

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAHE**

Katolícka teologická fakulta

Ústav dejín kresťanského umenia

Dejiny kresťanského umenia

Veronika Vagaská

**Osobnosť Alžbety Durínskej a jej zobrazenie na tabuľových  
malbách hlavného oltára dómu sv. Alžbety v Košiciach**

Bakalárska práca

Vedúci práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.

2012

## **Prehlásenie**

1. Prehlasujem, že som predkladanú prácu spracovala samostatne a použila len uvedené pramene a literatúru.
2. Prehlasujem, že práca nebola použitá k získaniu iného titulu.
3. Súhlasím s tým, aby práca bola sprístupnená pre študijné a výskumné účely.

V Prahe 11. 4. 2012

Veronika Vagaská

#### Pod'akovanie:

Touto cestou sa chcem poďakovať pánovi prof. PhDr. Ing. Janovi Roytovi, Ph.D., za jeho cenné rady, pripomienky a vedenie mojej bakalárskej práce, pracovníčkam Pamiatkového úradu Slovenskej republiky za ich ochotu a sprístupnenie reštaurátorskej dokumentácie, pracovníkovi dómu sv. Alžbety Jánovi Hockickovi za pomoc a ochotu pri fotografovaní oltára a v poslednej rade mojej rodine a známym za pomoc a podporu pri písaní tejto práce.

## Obsah

1. Úvod .....	5
2. Kritický pohľad na vybranú literatúru venovanú Alžbete Durínskej a košickému oltáru..	6
2.1 Legenda sv. Alžbety od dominikánskeho mnícha Teodorika .....	6
2.2 Literatúra venovaná Alžbete Durínskej a hlavnému oltáru v Košiciach.....	8
3. Alžbeta Durínska .....	13
3.1 Život a osobnosť Alžbety Durínskej .....	13
3.2 Kult a patrociniá sv. Alžbety .....	16
4. Dóm sv. Alžbety v Košiciach .....	18
5. Oltár sv. Alžbety v Košiciach .....	19
5.1 História oltára .....	19
5.2 Popis oltára .....	21
5.3 Technika tabuľových malieb .....	24
6. Alžbetínsky cyklus.....	27
6.1 Problematika autorstva obrazových cyklov .....	27
6.2 Problematika pôvodného rozmiestnenia tabuľových obrazov .....	30
6.3 Narodenie sv. Alžbety .....	31
6.4 Zasnúbenie sv. Alžbety .....	34
6.5 Alžbeta strihá malomocného .....	35
6.6 Zázrak kríža a ruží .....	38
6.7 Zázrak slávnostného rúcha .....	40
6.8 Rozlúčka Alžbety s manželom .....	42
6.9 Vyhnanie sv. Alžbety .....	43
6.10 Alžbeta vhodená nevd'ačnou ženou do blata.....	44
6.11 Alžbeta kúpe malomocného .....	45
6.12 Videnie sv. Alžbety .....	47
6.13 Smrť sv. Alžbety .....	49
6.14 Vyzdvihnutie ostatkov sv. Alžbety .....	50
7. Záver .....	52
8. Obrazová príloha .....	53
9. Zoznam vyobrazení .....	74
10. Zoznam použitých prameňov a literatúry .....	79

## 1. Úvod

Ako svedčí už názov, témou mojej bakalárskej práce je *Osobnosť Alžbety Durínskej a jej zobrazenie na hlavnom oltári dómu sv. Alžbety v Košiciach*. Moja práca obsahuje 7 kapitol. Po prvej kapitole, čiže úvode nasleduje druhá, ktorá sa stručne zaoberá literatúrou zameranou na alžbetínsku tematiku. Prvá časť kapitoly sa venuje dôležitej legende dominikánskeho mnícha Teodorika, druhá časť zhodnocuje životopisnú literatúru, najdôležitejšie pramene a literatúru potrebnú k oltárnemu bádaniu. Tretia kapitola poskytuje informácie o živote a osobe Alžbety Durínskej a v stručnosti i o rozvine jej kultu. Štvrtá kapitola sa v krátkosti zaoberá základnou históriou stavby dómu od jeho počiatku až do 19. storočia, vrátane drastických puristických rekonštrukcií na konci 19. storočia. Práca ďalej pokračuje piatou kapitolou, ktorá je venovaná oltárnemu dielu, jeho histórii, reštaurátorským zásahom, popisu a technike tabuľových malieb. Na túto kapitolu nadväzuje stať týkajúca sa priamo alžbetínskeho cyklu hlavného oltára. Táto, šiesta kapitola, obsahuje problematiku určenia autorstva jednotlivých tabúl a zároveň sa stručne zmieňuje o zmene poradia tabúl alžbetínskeho a pašiového cyklu. Okrem iného obsahuje popisy jednotlivých obrazov v chronologickom, pôvodnom poradí, a zároveň sa v krátkosti zaoberá jednotlivými znakmi tvorby majstrov pracujúcich na tomto oltári a tabuliam, ktoré im je možné vďaka nim pripísať. Ďalej obsahuje i odkazy na jednotlivé, najdôležitejšie analógie k alžbetínskym scénam. Ku väčšine scén je zároveň uvedený text alžbetínskej legendy od Teodorika, z ktorej výjav vychádza.

Stav bádania v tomto čase veľmi nepostupuje. Súčasná literatúra sa venuje hlavne ikonografii oltára, či jeho analógiám, no nevyjadruje sa bližšie k autorstvu obrazových cyklov. Náznaky o možnom autorstve sa nachádzajú roztrúsené v malých častiach hlavne v staršej literatúre a v reštaurátorských správach z 80. až 90. rokov. Obsahujú vyjadrenia mnohých historikov, ktorých tvrdenia sa často krát rozchádzajú. Problematike autorstva obrazov, z pohľadu pričinenia košických majstrov na jednotlivých obrazoch, sa venuje Robert Suckale, avšak svoje tvrdenia často neodôvodňuje.

Mojím cieľom je vytvoriť ucelenú prácu, ktorá sa bude venovať jednak osobnosti Alžbety Durínskej, a jednak bude spracovávať všetky dostupné informácie o oltári a hlavne tabuľových maľbách alžbetínskeho cyklu. Zároveň by som chcela naviazať na už naznačenú problematiku určenia autorstva R. Suckaleho a na základe jeho poznatkov a pripomienok sa pokúsiť o bližšie určenie autorstva na všetkých tabuľových maľbách alžbetínskeho cyklu.

## 2. Kritický pohľad na vybranú literatúru venovanú Alžbete Durínskej a košickému oltáru

Sledovať obraz určitej osoby v stredovekých prameňoch, znamená nielen dozvedieť sa informácie o danej osobe, ale najmä možnosť nahliadnúť pod povrch na prvý pohľad možno jasnej skutočnosti. Vytváranie obrazu sprevádza takmer každý prameň napísaný v období stredoveku, čo sa zvlášť týka literárneho žánru *vita* a spisov o svätých vôbec. Premyslený zámer legendistu odкрýva s vtedajším intelektuálnym prejavom aj snahu vykresliť obraz potrebný pre spoločnosť. Cez tieto zložky sa črtá myšlienková výbava a spiritualita v najjemnejších odtieňoch, čo nemôže byť zanedbateľné, ak si uvedomíme, že sú to korene, odkiaľ vyrastá kult daného svätca a spolu s ním aj umelecké pamiatky, miera ich výskytu či obľúbenosti a taktiež jeho výtvarné zobrazovanie.<sup>1</sup>

Vzhľadom na množstvo prameňov a literatúry viažucej sa k životu Alžbety Durínskej a hlavnému oltáru v Košiciach, by som sa v tejto kapitole chcela venovať len vybranej literatúre, ktorú som priamo použila, a takisto by som rada spomenula autorov, ktorí sa ako prví venovali problematike oltára sv. Alžbety v Košiciach vôbec.

### 2.1 Legenda sv. Alžbety od dominikánskeho mnícha Teodorika

Pred tým, než sa budem priamo venovať literatúre použitej pri písaní tejto práce, je veľmi dôležité bližšie sa pozastaviť nad spisom durínskeho brata rádu kazateľov, Teodorika<sup>2</sup>, z ktorého vychádzalo pri zobrazovaní legendy svätej Alžbety mnoho majstrov, medzi ktorými nechýbal ani tvorca košického oltára. Znalosť tejto legendy je pre pochopenie množstva obrazových legiend sv. Alžbety nevyhnutná. Preklad legendy do slovenského jazyka uvádza Richard Marsina v knihe *Legendy stredovekého Slovenska*.<sup>3</sup>

Každý životopis svätej Alžbety by mal vychádzať z dvoch hlavných prameňov. Sú to: *Kniha svedectiev jej štyroch komorných* a *List Konráda z Marburgu pápežovi Gregorovi IX.* z roku 1232. Svedectvá komorných sa delia na dve časti: *Výpovede Gudy a Isentrudy*, ktoré vlastne slúžkami a komornými neboli. Guda bola o rok staršia a sprevádzala Alžbetu od útlej mladosti, Isentruda prišla o niečo neskôr. V dnešnom ponímaní boli jej priateľky. Druhá časť obsahuje *svedectvá komorných*, ktoré jej Konrád z Marburgu pridelil krátko pred jej smrťou – hlavne Alžbety (starej múdrej šľachtickej). Ich výpovede nie sú tak presné. Mohli vypovedať len o živote v Marburgu. O živote v Eisenachu a na Wartburgu počuli len z ústneho podania. Mimo týchto prameňov vznikali aj rady legiend, ktoré vychádzali z neskoršieho ústneho podania a majú hodnotu len podpornú.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> NÁDASKÁ 2006 — Katarína NÁDASKÁ: Obraz sv. Alžbety v legende od dominikánskeho mnícha Teodorika. In: KOŽIAK/NEMEŠ 2006, 334.

<sup>2</sup> v literatúre často pod menom Dietrich von Apolda.

<sup>3</sup> MARSINA 1997 — Richard MARSINA: *Legendy stredovekého Slovenska: ideály stredovekého človeka očami cirkevných spisovateľov*. Budmerice 1997.

<sup>4</sup> DACHOVSKÝ 2007 — Karel DACHOVSKÝ: *Sv. Alžběta Durynská*. Praha 2007, 37–38.

„*Prologus in librum de vita et morte miraculisque beatae Elisabeth*“, týmito slovami začína svoje dielo Teodorik. Keď písal toto dielo, mal už vyše šesťdesiat rokov.<sup>5</sup> Katarína Nádaská kladie jeho dielo do obdobia v rozmedzí rokov 1289 až 1292.<sup>6</sup> Matthias Werner datuje jeho vznik do roku 1289 a dokončenie do roku 1294.<sup>7</sup> Teodorik vynaložil nemalé úsilie na to, aby vytvoril čo najusporiadanejší a najpravdivejší obraz svätice. Ako sám uviedol, neuspokojil sa s nesúrodými informáciami a nad všetkým o čom písal, uvažoval. Keďže začiatok spisu je datovaný do roku 1289, čiže do času kedy už bola Alžbeta vyše 50 rokov kanonizovaná, nekládol si Teodorik za úlohu dokazovať jej svätosť, ale snažil sa o rozšírenie, upevnenie a doladenie jej kultu medzi ľuďmi, aby bol spis na „*úžitok cirkvi*“. Ak by sme doslovne chápali Teodorikovo vysvetlenie, že prácu započal potom, ako ho k tomu povzbudzovali „*ctené a zbožné osoby*“, môžeme povedať, že v spoločnosti bol dopyt po správnej a jednotnej interpretácii života sv. Alžbety. Ak boli zadávateľmi legendy vyššie vrstvy, čo mohol byť mestský patriciát, Teodorik sa určite snažil podať obraz zrozumiteľný laickým vrstvám bez zohľadnenia politickej či ideovej príslušnosti. V prospech určenia širším vrstvám svedčí aj fakt, že Teodorik pripustil vysoký počet zázrakov.<sup>8</sup>

Teodorikovo dielo obsahuje okrem prológu osem kníh<sup>9</sup> a 49 kapitol o zázrakoch. Jednotlivé knihy majú väčšinou po 11 kapitol. Knihy na seba nadväzujú, ale každá je zároveň jedným obdobím, resp. oblasťou v živote svätice. Alžbetu situuje najmä do prostredia zrozumiteľného pre čo najširšie vrstvy. Zároveň vykresľuje život svätej Alžbety, ako napr. správanie k nej na hrade Wartburg. Používa ho ako kontrasty, ktoré vyznievajú v neprospech aristokratických hodnôt. Deje sa tak preto, aby autor vysvetlil spiritualitu chudoby a odmietnutie „*klamlivého a prázdneho šťastia tohto sveta*“. Postavy sú typizované vertikálne v spoločenských vrstvách a horizontálne v povahovej polarizácii. Vertikálna spoločenská hierarchia siaha od kráľa cez rytiera dvornú dámu až po slúžky a žobrákov. V horizontálnom rozvrstvení neštylizuje urodzených ako dobrých a chudobných ako zlých, ale ani naopak. Čo sa týka umiestnenia deja, prvé miesto, ktoré Teodorik spomína je Eisenach, sídlo žobravých rádov. Preto má toto mesto symbolický význam i čo sa Alžbety týka.<sup>10</sup>

Prvé posolstvo, ktoré chcel legendista dielom vyjadriť, umiestnil hneď na jeho začiatku: išlo o význam sv. Alžbety pre Durínsko a jeho mravy. Samotný príchod sv. Alžbety na svet podľa Teodorika súvisel s Durínskym a s typicky ženskou úlohou zmierovateľky. Zároveň udalosti Alžbetinho narodenia nesú známky *imitatio Christi*. Hlavnou črtou, ktorá sa v legende tiahne celým Alžbetiným životom, je ideál chudoby. Bol to nový ideál, módnym v kresťanskej spiritualite 13. storočia, ktorý zahŕňal skutky milosrdenstva a dobročinnosti. Teodorik vykresľuje Alžbetino vnímanie chudoby v dvoch rovinách. Ako prvý rozvíja motív dobročinnosti. V jej osobe dostáva dobročinnosť novú náplň, v ktorej nejde len o formálny

<sup>5</sup> MARSINA 1997, 141.

<sup>6</sup> NÁDASKÁ 2006, 334.

<sup>7</sup> WERNER 2007 — Matthias WERNER: Die Elisabeth – Vita des Dietrich von Apolda (1289/1294), In: BLUME/ WERNER 2007, 426–428.

<sup>8</sup> NÁDASKÁ 2006, 335.

<sup>9</sup> sú to: *O urodzenosti rodičov blahoslavenej Alžbety, O posvätnosti manželstva, O krajinskom grófovi Ludovítovi, O výdavkoch na výpravu, O prevezení Alžbety k bamberskému biskupovi, Ako si blahosladená Alžbeta zvolila nadovšetko mníšsky a osamelý život, O štedrej almužne v Marburgu, Smrť blahoslavenej Alžbety.*

<sup>10</sup> NÁDASKÁ 2006, 335–336.

prejav súvisiaci s jej postavením, ale o úprimný skutok. V druhej rovine, ktorú jasne pozorujeme v jej dospelosti, je pohľad na chudobu ako na Pani Chudobu. Tým sa Alžbeta stotožnila s Františkovým ideálom Pani Chudoby ako pravej cesty k Bohu. Alžbetino rozhodnutie pre chudobu a vita apostolica nás privádzajú k veľkému fenoménu, ktorým je ľudskosť – záujem a upriamenie sa na človeka. Bola to prvá vlastnosť stredovekej cirkvi, ktorú osvietenci vymazali zo stredoveku. Čo sa týka skutkov, ktoré Alžbeta vykonala, Teodorik sa zameriava na vrúcne klaňanie a hru, pri ktorej myslela na dobročinnosť a striedmosť. Opisuje aj to, že malá Alžbeta si priala za patróna sv. Jána Evanjelistu a stotožňuje ju so sv. Jánom v čase keď rástla jej túžba po apoštolskom živote podľa evanjelia. Teodorik opisuje takisto aj jej pocity radosti, bolesti, jej ľudskosť či askézu.<sup>11</sup>

Čo sa týka jej zovňajšku, nezanechal nám Teodorik žiaden telesný opis, hoci popísal výzor jej manžela. Opisuje však túžbu Alžbety vzdať sa kráľovských šperkov i ako sa zriekla honosného rúcha a prijala z rúk spovedníka Konráda jednoduchý habit. I keď Alžbeta pochádzala z kráľovskej dynastie, Teodorik ju nevníma ako tradičnú dynastickú sväticu. Jasne je to naznačené v opise ako si namiesto návratu na uhorský dvor vybrala prácu.

Smrť sv. Alžbety je podobne ako jej narodenie výrazne symbolické. Teodorik opisuje ako 12 dní trpela chorobou, posledné tri dni neprijímala návštevy. Zomrela pred oktávou sv. Martina. V deň sv. Martina roku 1224 prišli do Durínska františkáni, čo nám opäť ukazuje Teodorikov symbolizmus. V texte zakomponoval Teodorik mnohé symboly a prezrádza, že legenda bola určená pre širšie vrstvy, i keď popud na jej napísanie vyšiel z vyšších kruhov. Zo symbolickej Teodorikovej reči nám vzišli námety na výklad na strane jednej a na strane druhej vznikol nový priestor pre prispôsobovanie a vytváranie nových výkladov, ako nastáva napr. na zázraku s krížom na hlavnom oltári v Dóme sv. Alžbety v Košiciach, kde je na jednej z tabuľových malieb znázornený kríž obklopený ružami, a pritom tie sa v Teodorikovej legende nespomínajú. Obraz, ktorý Teodorik o Alžbete vytvoril, nie je umelou rekonštrukciou či manipuláciou, ale výsledkom prirodzeného vývoja.<sup>12</sup>

## 2.2 Literatúra venovaná Alžbete Durínskej a hlavnému oltáru v Košiciach

Celý Život svätej Alžbety vydal Canisius, poznámky k jeho edícii vypracoval Basnagius. Po nich na základe rukopisu zo 14. storočia, uloženého v rukopisnom oddelení Dvorskej knižnice vo Viedni a sprostredkovaného mu vtedajším kustódom a riaditeľom Adamom Františkom Kollárom, vydal jeho plné znenie Juraj Pray, vtedy (1770) ešte člen Spoločnosti Ježišovej. Jeho edíciu, ktorá bola aj základom prekladu od Júliusa Sopka, opätovne pretlačil Albín Gombos. Doteraz za najkritickejšiu treba pokladať edíciu J. Praya, ktorý vo svojich poznámkach upozorňuje aj na rozdielne čítania Canisia, vychádzajúceho pri svojej edícii z toho istého rukopisu Dvorskej knižnice.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> NÁDASKÁ 2006, 335–336.

<sup>12</sup> Ibidem, 339–340.

<sup>13</sup> MARSINA 1997, 142–143.



Čo sa týka použitej životopisnej literatúry pri písaní mojej práce, ako prvý by som chcela spomenúť životopis, ktorý spísala duchovná sestra z rádu sv. Alžbety Marie Antonie od detstva Ježišova (M.A.V.K.J.), vlastným menom Josefa Pedálová. Tento životopis bol vydaný v Prahe roku 1819.<sup>14</sup> Pôvodne som vychádzala z menovaného životopisu, ktorý je zakomponovaný do knihy *Život sv. Alžběty Durynské v obrázkové knize českého původu ze XIV. stol.*, zv. „*Liber depictus*“, ktorej autorom bol Jindřich Šámal.<sup>15</sup> Po zistení nižšie spomenutých chýb som však siahla aj po origináli,<sup>16</sup> ktorý je dnes uložený v Národnej knižnici v Prahe, aby som sa uistila, že sa nejedná o chyby spôsobené pri tlači. J. Pedálová viedla k spísaniu životopisu podľa jej vlastných slov túžba prostého ľudu a obzvlášť nemocných po poznaní života svätej Alžbety. Keďže životopis o nej bol dostupný iba v nemeckom jazyku, ktorý bol v kruhoch obvyčajného ľudu jazykom neznámym, rozhodla sa teda spísať ho jazykom, ktorému rozumeli. Pri písaní svojho diela sa pridžžala životopisu sv. Alžbety vydaného v jazyku nemeckom v roku 1813 Vincentom Dornautom.<sup>17</sup>

J. Pedálová začína svoju prácu narodením sv. Alžbety, opisuje jej detstvo a mladosť, manželský a vdovský stav a smrť, tak ako sme to videli u Teodorika. Na str. 43 som však natrafila na omyl v popise jej detí. J. Pedálová píše, že syn Herman sa narodil v roku 1223 a zomrel ako osemnásť ročný, čiže v roku 1241 čo je správne tvrdenie. Problém však nastáva pri dvoch Alžbetiných dcérach. Prvú chybu som objavila v menách. Obe dcéry nazýva rovnakým menom Žofia, neskôr narodenej dáva prídavok mladšia. Keďže text v spomínanej knihe bol upravený Dr. Adolfom Chaloupkom, snažila som sa zistiť či nevznikla chyba pri prepisovaní diela ním. Po prezretí pôvodného textu J. Pedálovej z roku 1819 som zistila, že túto chybu uvádza rovnako aj v origináli, tým pádom sa nestala chyba pri prepisovaní diela. Bohužiaľ, k textu V. Dornauta sa mi nepodarilo dopátrať a tak neviem určiť či sa chyba stala u neho, alebo sa mylila sama J. Pedálová. Taktiež neviem určiť v akom veľkom rozsahu vychádzala z jeho diela. V každom prípade som sa však v doterajšom bádání stretla len s menami staršej dcéry Žofia a mladšej dcéry Gertrúda. Druhým problémom je rok narodenia najmladšej dcéry, čiže Gertrúdy. J. Pedálová uvádza rok 1225, s tým však nesúhlasí názor v životopise od Karola Dachovského<sup>18</sup>, ktorý kladie dátum jej narodenia až do obdobia po smrti jej manžela Ľudovíta, čiže do roku 1227.<sup>19</sup> Takisto s názorom K. Dachovského súhlasí názor R. Marsiny, podľa ktorého pripadá rok narodenia Gertrúdy rovnako do roku 1227.<sup>20</sup> Tento názor následne potvrdzuje aj Ivan Gerát.<sup>21</sup>

V tejto súvislosti som však narazila na ďalší problém a to v literatúre, z ktorej som vychádzala ako ďalšej pri opise života Alžbety Durínskej, ktorou bol životopis od K. Dachovského. Ten uvádza, že dcéra Žofia sa vydala za vojvodu z Brabantu, tento názor je

<sup>14</sup> PEDÁLOVÁ 1941 — Josefa PEDÁLOVÁ: *Život svatě Alžběty*. In: ŠÁMAL 1941, 39–55.

<sup>15</sup> ŠÁMAL 1941 — Jindřich ŠÁMAL: *Život sv. Alžběty Durynské v obrázkové knize českého původu ze XIV. stol.*, zv. „*Liber depictus*“. Praha 1941.

<sup>16</sup> PEDÁLOVÁ 1819 — Josefa PEDÁLOVÁ: *Život svatě Alžběty*. Praha 1819.

<sup>17</sup> *Ibidem*, nepag.

<sup>18</sup> DACHOVSKÝ 2007.

<sup>19</sup> *Ibidem*, 36.

<sup>20</sup> MARSINA 1997, 139.

<sup>21</sup> GERÁT 2009 — Ivan GERÁT: *Obrazové legendy sv. Alžběty. Téma, médium a kontext*. Bratislava 2009, 149.

pravdivý, avšak podľa neho umiera už ako šesnásťročná.<sup>22</sup> Pri pohľade do genealógie vytvorenou Annou Schulze a Mathiasom Kälble<sup>23</sup> som si však všimla, že Žofia zomrela v roku 1275, čím je vyvrátený názor K. Dachovského, že umiera ako šesnásťročná. Ak by tomu tak bolo, musel by byť rok úmrtia stanovený na rok 1240.

Najstarším autorom, ktorý spísal štúdiu o košickom oltári bol Imre Henszlmann v roku 1847.<sup>24</sup> Ďalšími autormi boli Vojtech Wick<sup>25</sup> v 30. rokoch, či Dénes Radocsay<sup>26</sup> v 50. rokoch 20. storočia. V. Wick bol jedným z prvých historikov umenia, ktorý venoval svoj záujem dómu sv. Alžbety a vytvoril obsiahlu monografiu vydanú v roku 1936. V texte D. Radocsaya nachádzame dôležité rekonštrukcie tabuľových malieb ešte v pôvodnom stave pred chybným zložením po reštaurovaní. Samostatné dielo o gotickej tabuľovej maľbe na Slovensku všeobecne spracoval Vladimír Wagner.<sup>27</sup>

Vo svojej práci som vo veľkej miere vychádzala z prác Márie Spoločníkovej, reštaurátorky, ktorá sa sama podieľala i na reštaurovaní košického oltára. Košickému oltáru venovala napríklad monografiu s názvom *Oltár svätej Alžbety*<sup>28</sup>, kde sa venuje podrobnému rozboru oltárneho diela z hľadiska techniky sôch a malieb. Zároveň pripája detailnejšie technologické poznatky objavené počas reštaurovania, avšak ako sama podotýka, nebola jej umožnená úplná analýza materiálnej výstavby sochárskych a maliarskych diel.<sup>29</sup> Každopádne jej pohľad na oltár ako reštaurátorky mi dopomohol utvoriť si o tomto diele ucelenejší obraz a dodal mi ďalšie potrebné poznatky k bakalárskej práci. Okrem tejto monografie venovala stať oltárnym cyklom v monografii *The Cathedral of St. Elizabeth in Košice*.<sup>30</sup>

Čo sa týka spracovania novšej literatúry o košickom hlavnom oltári, bohato ju obsiahol I. Gerát. Vo svojej nedávno vydannej práci *Obrazové legendy sv. Alžbety. Téma, médium a kontext*.<sup>31</sup>, spracoval širokú alžbetínsku tematiku nielen košického oltára, ale aj ďalších dôležitých diel ako napríklad Liber depictus, Lübecký cyklus či marburská vitráž. Okrem spracovania umeleckých diel sa venoval aj historickým kontextom doby, ako boli napríklad ideové a sociálne kontexty aristokratických objednávok rukopisov a nástenných malieb alebo sa zaoberal otázkami františkánskeho vplyvu. K celému textu pripája množstvo komentárov a v závere dokladá rozsiahly poznámkový aparát. Celkovo toto dielo poskytuje ucelený pohľad na alžbetínsku problematiku.

Priamo košickému oltáru sa I. Gerát venuje v podrobnom článku v časopise ARS 1/3 z roku 2002 : *Ikonografická tradícia a význam obrazu : alžbetínsky cyklus na hlavnom oltári*

<sup>22</sup> DACHOVSKÝ 2007, 39.

<sup>23</sup> SCHULZE/KÄLBLE 2007b — Anna SCHULZE/Mathias KÄLBLE: Die Ludowinger. In: BLUME / WERNER 2007, 62.

<sup>24</sup> HENSZLMANN 1847 — Imre HENSZLMANN: Magyarországi szent Erzsébet kassai templomának főoltárképei. In: Magyar Szépirodalmi Szemle I/2 1847, 1–7, 24–30, 36–42, 51–55, 70–74.

<sup>25</sup> WICK 1936 — Vojtech WICK: Dóm svätej Alžbety v Košiciach. Košice 1936.

<sup>26</sup> RADOCSAY 1955 — Dénes RADOCSAY: Középkori Magyarország táblaképei. Budapest 1955.

<sup>27</sup> WAGNER 1942 — Vladimír WAGNER: Gotické tabuľové maliarstvo na Slovensku. Martin 1942.

<sup>28</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995 — Mária SPOLOČNÍKOVÁ: Oltár svätej Alžbety. Košice 1991–1995.

<sup>29</sup> Ibidem, 61.

<sup>30</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 2000 — Mária SPOLOČNÍKOVÁ: On the altar of St. Elizabeth. In: TKÁČ 2000, 40–54.

<sup>31</sup> GERÁT 2009.

košického dómu.<sup>32</sup> Zameriava sa na každú tabuľu po jednej tak ako to je v prípade predošlej spomínanej literatúry a rozoberá tabuľové maľby aj ikonograficky. Takisto veľmi zaujímavý je jeho článok v časopise ARS 40/2007 s názvom *Das Phänomen der Grenze in mittelalterlichen Bildlegenden der Heiligen Elisabeth von Ungarn*<sup>33</sup>, v ktorom sa zaoberá fenoménom hraníc v alžbetínskej ikonografii.

Poslednou literatúrou, o ktorej by som sa v tomto krátkom prehľade chcela zmieniť sú state<sup>34</sup> a katalóg výstavy<sup>35</sup> usporiadanej v roku 2007, *Elisabeth von Thüringen - eine europäische Heilige*. Táto literatúra poskytuje množstvo informácií k dielam s tematikou venovanej Alžbete Durínskej či už to boli oltáre, užité umenie, rukopisy alebo ikonografia sv. Alžbety. Pre moju prácu obsahuje množstvo dôležitých informácií ako napríklad poznatky v stati od Marie Prokopp: *Überlegungen zur Mittelalterlichen Ikonographie der Heiligen Elisabeth*.<sup>36</sup> V tomto texte sa zaoberá nielen ikonografiou sv. Alžbety, ale takisto sa zmieňuje o dôležitých šíriteľoch jej kultu ako bola napríklad jej neter Mária Uhorská. Ďalším, pre mňa dôležitým prameňom v tomto katalógu, je príspevok od Gyongyiho Töröka: *Die Ikonographie des Hochaltarretabels der Kirche St. Elisabeth in Kaschau*.<sup>37</sup> Zaoberá sa v ňom už spomínanou problematikou u D. Radocsaya, a to zle nasadených tabuľových malieb po reštaurovaní. Okrem toho rozoberá ikonografiu malieb, históriu oltára či štýl hlavného majstra.

V tejto práci má dôležité zastúpenie ešte množstvo autorov a literatúry, no vzhľadom k priestoru sa nemôžem každému autorovi venovať podrobne. Prvou z autorov je napr. Libuše Cidlinská, ktorá stručne spracovala reštaurátorské zásahy na oltári sv. Alžbety<sup>38</sup> a vytvorila prehľadné dielo o krídlových oltároch na Slovensku.<sup>39</sup> Ďalším autorom je János Eisler<sup>40</sup> a podstatné sú samotné *Dejiny slovenského výtvarného umenia*<sup>41</sup>, ktoré obsahujú dôležitú stať od Roberta Suckaleho<sup>42</sup> venovanú košickému oltáru. R. Suckale sa v nej zaoberá rozborom vybraných obrazov z troch oltárnych cyklov.

---

<sup>32</sup> GERÁT 2002a — Ivan GERÁT: Ikonografická tradícia a význam obrazu: alžbetínsky cyklus na hlavnom oltári košického dómu. In: *Ars* 1–3, 2002, 49–87.

<sup>33</sup> GERÁT 2007 — Ivan GERÁT: *Das Phänomen der Grenze in mittelalterlichen Bildlegenden der Heiligen Elisabeth von Ungarn*. In: *Ars* 40, 2007, 177–183.

<sup>34</sup> BLUME/WERNER 2007a — Dieter BLUME / Matthias WERNER (ed.): *Elisabeth von Thüringen - eine europäische Heilige*. Aufsätze. Petersberg 2007.

<sup>35</sup> BLUME/WERNER 2007b — Dieter BLUME / Matthias WERNER (ed.): *Elisabeth von Thüringen - eine europäische Heilige*. Katalog. Petersberg 2007.

<sup>36</sup> PROKOPP 2007 — Maria PROKOPP: *Überlegungen zur Mittelalterlichen Ikonographie der Heiligen Elisabeth*. In: BLUME / WERNER 2007a, 413–420.

<sup>37</sup> TÖRÖK 2007 — Gyöngyi TÖRÖK: *Die Ikonographie des Hochaltarretabels der Kirche St. Elisabeth in Kaschau*. In: BLUME / WERNER 2007a, 398–410.

<sup>38</sup> CIDLINSKÁ 1968 — Libuše CIDLINSKÁ: Niekoľko poznámok k reštaurovanému hlavnému oltáru košického dómu. In: *Monumentorum tutela* 2/1968, 195–200.

<sup>39</sup> CIDLINSKÁ 1989 — Libuše CIDLINSKÁ: *Gotické krídlové oltáre na Slovensku*. Bratislava 1989.

<sup>40</sup> EISLER 1995 — János EISLER: *Megfontolások és javaslatok a Kassai Szent Erzsébet templom főoltárának datálásához*. In: *Ars Hungarica* 23/1–2, 189–197.

<sup>41</sup> BURAN 2003 — Dušan BURAN: *Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Gotika. Bratislava 2003.

<sup>42</sup> SUCKALE 2003 — Robert SUCKALE: *Maľby retabula hlavného oltára v Dóme sv. Alžbety v Košiciach*. In: BURAN 2003, 364–373.

Často bolo nevyhnutné siahat' aj po nepublikovanej reštaurátorskej dokumentácii<sup>43</sup>, ktorá je dnes uložená v archíve Pamiatkového ústavu Slovenskej republiky v Bratislave.

---

<sup>43</sup> jedná sa hlavne o dokumentáciu z reštaurovaní po 2. sv. vojne a v 80.–90. rokoch 20. storočia: MATÁK/ RICOTTIOVÁ 1988 — Juraj MATÁK/ Eva RICOTTIOVÁ: Dodatok k návrhu na reštaurovanie pamiatky. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky. Bratislava 1988, POLÁKOVÁ 1988 — Mária POLÁKOVÁ: Záznam z kontrolného dňa na akcii Košice – Dóm – NKP – hlavný oltár zo dňa 16. 6. 1988. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky v Bratislave, RICOTTIOVÁ 1986 — Eva RICOTTIOVÁ: Návrh na reštaurovanie pamiatky. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky v Bratislave, VESELÝ 1955 — Karel VESELÝ: Autorská oprava. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky v Bratislave.

### 3. Alžbeta Durínska

Je všeobecne dobre známe, že Uhorské kráľovstvo malo od roku 1000 až po dobytie Turkami v roku 1526 veľký politický, ekonomický a kultúrny význam v Európe. Značne sa o to postaral i veľký počet svätých z rodu Arpádovcov.<sup>44</sup> Arpádovcami presadzované kanonizácie vlastných príslušníkov mali spravidla štátnopolitické a prestížne pozadie. Uhorskej kráľovskej dynastii sa podarilo v priebehu troch storočí vysvätenie piatich príslušníkov rodu: počnúc sv. Štefanom, jeho synom Imrichom, sv. Ladislavom a končiac dvoma ženami sv. Alžbetou a sv. Margitou.<sup>45</sup>

#### 3.1 Život a osobnosť Alžbety Durínskej

Práve na uhorskom kráľovskom dvore sa 7. 7. 1207 narodila kráľovi Ondrejovi II. a jeho manželke Gertrúde z rodu Andechs-Meranien dcéra Alžbeta. Miesto jej narodenia bol Prešporok<sup>46</sup>. Podľa názorov niektorých historikov sa Alžbeta narodila na hrade Sárospatak v severnom Maďarsku.<sup>47</sup> Jednoznačné však je, že vo svojom rodnom meste nepobudla dlho, pretože hneď v prvých rokoch jej života bola zasnúbená s durínskym kniežaťom Hermannom.<sup>48</sup> V meranskom rode kráľovnej Gertrúdy boli takéto politické zväzky a svadby bežné. Jej sestra Anežka žila s francúzskym kráľom (ich svadba a manželstvo však boli cirkevne neplatné), druhá sestra – svätá Hedviga nosila korunu sliezsku a poľskú. Hedviga sa neskôr stala vzorom pre mladú Alžbetu.<sup>49</sup> Takisto od 11. storočia sa snažili králi, kniežatá a vojvodcovia európskych krajín o dynastické prepojenie s uhorským kráľovstvom. To sa udialo aj v jej prípade a malo byť prepojené durínske a uhorské kráľovstvo.<sup>50</sup> Vo štvrtom roku jej života vyslal jej nastávajúci manžel Hermann mnoho rytierov a grófov k Ondrejovi II., aby s jeho dovoľením malú Alžbetu previezli na durínsky dvor. Ondrej II. žiadosti snúbenca vyhovel a štvorročnú princeznú odovzdal durínskemu dvoru. Tam Alžbeta dostala o rok staršiu družku Gudu, ktorá ju sprevádzala takmer celý život a neskôr zapísala mnohé udalosti zo života svätice. Guda zomrela v roku 1252 v Erfurte – a v priebehu svätorečenia v roku 1235 niekoľko krát vypovedala ako korunný svedok.<sup>51</sup> Alžbeta bola už od útleho veku veľmi zbožná, dobrá, jej srdce bolo čisté, ponížené, láskavé a ku chudobným zvlášť naklonené, takže ani pri radostnom detskom hraní na chudobných nezabúdala, preto všetko čo dostala k obveseleniu, ihneď rozdala chudobným deťom.<sup>52</sup>

V roku 1216, keď mala Alžbeta deväť rokov, zomrel pätnásťročný Hermann, syn kniežaťa Hermanna Durínskeho, Ľudovítov brat. O rok neskôr, čiže roku 1217 zomrel aj knieža. Tým

---

<sup>44</sup> PROKOPP 2007, 413.

<sup>45</sup> PACINDOVÁ 2006, 346.

<sup>46</sup> dnes Bratislava.

<sup>47</sup> DACHOVSKÝ 2007, 9.

<sup>48</sup> PEDÁLOVÁ 1941, 39.

<sup>49</sup> DACHOVSKÝ 2007, 9–10.

<sup>50</sup> PROKOPP 2007, 413.

<sup>51</sup> DACHOVSKÝ 2007, 10.

<sup>52</sup> PEDÁLOVÁ 1941, 39.

pádom nastupuje na trón mladý Ľudovít. Na hrade vznikli pochyby, či si má vziať za manželku Alžbetu, alebo nevestu z nejakého mocnejšieho rodu. Nakoniec padlo voľba na Alžbetu.<sup>53</sup> Svadba sa konala v roku 1221.<sup>54</sup> Manželstvo však netrvalo dlho, lebo Ľudovít zomrel počas križiackeho ťaženia v roku 1227.<sup>55</sup> Ľudovít bol však počas manželstva veľmi vlúdny, spravodlivý a láskavý muž. Za šesť rokov ich manželstva sa im narodili tri deti, prvorodený syn Herman v roku 1223, ktorý zomrel predčasnou smrťou už ako osemnásťročný, zrejme na otrávenie jedom. Ako druhá sa narodila dcéra Žofia v roku 1224 a bola zasnúbená Henrichovi VI., brabantskému kniežaťu. Tretím dieťaťom bola Gertrúda narodená v roku 1227, ktorá sa stala abatyšou. Okrem svojich detí sa sv. Alžbeta starala aj o chudobné deti. Tak sa stala Alžbeta matkou chudobných, najmä vdov a sirôt. Roky 1225 a 1226 boli v nemeckej zemi a zvlášť v Durínsku kritické, ktoré ešte k tomu dopĺňali nákazlivé choroby a hrozný mor. Ľudovít bol v tom čase vo Vlachoch, kde zariad'oval potrebné veci. Počas jeho neprítomnosti Alžbeta z kráľovských zásob nakŕmila chudobných a dala im vystavať špitál, čo pravdaže poburovalo vtedajšiu vyššiu spoločnosť na hrade.<sup>56</sup>

Dňa 16. mája 1227 sa vypravil Ľudovít v sprievode ako duchovného tak svetského panstva do Palestíny.<sup>57</sup> Výprava viedla cez Fransko, Švábsko a Bavorsko, potom cez rakúske Alpy a Lombardiu na juh, kde sa Ľudovít napojil na cisárske oddiely v meste Trója. Potom šli do Melfi, ďalej do Bari, Monopoli a Brindisi. Veľká koncentrácia ľudí na malom priestore a zlá strava viedla ku vzniku epidémie. Ľudovít dostal horúčku, avšak napriek nej sa plavil do Otranta, kde na hostine podľa niektorých názorov vypil otrávené víno čo ešte zhoršilo jeho zdravotný stav. Plne si však uvedomoval svoju zlú situáciu a cítil príchod smrti. Ľudovít teda zomiera skoro, a to vo veku 28 rokov.<sup>58</sup>

Nasledujúce štyri roky, až do predčasnej smrti v roku 1231, Alžbeta vzorne znášala príkoria, ktoré jej prinášal vdovský osud.<sup>59</sup> Po smrti jej manžela Ľudovíta nastupuje na trón jeho brat Henrich Raspe. Ako nástupca svojho brata mal prevziať starostlivosť o jeho tri deti.<sup>60</sup> Namiesto toho si zaumienil čo najviac rozšíriť majetok. Spolu s ostatným majetkom spravoval aj imanie sv. Alžbety. Jej život na hrade sa postupne stal neznesiteľným a tak z hradu odišla. Ako vdova sa rozhodla nasledovať ideály sv. Františka, čiže život v chudobe a pokore. Dovtedy však Alžbeta žila z vlastníctva veľkostatkov po svojom manželovi. Boli to veľkostatky v okolí Marburgu a zisky z nich vždy venovala chudobným. Tie jej však odobral švagor, ktorému sa jej počítanie s majetkom nepozdávalo. V Eisenachu pre ňu začína iný život. Musela si na živobytie zarobiť sama alebo bola odkázaná na žobranie. O jej deti sa odmietli na hrade starať a preto ich poslala na výchovu do rôznych miest. Život v Eisenachu bol pre ňu zdrojom zármutku. Ľudia ňou opovrhovali, dokonca i tí, ktorým kedysi pomohla. Práve tam sa odohráva stretnutie s nevďačnou ženou, ktorá ju zhodila do blata, príbeh, ktorý sa stal námetom mnohých obrazových legiend z jej života. Medzitým sa Alžbetini príbuzní

<sup>53</sup> DACHOVSKÝ 2007, 13.

<sup>54</sup> MARSINA 1997, 139.

<sup>55</sup> GERÁT 2009, 7.

<sup>56</sup> PEDÁLOVÁ 1941, 43–44.

<sup>57</sup> Ibidem, 43–44.

<sup>58</sup> DACHOVSKÝ 2007, 21–22.

<sup>59</sup> GERÁT 2009, 7.

<sup>60</sup> PEDÁLOVÁ 1941, 47–48.

z matkinej strany dozvedeli o pomeroch jej života v Eisenachu. Jej teta Matilda bola predstavenou kláštora v meste Kitzingen. Povolala Alžbetu a jej deti do opátstva. Alžbeta sa tam však necítila dobre, pretože to nebolo v súlade s hodnotami františkánov, ktorých už v tej dobe uctievala. Rozhodla sa teda, že opustí opátstvo. O tom bol hneď informovaný Matildin brat, biskup Eckbert v Bambergu. Ten dal Alžbetu priviesť na svoj dvor, aby tam žila. Bola ubytovaná na zámku Pottenstein. Posol biskupa tam priniesol správu, že durínski rytieri vracajúci sa z križiackej výpravy nesú kosti Ľudovíta. Alžbeta sa teda ihneď vypravila do Bambergu, kde sa mala konať slávnosť ich uvítania. Svätica sa vrátila po týchto udalostiach na Wartburg. Výnosy zo svojho majetku opäť používala na charitatívne účely. Zakladá špitál sv. Márie Magdalény v Gothe. Alžbeta je však na Wartburgu nespokojná a tak po druhý krát odchádza, tentoraz však do svojich budov v Marburgu, kde pôsobil i jej spovedník a duchovný vodca magister Konrád. Naplno sa venovala ošetrovaniu chudobných, a to najmä v špitále v Marburgu. To bolo doménou rehoľníkov, Alžbeta však presadila, že i ženy smeli v špitáli konať skutky milosrdenstva. Duševné útrapy, nadľudská námaha v špitáli a kajúci sa život v neustálom odriekaní bohužiaľ podlomili sily mladej ženy. Cítila, že sa blíži jej posledná hodina a vyspovedala sa magistrovi Konrádovi. So svojou smrťou bola plne vyrovnaná. Zaspala a v spánku zomrela 17. novembra 1231.<sup>61</sup>

Charakter svätice podstatne určovalo milosrdenstvo. Alžbeta patrí k novému typu dynastických svätcov, ktorých svätosť sa už nezakladala len na mimoriadnych nadprirodzených daroch, ale vychádzala z ich príkladného konania. Ideové odôvodnenie i popularizácia tohto typu svätcov počnúc prvou polovicou 13. storočia bytostne súviselo s pôsobením novozaložených žobravých rádov, hlavne františkánov. S ich ideami a ideálmi sa Alžbeta mala možnosť zoznámiť už v roku 1225, keď sa usadili v Eisenachu. Takisto špitál, ktorý založila v Marburgu bol zasvätený sv. Františkovi. U františkánov a klarisiek sa Alžbeta tešila mimoriadnej úcte i po svojej predčasnej smrti.<sup>62</sup>

Spontánny rozmach svätej povesti a kultu nasledoval hneď po jej úmrtí v roku 1231 a zohrával významnú úlohu v plánoch už spomínaného magistra Konráda. Jeho hlavným cieľom bolo zabezpečiť čo najrýchlejší pozitívny výsledok jedného z prvých úplných kanonizačných procesov v dejinách latinskej cirkvi. Dňa 11. augusta 1232 Konrád adresoval pápežovi *petitio*, žiadosť o otvorenie kanonizačného procesu, doplnenú aj prvými správami o zázrakoch pri Alžbetinom tele, ktoré pokračovali aj po jeho pochovaní a prikrytí kamennou platňou. Jej cnostný život a zázračné udalosti pri jej hrobe sa interpretujú ako Kristovo pôsobenie, dokazujúce pravú vieru v spore s heretikmi. Konrádovi však nešlo len o cirkevno-politický význam kultu, ale aj o riešenie praktických sporov okolo ďalšej prevádzky špitála, ktorý založila Alžbeta pod jeho vedením a vplyvom. Zápas o presadenie, uznanie a podobu kultu svätice rozhodne nebol jednoduchý: nasledujúcu fázu kanonizačného procesu, tzv. *informatio*, zameranú na preskúmanie Alžbetinej svätej povesti a pravdivosť správ o zázrakoch opísaných v žiadosti z roku 1233 skomplikovalo zavraždenie magistra Konráda. Na jeho dielo po krátkom, ale udalosti bohatom čase nadviazala druhá pápežom vymenovaná komisia pracujúca pod vedením biskupa Konráda II. z Hildesheimu. Keď výsledky ich práce

---

<sup>61</sup> DACHOVSKÝ 2007, 22–33.

<sup>62</sup> GERÁT 2002c, 99.

schválila kúria, mohol kanonizačný proces prejsť do ďalšej fázy – *publicatio*. Jej jadro tvorila kanonizačná slávnosť s omšou celebrou pápežom Gregorom IX. v Perugii dňa 27. mája 1235.<sup>63</sup>

### 3.2 Kult a patrocíniá sv. Alžbety

Súčasťou historického štúdia kultu svätca sú okrem hagiografických a ikonografických prameňov hmotné pamiatky v podobe patrocínií. Patrocíniá ako historická skutočnosť zasväcovania liturgického objektu istému patrónovi sa odvolávali na jeho konkrétnu funkciu. Keďže patrocínium vždy bolo výtvorom sociálno-kultúrnych podmienok svojej doby, treba sa naň pozeráť cez kontext doby, v ktorej vzniklo. Charakter doby neformujú len osoby, ktoré v nej žijú, ale aj mravné vzory, ktoré sú im predkladané. V stredoveku boli takými vzormi najmä čerstvo kanonizovaní svätci majúci vzťah ku krajine, alebo k vládnucej dynastii. Z tohto pohľadu v časovom priestore 13.–16. storočia sú patrocíniá zasväcované sv. Alžbete jedným z príkladov logického vyústenia spoločenskej situácie. Šírenie kultu sv. Alžbety a z toho vyplývajúce zakladanie patrocínií, vychádzalo z troch hlavných línií a všetky sa vo väčšej či menšej miere prejavili aj na území Slovenska. Prvá línia sa viaže na skutočnosť, že sv. Alžbeta pochádzala z arpádovskej dynastie. Druhým faktorom bolo jej postavenie ako krajinskej grófkyni po línií svojho manžela Ľudovíta Durínskeho a týmto spôsobom previazanosť na nemecké krajiny. Tretia línia naznačuje spojitosť jej osoby so vzráhajúcim sa mendikantským hnutím, ktoré sa dostáva už v počiatkoch svojej existencie aj na územie Uhorska. Jednotlivé línie pritom spolu úzko súvisia.<sup>64</sup>

Ako som už spomínala, jedným z najväčších činiteľov šírenia kultu bola sama arpádovská dynastia. A práve z tejto dynastie pochádza jedna z najvýznamnejších šíriteľiek Alžbetinho kultu, jej neter Mária Uhorská, kráľovná neapolská. Do sedemástich rokov žila v Uhorsku, kde nadobudla mnoho spomienok a poznatkov o Alžbetinej osobnosti. Tá sa pre ňu stala veľkým vzorom. V roku 1270 sa vydala za Karola II. z Anjou a žili až do jej smrti roku 1323 v Neapole. Bola mecenáškou umenia a na znak úcty kultu sv. Alžbety darovala v roku 1317 alžbetínsky oltár dolnému kostolu sv. Františka v Assisi.<sup>65</sup>

Pre Arpádovcov sa kanonizovaná Alžbeta stala vzorom hodným nasledovania. Asi najväčšmi sa to premietlo na sv. Margitu, v poradí tretej dcéry Bela IV., čiže Alžbetinej netere, dominikánskej mníšky. V jej *Vita* ako aj *Legenda vetus* sa jasne píše, ako často sa Margita v modlitbách chcela podobáť svojej príbuznej Alžbete.<sup>66</sup>

Iný zdroj šírenia kultu sv. Alžbety sa priamo spája s mendikantskými rádmi, najmä s rádom františkánov. Sama Alžbeta bola počas svojho života ovplyvnená myšlienkami prichádzajúcimi z Talianska, z prostredia skupiny zánietencov sústredených okolo sv. Františka z Assisi. K stretnutiu Alžbety a sv. Františka nikdy nedošlo, hoci po tom svätica

<sup>63</sup> GERÁT 2009, 183–184.

<sup>64</sup> PACINDOVÁ 2006, 345–346.

<sup>65</sup> PROKOPP 2007, 416.

<sup>66</sup> PACINDOVÁ 2006, 347.



veľmi túžila. Napriek tomu bol vplyv františkánskych ideálov na jej život evidentný. Medzi oboma svätcami nachádzame analógiu: vyššie sociálne postavenie, prostredie z ktorého pochádzali a opovrhnutie svetským spôsobom života. Františkáni považovali Alžbetu za sväticu z vlastných radov. V 80. rokoch 13. storočia, kedy vznikol tzv. tretí – laický rád sa stala Alžbeta jeho absolútnou patrónkou.<sup>67</sup>

Najtypickejším a najrozšírenejším spôsobom šírenia kultu sv. Alžbety na území stredovekého Slovenska ostáva jeho spätosť s nemeckým obyvateľstvom. Nielen nemeckí kolonisti, ale i Valóni, Taliani prichádzali na územie Uhorska už začiatkom 13. storočia, na pozvanie Ondreja II., teda ešte pred tatárskym vpádom. Prichádzali okrem iného i na podnet Ondrejovej manželky, Alžbetinej matky Gertrúdy z rodu Andechs-Meran. Druhá vlna prišla na popud Bela IV., ktorý nimi hodlal jednak osídliť vyľudnené oblasti a pritiahnúť kúpnu silu. Za jeho vlády zaznamenávame vytváranie nových osád so saskými prisťahovalcami, ktorí sa usádzali v okolí kostolov, často zasväcovaných svätej Alžbete<sup>68</sup> akými boli napr. Levoča, Kremnica atď. Mnohí boli pôvodom z Durínska, Alžbetinej druhej vlasti, a tento fakt sa premieta v zakladaní patrocínií. Alžbeta ako osoba teda stelesňovala dvojakú väzbu prisťahovalcov – na starú vlasť v Nemecku a na novú v Uhorsku. Počas Liturgií venovaných jej sviatku sa ozývalo *Gaude felix Hungaria a Laetare Germania*.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> PACINDOVÁ 2006, 348–350.

<sup>68</sup> zachovali sa doklady o existencii 54 kostolov sv. Alžbety, z toho 12 už zaniklo, podľa názoru: MARSINA 1997, 117.

<sup>69</sup> PACINDOVÁ 2006, 351.

#### 4. Dóm sv. Alžbety v Košiciach

Zmienka o existencii Košíc z roku 1230 je spojená s údajom o existencii farského kostola. V čase prerodu osady na mesto sa jeho úspechy i neúspechy dotýkali aj dómu sv. Alžbety. Podľa historických údajov je dnešný kostol [1] postavený na mieste staršieho objektu, ktorý bol tiež zasvätený sv. Alžbete. Vzťahuje sa naň listina pápeža Martina V. z roku 1283 a 1290. Tento starší kostol v roku 1378 vyhorel a po požiari bol iba provizórne opravený a naďalej užívaný. Svedčia o tom správy o dotáciách oltárov z rokov 1382 a 1385. V tomto období však jeho veľkosť prestáva vyhovovať prosperujúcemu mestu a tak a preto sa prišlo k stavbe nového chrámu. Prvá stavebná dielňa pracovala na stavbe asi do roku 1420. V pláne bolo postaviť päťlodovú baziliku, avšak v snahe vytvoriť moderný halový priestor sa tohto plánu nedržali, skrížili hlavnú loď s rovnako vysokým transeptom. Vznikla trojloďná bazilika [2].<sup>70</sup>

Druhé obdobie výstavby je poznamenané kamenárskou dielňou pracujúcou na všetkých portáloch v prvej štvrtine 15. storočia. Tretia etapa výstavby pokračovala za vlády Mateja Korvína. Vedúci stavebnej dielne bol majster Štefan, ktorý dobudoval bočné kaplnky. Dóm bol v roku 1491 pri obliehaní Košíc počas sporov o uhorský trón veľmi poškodený. Jeho oprava bola zverená Mikulášovi Krompholzovi z Nisy pod dozorom Václava z Prahy. V roku 1508 bola dokončená i stavba presbytéria. Tento rok považujeme aj za rok ukončenia stavebných prác na dóme. V roku 1556 vyhorelo takmer celé mesto. Na kostole zhorela strecha s krovom a značná časť vnútorného zariadenia. Ďalší požiar v roku 1775 opäť spôsobil škody a severná veža bola zastrešená barokovou helmicou. V rokoch 1834 a 1845 bol chrám opäť poškodený, tento krát prírodnými živlami ako boli napríklad zemetrasenie či povodne. V rokoch 1857–1863 sa konala veľká rekonštrukcia, ktorá žiaľ neodstránila statické poruchy. Po víchrici v roku 1875 kostolu hrozilo zrútenie, a tak sa prišlo k ďalšej rekonštrukcii v rokoch 1877–1896. Projektantom bol Imrich Steindl. Žiaľ v duchu puristickej metódy došlo k stratám: bola odstránená kaplnka sv. Jozefa, pôvodná hviezdicová klenba bola zmenená na sieťovú a vrátili sa k pôvodnej stredovekej plánovanej koncepcii päťlodovej baziliky.[3] V roku 1896 bol kostol slávnostne konsekrovaný.<sup>71</sup>

V roku 1970 bol dóm sv. Alžbety vyhlásený za národnú kultúrnu pamiatku. V súvislosti s týmto dátumom sa v nasledujúcich rokoch začal dóm reštaurovať. Práce na dóme od tej doby pretrvávajú s prestávkami dodnes. V tomto čase prebiehajú na dóme reštaurátorské práce, a to: vo vnútri v severnom transepte, zvonku na západnom priečelí a severovýchodnej strane dómu.

---

<sup>70</sup> POLÁKOVÁ 1983, 29–30.

<sup>71</sup> POLÁKOVÁ 1983, 30–32.

## 5. Oltár sv. Alžbety v Košiciach

V 15. storočí boli Košice dôležitou stanicou na obchodných trasách z Budapešti do Krakova, čo sa odzrkadlilo okrem iného i v umení. Okrem toho k významu mesta a kostola prispelo aj uctievanie relikvie Kristovej krvi. Zároveň sa Košice stali medzinárodným pútnickým miestom, čo bolo potvrdené pápežskou bulou v roku 1402 a 1494. Kráľ Matej Korvín venoval v rokoch 1468–1476 mnoho prostriedkov na prestavbu kostola, o čom nám svedčia písomné pramene a jeho erb na niekoľkých miestach. Kostol po svojej prestavbe a zväčšení požadoval nový veľkolepý krídlový oltár, veľmi pravdepodobne už tretí v poradí.<sup>72</sup>

### 5.1 História oltára

Ako svedčí názov, hlavný oltár [4] je pod patronátom Alžbety Durínskej. V pokladničných denníkoch mesta Košíc z rokov 1474–1477 sú uvedené rôzne zápisy ako napríklad *ad tabulam sancte Elisabeth, ad magnam tabulam*. K zápisom z roku 1477 patrí i to, že veľké oltárne retabulum musí byť dokončené v roku 1477. Pravdepodobne práce odpovedajúc veľkosti objednávky trvali niekoľko rokov. O zakladateľovi oltára nie sú v prameňoch žiadne správy. Nenachádzame na oltári ani erb panovníka, ani erb mestský ako to bývalo v regióne obvyklé, ako napríklad v Prešove či Levoči. Môže to byť spôsobené aj tým, že svätyňa podstúpila v neskoršej dobe, a to hlavne vo svojej dolnej časti podstatné zmeny.<sup>73</sup>

Čo sa týka datovania oltára, nemôžeme datovať všetky jeho časti jednotne. Na to, že tri hlavné sochy skrine nie sú dielom sedemdesiatych rokov, ale že vznikli neskôr než v predpokladanej dobe vzniku oltára (t.j. 1474–77), sa v literatúre poukázalo viac krát. Tento názor zastáva napríklad Lajos Kemény<sup>74</sup>, ktorý publikoval časť košických mestských účtovných kníh. S jeho názorom súhlasí i László Gerevich<sup>75</sup>, ktorý do sedemdesiatych rokov kladie vznik predely a vlysu v dolnej časti skrine, no vznik hlavných sôch kladie až do začiatku 90. rokov, pričom za ich pôvodcu pokladá majstra Alexandra, menovaného v mestských knihách. D. Radocsay porovnáva sloh sôch s dielom ulmského majstra Gregora Erharta a na základe ich súvislosti s tvorbou tohto rezbára vymedzuje dobu ich vzniku medzi roky 1485–1494. Vzhľadom na to, že majster Alexander sa v mestských archiváliách spomína od roku 1489 a členom mestskej rady sa stáva v roku 1493, D. Radocsay pripúšťa, že by mohol byť autorom hlavných sôch [5]. Ďalej predpokladá, že hlavný oltár bol koncom sedemdesiatych rokov 15. storočia hotový, až na spomínané sochy. L. Gerevich dokonca vyslovuje myšlienku, že v skrini boli pôvodne iné sochy, ktoré neskôr nahradili terajšie sochy.<sup>76</sup> Tento názor podporuje i M. Spoločníková, ktorá uvádza, že sochy boli vyhotovené mimo Košíc na objednávku. Hotové boli potom dovezené z iného kultúrneho, či umeleckého centra, kde bola rezbárska prax na veľmi vysokej úrovni. I keď bezpečne sa to zatiaľ nedá

<sup>72</sup> TÖRÖK 2007,398.

<sup>73</sup> Ibidem, 399.

<sup>74</sup> časť mestských účtovných kníh publikovaná v: KEMÉNY 1892 — Lajos KEMÉNY: Kassa város régi szamadás könyvei 1431–1533. Košice 1892.

<sup>75</sup> GEREVICH 1935 — László GEREVICH: A kassai szt. Erzsébet templom szobrászata a XIV. –XVI. sz., Budapest 1935.

<sup>76</sup> CIDLINSKÁ 1968, 195–196.

dokázat, je na zamyslenie nová skutočnosť, ktorá sa potvrdila až pri reštaurovaní v rokoch 1990–1991 M. Spoločníkovou. Po odstránení premalieb na zadných a bočných častiach drapérií bolo objavené, že sochy, ktoré sú inak dômyselne opracované na pohľad z troch strán, boli pôvodne omnoho bohatšie. Tomu nasvedčuje okolnosť, že všetky tri zozadu vydlabané ústredné plastiky sú takmer po celej výške chrbtovej časti dodatočne zmenšované a zarovnané do plochy. Dôvodom je fakt, že sochy sa v pôvodnej veľkosti nemohli vtesnať do archy.<sup>77</sup>

Myslím si, že je veľmi dôležitá otázka, kde stál oltár počas stavby presbytéria. Vieme, že presbytérium sa stavalo ako posledná časť katedrály, a to v prvom decéniu 16. storočia. Ak bol oltár skutočne v tejto dobe už zhotovený, mohol vzhľadom na svoju šírku byť umiestnený len v strednej lodi pred triumfálnym oblúkom. Podľa posledného záznamu „*ad tabulam magnam*“ bolo k nej v roku 1477 postavené lešenie a opäť rozobrané. Pretože záznam nič bližšie nehovorí o tom, prečo sa lešenie vlastne stavalo, ostáva dohadom, či sa postavilo pre dnešný hlavný oltár, alebo pre predchádzajúci hlavný oltár. Treba ešte k tejto téme poznamenať, že v mestských účtoch sa v roku 1474 a roku 1476 výslovne hovorí o „*tabuli sv. Alžbety*“ a roku 1477 o „*veľkej tabuli*“. Preto ostáva otázkou, či boli tieto dve tabule totožné.<sup>78</sup>

Ďalšou dôležitou zastávkou pri skúmaní histórie oltára sú reštaurátorské zásahy. V prvej polovici 19. storočia sa totiž začína ukazovať potreba opraviť hlavný oltár. Prácami bol poverený budapeštiansky maliar Ernest Seitze v roku 1847, ktorý krídla rozobral, vyčistil, avšak podľa mienky D. Radocsaya ich nezoradil potom tak, ako boli kedysi zoradené stredovekými majstrami. Odvtedy zrejme traduje zmena v slede scén na pašiovom a alžbetínskom cykle. V roku 1884 sa opäť objavujú správy o nutnosti reštaurovať hlavný oltár. Nie je však známe do akej miery a kým bol hlavný oltár reštaurovaný. Vieme len, že obrazy boli po roku 1890 vystavené v zemskej obrazárni, odkiaľ sa potom vrátili do Košíc až po výstave roku 1896. Potom bol oltár znovu postavený. K opätovnej oprave oltára sa prišlo roku 1927, keď pražský maliar František Ženíšek reštauroval tabule, avšak priamo v rámoch. Asi najtragickejším obdobím pre oltár bola druhá svetová vojna a prvé roky po nej. V roku 1942 boli krídlivé oltáre dómu odvezené do letného sídla košického biskupa do Hejczy v Maďarsku, kde boli uložené v studených pivniciach. V roku 1945 boli povozy s oltármi pri návrate do vtedajšieho Československa zadržané na hranici maďarskou hliadkou. Nechránené a v daždi boli odvezené do Miškolca a z neho opäť do Hejczy, kde boli zase uložené v pivniciach. Do Košíc sa oltáre vrátili až v roku 1947,<sup>79</sup> no ich osud to nezachránilo, pretože boli uložené v debnách v kostole na mieste, kde bola porušená strešná krytina. Toto poškodenie dovŕšilo neodborné manipulovanie a pokus o reštaurovanie Petrom Kernom.<sup>80</sup> V rokoch 1950–1964 je oltár znovu reštaurovaný a to prof. Karolom Veselým, ktorý reštauroval maľby a rezbárskej časti oltára sa podujali bratia Kotrbovci. Niektoré rezbárske časti oltára boli veľmi poškodené. Celý oltár bol silne presiaknutý vlhkosťou, ktorá začínala vyvolávať plesň, takisto veľmi ťažko bola poškodená polychrómia na sochách a reliéfoch,

<sup>77</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 55.

<sup>78</sup> CIDLINSKÁ 1968, 198–199.

<sup>79</sup> Ibidem, 199–200.

<sup>80</sup> RICOTTIOVÁ 1986, 43.

často až po holé drevo, predela bola veľmi silne napadnutá červotočmi. Veľmi poškodené boli maľby, ktoré utrpeli najmä náhlymi zmenami vlhkosti a teplôt, neodborným transportom, uskladnením a nestarostlivým zaobchádzaním. Bolo potrebné upevniť vrstvu maľby na podložku, pretože sa následkom vlhkosti začala oddeľovať, alebo na niektorých miestach odpadla úplne. Odpadnuté kúsky boli starostlivo zozbierané a pripevňované späť na pôvodné miesto. Po dokončení všetkých prác bol oltár opäť postavený na menzu vo svätyni. Škoda však, že sa už pri príležitosti tohto reštaurovania nedali tabuľové maľby do pôvodnej podoby. Schéma D. Radocsaya bola totiž v tomto čase už dostupná.<sup>81</sup>

Ďalšie reštaurátorské práce na hlavnom oltári boli vykonávané v rokoch 1986–1992. Práce viedla skupina reštaurátorov pod vedením Ľubomíra Škvarila, ktorý v priebehu roka 1986 odstúpil a nahradila ho Eva Ricottiová do mája 1987. 2. júna 1987 na jej miesto nastúpil Juraj Maták, ktorý zotrval pri prácach do ich ukončenia 12. augusta 1992. V tej dobe sa nepodarilo zabezpečiť reštaurovanie tabuľových malieb a reštaurovanie troch ústredných plastík bolo vykonávané mimo Štátnych reštaurátorských ateliérov.<sup>82</sup> Reštaurovanie sôch a archy zveril investor do rúk Slovenskému fondu výtvarných umení. Reštaurátorské práce na 48 tabuľových maľbách boli vykonané ako umelecká tvorivá činnosť pri reštaurovaní v subdodávke Slovenského fondu výtvarných umení.<sup>83</sup> Od roku 1988 bola do prác zapojená M. Spoločníková.<sup>84</sup> Posledné reštaurátorské zásahy boli prevedené M. Spoločníkovou v rokoch 1992–1995.<sup>85</sup>

## 5.2 Popis oltára

Pri pohľade na oltár nás ako prvá upúta jeho veľkoleposť. V dnešných časoch je výška oltárneho celku 12,60 m. Je to zapríčinené výmenou pôvodného štítu za neogotickú zostavu rezieb s námetom Kalvárie v 19. storočí. Šírka oltára s otvorenými krídlami je 8,10 m.<sup>86</sup> Archa je vysoká 6,5 m a jej šírka činí 4 m.<sup>87</sup>

Archa stojí na predele s výjavom Bolestného Krista [6]. Je zdobená kružbovými ornamentmi, medzi štylizovanými akantovými listami s renesančným nádychom. Okrem toho vidíme anjelov klaňajúcich sa Spasiteľovi, a jeho samotného stojaceho medzi postavami Panny Márie a sv. Jána.<sup>88</sup>

Ústredným bodom archy je nadživotná socha Madony [7] vysoká 206 cm.<sup>89</sup> Je vyrobená z lipového dreva.<sup>90</sup> Panna Mária stojí na polmesiaci, ktorý je znakom menlivosti a pomínutelnosti. V pravici drží kráľovskú berlu, ľavou rukou drží malého žehnajúceho

<sup>81</sup> CIDLINSKÁ 1968, 199–200.

<sup>82</sup> MATÁK 1992, nepag.

<sup>83</sup> MATÁK/ RICOTTIOVÁ 1986–1988, 13–28.

<sup>84</sup> POLÁKOVÁ 1988, 2.

<sup>85</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 116.

<sup>86</sup> Ibidem, 13.

<sup>87</sup> WICK 1936, 206.

<sup>88</sup> Ibidem, 205.

<sup>89</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 18.

<sup>90</sup> Ibidem, 26.

Ježiška. V. Wick opisuje, že hlavu Matky Božej a jej syna zdobí baroková koruna [8], vysoká 33 cm<sup>91</sup>, čo potvrdzujú ešte fotografie z reštaurátorských správ z 50. rokov. Dnes je skutočnosť už iná. Madona stojí v pokojnom postoji, vyjadruje pokoru. V období expresívneho baroka chceli umocniť jej vlastnosti a preto zmenili podľa dobovej módy jej pôvodný vzhľad: vyhlásili ju za kráľovnú nebies a na znak toho bola korunovaná s Ježiškom už spomínanými striebornými korunami, ktoré však s gotickým slohom a pôvodným zámerom sôch nemali veľa spoločného. Neskorogotické slohové prvky majster na soche usporiadal s veľkým zmyslom pre veľkoleposť a popri štylizácii im dal povahu reálnosti. Veľkú časť sochy pokrýva bohato nariasený plášť, ktorý je dekoratívne rozložený i po bokoch. Tiahne sa až nadol, kde sa rozkladá na podstavci so srpom mesiaca, ktorý čiastočne prekrýva. Hlava Madony je pokrytá šatkou a jej tvár je oválne formovaná s jemným tvarom predĺženého nosa. Má pomerne vysoké čelo, hladké nadočnicové oblúky nad sklopeným zrakom a dlhé vlnité vlasy po stranách ramien. Na jej perách rezbár vytvoril nebadateľný úsmev, ktorý zdôraznil dvoma plytkými jamkami v lícach bledoružovej farby. Pohľad upretý smerom nadol mal byť predpokladaným priamym pohľadom na diváka pod oltárom. Kontakt s dieťaťom v ľavej ruke je na pohľad nepriamy, je naznačený len pohybom ruky. Malý Ježiš žehná pravicom a vo svojej ľavej ruke drží guľu ako symbol Zeme. Tvary detského tela sú pôvabné, bacuľaté, jeho hlava s kučerami je naklonená dopredu. Líca sú plné a výraz tváre je milý. Tvorca nielen, že ovládol reálnosť proporcií detského tela, ale akoby do dôsledkov pochopil a stvárnil vzácnu myšlienku, že dieťa je výsosť Boží dar.<sup>92</sup>

Dnes po pravici Matky Božej vidíme postavu Alžbety Biblickej [9], matky Jána Krstiteľa. Jej postavu pokrýva nádherne tvarované rúcho. Na hlave má priliehavo, ale ozdobne riasenú bielu šatku, dômyselne aranžovanú po bokoch okolo hlavy. S presnosťou topografa sledoval rezbár tvar hlavy. Cez čelo a po prednej časti brady, ktorú zahŕňa až k spodnej pere, upína jednu časť šatky, druhú po ľavej strane líca. Majster zároveň zakrýva i vlasy Alžbety. Voľný koniec prikrývky hlavy padá dozadu na pravé rameno až k zhybu lakťa, kde preklzne po rukáv a takmer na nerozoznanie splynie s hlbokými zárezmi drapérie. Úzky opasok položený na drieku dovoľuje prichytiť a rozpustiť množstvo záhybov spodného odevu, nad ktorým sa rozprestiera ťažký plášť, zopnutý vysoko pod krkom. Látka plášťa plynie v diagonále od pravej ruky na ľavú stranu až k nohám, kde sa v typickej skladbe rozprestiera na obe strany. Na rozdiel od Matky Božej vidíme u Alžbety vyčnievajúcu obuv. Takisto vidíme kontrast vrchnej zlatej strany plášťa kontrastujúcu so spodnou modrou farbou. Ako atribút má Alžbeta Starozákonná v rukách Písmo Sväté. K nemu sa presúva i ľavá polovica plášťa a odtiaľ sa v miskovitých útvaroch rytmicky vlní dopredu a nadol. Hmotnosť a tvary tela sa pod bohatým riasením rúcha takmer strácajú. Takisto je obdivuhodný rezbárov výkon v oblasti zobrazenia pokročilého veku svätice.<sup>93</sup>

Poslednou veľkou postavou oltárnej archy je Alžbeta Durínska [10]. Z hľadiska umeleckého hodnotenia plastiky je možné prehlásiť, že je osobitá a má umeleckú svojráznosť. Jej výška je 183 cm. Je veľmi ťažké nájsť jej obdobu nielen čo sa týka typológie a výrazu

<sup>91</sup> WICK 1936, 207.

<sup>92</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 28.

<sup>93</sup> Ibidem, 28–30.

tváre, ale aj riešenia záhybového systému drapérií. Na znak vydatej ženy má pokrytú hlavu tesne nad čelom. Voľný koniec šatky je dekoratívne položený na pravé plece, odkiaľ padá v širokom pruhu pozdĺž pravej ruky hlboko nadol. Viditeľný je iba z profilu postavy. Horný plášť je bez zopnutia položený na obe ramená. Alžbeta si z neho veľkú časť pridržiaava predlaktím. Spod zápastia prúdia bohato lineárne a trúbkovité útvary dopredu a dole. S meandrovitým okrajom sa vlní až na opačnú stranu a spolu s ostatnými časťami rúcha vytvára ostro ohraničenú siluetu ľavého boku. Plnosť plášťa a splývavé riešenie spodnej drapérie pohlcujú jej proporcie. Vysoká plnoštíhla svätica má úzke ramená, pomerne dlhý obnažený krk, pod plášťom iba jemne naznačené koleno a spod látky podobne ako u Alžbety Biblickej vyčnieva obuv jednej nohy. Plášť pri pohľade z boku vytvára po jej pravej strane reprezentatívnu vlečku. Majster mohol byť ovplyvnený kráľovským pôvodom tejto svätice, a týmto spôsobom chcel dať najavo jej majestát. Veľmi realisticky a citlivo zachytil individualizovanú tvár predstaviteľky mladej ženy, jej postoj a vonkajší zjav. V plnej oválnej tvári dominuje pomerne výrazný tvar nosa, polovične sklopené viečka a plné, mierne pootvorené pery, ktorými sa akoby prihovárala chorým. Takisto jej ruky sú vynikajúco anatomicky tvarované, ktoré dodávajú jej postave prirodzený dojem. Ako atribúty drží v ľavej ruke hlbšiu miskú a v pravej ruke kedysi postriebrenú lyžicu.<sup>94</sup>

Veľmi dôležitým detailom sú u všetkých troch plastiek ruky. Sú precízne modelované a subtílné. Rezbárova majstrovská istota sa ukazuje práve v takýchto detailoch. V porovnaní s Majstrom Pavlom z Levoče, ktorého ruky boli tvrdšie, hranatejšie boli ruky košických svätíc dokonalo jemné. Pohyby rúk sú veľmi prirodzené.<sup>95</sup>

Archu ďalej dotvára pozlátený a postriebrený, polychrómovaný reliéf [11] s lazúrami červenej a zelenej, ktorý tvorí spodný vlys archy oltára. Je to nevysoký, zdobený pás s rozmermi 38 x 302 cm. Obsahuje radu miniatúrnych postavičiek desiatich dievčenských figúr. Figúry označujú výjav piatich múdrych a pochabých panien. Sú zakomponované do množstva prepletených a štylizovaných vetiev rôznych popínavých rastlín na tmavomodrom pozadí.<sup>96</sup>

Ďalšou výplňou archy [12] boli sošky v bočných nikách, bohužiaľ dnes už len terakotové náhrady pôvodných, pochádzajúce z 19. storočia. Znázorňujú sv. Augustína, sv. Ľudovíta, sv. Jána Kapistrána a blahoslaveného Günthera. Takisto boli v 19. storočí nahradené sošky v baldachýne archy : sv. Gertrúda, sv. Margita, sv. Hedviga a sv. Salome.<sup>97</sup>

Bohužiaľ v tomto období bol odstránený i pôvodný štít, ktorý tvoril vertikálnu rovinu v rozložení oltára. V reštaurátorskej dokumentácii dokonca nachádzame i presný rok, kedy bol sňatý pôvodný štít, a to rok 1810. Dôvodom vraj mohla byť nestála tektonická stavba podložia kostola s následnými statickými poruchami obvodového muriva.<sup>98</sup> Dnes vidíme v štíte rezby s námetom Kalvárie [13]. Jeho rozmery sú 11 m a jeho datovanie je kladené do

<sup>94</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 30–44.

<sup>95</sup> Ibidem, 44.

<sup>96</sup> Ibidem, 15.

<sup>97</sup> WICK 1936, 208.

<sup>98</sup> RICCOTIOVÁ 1986, 39.

60. rokov 19. storočia. Časti starého štítu videl ešte I. Henszlmann a pokladal ich za najviac podarené drevorezby druhej polovice 15. storočia.<sup>99</sup> Motív pôvodného štítu ostáva však naďalej nejasný. Je veľmi ťažké odpovedať na túto otázku, pretože už v mohutnom triumfálnom oblúku oddeľujúcom svätyňu od hlavnej lode sa objavilo na priečnom brvne monumentálne súsošie, ktoré pochádza z rokov 1400–1420 a patrilo k pôvodnému vybaveniu farského kostola. Bol to päť metrov vysoký kríž [14], na ktorom visel korpus Ukrižovaného. Pod jeho pravícou stála Bolestná Matka a vľavo svätý Ján Evanjelista. Tieto plastiky sú dnes sekundárne umiestnené na empore južnej lode. Táto sochársky jedinečná kompozícia bola likvidovaná z víťazného oblúka hlavnej lode až začiatkom 19. storočia. Preto je veľmi otáznne, či je možné predpokladať, že tento istý motív použili rezbári aj pri utváraní pôvodného štítu.<sup>100</sup>

Celkový vzhľad oltára dotvárajú jeho jedinečné tabuľové maľby. Na oltári môžeme vidieť 3 cykly, a to: pri úplnom zatvorení oltára mariánsky cyklus s dvanástimi maľbami [15], pri prvom otvorení pašiový cyklus s 24 maľovanými doskami [16], a pri druhom otvorení oltára alžbetínsky s dvanástimi legendami zo života svätej Alžbety [17]. Spolu tvoria obrovský súbor 48 tabuľových malieb. Scény zo života svätej Alžbety sú viditeľné väčšinu roka, mariánske scény v čase adventnom a pašiový cyklus je ukazovaný v čase veľkého pôstu. Cykly sú namaľované na pozlátených tabuliach veľkosti 125 x 80 cm.<sup>101</sup> Maľby sú umiestnené v plasticky vypracovanej arkatúre, ktorá zakaždým pozostáva z oblúka v tvare oslieho chrbta s krabmi, ako aj arkády s dvoma variovanými motívmi kružby v cvikloch. Táto forma je využívaná aj v pašiovom cvikle, kým mariánsky neobsahuje ornament. Tento plastický dekor scén pomocou oblúkov z oslieho chrbta, s krabmi a kružbovou výzdobou v cvikloch je použitý už Majstrom triptychu Bolesnej Panny Márie v Kaplnke sv. Kríža na Waweli [18].<sup>102</sup>

### 5.3 Technika tabuľových malieb

Tabule košických obrazových cyklov sú vyrobené zo starostlivo vybraných a opracovaných lipových dosiek. V spojoch a niekde i po celých plochách sa nachádza plátený poťah, ktorý je upevnený k drevu glejom. Na nich je glejovo-kriedový podklad s hrúbkou zodpovedajúcou počtu náterov kriedy a izolačného nánosu želatíny. Paleta farieb je zložená z tradičných pigmentov a svetlostálych klasických farbív. Sú to anorganické prírodné pigmenty zemité a minerálne, kysličníky kovov, ktorých spracovanie odzrkadľuje remeselnú zdatnosť, umelecké cítenie, súlad a harmóniu. Náročnosť maliarskej techniky sa opierala o citlivo pripravenú podkresbu na starostlivo vybrúsených bielych podkladoch, ktoré časom zožltli. Schopnosť odrážať svetlo vďaka podkladu, je na mnohých častiach malieb zachovaná, čím farebné nuansy dosahujú čisté tóny, čo môžeme pokladať za vizitku kvality. K tejto kvalite ďalej prispievajú i spájadlá, ktoré sú najdôležitejšou súčasťou maľovanej vrstvy. V spolupráci s podkladom, šrafovanou podkresbou, pigmentmi a vlastnosťami spájajúcich médií vytvárajú typickú štruktúru, textúru, intenzitu, odtieň, ale aj estetické pôsobenie

<sup>99</sup> WICK 1936, 209.

<sup>100</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 57–58.

<sup>101</sup> WICK 1936, 209.

<sup>102</sup> SUCKALE 2003, 366.



maliarskej reči umeleckého diela. Krycie schopnosti niektorých pigmentov sa vekom strácajú, nakoľko sa zmenšuje i objem spájadla, maľovaná vrstva sa stáva transparentnou, lazúrnou, subtílnou a charakterizuje ju viac menej viditeľná krakeláž.<sup>103</sup>

Tým, že spôsob maľby a traktovania farieb štetcom sa v tých časoch menili len veľmi málo, nachádzame tieto základné charakteristiky a homogénnosť vo všetkých troch cykloch. Príznačné sú len určité detailné rozdiely. Pozoruhodnejšie modifikácie prebiehali v cykle s výjavmi zo života sv. Alžbety, kde boli nanesené najtenšie šrafované modelácie drapérií a najsubtílnejšie vrstvy pre tvorbu inkarnátov. Na maľovanie boli použité základné i odvodené tóny príbuzných farieb. Po čase došlo k transparentnosti, k miernej zmene farebného tónu v prospech celkového koloritu. K výstavbe farebnej zložky všetkých obrazov použili techniku vajcovej tempery s pridaním len veľmi malého percenta oleja, čím boli umožnené majstrovi vládne pohyby štetca a jeho maliarsky prejav sa stal suverénny. Pod farbou sú niekde viditeľne rozvinuté pentimenti.<sup>104</sup>

Na všetkých 48 obrazoch je zjavná prítomnosť olovenej bieloby, prírodných hliniek načervenalých a hnedých, ako prírodný červený kysličník železa puzuola, tiež zem zelenej so žltohnedým odtieňom sieny pálenej, arménska hlinka tmavočerveného a tehlovočerveného tónu. V lazúrach je viditeľná dračia krv, sfarbený šelak, auripigment, masikot, arzika, mínium jasnočerveného tónu. Dôležitú úlohu zohráva výrazná rumelka, ale aj vzácne farbivo ako napríklad purpur, lapis lazuli, azurit, ultramarín, prírodný kobalt, zo zelených je to malachit, medenka a šťavnatá zelená a z čiernych kostná. Mnohé z týchto farieb použili majstri v tvorivom procese kombinovaným spôsobom. Na tenký predfarbený základ nanášali ďalšie vrstvy farieb a polopriehľadných lazúr, niekde sa tóny zosvetľovali, alebo zdôrazňovali plastické objemy hlbokými, tmavšími farbami. K zdôrazneniu svetlejších miest sa použila bieloba, ktorú potom pokryli príslušným odtieňom tak, aby spodné nánosy prerážali cez horné lazúry a dodávali detailom potrebnú modeláciu. Maľby získali jemnými prechodmi nielen hladkú povrchovú štruktúru, v rôznej intenzite presvedčivý optický vnem a ilúziu tmavších hlbok.<sup>105</sup>

Bohužiaľ, infračervená reflektografia obrazov nemohla byť vykonaná, kvôli absencii potrebného prístrojového vybavenia v čase posledného reštaurovania. Preto sa prieskum obmedzil len na informatívne zisťovanie charakteru prípravného predkreslenia, zloženia farieb, systému maľovania a výkonu zlátienia. Avšak z doterajšieho bádania nám vyplýva, že všetky tri obrazové cykly majú odlišné kvality, a to slohové i technické.<sup>106</sup>

Pozícia alžbetínskeho cyklu je centrálna a obsahuje zaujímavý ideový program. Traktovanie inkarnátov sa opiera o lokálnu farbu pleti s lazúrovou modeláciou v tvárach, kde sa prejavuje aj kultivovaný maliarsky prednes všestrannej osobnosti. Výrazné svetlostále tóny ľahkej farebnej vrstvy, optický lom svetla, ktoré spolu s hĺbkami a kontrastmi svetla priaznivo

<sup>103</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 111–112.

<sup>104</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 112–114.

<sup>105</sup> *Ibidem*, 114.

<sup>106</sup> *Ibidem*, 114–115.

zvyšujú hodnotu hýrivej krásy preslávili maliara a jeho dielňu. Tvorivá potencia majstrov pašiového cyklu presahuje už zaužívanú produkciu, a to v počte tabúl v jednom oltárnom objekte. Pre pašiový súbor je najpríznačnejšou črtou skreslenie pohybových situácií a absencia väčšieho zmyslu pre reálnejšiu perspektívu. Miestami sa prejavuje disproporcionalita, ktorá pri kritickejšom pohľade na tvorbu majstrov hraničí s milou, ale naivne rustikálnou príchuťou. Maliari sa nepridržiavali striktne prípravnej podkresby. Pri porovnaní s formálnou analýzou v okruhu pôsobnosti majstrov z dvadsiatich štyroch obrazov pašíí názorovo lyrickejším tónom a odlišnou polohou krásna vyniká iba niekoľko tabúl. Pri nich by bolo možné uvažovať o účasti ďalšieho majstra. Rovnako aj technická výstavba je vyváženejšia. Kompozície sú komponované do kruhu, či elipsy s uzavretým dejom.<sup>107</sup>

Majstri adventného cyklu sa podriadili konvencii a požiadavke vkusu bez osobných prejavov. Farebnosť je tak isto stála a dekoratívna, no krakeláž je výraznejšia a dôsledky vysychania spájadiel v niektorých lokálnych tónoch sú intenzívnejšie, čo by mohlo svedčiť o horšej technickej zdatnosti ako u prvých dvoch cyklov. Tabuľové maľby dnes vidíme v pôvodnej maliarskej koncepcii aj vďaka dôslednému reštaurovaniu v rokoch 1950–1964, kedy bola odkrytá pôvodná farebnosť, boli vykonaní uvážené retuše a farebné vrstvy boli opätovne tmelené a upevňované na podložku. Takisto bolo pri reštaurovaní v rokoch 1992–1995 dodržané pôvodné traktovanie.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, 115.

<sup>108</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 115–116.

## 6. Alžbetínsky cyklus

Pri pohľade na oltárny cyklus sv. Alžbety je dôležité ako prvé spomenúť jeho poslanie. Je ním kultová oslava svätice. Tým pádom je v tomto duchu vystavaný hodnotový systém maľby. Dvanásť kompozícií tohto cyklu sa rozvíja na zlátenom pozadí pod vyrezávanými oblúkmi. Vo všetkých scénach hlavné miesto zaujíma Alžbeta. Maliarsky výkon vidíme v technicky dokonale zvládnutej realizácii klasickej vrstevnatej výstavbe maľby. Každý obraz je nesmierne živý. Autor to dosiahol premysleným a jemným vypracovaným variovaním farieb nie príliš širokej škály spektra. Deje, ktoré líči majú reprezentatívny ráz a charakter básnickej bezprostrednosti. Vyjadrujú nielen historické udalosti, ale aj legendárne príbehy, ako napríklad Zázrak kríža či Zázrak slávnostného rúcha. Najcharakteristickejšou črtou malieb inkarnátov je strieborný tón pleti, akoby rozjasnený zvnútra. Základ tradície maliarskej výstavby anonymný majster prevzal z praxe predošlého slohového obdobia, obohatil ho však prínosom novoutvorenej metódy, zmiešanej techniky, možno z autopsie poznanej v nizozemskej maľbe, ktorá umožňovala využívať svietivosť a ľahké tóny farieb pomocou prídavku oleja. V použití kvalitnej techniky je možné vidieť priaznivé podmienky tvorcu, ktoré mu mohla poskytovať dobrá organizácia v rámci cechu či pevné hospodárske a politické pomery. Ich tvorca vynikal svojou remeselnou zdatnosťou. Napokon, práve takéto práce vyústili neskôr do technicky jedinečných maliarskych prejavov renesancie, i keď toto samotne stojace umelecké dielo má na Slovensku ešte nesporné kvality a estetiku vrcholného gotického umeleckého slohu.<sup>109</sup>

### 6.1 Problematika autorstva obrazových cyklov

Pri prehliadke troch cyklov tabuľových malieb nám nemôže ujsť rôznorodosť štýlového a technického prevedenia medzi jednotlivými súbormi tabuľových malieb. V rámci jedného uzavretého cyklu sú rozdiely v technike maľby jednotlivých obrazov minimálne, no o to viac sú viditeľné rozdiely v rámci cyklov. Výraznou zložkou spojenia kompozičnej výstavby je tematika každého cyklu. V celku so 48 obrazmi je možné postrehnúť prácu najmenej piatich maliarov, asi vedúcich osobností maliarskej dielne, ktorých prístupy a korektúry sa strácajú v medziach dielenskej deľby práce.<sup>110</sup> Paralelne s problematikou skúmania vzniku oltára súvisí aj problematika autorstva sôch a malieb a to nielen na základe materiálovej rôznorodosti, ale predovšetkým z dôvodu autorskej diferenciacie. Ako prvý sa touto problematikou zaoberal I. Henszlmann, ktorý poukázal na kvalitatívnu rôznorodosť maliarskeho cyklu, pričom alžbetínsky cyklus hodnotil z výtvarného hľadiska najvyššie. Autora hľadal v okruhu Michaela Wolgemuta a toto jeho chybné autorizovanie bolo dlho preberané. Ďalším bádateľom bol Arnold Ipolyi, ktorý sa snažil o komplexné zhodnotenie nielen oltára, ale aj ostatného mobiliára a naznačil jeho vývojovú genézu, v ktorej bola hlavnému oltáru pripísaná dominantná úloha. Bádanie posunul L. Kemény, ktorý publikoval o oltári materiály získané archívnym bádáním. Ide o mená autorov činných v Košiciach

<sup>109</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 70–82.

<sup>110</sup> Ibidem, 70.

v poslednej štvrtine 15. storočia, ktorí by prichádzali do úvahy ako autori maľby, neskôr i rezbári. Na základe takto vyskúmaných poznatkov bol s tabuľami stotožnený majster Vavrinec z Krakova.<sup>111</sup>

V skúmaní pokračoval i Vojtech Mihálik. Vychádzal pritom z výsledkov I. Henszlmana a A. Ipolyiho, ktoré doplnil výsledkami z nového archívneho bádania.<sup>112</sup> Na základe nich datoval oltár do rokov 1474–1477. Teória o možnom autorstve však nebola historikmi umenia chápaná exaktne, nakoľko bolo stanovené iba hypoteticky. Nasledujúci bádatelia autorizovanie tabúľ jednoznačne neprijali. Kornél Divald toto určenie poprel a obrazy podrobil preskúmaniu, na základe čoho postrehol u dosiek rozdielnosť maliarskeho prejavu. Táto skutočnosť ho viedla k rozdeleniu autorstva cyklov medzi troch umelcov. Výrazným krokom vpred bol poznatok Jozefa Mihálika, ktorý videl autorstvo tabúľ v osobe Mikuláša z Bochnie.<sup>113</sup> K podobnému záveru došiel aj Tibor Gerevich, ktorý v cykle sv. Alžbety videl autora z krakovského okruhu. Nemeckí kunsthistorici ako napríklad Anton Hekler či Edith Hoffmannová hľadali autora v blízkosti maliarov činných vo Viedni.<sup>114</sup> A. Hekler považoval Majstra alžbetínskeho cyklu za maliara z okruhu Friedricha Herlina.<sup>115</sup> V ňom sa združuje invenčnosť a živý epický sklon s lyrickou náladou.<sup>116</sup> Za najserióznejšie a najkomplexnejšie v tom období však bolo možné považovať výsledky bádania D. Radocsaya, ktorý sa k autorstvu tabúľ vyjadril: „*Cudzíe analógie, ktoré sa spomínali v starších bádaniach, sú snahami onej doby a iba vo všeobecnosti sa môžu pripisovať košickým obrazom. Konštatovania, ktoré cyklus pripisovali Polackovi, Herlinovi, Wolgemutovi, kolínskemu majstrovi Marienlebens či majstrovi viedenského Schottenstiftu, väčšinou poukazujú na také znaky, ktoré sú tam i tu, ale nevytvorili sa špeciálne iba tam alebo tu, v umení košických, alebo iných majstrov. Spoločné, ale nie špecifické znaky týchto umeleckých prúdení možno nájsť u umelcov a hlavných umeleckých prúdov, ktoré podľa potreby priamo, alebo nepriamo určovali maľby košického hlavného oltára.*“<sup>117</sup>

Vďaka týmto poznatkom je tak možné medzi cudzími a košickými majstrami nájsť popri príbuzných znakoch aj nie bezvýznamné odchýlky.<sup>118</sup> Umenie Jana Polacka<sup>119</sup> je barokovo bohatšie, u Friedricha Herlina sa nachádza viac nizozemských znakov, jeho kompozície sú suchšie a jeho štíhle postavy sú manieristickejšie. Umenie Michaela Wolgemuta je premyslenejšie v detailoch, majster Máriinho života<sup>120</sup> je chladnejší a elegantnejší. Tvorba

<sup>111</sup> RICOTTIOVÁ 1986, 18.

<sup>112</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 118: informuje, že jej dr. I. Chalupický a vedenie archívu mesta Košice oznámilo, že z mestských archívov sú už vyťažené všetky informácie a z prameňov už nemožno viac čerpať.

<sup>113</sup> domnieval sa tak na základe domnejšej signatúry na štyroch tabuliach alžbetínskeho cyklu.

<sup>114</sup> RICOTTIOVÁ 1986, 19.

<sup>115</sup> o Friedrichovi Herlinovi pojednáva v dizertačnej práci BURCKHART 1931 — GEORG BURCKHART: Friedrich Herlin – Forschungen. Erlangen 1931.

<sup>116</sup> WICK 1936, 211.

<sup>117</sup> RICOTTIOVÁ 1986, 17–19.

<sup>118</sup> o rakúskej tabuľovej maľbe všeobecne pojednáva napr. OETTINGER 1938 — Karl OETTINGER: Die Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Österreich. In: GINHART 1938, 126–135. Tabuľovej maľbe v Poľsku sa venuje napr. DOBRZENIECKI 1972 — Tadeusz DOBRZENIECKI: Malarstwo tablicowe. Warszawa 1972.

<sup>119</sup> GRIMM/ HAHN/ SANDNER/ STEINER/ WENIGER 2004 — Claus GRIMM/ Sylvia HAHN/ Ingo SANDNER / Peter STEINER / Matthias WENIGER: Jan Polack – von der Zeichnung zum Bild. Augsburg 2004.

<sup>120</sup> SCHERER 2000 — Annette SCHERER: Neues zum Meister des Marienlebens. In: KAMMEL/ GRIES 2000, 123–133.

a spôsob maľby alžbetínskeho cyklu je najbližšia majstrovi viedenského Schottenstiftu<sup>121</sup> a jeho umeniu. Košické obrazy sú však vykreslenejšie a dekoratívnejšie, typy tvárí oboch majstrov a ich rozdielne ťahy naznačujú autorskú rozdielnosť.<sup>122</sup>

Avšak neskorší názor J. Eislera s týmto poznatkom nesúhlasí. Podľa jeho tvrdení tvorca Alžbetínskeho cyklu má najbližšie k umeniu Friedricha Herlina. Herlinova konštrukcia výjavov oltára sv. Jakuba v Rothenburg ob der Tauber má najbližšie k priestorovej konštrukcii výstavby scén cyklu sv. Alžbety. Čo sa týka spoločných znakov sú to napríklad: v porovnaní s vnútorným priestorom príliš vysoké okná, či dlážkové vzory, ktoré sa v konštrukcii perspektívy schádzajú na obidvoch oltároch v jednom bode, v dôsledku čoho sa priestor skrakuje a hľadiac z podlahy sa zužuje. Viditeľné je to na scéne Sv. Jakub hostí a Videnie sv. Alžbety. Na jednotlivých výjavoch sv. Alžbety je badateľné jemné držanie rúk a hlavy, preto sa J. Eisler domnieva, že maliar mohol byť v kontakte s ulmskou maliarskou školou. Ďalej podľa jeho názoru vplyv Majstra viedenského Schottenstiftu je badateľný viac na pašiovom a mariánskom cykle.<sup>123</sup>

R. Suckale sa k problematike určenia autorstva cyklov postavil opäť inak. Autorstvo rozdeľuje medzi troch majstrov. Podľa neho koncepcia väčšiny scén pochádza od Hlavného majstra oltára (t.j. tvorca alžbetínskeho cyklu). Sám však vytvoril málo obrazov. Len málokedy siahal po predlohách, obrazy koncepčne navrhoval vždy nanovo. S určitosťou označil Hlavného majstra maliarom spodného registra naľavo aj napravo. V druhom rade je znateľná činnosť Majstra pašíí<sup>124</sup>. Viditeľný rozdiel v spôsobe maľby dokladá porovnanie k modlitbe zdvihnutých rúk Gertrúdy v scéne narodenia a rúk sv. Alžbety na obraze vízie. Na obraze narodenia [19] vidíme činnosť Hlavného majstra ktorého prsty na rukách sú jemne členené<sup>125</sup>, zaoblené a detailnejšie prepracované. Za zaujímavé považujem však aj to, že pri spôsobe kladenia prstov Hlavného majstra nachádzame u viacerých postáv na obrazoch rovnaký znak, a to akési oddelenie prostredníka a prstenníka [20]. Ruky pašiového majstra [21] predstavujú úplne iný typ spôsobu zobrazenia. Jeho prsty nie sú členené, sú tvrdšie a často predĺžené. Ruky Majstra mariánskeho cyklu [22] sú namaľované prirodzene, bez nejakých deformácií či predĺženia.

Za ďalšiu indíciu pri náročnom rozoznávaní majstrov, môžeme považovať to, že u Majstra pašiového cyklu je viditeľná čierna podkresba voľným okom. Avšak u tohto cyklu vidíme rovnako prácu viacerých maliarov. Najvýraznejší z nich, teda hlavný majster tohto cyklu je tvrdý a kresliarsky zameraný.<sup>126</sup>

<sup>121</sup> katalóg výstavy: Gotik in Österreich. Krems an der Donau 1967, 107. Pojednáva i SALIGER 2005 — Arthur SALIGER: Der Wiener Schottenmeister. München 2005.

<sup>122</sup> RICOTTIOVÁ 1986, 19–20.

<sup>123</sup> EISLER 1995, 191.

<sup>124</sup> o Majstrovi pašiového cyklu vieme, že pracoval na všetkých troch cykloch, dokladajú to i scény na mariánskom cykle: *Zasnúbenie Panny Márie, Vraždenie neviniatok a Obriezka*. SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 100.

<sup>125</sup> SUCKALE 2003, 364–371.

<sup>126</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 82–92.

Maliar mariánskeho cyklu bol vždy činný na druhom obraze druhého radu.<sup>127</sup> Je možné ho rozoznať podľa jemnej línie a práce so špicatým štetcom. Okrem iného na obraze zázraku s plášťom namaloval prinajmenšom postavu sv. Alžbety [23]. Hlavný majster umiestňuje svoje figúry v priestore voľnejšie, sú dynamickejšie, ich tváre majú plný výraz a nesú známky dokonca čiastočnej deformácie pomocou akejsi grimasy [24]. Takisto nesú osobitú voľbu farieb ako je patrné napríklad pri milosrdných skutkoch Alžbety.<sup>128</sup>

Zaradiť tohto originálneho umelca je veľmi ťažké. Veľmi náročné je to už len z toho dôvodu, že na rozdiel od pašiového a mariánskeho cyklu, alžbetínsky sotva siaha po ikonografických predobrazoch. Z pohľadu všeobecného umeleckého poňatia sa najskôr dajú sledovať spojenia s o jednu generáciu starším viedenským maliarom Albrechtovho oltára. Vidieť ich hlavne v trojdimenzionálnej prezencii misy, umývadla a iných predmetov, v mocných postavách v popredí a v citlivej farebnosti. Tak by mohla byť figúra pôrodnej babice v Narodení Márie [25] od tohto majstra predobrazom zozadu znázornenej postavy na košickom zobrazení Narodenia sv. Alžbety, stvárnenej ešte bohatšie. Maliar však študoval aj hlavný oltár viedenského Schottenstiftu. Poňatie obrazového priestoru a umiestnenie príbehov na scéne, pomer medzi telom a odevom, ako i ďalšie zobrazovacie princípy sú viditeľne príbuzné. Napríklad sa zdá, že košický maliar si starostlivo naskicoval aj stredného z kráľov v scéne Klaňania troch kráľov [26] retabula zo Schottenstiftu vo Viedni. Predsa však bol Hlavný majster alžbetínskeho cyklu väčším rozprávačom.<sup>129</sup> Názor, že u košického majstra nachádzame vzdialené paralely s Majstrom viedenského Schottenstiftu vyslovil i G. Török.<sup>130</sup>

Ako som spomínala na maľbách oltára pracovalo s určitosťou viacero majstrov. Vďaka rozdielom na jednotlivých tabuliach je takmer istá spolupráca minimálne dvoch či viacerých osôb na jednom obraze, a takmer neexistujú tabule, ktoré vykazujú jednu autorskú ruku. Do dnešných čias sa nenašiel jednotný názor ohľadom autorstva tabúl na oltári a naďalej zostáva otázkou, kto mohol byť potenciálnym tvorcom jednotlivých obrazov. Na nasledujúcich stranách sa pokúsim aspoň o približné určenie autorstva tabuľových malieb na základe typických znakov, ktoré vyslovil R. Suckale a takisto sa budem odvíjať z reštaurátorských správ, ktoré nesú veľmi dôležité informácie o zásahoch na tabuľových maľbách.

## 6.2 Problematika pôvodného rozmiestnenia tabuľových obrazov

Pred samotnou analýzou jednotlivých scén je potrebné sa vrátiť k problematike načrtnutej už v predchádzajúcich kapitolách, a to k problematike pôvodného a dnešného rozmiestnenia alžbetínskych tabúl. I. Henszlmann ešte pred rozkladom oltára v roku 1847 zakreslil pôvodnú podobu oltára. Obrazy boli zo stredovekého rámu vyňaté a bol vyhotovený nový rám. I. Gerát však uvádza možnosť, že oltár bol rozložený až pri povojnovom reštaurovaní.<sup>131</sup> Ak by sme

---

<sup>127</sup> t.j. Zázrak kríža a Strihanie vlasov malomocnému.

<sup>128</sup> SUCKALE 2003, 368–371.

<sup>129</sup> SUCKALE 2003, 370–371.

<sup>130</sup> TÖRÖK 2007, 402.

<sup>131</sup> GERÁT 2009, 88.

sa pozreli na oltár v jeho pôvodnej podobe [27], videli by sme jeho začiatok vľavo hore so scénou Narodenia. Ďalej cyklus postupoval zaradom scénami: Zasnúbenie sv. Alžbety, v druhom rade zľava Alžbeta strihá vlasy malomocnému a vedľa Zázrak kríža. V dolnom rade by sme videli Zázrak slávnostného rúcha a posledný obraz ľavého krídla tvorí Rozlúčka sv. Alžbety s manželom. Pravé krídlo začalo svoje obrazové rozprávanie opäť vľavo hore scénou Vyhnanie sv. Alžbety z hradu Wartburg. Napravo bola umiestnená scéna Alžbeta hodaná nevďačnou ženou do blata. V druhom rade nasledovali scény s výjavmi Alžbeta kúpe malomocného a Videnie sv. Alžbety. Celý cyklus napokon uzatvárali scény Smrť sv. Alžbety a Vyzdvihnutie ostatkov.<sup>132</sup> Nie je jasné, prečo tieto dnes chybné umiestnené maľby [28] neboli pri poslednom reštaurovaní dané do svojej pôvodnej podoby. Vďaka chybnému zloženiu scén totiž nebol narušený len dej alžbetínskeho, ale i pašiového cyklu, keďže dosky sú obojstranné. Podľa môjho názoru chyba pri opätovnom zložení oltára po ukončení reštaurátorských prác koncom 19. či po 2. svetovej vojne mohla vzniknúť preto, lebo sa reštaurátor nevedel správne vysporiadať s legendou. Celkovo komplexná úprava oltára v poslednej dekáde 19. storočia je označovaná ako drastická. Počas týchto úprav bol oltár úplne rozobratý a „renovovaný“ vo všetkých jeho častiach. Táto úprava nerešpektovala originalitu diela a pretvorila ho podľa predstáv renovátorov.<sup>133</sup>

Domnievam sa teda, že reštaurátor sa možno snažil o utvorenie celistvých životných etáp sv. Alžbety, a to napríklad tým, že jej detstvo vykreslil v scénach narodenia a jej zasnúbenia. V druhom rade potom spojil zázraky v podobe videnia sv. Alžbety a zázraku kríža a ruží. V hornom rade na zázraky naviazal ďalšou scénou zázraku slávnostného rúcha a spolu s vedľajším obrazom chcel ukázať Alžbetin pobyt na hrade Wartburg. Na pravom krídle potom začínajú scény odchodom Alžbety z hradu Wartburg a jej život ako vyhnankyne názorne ukazuje scéna Alžbety vhodenej nevďačnou ženou do blata. Tým je zároveň poukázané na Alžbetino utrpenie. V strednom rade sa ďalej pokúsil reštaurátor o ukážku jej pomoci chorým scénami Alžbetinej starostlivosti o malomocných. Cyklus logicky zakončujú scény smrti a vyzdvihnutia ostatkov.

Toto usporiadanie by dávalo istú logiku, avšak nie pri bližšom pohľade na každý výjav osobitne. Výjavy sú totiž komponované ako sled udalostí jej života podľa Teodorikovej legendy. Napríklad chybné sú vedľa seba umiestnené scény kde Alžbeta pomáha malomocným. Ďalšej podrobnejšej analýze scén je venovaný priestor na nasledujúcich stranách.

### 6.3 Narodenie sv. Alžbety

Ideové motívy začleňovania scény narodenia do hagiografických obrazových cyklov sa dajú rozdeliť do dvoch skupín, a to: 1. vizuálna podobnosť svätca alebo sväteice s narodením Krista, ktoré mohlo názorne poukazovať na nasledovanie Krista, ktoré sa stáva podstatným momentom v konštrukcii svätca, 2. výstavba scény a jej vedľajšie motívy spravidla

---

<sup>132</sup> TÖRÖK 2007, 398–410.

<sup>133</sup> RICOTTIOVÁ 1986, 42.

zdôrazňovali vznešený pôvod novorodenca, ktorý po dlhý čas vystupoval ako jedna z hlavných podmienok svätosti. Nie všetkých šľachticov považovala cirkev za svätých no napriek tomu sa stalo takmer nemožné získať určitú reputáciu v tejto oblasti. Bolo to hlavne vďaka presvedčeniu, že morálna a duchovná dokonalosť sa môže rozvinúť iba v osobe so vznešeným pôvodom. Tieto konkrétne dôsledky ideového kontextu názorne vidíme v scéne Narodenia sv. Alžbety [29] na hlavnom oltári v Košiciach.<sup>134</sup>

Obraz narodenia svätice z 13. storočia sa nedochoval. Nie je ani jasné, či ho pôvodne obsahovala jedna z dvoch najstarších obrazových legiend v okne dómu v Marburgu. Polovica scény okna sa totiž venuje Alžbetinmu životu, takže aj jej narodenie by z hľadiska logiky ikonografie mohlo stáť na začiatku tohto rozprávania. Takisto je možná existencia spomínaného výjavu v poškodenom prvom poli neapolského cyklu. Medzi zachovanými obrazovými legendami sa narodeniu Alžbety venuje až úvodná dvojstrana krumlovského cyklu [30], ktorý obsahuje najrozsiahlejšiu obrazovú legendu sv. Alžbety.<sup>135</sup>

Už Teodorik v rozprávaní o jej narodení zdôrazňuje výnimočný pôvod svätice: „*bohatstvo a moc jej kráľovského otca a slávny rod matky*“. To zároveň uvádza do diania jeden z ústredných paradoxov života svätice – jej sociálny pôvod v rozpore s ideálom života v chudobe. Táto skutočnosť stála za spopularizovaním svätice. Každému človeku bolo zrejmé, že svätica obmedzovala svoj blahobyť na základe vlastnej slobodnej voľby, nie z donútenia. Alžbeta sa stáva svätou mestského typu. Scéna narodenia v košickom cykle teda patrí k početným dokladom prevládania staršieho, aristokratického typu svätosti aj medzi mestskými svätcami na sever od Álp.<sup>136</sup>

Alžbetin príbeh na krídlach otvoreného oltára začína z pohľadu diváka vľavo dole scénou Narodenia svätice. Košický obraz sa neusiluje zastreť sociálny pôvod svätice. Alžbetina matka leží v posteli. Je opretá o vysoký vankúš karmínovej farby a so zopätými rukami víta príchod dcéry. Má oblečenú jednoduchú bielu košeľu, na hlave má rovnako jednoduchú bielu šatku. Celkovému dojmu prostoty však protirečí kráľovská koruna. Nohy rodičky sú prikryté brokátovou látkou. V podobnej textílii je zabalená i novonarodená Alžbeta, ktorú drží v náručí kľachiaca slúžka. Tá ju ukazuje otcovi Ondrejovi II. Kráľ víta svoju dcéru v slávnostnom oblečení, podobne ako úctiví dvorania, ktorí spolu s ním stoja medzi posteľou rodičky a brokátovým závesom v pozadí.<sup>137</sup> V porovnaní s vyššie spomenutými obrazmi s výjavmi narodenia svätice môže byť prekvapivá miera uplatnenia drahých brokátových látok, vzácných nádob a šperkov. Takisto sa košický obraz vyznačuje pokročilejším typom priestorového znázornenia s posteľou rodičky umiestnenou šikmo voči ploche obrazu. Tento formálny prvok je použitý už napríklad v obraze Narodenia Jána Krstiteľa v tzv. Turínsko – Milánskych hodinách [31]. Košický maliar sa však nepokúsil ponechať zadnú stenu otvorenú, s priehľadom do ďalšej miestnosti. Výjavu ponecháva zlaté pozadie, podobne ako kolínsky Majster Máriinho života [32]. Podobnosť týchto dvoch majstrov si všimol už

<sup>134</sup> GERÁT 2002b, 82.

<sup>135</sup> GERÁT 2009, 17.

<sup>136</sup> GERÁT 2002a, 55–56.

<sup>137</sup> Ibidem, 56.



A. Hekler, ktorý v tejto súvislosti správne pripomenul aj umelecké kontakty medzi Košicami a Kolínom. V prospech úvah o vzťahu košického maliara ku Kolínu svedčí aj záznam o príchode maliara Jána do Košíc z Kolína v roku 1465.<sup>138</sup> Zlaté pozadie stupňuje dekoratívne kvality obrazu potrebné pre zaradenie tabule do vizuálneho celku sviatočnej strany oltára. Práve z tohto dôvodu je zlaté pozadie uplatnené aj v iných tabuliach cyklu.<sup>139</sup>

K ďalšiemu originálnemu prvku maliarskeho prejavu košického majstra patrí aj výrazný gesticko-mimický prejav postáv. Gestá kráľa a dvoch mužov po jeho boku môžu vyjadrovať údiv, zbožnosť alebo úctu, alebo môžu byť jednoducho formálnym nástrojom na dosiahnutie dojmu väčšej živosti kompozície. Nie je ľahké určiť, či je potrebné gestám pripisovať určitý konkrétny význam z hľadiska vzťahu postáv. Doterajšie pokusy o interpretáciu nie vždy odolávajú skeptickému pohľadu. Je tomu tak napríklad pri pohľade na gesto rúk učupenej slúžky, ktoré je nápadne podobné gestu dvorana po kráľovej pravici. Vznikajú teda otázky, či kľáčiaca žena bola aristokraticky distingvovaná, alebo sa umelec jednoducho opieral o podobnú predlohu pri zobrazovaní rúk postáv.<sup>140</sup>

Ikonografická tradícia obrazu narodenia svätice začína zrejme v Krumlovskom kódexe. Už v kresbách tejto knihy, podobne ako neskôr v príslušnej scéne lübeckého cyklu [33] nájdeme niektoré momenty, ktoré neskôr prenikli do košického diela, napr. kráľa stojaceho za posteľou rodičky či slúžku učupenú pred lôžkom.<sup>141</sup>

Určitú podobnosť s majstrom viedenského Schottenstiftu videli historici umenia už v minulosti. Na tabuli so scénou Narodenia Panny Márie [34] vidíme podobné kompozičné riešenie postele šikmo. U tohto maliara však vidíme obdobné riešenie pozadia ako u vyššie uvedených majstrov. Majster viedenského Schottenstiftu necháva pozadie otvorené, s priehľadom do ďalšej miestnosti, ako je zobrazené už v spomenutých Turínsko-Milánskych hodinách. Detaily vybavenia interiéru u košického majstra, či textílie sú však vykreslenejšie a prepracovanejšie.

Popis znakov tvorby Hlavného majstra nasvedčujú tomu, že bol autorom scény narodenia svätice. Sám R. Suckale vyslovil túto hypotézu, no bližšie ju neodôvodnil. Po preskúmaní obrazu je možné identifikovať Hlavného majstra vďaka postavám umiestneným voľne v priestore, plnému výrazu tváre s naznačením akejsi grimasy či deformácie.<sup>142</sup> Okrem toho pri pohľade na ruky postáv vidíme opakované motívy oddeleného prostredníka od prstenníka, či jemného členenia prstov ako v prípade rúk Gertrúdy. Ďalším vodiacim prvkom je nápadne podobná drapéria u susediacich obrazov. Podobnosti je vidieť jasne pri pohľade na zadnú časť plášťa učupenej slúžky na obraze narodenia a malej Alžbety na obraze zasnúbenia. Podobne riešil aj zhyby drapérií, ktoré je vidieť pri ohnutej ruke Gertrúdy na obraze narodenia a Alžbety na obraze zasnúbenia. Takisto je potrebné venovať pozornejší pohľad na riešenie brady u Hlavného majstra, pretože tento prvok sa bude opakovať i na ďalších obrazoch, na ktorých Hlavný majster pracoval.

---

<sup>138</sup> GERÁT 2009, 27.

<sup>139</sup> GERÁT 2002a, 56.

<sup>140</sup> GERÁT 2009, 27.

<sup>141</sup> GERÁT 2002a, 57.

<sup>142</sup> SUCKALE 2003, 368–371.

## 6.4 Zasnúbenie sv. Alžbety

Výjav druhej scény umiestnenej v dolnom pravom rohu ľavého krídla zrejme opäť odzrkadľuje text legendy sv. Alžbety od Teodorika, ktorá informuje o tom, ako malá svätica so sprievodom a veľkolepými darmi dorazila do Durínska. Alžbetino stretnutie s Ľudovítom v košickom cykle nahrádza početnejšie výjavy starších cyklov, ktoré spájali s Alžbetinou cestou do Durínska. Môžeme menovať napríklad Lübeck, kde boli okrem samotného stretnutia milencov namalované aj scény vyslania poslov z Durínska a ich návrat či Alžbetinu cestu do Durínska [35]. V Lübecku je dokonca jedna samostatná tabuľa venovaná Alžbetinu vozu s venom [36]. V košickom cykle je tomuto rozhodujúcemu momentu života svätice, teda zasnúbeniu s Ľudovítom [37] venovaná len jediná tabuľa. Ikonografická modifikácia pri porovnaní košického a lübeckého obrazu zdôraznila prepojenie dvojice snúbencov s dobovou aristokratickou spoločnosťou. Divák je teda oboznámený s nezmeneným sociálnym statusom svätice.<sup>143</sup> Košická scéna sa v porovnaní s lübeckým stretnutím detského páru či neapolským obrazom svadby stáva ikonografickou novinkou.<sup>144</sup>

Obraz s výjavom zasnúbenia nám predvádza v najjemnejšej precízności vtedajšie dvorskoceremoniálne formy správania. Alžbeta so svojim sprievodom prichádza zľava. Ako budúca nevesta je predvedená krajinskému grófovi Hermannovi, otcovi jej budúceho manžela Ľudovíta. Celá scéna sa odohráva asi v sídle Wartburg<sup>145</sup>, no do úvahy prichádza aj možnosť, že obidve delegácie sa stretli v Bratislave, na hranici medzi Uhorským kráľovstvom a Rakúskym vojvodstvom. Podľa Martina Homzu totiž zodpovedá stretnutie na štátnej hranici za účelom svadby zvyklostiam stredovekej diplomacie.<sup>146</sup> Pozadie obrazu je tvorené použitím zlatej farby ako na väčšine scén cyklu. Za postavami vidíme akýsi múrik, ktorý R. Suckale definoval ako časť hradbového múru Wartburgu<sup>147</sup>, no vzhľadom na to, že nie je presne určené miesto kde sa scéna odohráva, nie je možné povedať či je tomu tak určite. Okrem múru vidíme v pozadí čiastočne vytrčajúce stromy, ktoré sú podľa slov reštaurátora K. Veselého neštýlovo primalované na novom zlatení.<sup>148</sup>

Nezávisle na mieste stretnutia delegácií je dej výjavu veľmi dôležitou udalosťou v živote svätice. Alžbeta a Hermann na seba upierajú sústredené pohľady. Pozornosti neunikne ústretové gesto rúk, obrazovo zdôraznené aj pohľadom a výrazom mladého Ľudovíta v pozadí. Toto gesto spája figurálnu skupinu durínskych dvoranov so skupinou uhorskej družiny. Podanie Alžbetinej ruky durínskemu kniežaťu mohlo v štruktúre feudálnych obradov nadobudnúť presne definovaný význam – mohlo sa stať znakom vazalstva. Okrem toho mohla na obraz vznešeného zjavu a kultivovaných spôsobov vplývať protorenesančná idealizácia dvorana.<sup>149</sup> Takisto opäť je tu zjavná podobnosť s oltárom viedenského Schottenstiftu. Na košickej tabuli sa Hermann k Alžbete skláňa s chápaným záujmom

<sup>143</sup> GERÁT 2002a, 58.

<sup>144</sup> GERÁT 2009, 36.

<sup>145</sup> SUCKALE 2003, 367.

<sup>146</sup> GERÁT 2009, 36.

<sup>147</sup> SUCKALE 2003, 367.

<sup>148</sup> VESELÝ 1955, nepag.

<sup>149</sup> GERÁT 2002a, 58.

podobne ako kňaz prijímajúci Máriu v chráme na viedenskej tabuli [38].<sup>150</sup> Alžbeta je zobrazená nedetsky ako malá kráľovná, je posunutá viac do stredu a popredia, čo sú dve z bežných možností ako stupňovať dôležitosť. Alžbetu prezentuje starší muž zahalený do brokátového plášt'a s kožušinovou obrubou a na hlave nesúci červený zamatový klobúk vyformovaný do dvoch rohov.<sup>151</sup> Je možné, že sa jedná o Alžbetinho poručíka Waltera de Vargilu, odovzdávajúceho gestom rúk Alžbetu na durínsky dvor.<sup>152</sup> Za ním stojí bohato odetý muž v červenom plášti s ceremoniálnym mečom na pravom ramene, je možné že v tomto prípade ide o vlastníka najvyššieho uhorského dvorského úradu, tzv. *palatina regni*, čiže o osobu, ktorá v neprítomnosti kráľa viedla úradné záležitosti. Na tomto obraze sa dostalo väčšej pozornosti uhorskej strane delegácie. Postavy sú aktívnejšie, bohatšie odeté a stoja viac v popredí. Hermann sa pred malou Alžbetou ukláňa, čím vyjadruje rešpekt pred vyšším postavením princeznej.<sup>153</sup> Nemožno však povedať, že strana durínskej delegácie je zanedbávaná. Aj u postáv durínskej družiny vidíme živé postavy, navzájom komunikujúce. Košické scény sa stali predlohou pre kompozície bardejovského oltára [39], mladšieho asi o desaťročie. Bardejovské scény sa však stali len redukciami košických. Pri zjednodušení scén však vypadlo drobnopísne podanie pozadia, ktoré v Košiciach inšpirovala tvorivá recepcia nizozemských podnetov.<sup>154</sup>

R. Suckale uviedol, že autorom tejto scény bol opäť Hlavný majster. Rada by som si opäť dovolila pripomenúť pohľad na typické znaky, ktoré využíva Hlavný majster. Jasne postrehnuteľné je to u postáv mladého Ľudovíta a jeho otca Hermanna. Vidíme rovnaké riešenie brady, nadočnicového oblúku a pozoruhodné je aj veľmi prirodzené a citlivé prevedenie rúk. Domnievam sa však, že na tomto obraze Hlavný majster nepracoval sám. Na tejto tabuli sú totiž niektoré znaky, ktoré nenasvedčujú úplne jeho rukopisu. Pri pohľade na člena durínskej družiny v pozadí, a muža v brnení zo scény Nesenie kríža na tabuli pašiového cyklu [40] vidíme veľmi silnú podobnosť v zobrazení očí, výraznom nadočnicovom oblúku či lícných kostiach, veľmi podobne je vypracovaná i drapéria na hlave. Rovnako nenasvedčuje jednotnému autorstvu prevedenie postava *palatina regni*, u ktorého ľavá ruka síce nasvedčuje autorstvu Hlavného majstra, no pravá ruka nesie črtu maliara pracujúceho na pašiovom cykle, ktorou je výrazne predĺženie prstov. Preto si myslím, že v prípade tohto obrazu, je vysoká pravdepodobnosť spolupráce maliara, ktorý bol činný i na pašiovom cykle hlavného oltára.

## 6.5 Alžbeta strihá malomocného

Úvahy o milosrdných skutkoch vychádzali z Matúšovho evanjelia, zo slov Krista prichádzajúceho na konci čias. Obrazová tradícia skutkov milosrdenstva ovplyvnila i stvárnenie scén života svätcov. Jedným z príkladov sú reliéfne tabule zo severného portálu košického dómu<sup>155</sup>, či tabuľové maľby hlavného oltára. Práve scéna svätice strihajúcej

<sup>150</sup> GERÁT 2009, 36.

<sup>151</sup> SUCKALE 2003, 367.

<sup>152</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 2000, 47.

<sup>153</sup> SUCKALE 2003, 367.

<sup>154</sup> GERÁT 2009, 37.

<sup>155</sup> GERÁT 2002a, 96.

malomocného je príkladným zobrazením milosrdných skutkov sv. Alžbety. Túto tému spomína už Teodorik v úvodných slovách 7. kapitoly svojho diela.<sup>156</sup>

Strihanie vlasov chorému [41] sa v dôsledku neodôvodnenej zmeny tabúl počas reštaurátorských prác dostalo na pravé krídlo oltára. Pôvodne sa malo nachádzať na ľavom krídle, vedľa výjavu so zázrakom kríža. Ešte D. Radocsay v roku 1955 uvádza bez akéhokoľvek komentára správne poradie tabúl. V prospech tvrdení, že výjav strihania malomocného mal byť pôvodne na ľavom krídle svedčí i niekoľko skutočností. Prvou z nich je, že v pozadí scény vystupuje Alžbetin manžel Ľudovít, ktorého prítomnosť na pravom krídle by bola z hľadiska logiky postupnosti scén nemožná, keďže by nasledovala až za scénami jeho odchodu na križiacku výpravu, z ktorej sa nevrátil. Ďalším argumentom je drahý brokátový odev Alžbety, ktorý ale v prípade umiestnenia na pravom krídle nie je namieste, pretože ako je nám známe, Alžbeta sa po vyhnaní z Wartburgu vzdala drahých šiat a rozhodla sa pre chudobu. Okrem toho nie je v súlade s ostatným ošatením na scénach pravého krídla, ktoré sú v znamení chudoby. Iným dôkazom o umiestnení na ľavom krídle je, že scéna sa odohráva v hradnej záhrade, čo je opäť nelogické, keďže po smrti manžela bola z Wartburgu vypudená. Okrem iného je možné chápanie súvisu scény strihania malomocného so scénou zázraku kríža, pretože Teodorik obe scény uvádza v siedmej kapitole.<sup>157</sup>

Ťažiskom košickej kompozície je pyramidálne riešená figurálna skupina svätice a žobráka. Na obraze vidíme Alžbetu v honosnom brokátovom odevu v kontraste so sivomodrým ošatením žobráka. Toto kontrastné protipostavenie znakov rozdielneho spoločenského postavenia označuje obrovskú sociálnu priepasť. Alžbeta však svojimi gestami túto priepasť premostuje. Ponára svoje prsty do strapatých vlasov žobráka, aby ich ostrihala. Toto súcitné gesto harmonizuje s jej ušľachtilým a nežným výrazom v tvári. U chudáka vidíme v tvári zračiacu sa pokoru a prijatie jej pomoci. Dvojicu teda nezjednocuje len geometrická forma, ale prepojenie gesticko-mimického prejavu postáv.<sup>158</sup>

Pri porovnaní košickej scény so staršími verziami podobnej témy vynikne dômyselné a nápadité riešenie košickej kompozície. Môžeme uviesť príklad maľby špitála v Blaubeurene [42], kde sa strihanie odohráva v interiéri, kde stojí jednoducho oblečená svätica pri žobrákovi, ktorý leží bruchom nadol na akejsi lavici. U lübeckého cyklu [43] zas majster poňal pozadie ako hladkú plochu bez naznačenia priestoru. Košickému majstrovi napríklad poslúžili v tejto téme tvar a rozmiestnenie stromov, ktoré spolu so svojimi tieňmi účelne vyplňajú prázdny priestor medzi figúrami. Obraz stromov a rastlín v tejto scéne vypovedá o vzťahu maliara k prírode a k svetu vôbec.<sup>159</sup> Zdá sa, že pozorovanie prírody sa preňho ešte nestalo natoľko samoúčelnou aktivitou, ako pre niektorých renesančných maliarov. Pozorovanie optickej skutočnosti využíva hlavne na to, aby vytvoril pestrejšie a zaujímavejšie tvary predmetov. Vidí a maliarsky uplatňuje fakt, že kmene stromov sa nerozvíjajú podľa jednotnej či celkom symetrickej schémy, listnatú časť korún však podáva naďalej schematicky. Ani drobné rastliny pri zemi u neho nemajú rovnaké tvary, predsa sa však

<sup>156</sup> MARSINA 1997, 157.

<sup>157</sup> GERÁT 2009, 66.

<sup>158</sup> GERÁT 2002a, 59.

<sup>159</sup> GERÁT 2009, 68.

nezaujímajú o každú z nich ako o samostatný objekt, ako je možné pozorovať u generácie mladších maliarov, ako napríklad u A. Dürera. Ide mu hlavne o výber tvarov použiteľných pri obohacovaní kompozície.<sup>160</sup> Za zobrazením záhrady s priehľadom a architektúrou mohla stáť aj umelcova znalosť grafických podkladov, ako napríklad medirytov majstra E.S.<sup>161</sup> [44], ktoré košický majster veľmi dobre adaptoval.<sup>162</sup>

Čo sa týka autorstva, je možné uvažovať o spolupráci Hlavného a Pašiového majstra. Hlavný majster je rozpoznateľný jasne pri postavách žobráka, či už vďaka tvári alebo pravej ruke. Opäť sú postrehnuteľné pomerne veľké a vypuklé oči či plynulý oblý nadočnicový oblúk. Vďaka tomu by sa dalo Hlavnému majstrovi pripísať autorstvo i Alžbetinej či slúžkinej tvári. Ruky Pašiového majstra sú viditeľné pri pohľade na ruky Ľudovíta a slúžky, ktorých prsty sú predĺžené. Zároveň sa odlišuje spôsob zobrazenia pravej a ľavej ruky u postavy žobráka. Kým ruka pravá sa zdá byť dielom Hlavného majstra, u ľavej je viditeľné neprirodzené predĺženie prstov. Svojím prevedením sa najviac približuje práci Pašiového majstra. Na tomto obraze je viditeľná i názorná ukážka spôsobu, akým Hlavný majster vypracováva svoje drapérie, a to na postave sv. Alžbety. Tento zložitý záhybový systém rukávov sa na tabuľových maľbách objavuje často, videli sme ho už napríklad na postavách Gertrúdy v scéne narodenia a postave malej Alžbety v scéne jej zasnúbenia.

Bohužiaľ obraz bol následkom nestarostlivého konania behom 2. svetovej vojny veľmi ťažko poškodený. Po celom obraze bola rada nečistôt, plesní a prilepený celofán. Tabuľa obsahuje množstvo hrubých premalieb, viditeľných hlavne na všetkých korunách stromov, presahujúcich na zlatenie. Okrem nich sú novo domalované pne stromov a červená strecha v pozadí vľavo.<sup>163</sup>

Čo sa týka ďalších účinkujúcich na obraze, vidíme tam Alžbetinu pomocníčku s džbánom v ruke. Takéto vyobrazenie sa v Krumlovskom kódexe [45] či Lübeckom cykle nenachádza, narozdiel už od spomínanej nástennej maľby v Blaubeurene. Žena oblečená vo výraznom červenom plášti prináša vodu do zlatej misy, pripravenej spolu s ručníkom na stolíku pri chorom. Postava slúžky však neslúži len ako predzvesť ďalšieho deja, ale aj ako kompozičná protiváha figurálnej skupiny na opačnej strane obrazu. Tam vidíme ako cez úzku bránu hradnej záhrady prichádzajú dvaja muži. V jednom z nich možno spoznať manžela svätice Ľudovíta, hoci Teodorik vo svojom diele ho v tejto súvislosti nespomína. Anatomicky nesprávne nasadenie jeho hlavy je zrejme nedobrovoľným výsledkom maliarovho úsilia o zachytenie nenápadného pozorovania hlavného deja obrazu spoza múrika. Zvyšok jeho tela však moment ukrývania nevyjadruje. Muž za jeho plecom ukazuje na centrálny výjav. Ruka kniežaťa potom vedie diváka taktiež rovnakým smerom. Dvojica rúk má nielen kompozičnú úlohu, ale dá sa interpretovať aj ako gestikulácia sprevádzajúca rozhovor oboch mužov. Sluha zrejme upozorňuje mladé knieža na podozrivé konanie jeho manželky. Gesto, postoj i pokojný výraz tváre prezrádza, že sluhovo udanie nevzbudilo u Ľudovíta nepokoj. Ľudovítov mimický a gestický prejav teda stelesňuje slobodu, ktorú Alžbete doprial, a ktorá

<sup>160</sup> GERÁT 2002a, 62.

<sup>161</sup> o diele majstra E.S. pojednáva napr. GASSEN 1980 — Richard W. GASSEN: Druckgraphik des 15. Jahrhunderts – Der Meister E.S. und Martin Schongauer. Ludwigshafen am Rhein 1980.

<sup>162</sup> TÖRÖK 2007, 405.

<sup>163</sup> VESELÝ 1955, nepag.

aj Teodorika uchvacovala natoľko, že jej venoval osobitnú kapitolu svojho diela. Téma strihania žobraka pritom nechýba ani historická vierohodnosť. Je možné ju nájsť už v najstarších a najautentickejších svedectvách o živote sv. Alžbety. Tradičná ikonografia sa týmto obohacuje o množstvo motívov, rozprávanie sa spestruje, jeho základné štruktúry sa však nemenia.<sup>164</sup>

## 6.6 Zázrak kríža a ruží

V zobrazení zázrakov sa prejavuje jedna z najcharakteristickejších črt prístupu stredovekých kresťanov k svetu: viera a možnosť nadprirodzeného zásahu do kauzálnych reťazcov. Zázrak sa od obvyklej udalosti odlišuje tým, že príčinou vnímateľného účinku v ňom nie je prírodná sila, ale vôľa Božia. Zázraky svätcov sa totiž chápali ako činy samotného Boha. Zázrak v nejakej hagiografickej legende predstavoval Božiu moc, no zároveň svedčil o spojení svätcov s Bohom a dokazoval tým ich mimoriadnosť. Zaujímavé je napríklad, že pri úprave kanonizačných predpisov v 14. storočí sa formulovala požiadavka, že spisy každého kandidáta na svätosť musia obsahovať kapitoly o jeho zázrakoch.<sup>165</sup>

Medzi najčastejšie zobrazované výjavy zo života svätice v neskorom stredoveku patrila scéna zázraku kríža. Z vyše 25 cyklov s legendou svätice vzniknutých medzi rokmi 1235–1520, ju nájdeme prinajmenšom v trinástich.<sup>166</sup> Tento príbeh nachádzame podobne ako ostatné námety už v Teodorikovom texte.<sup>167</sup> Po prečítaní Teodorikovho textu a prehliadnutí si košickej tabule neunikne pozorovateľovi rozdiel. Kým Teodorik vo svojej 7. kapitole diela hovorí o udalosti iba ako o zázraku kríža, na tabuli vidíme okrem kríža aj ruže. V tomto prípade sa dá hovoriť o užití ikonografickej novinky v tejto scéne. Tento motív však nie je užitý po prvý krát, známe zobrazenie je už napríklad v Neapole na freskách dómu Santa Maria Donna Regina z počiatku 14. storočia. Čo sa týka užitia v Košiciach, prvé spoločné vyobrazenie zázraku kríža a ruží nachádzame na portáli [46] z počiatku 15. storočia. Hlavný oltár teda pokračoval v domácej tradícii.<sup>168</sup>

S témou zázraku kríža sa viaže vyvrcholenie teologickej argumentácie v prospech milosrdenstva svätice, ktoré inak vyvolávalo pobúrenie šľachty. Chudobný, ktorého Alžbeta milosrdne prichýlila v manželskej posteli sa vo vízii Alžbetinho manžela Ľudovíta stotožňuje so samotným Kristom. V centre obrazu knieža kľáčí pred šikmo umiestnenou posteľou. Jeho pootvorené ústa a pozdvižené ruky prezrádzajú prekvapenie a údiv. Toto ikonografické riešenie však nebolo záväznou ikonografickou schémou. V Krumlovskom kódexe [47] obidvaja manželia stoja za posteľou a Ľudovít odkrýva prikrývku vlastnoručne. Na scéne v Lübecku [48] zasa nekľáčí Ľudovít, ale Alžbeta.<sup>169</sup>

<sup>164</sup> GERÁT 2002a, 59–61.

<sup>165</sup> GERÁT 2002b, 83.

<sup>166</sup> GERÁT 2002a, 65.

<sup>167</sup> MARSINA 1997, 157.

<sup>168</sup> TÖRÖK 2007, 405–406.

<sup>169</sup> GERÁT 2002a, 62–63.

Na košickom obraze [49] je situácia iná a kľáčiacemu Ľudovítovi odkrýva prikrývku jeho sluha. Pod ňou sa nachádza Ukrižovaný medzi červenými a bielymi ružami. To že sa jedná o nadprirodzenosť maliar zvýraznil tým, že upravil mierku postavy Krista za neprimerane malého. Tento čin nebol v umení 15. storočia ničím výnimočným. Na brvnách kríža či vrchnom ramene s tradičnou nápisovou páskou „INRI“ je vidieť zvyšky otesaných konárov. Kríž je teda vyrobený len z polovične opracovaného materiálu. Týmto spôsobom prezrádza, že bol niekedy stromom. Spôsob tohto riešenia niesol hlboké teologické významy. Kríž ako strom života je použitý už na severnom portáli košického dómu. V tabuľovom obraze však nejde o priamu inšpiráciu mystickej vízie krížom stvárneným ako *arbor vitae*, ale len o vplyv tohto typu Ukrižovania na obraz Ľudovítovej vízie. Množstvo asociácií sa zvýšilo pridaním ďalšieho mystického motívu, ktorý pochádza z inej tradície, a to ruží. V niektorých nemeckých obrazoch, napríklad v Blaubeurene, knieža nachádza dokonca len ruže. To však stiera kristologickú významovú vrstvu. Košický majster mal teda záľubu v spájaní rôznorodých motívov.<sup>170</sup> Ruže boli zvláštnym mystickým námetom. Do rozprávania o živote sv. Alžbety sa najskôr dostali v iných súvislostiach, a to ako náhrada za jedlo, ktoré nosila chudobným. S víziou kniežaťa ju spájali aj neskoršie obrazy ako napr. triptych z Karlsruhe [50] či obraz z Laufenu [51].<sup>171</sup>

Zaujímavosťou, na ktorú by som chcela poukázať, je podobnosť kompozície Zázraku kríža so scénou Narodenia. Na obidvoch scénach vidíme rovnako šikmo umiestnenú posteľ, nad ktorou visí baldachýn. Ďalej pozorujeme opakovaný motív karmínového vankúša, a veľmi podobne sú rozmiestnené postavy, či už kľáčiacie alebo stojace za posteľou. Okrem iného za stojacimi postavami vidíme podobné riešenie pozadia. V pozadí baldachýn vytvára horizont a za ním sa rozvíja už tradične zlaté pozadie.

Oproti ikonografickej tradícii vyniká košický obraz množstvom vedľajších postáv, napriek tomu však zaznamenávame istú redukciu obrazového rozprávania pokiaľ ide o súvislosti príbehu. Je to prejavom limitov, ktoré rozprávaniu kládol daný počet scén na oltárnych krídlach. Postupné narastanie počtu postáv je vidieť už v rámci cyklu chórového zábradlia kostola sv. Ducha v Lübecku, ktorý dokumentuje vývoj scény okolo roku 1400. Práve tu môžeme hľadať predpoklady pre vznik košickej scény.<sup>172</sup>

So skupinou postáv však vyvstáva problém s ich identifikáciou. Pred posteľou stojí z profilu zobrazená žena, v brokátových šatách, s bielym závojom na predklonenej hlave. Na základe honosného brokátového odevu a neprívetivého výrazu by sa mohlo zdať, že ide o Ľudovítovu matku Žofiu. Avšak pri detailnejšom pohľade na jej postavu je vidieť svätožiariu okolo jej hlavy, ktorá sa podľa názoru I. Geráta zdá byť pôvodná. Tým by však tvrdenie, že sa jedná o Žofiu bolo vyvrátené. Za posteľou medzi dvoma ďalšími postavami stojí so sklonenou hlavou a rukou položenou na srdce žena, ktorej brokátové rúcho prekrýva modrý plášť. Vzhľadom na jej mladú tvár sa pôvodne ona považovala za Alžbetu. M. Společníková v postave mladej ženy vidí Alžbetinu svokru. Pri nej majú stáť dcéra Agnesa

<sup>170</sup> GERÁT 2009, 109–110.

<sup>171</sup> GERÁT 2002a, 65.

<sup>172</sup> Ibidem, 65–66.

a Hermann. Ak by sa skutočne jednalo o Ľudovítových súrodencov, stala by sa košická scéna ikonografickým unikátom.<sup>173</sup>

Identifikácia osôb na tomto obraze je naozaj veľmi sporná. Ako poznamenal R. Suckale, činný na tomto obraze bol Hlavný majster spolu s Majstrom mariánskeho cyklu. O Majstrovi mariánskeho cyklu vieme, že pracoval na obraze Zázraku s plášťom, kde namaľoval prinajmenšom postavu sv. Alžbety, a kde bol spolupracovníkom Pašiového majstra.<sup>174</sup> Reštaurátorská správa z roku 1955 však ukazuje skutočnosť, že hlava mladej ženy stojacej uprostred je celá prelepená. Reštaurátor K. Veselý k tomu poznamenal: „*Snád' je poškodená, snád' sú tu uchované úlomky.*“ Tento obraz patrí svojím stavom medzi najviac poškodené obrazy. Mnoho miest bolo pred reštaurovaním odpadnutých, niekde bola maľba prelámaná, či obsahovala množstvo prasklín<sup>175</sup>, preto si myslím, že je možnosť, že svätožiara okolo hlavy ženskej postavy nemusí byť pôvodná. K chybnnej zámene žien by mohlo dôjsť napríklad pri pokusoch reštaurovania obrazu v 19. storočí neznámym reštaurátorom. Mladá žena stojaca na obraze v pozadí totiž podľa môjho názoru vykazuje podobnosti s Alžbetou maľovanou na obraze Zázraku rúcha [52]. Zároveň nesie známky mladosti, preto sa zdá byť nepravdepodobné, že by to bola Alžbetina svokra Žofia. Okrem iného, keď si porovnáme všetky obrazy cyklu, nenájdeme Alžbetu zobrazenú v staršom veku. Mimika tváre staršej ženy takisto ukazuje istý negatívny prejav voči Ľudovítovi, akoby mu niečo vyčítala. Presné odzrkadlenie tejto scény nachádzame aj v 7. kapitole Teodorikovej legendy: „*Alžbeta, milovníčka milosrdenstva, uložila istého malomocného po kúpaní na kniežacie lôžko. Keď to jej svokra zistila, chytila ruku svojho syna, priviedla ho k posteli a vravela: „Uznaj, že takto akiste nakazí tvoju posteľ.“ No Boh otvoril kniežatú vnútorný zrak a ono na lôžku uvidelo kríž.*“<sup>176</sup> Na tabuli je skutočne vidieť dialóg medzi staršou ženou a mladým Ľudovítom ako je to písané v legende. Zároveň postava mladej ženy odzrkadľuje pokoru a nie výčitku matky kniežat'a. Okrem iného M. Spoločníková opisuje mladšiu ženskú postavu ako Žofiu, ktorá priznáva *mea culpa*.<sup>177</sup> V legende sa však nenachádza ani len náznak ľútosti Alžbetinej svokry.

Poslednou vecou, na ktorú by som rada poukázala, je farba odevu mladej ženy. Jej rúcho je modré. Pri prezretí ostatných tabúl je ľahko postrehnuteľné, že farba odevu sv. Alžbety je vždy buď modrá alebo červená, poprípade je farba rúcha kombináciou oboch. Červená a modrá sú tradičné mariánske farby. Domnievam sa, že v súvislosti s vyššie menovanými skutočnosťami, by bolo vhodné ešte dôkladnejšie preskúmanie tohto rozporuplného obrazu.

## 6.7 Zázrak slávnostného rúcha

Výjav Zázraku rúcha vychádza ako predošlé z Teodorikovej legendy. Odohráva sa v čase sviatočnej hostiny na hrade Wartburg. Aj tento zázrak bol argumentom v prospech milosrdenstva svätice. Už z legendy je istá skutočnosť, že Alžbeta odievala chudobných.

<sup>173</sup> GERÁT 2009, 110.

<sup>174</sup> SUCKALE 2003, 368–371.

<sup>175</sup> VESELÝ 1955, nepag.

<sup>176</sup> MARSINA 1997, 157.

<sup>177</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 2000, 49.



V rámci alžbetínskej ikonografie sa táto téma len zriedkakedy uplatnila samostatne. Zvyčajne sa spájala s výjavom, pri ktorom Alžbeta dostáva naspäť nielen odev, ktorý darovala chudobnému, ale aj cennú nebeskú odmenu. Vo forme vedľajších motívov sa toto riešenie presadilo už okolo roku 1340 na krídle oltára z Altenbergu [53]. Istú analógiu sledujeme v scénach, kde sv. Martin daroval svoj plášť žobrákovi. Na Slovensku môžeme túto udalosť sledovať napríklad na krídlach čerínskeho oltára [54]. Podobne ako tu i v košickom obraze dôležitú úlohu hrajú anjeli. Anjeli totiž v oboch prípadoch zabránili tomu, aby sa milosrdenstvo prejavilo nevhodným oblečením pri slávnosti, či už liturgickej v prípade sv. Martina či svetskej v prípade našej svätice. Košickej tabuli [55] dodáva osobitný náboženský rozmer práve obraz anjelov, ktorí pridržávajú Alžbetino rúcho. Nádhera jeho sýtej tmavomodrej farby, zlatých výšiviek, kožušinovej podšívky i okrajov by niesla určité náboženské významy aj bez anjelov. Nebola totiž márnostatnou paradou, ale maliarsky vyjadrovala podobnú myšlienku, ako uvádza Teodorik<sup>178</sup> vo svojom diele: „*Takto teda nebeský otec vystrojil svoju ľaliu Alžbetu, že ani Šalamún vo svojej nádhere to nemohol dokázať*“.<sup>179</sup>

Alžbetino rúcho so zlatými výšivkami na modrom podklade a drahocenná ozdoba na čele svätice sa objavujú jedine v tejto scéne cyklu. Jej príchod na hostinu však nevyjadruje len transcendentálnu odmenu za milosrdenstvo, ale zdôrazňuje aj svetský účinok jej výnimočného vzhľadu. Gestá a mimika pánov za stolom prezrádzajú úctu a rešpekt k honosnému zjavu Alžbety ako „nebeskej ženy“. Vynechanie motívu darovania vynikne nielen v porovnaní so staršími verziami témy, ale aj s niektorými mladšími. Analógiou je napríklad obraz marburského oltára [56], kde je Alžbeta nielen na hostine, ale aj v exteriéri pri samotnom akte darovania plášťa žobrákovi a v interiéri pri rozhovore s anjelom. Táto scéna podnietila aj obraz na bardejovskom oltári sv. Alžbety [57]. Síce znížili počet scén legendy svätej na osem, scénu hostiny však nevynechali. V pozadí vidíme skupinu dvorských mužov stojacich za bohato prestretým stolom. Za nimi je pozadie rozčlenené na akýsi brokátový pás látky a hladké zlaté pozadie bez naznačenia interiéru.

Za autora maľby R. Suckale pokladá Majstra pašíí spolu s Majstrom mariánskeho cyklu. Majster mariánskeho cyklu je pritom pokladaný za tvorcu minimálne postavy sv. Alžbety.<sup>180</sup> Na postave sv. Alžbety je možné nájsť spoločné znaky s postavou mladej ženy v predchádzajúcom obraze. Je možné menovať jemné línie tváre, vypracovanie rúk, menej výrazné nadočnicové oblúky, tvar očí a nosa. Takisto je dôležité si povšimnúť riešenie ľavého rukáva sv. Alžbety. V porovnaní s postavou mladej ženy na predchádzajúcom obraze vidíme veľmi blízky spôsob prevedenia drapérie. Majstra pašíí je možné pozorovať v postavách mužov stojacich v pozadí. Pri pohľade na rukáv muža stojaceho úplne v pravo, vidíme znázornenie drapérie ako u postáv na pašiovom cykle [58]. Mohlo sa teda jednať o Majstra pašíí, alebo jeho najbližšieho spolupracovníka. Pozornému oku neunikne podobnosť rysov muža stojaceho uprostred naľavo a muža v turbane zo scény Kladenie do hrobu na pašiovom

<sup>178</sup> GERÁT 2002a, 68.

<sup>179</sup> MARSINA 1997, 159.

<sup>180</sup> SUCKALE 2003, 368–371.

cykle [59]. Veľmi príbuzný je spôsob vypracovania drapérie, podobnosť nadočnicových oblúkov, príbuzné je riešenie očí a úst.

## 6.8 Rozlúčka Alžbety s manželom

Posledný obraz pravého krídla [60] je venovaný Alžbetinej rozlúčke s manželom pri jeho odchode na križiacku výpravu, z ktorej sa už nevrátil. Košický maliar namaľoval Ľudovíta v honosnom rytierskom brnení, ktoré sa svojou zlatistou farbou odlišuje od brnení vojakov v pozadí. Na Ľudovítovom brnení nenachádzame žiaden znak kríža, ako to bolo u križiakov bežné. Takisto aj Teodorikova legenda hovorí, že po prijatí kríža, si nepripol žiaden znak.<sup>181</sup> Možno aj to inšpirovalo košického majstra, že nezobrazil na výjave žiadne križiacke znamenie, ale s presnosťou vykreslil text legendy Teodorika. Ďalšou možnosťou môže byť jednoducho fakt, že v tomto období boli priame narážky na križiacke výpravy na ústupe. Táto skutočnosť je pozorovateľná napríklad pri porovnaní košickej scény s reliéfom v Marburgu, kde na Ľudovítovej kapse ešte vidíme odkaz na výpravu v podobe malého krížika.<sup>182</sup>

Ľudovít už nie je drsným Kristovým bojovníkom, má starostlivo upravené zlatisté kučery, previazané ozdobnou stužkou s diadémom uprostred čela. Spolu s brnením poukazujú skôr na dvorskú eleganciu, než na strohosť vojaka. Možné je, že krása mladého landgrófa mohla slúžiť aj ako obrazový prostriedok, ktorý má divákovi umožniť hlbšie precítenie a veľkosť Alžbetinej straty.<sup>183</sup>

Košický maliar okrem iného ostáva verný svojmu lyrickému štýlu a necháva aj v obraze rozlúčky vládnuť zasnenú melanchóliu. Oproti marburskej scéne na relikviári [61] sú košické postavy od seba vzdialené a vystierajú k sebe ruky. Ľudovít drží prsteň.<sup>184</sup> Teodorik o ňom uvádza: „*Tento prsteň, sestra moja, má vyrytý obraz baránka Božieho s vlajkou, vnútri drahokamu je údaj týkajúci sa mojich nariadení, o mojom živote a príčine mojej smrti*“.<sup>185</sup> Svoju ľavú ruku vkladá medzi dlane stojacej Alžbety, ktorá má na sebe bohaté rúcho a jej postoj je akoby naznačoval podlamovanie kolien.<sup>186</sup>

Maliar šikovne vyriešil aj zvýraznenie postavy Ľudovíta popri jeho družine. Vojaci v pozadí majú čierne brnenia, čierne a hnedé kone kontrastujú s Ľudovítovým bielym. Znázornenie odleskov svetla na brnení mohlo byť priamo či nepriamo inšpirované nizozemským maliarstvom. Kompozíciu na druhej strane vyrovnáva skupina troch žien. Mohlo ísť o dvorné dámy, či Alžbetine služobnice. Obraz mesta na horizonte pred zlatým pozadím je zriedkavým dokladom o krajinárskej schopnosti majstra. Napriek mnohým nizozemským črtám v jeho diele nedosiahol úroveň ako napríklad majster Oltára sv. Mikuláša z Kremnice, či iných stredoeurópskych maliarov tých čias. Napríklad v porovnaní s Majstrom

<sup>181</sup> MARSINA 1997, 170.

<sup>182</sup> GERÁT 2002a, 70–71.

<sup>183</sup> GERÁT 2009, 48.

<sup>184</sup> Ibidem, 49.

<sup>185</sup> MARSINA 1997, 172.

<sup>186</sup> GERÁT 2002a, 71.

viedenského Schottenstiftu či Konrádom Witzom je vidieť výrazne menší stupeň realistického záujmu maliara.<sup>187</sup>

Domnievam sa, že na tomto obraze je vidieť ruku Pašiového majstra a Hlavného majstra. Postava slúžky stojacej v popredí skupiny vykazuje ruku Hlavného majstra. Jej tvár tvorí plynulý nadočnicový oblúk, pomerne malý nos a ústa, viditeľná je typická deformácia očí a charakteristické prevedenie brady. Zobrazenie Alžbety je veľmi podobné ako na obraze Alžbetinej vízie [62]. Bohužiaľ, maľba bola poškodená v miestach, ktoré by dopomohli k určeniu autorstva, ako napríklad Alžbetin plášť. Maľba bola v jeho dolných častiach vypadaná, boli prevedené retuše a plášť bol domaľovaný. Vidíme na ňom šedivý nerovnomerný povlak roztrieštenej lazúry a v tieňových partiách sú na povrchu hrubé čierne ťahy štetcom, ktoré robia drapériu tvrdou. Okrem iného od krajiny na horizonte, cez tvár sv. Alžbety a cez celý jej modrý plášť až k dolnému okraju bola maľba roztrhnutá a odpadnutá. Retušami je vylepšené i brnenie všetkých vojakov. Architektúra a rovnako stromy v pozadí sú novo domaľované.<sup>188</sup>

Touto scénou maliar ukončil nielen ľavé krídlo, ale aj Alžbetin pobyt na Wartburgu. To dalo možnosť košickým maliarom vytvoriť v kontraste s ľavým krídlom pravé, venované jej utrpeniu, milosrdným skutkom a smrti.

## 6.9 Vyhnanie sv. Alžbety

Vyhnanie Alžbety z Wartburgu [63] je scéna, ktorou začína svoje obrazové rozprávanie pravé krídlo. Je možné, že táto scéna sa stáva predzvesťou nasledujúcej, keď bola Alžbeta vhodená nevďačnou ženou do blata. Svedčí pre to niekoľko faktorov. Pri pohľade na obraz vidíme naznačenie hradnej architektúry. Touto architektúrou vzbudzuje maliar asociácie na postavy umiestnené pred ňou. Hradná brána je postavená z kamenných kvádrov, no ďalej pokračuje architektúra inak. Hradný múr za sv. Alžbetou dolu pozostáva ešte z kamenných kvádrov, no smerom hore prechádza do jednoduchosti tehlového muriva. Čo sa začína luxusne, končí skromne<sup>189</sup>, presne tak ako sa Alžbeta narodila v bohatstve, a život ukončila v chudobe. Ďalšou nadväznosťou na nasledujúci obraz je drevený most. Pod ním je vidieť tmavé blato hradnej priekopy, ktoré pokračuje v kaluži na ďalšej scéne, kde je doň sotená Alžbeta. Podobný spôsob zobrazenia nachádzame aj na bardejovskom oltári.

Dej obrazu je situovaný na šikmom mostíku, vystupujúcim z hradu. Pohyb postáv nadol umocňuje na scéne vyjadrenie odchodu. Alžbeta odchádza so svojimi deťmi a sklopeným pohľadom dolu. Alžbeta vychádza z hradu už odetá v jednoduchom rúchu, bez známky jej kráľovského pôvodu. Od tohto obrazu takisto môžeme pozorovať, že kráľovské rúcho na pravom krídle už použité nie je. Je to jasný príklad toho, že Alžbeta prijala františkánsku myšlienku chudoby. Prítomnosť detí v tomto výjave mala zjavne posilniť súcit pozorovateľa, no súčasne však protirečí Teodorikovmu textu, ktorý píše, že svätá odchádza sama, a deti jej

<sup>187</sup> GERÁT 2009, 49–50.

<sup>188</sup> VESELÝ 1955, nepag.

<sup>189</sup> SUCKALE 2003, 368–369.

boli prinesené až neskôr.<sup>190</sup> Avšak Teodorik opisuje i to, že spolu s Alžbetou odchádzajú jej ľudia. Tí nám v obraze chýbajú. Osoby v pozadí nemôžeme interpretovať ako jej sprievod, ich gestá hovoria jasnou rečou: žena za Alžbetou vystiera ruku, no muž ju zadržáva.<sup>191</sup>

Podľa môjho názoru je tento obraz je prácou Hlavného majstra. Zrejme to je pri porovnaní tváre rodičky v scéne Narodenia, pochádzajúcej od Hlavného majstra a tváre sv. Alžbety na tomto výjave. Podobnosti sa nachádzajú aj v podobnom zobrazení rúk, opäť sa opakuje aj motív „oddelenia prostredníka od prstenníka“. Moju domnienku potvrdzuje i názor R. Suckaleho, ktorý vidí autorstvo obrazu v Hlavnom majstrovi<sup>192</sup>, bohužiaľ však chýba jeho odôvodnenie. Avšak za typické znaky tváří hlavného majstra pokladá deformovanie, čo v tomto prípade prichádza do úvahy. Opäť si povšimnime riešenie brady či drapérie, ktoré napovedajú o práci Hlavného majstra.

V porovnaní s lübeckou verziou [64] rovnakej témy sa košické dielo vyznačuje predovšetkým situovaním deja do reálnejšieho prostredia. Alžbeta už neodchádza pokorne predklonená a svojou veľkosťou sa nijako podstatne nelíši od postáv, ktoré stoja za ňou. Ešte výraznejšia odlišnosť je v neapolskom freskovom cykle, a to v zostave figurálnej scény a zobrazením scény spolu s ďalšími.<sup>193</sup>

## 6.10 Alžbeta vhodená nevďačnou ženou do blata

Deviata scéna sa venuje krivdám a trpezlivosti sv. Alžbety [65]. Alžbeta v tejto scéne vystupuje už ako chudobná matka, ktorá sa po vyhnaní z Wartburgu musí užiť sama. Napriek nevďačnosti ľudí nestráca trpezlivosť a naďalej vytrváva v presvedčení o pomoci, ktorú dáva chorým a chudobným. Tejto téme sa venuje i Teodorik vo svojom diele, kde dáva tejto časti diela i charakteristický názov „*O istež bezočivej žene*“.<sup>194</sup>

Cez veľkú blatistú kaluž tmavohnedej farby v prvom pláne sa takmer kolmo na spodný okraj tiahne úzky chodník pokrytý kameňmi. Jeho umiestnením do pravej časti kompozície si maliar vytvoril dostatočný priestor pre pád svätice. Na chodníku stojí takmer chrbtom k divákovi nevďačná žena. Poukazom na jej chudobu sú roztrhané rukávy jej šiat, takisto nohy, na ktorých nie sú typické špicaté topánky, ale sú akoby obalené hnedou tkaninou. Alžbetin pád do blata pripomína Kristov pád pod krížom. Utrpenie sa poníma ako integrálna časť životnej cesty kresťanskej svätice, zameranej na napodobovanie Krista. Maliarsky mimoriadne šťastným riešením je vyzdvihnutie tohto kľúčového motívu scény kontrastným tmavým pozadím blatistej zóny. Svätica sa vyháňa akémukoľvek prudkému prejavu utrpenia, jediným gestom na jej tvári sú mierne pootvorené ústa. Tento výraz tváre je v kontraste s výrazom bezočivej ženy. Tá sa bezočivo uškŕňa. Reakcia Alžbety na nespravodlivý ústrk sa

---

<sup>190</sup>MARSINA 1997, 175.

<sup>191</sup>GERÁT 2009.126–129.

<sup>192</sup>SUCKALE 2003, 368–371.

<sup>193</sup>GERÁT 2002a, 74.

<sup>194</sup>MARSINA 1997, 176.

však zásadne líši od typicky antického prístupu. Pokora svätice totiž predstavuje na výsosť kresťanskú črtu, inšpirovanú Kristovým prístupom k nevinnému utrpeniu.<sup>195</sup>

V druhom pláne kompozície je zobrazené stredoveké mesto. V pozadí vidíme gotickú stavbu kostola. Pred ním sa prechádzajú elegantné dámy. Okolo prechádzajúci ľudia sa však javia akoby bez záujmu o dianie v prvom pláne obrazu.<sup>196</sup> Zaradenie tejto témy do obrazovej legendy cyklu nebol ikonografickým prevratom. Podobná scéna existuje už v Lübecku [66]. Pri porovnaní diel však v košickom nachádzame zásadnú novinku, a to obrazové začlenenie výjavu do kontextu mestského života, čo v staršej maľbe celkom chýba.<sup>197</sup> Je možné, že gotický kostol je narážkou na košický kostol, no v žiadnom prípade nemá výjav mesta topografickú funkciu. Jeho funkciou je len sprostredkovanie nálady stredovekého mesta.<sup>198</sup> Bližším vzorom pre zobrazenie stredovekého mesta mohol byť obraz Navštívenia na oltári viedenského Schottenstiftu [67].<sup>199</sup>

Realistický záujem maliara cyklu vynikne predovšetkým pri porovnaní so smrečianskym Oltárom sv. Príbuzenstva [68]. Program alžbetínskych scén nebol ovplyvnený mešťanmi, ale františkánmi z Okoličného. Tí sústredili oltár hlavne na život sv. Alžbety hlavne až po vyhnaní, a jej umieranie v chudobe. Zo skoršieho života ponechali len zázrak s krížom.

Autorom tohto obrazu by mal byť podľa všetkého opäť Hlavný majster. Táto tabuľa nadväzuje na vedľajší výjav, a to nielen architektúrou či blatom, ale jasným znamením je aj farebné ladenie, ktoré je použité na týchto dvoch tabuliach. Majster umiestnil postavy voľne, v tvárach postáv vidíme opäť jeho rukopis, či už pri výraznej brade, nadočnicových oblúkoch alebo očiach, rovnako drapéria sv. Alžbety nesie rysy tvorby Hlavného majstra.

## 6.11 Alžbeta kúpe malomocného

Vyliečenia patrili v ranom stredoveku k najčastejšie zobrazovaným zázrakom. Obraz vyliečenia korení v biblickej tradícii. Už v Starom zákone sa k vyliečeniu pridáva ďalšia súvislosť, keď sa hovorí o zázračnej liečivej sile Jordánu, ktorú prorok Elizeus využil pri liečení i presviedčaní malomocného sýrskeho generála Námána. V Námánovi bol totiž bol totiž videný typ pohana očisteného vodou Jordánu nielen od lepry, ale i od svojich hriechov. Z tejto tradície teda pochádza spájanie liečení s konverziou a krstom. V neskorom stredoveku sa však zobrazovanie pomoci svätcov chorým neobmedzovalo len na zázračné vyliečenia. Zachované cykly zo života sv. Alžbety ukazujú konkrétnu pozemskú pomoc svätice chorým. U Alžbety sa vyskytujú ako najčastejšie zobrazované výjavy ako kúpe malomocného, schúleného v kadi. Svätica kladie ruky na jeho plecيا či hlavu a jej pomocníčka zozadu leje vodu. Vizuálne scéna pripomína obraz krstu. Pre stredovekého diváka bolo zrejme jednoduchšie v tomto obraze vidieť narážku na telesnú a duchovnú starostlivosť, ktorú Alžbeta dávala chorým. V motívovo bohatších scénach odkazovali na duchovný význam i iné

<sup>195</sup> GERÁT 2002a, 75.

<sup>196</sup> TÖRÖK 2007, 408.

<sup>197</sup> GERÁT 2002a, 75.

<sup>198</sup> TÖRÖK 2007, 408.

<sup>199</sup> GERÁT 2009, 132.

predmety, ako napríklad na košickom hlavnom oltári [69], kde sa kúpanie odohráva pred oltárom.<sup>200</sup>

Obraz napriek nesprávnemu umiestneniu ostatných zostal na svojom pôvodnom mieste. Jeho pozícia na ľavej strane je nesporná, hoci na jej určenie nepostačuje len logika písomných prameňov. Významnú pomoc poskytuje výjav bičovania Krista na druhej strane tabule, ktorý musí nasledovať až po sekvencii súdenia, takže ju nebolo možné presúvať.<sup>201</sup>

Starostlivosť o chorých v špitáli, ktorý založila sa stala hlavnou náplňou života mladej vdovy a prejavom jej milosrdenstva. Alžbetin skromný odev jasne zaraďuje scénu až do etapy po vyhnaní z Wartburgu. Centrum kompozície tvoria postavy, a to sediaci žobrák v kadi, a Alžbeta, ktorá mu umýva hlavu a hrud'. Vedľa Alžbety stojí jej pomocníčka so zlatou misou v rukách. Spodný okraj kade vytvára spolu so sklonenými ženami kruh, v ktorého strede je žobrákova hlava. Okolo tohto centrálného kruhu sa zoskupujú do ďalšieho vonkajšieho kruhu predmety a ďalšie postavy.<sup>202</sup>

Na základe charakteristiky tvorby pašiového majstra podľa R. Suckaleho<sup>203</sup> sa domnievam, že v tomto prípade by bola možnosť, že túto kompozíciu mohol navrhnuť sám pašiový majster, a vypracoval ju spolu s Hlavným majstrom a pomocníkmi. Kompozícia je veľmi podobná kompozíciám na pašiovom cykle, kde je tvorená do polkruhu. Typ tváre Alžbetinej pomocníčky zodpovedá tvorbe Pašiového majstra, takisto časť ruky je viditeľne podobná jeho štýlu prevedenia. Prsty nie sú členené a sú predĺžené. Pohľad si zaslúži aj drapéria odevu sv. Alžbety, ktorá je vypracovaná spôsobom častým u obrazov pašiového cyklu. Alžbetine ruky však nesú prvky Hlavného majstra.

Pozornosť diváka upúta žobrák, sediaci pred oltárom. Zvláštny sklon jeho hlavy by nebol vysvetliteľný bez zohľadnenia logiky kompozície. Oltárnu menzu pri ľavom okraji obrazu, za ktorou sa zhovárajú dvaja muži s barlami, vyvažuje na pravom okraji kompozície posteľ s chorým. Šikmo umiestnená posteľ druhého nemocného za Alžbetiným chrbtom vytvára protiváhu usporiadaniu hláv mužov za oltárom a zároveň aj naznačuje časť vonkajšieho kompozičného kruhu. Aj telo svätice sa doslova podriaďuje vyjadreniu základnej myšlienky sústredenia. Jej chrbát sa pokorne skláňa v smere spomenutých kompozičných kruhov, starostlivé ruky zasa smerujú do centra, k trpiacemu. Maliar veľmi zaujímavovo odlišil vzhľad svätice a žobráka. Žobrákova pokožka je posiatá ranami a vredmi, kým Alžbetina je belostná, čo vyzdvihuje jej ušľachtilosť a urodzenosť. Na Alžbetinej tvári nevidieť žiadnu radosť, len pokojné prijatie údely a súcit s ľudským utrpením. Celková nálada obrazu je veľmi pochmúrna.<sup>204</sup>

Obraz Alžbety pri kúpaní chorého sa nevyskytuje v najstarších cykloch z jej života. Jej činnosť v špitáli vyjadrovala v marburských obrazoch hlavne scéna navštevovania chorého. Obraz Alžbetiných skutkov milosrdenstva sa oveľa priamejšie než zázraky svätice vzťahoval

<sup>200</sup> GERÁT 2002b, 86–88.

<sup>201</sup> GERÁT 2009, 76.

<sup>202</sup> GERÁT 2002a, 76.

<sup>203</sup> SUCKALE 2003, 368–371.

<sup>204</sup> GERÁT 2002a, 76–77.

na činnosti v nich vykonávané. Na tomto základe prenikol aj do ikonografie. Je možné, že tvorcovia košického oltára ho pokladali za tradičný, pretože je zobrazený už na reliéfe severného portálu dómu, staršom približne o sedemdesiat rokov. Tým pádom ho možno už nikto nevnímal ako novátorský. Obrazová propagácia mestského špitála sv. Alžbety sa teda opierala o vžitú tradíciu.<sup>205</sup> O jeho existencii a prepojení s košickým kostolom sv. Alžbety nás informuje list pápeža Martina IV. z roku 1283.<sup>206</sup>

To, že téma starostlivosti o chorých mala univerzálny význam, dokladajú okrem iného aj jej zaradenie do všetkých neskorších alžbetínskych cyklov na Slovensku. Môžeme menovať napríklad cyklus v Bardejove, Levoči či v Smrečanoch.<sup>207</sup>

## 6.12 Videnie sv. Alžbety

Zobrazenie vízie poskytovalo príležitosť názorného potvrdenia kontaktu svätej osoby s transcendentálnym svetom. Myslitelia stredoveku totiž v duchu augustínovského novoplatonizmu popri videní telesnými očami uznávali nielen videnie duševné, ale aj videnie intelektuálne, založené na osvietení svätým Duchom. Myšlienkové korene tohto typu scén siahajú opäť k Starozákonným textom, ako napríklad návšteva troch anjelov u Abraháma. V živote sv. Alžbety nájdeme viacero zázrakov, ochraňujúcich sväticu pred výčitkami za prehnanú dobročinnosť. Fenomén vízie sa najvýraznejšie prejavuje pri zázraku s krucifixom v posteli, do ktorej Alžbeta uložila malomocného. Ako už vieme, potom čo Ľudovít odkryl prikrývku uvidel namiesto malomocného Ukrižovaného.<sup>208</sup> Išlo teda o jeho osobnú víziu. Čo sa týka vízie sv. Alžbety, Teodorik nehovorí len o jednom. Známa je napríklad vízia, ktorej dal Teodorik názov *O ohromujúcom zjavení, nad ktorým žasli*, kde píše o tom, ako sa Alžbeta počas bohoslužby zahľadela na manžela. Kristus však nezniesol jej odvrátenie. Alžbeta videla ukrižovaného Krista a po rukách kňaza, ktorý slúžil omšu stekala krv.<sup>209</sup> Košický obraz však znázorňuje iné zjavenie. Keď Alžbeta nekonala zbožné skutky, vracala sa k dlhým modlitbám a rozjímaniu. Teodorik opisuje, že v rozjímaní mala anjelské navštívenia a oslovenia, či mnohé zjavenia, ktoré utajovala. Ďalej píše: „*Tvárou v tvár videla samého Pána Ježiša Krista s veľkým sprievodom anjelov, ktorý ju dobrotivo potešil a svojím zjavením posilnil.*“<sup>210</sup>

Scéna vízie [70] je dnes nesprávne umiestnená na ľavom krídle oltára. S určitosťou je možné tvrdiť, že tam nepatrí a to z jasných dôvodov. Jedným z nich je to, že Alžbeta je odetá v jednoduchom rúchu, čo nie je spojitelné s vedľajším výjavom, kde Alžbeta strihá malomocného. Ďalší dôvod je ten, že pravé krídlo je situované do života svätice na Wartburgu, a scéna vízie je situovaná v špitáli. Tým je jasne spojitelná so scénou kde Alžbeta kúpe malomocného. Veľmi zaujímavý je odkaz oboch pôvodne susediacich scén. Kým obraz

<sup>205</sup> GERÁT 2002a, 77.

<sup>206</sup> WICK 1936, 11–13.

<sup>207</sup> GERÁT 2009, 79.

<sup>208</sup> GERÁT 2002b, 88–89.

<sup>209</sup> MARSINA 1997, 165–166.

<sup>210</sup> *Ibidem*, 196–197.

milosrdného skutku svätice kladie dôraz na *vita activa*, obraz jej vízie poukazuje na *vita contemplativa*.<sup>211</sup>

S prihliadnutím na Teodorikovu legendu, nie je možné umiestnenie scény na ľavom krídle a to z jednoduchého dôvodu. Ak by táto scéna vychádzala z legendy, kde Alžbeta odvracia zrak počas omše na manžela a Kristus, aby mu venovala pozornosť sa jej zjavuje, musel by v tejto scéne účinkovať aj jej manžel a zjavený Kristus by musel byť ukrižovaný. My však vidíme presné znázornenie zjavenia opisovaného v 10. kapitole siedmej knihy, kde sa jej zjavuje Pán s veľkým sprievodom anjelov. Zobrazenie kňaza je síce v tejto scéne neodôvodnené, no môže súvisieť so spomínanými zjaveniami počas omše.

Kompozícia výjavu vychádza z trojuholníkovej schémy, ktorej základ tvoria postavy svätice a celebrujúceho kňaza. Podľa M. Spoločníkovej je týmto kňazom Magister Konrád.<sup>212</sup> Vrcholom kompozície je zjavený Kristus. Miesto vízie logicky súvisí s jej obsahom – zobrazuje totiž nebeské kráľovstvo, ktoré prevyšuje všetko pozemské. Kristus už nie je trpiteľom, ale korunovaným kráľom. Po jeho bokoch sú v tesnej blízkosti Panna Mária a Ján Evanjelista. Za nimi sa nachádzajú postavičky štyroch anjelov. V pozadí vidíme ďalej kľáčiacu ženu pohrúženú do modlitieb a miništrujúceho mladíka.<sup>213</sup> M. Spoločníková sa domnieva, že by mohlo ísť o Alžbetinu spoločníčku Gudu.<sup>214</sup> Šťastný výraz mladíka v pozadí ozvlášťňuje náladu obrazu a tvorí výrazný protipól výrazu chorých na opačnej strane scény.<sup>215</sup>

Autormi v tomto čase vedľajšieho výjavu, kde Alžbeta myje malomocného boli Pašiový majster v spolupráci s Hlavným. Domnievam sa, že aj v prípade tohto obrazu bol činný Pašiový majster. Ruky Alžbety na obraze vízie sú zopäté blízko k sebe a tým je možné prisúdiť autorstvo tejto postavy majstrovi činnému na pašiovom cykle. Takisto R. Suckale pripisuje autorstvo tejto postavy pašiovému majstrovi.<sup>216</sup> Na postavách Krista, svätých a anjelov vidíme charakteristické už vyššie spomínané známky rukopisu Hlavného majstra, postrehnutelné najmä na ich tvárach.

Dôkladne premyslená kompozícia obrazu vízie v špitáli dokladá, že majster vedel vytvoriť jasne usporiadaný celok s premysleným a vyváženým vzťahom medzi zdôraznenými centrami i nenápadnými vedľajšími motívami. Jeho zručnosť vyniká v tomto prípade i tým, že sa zrejme neopieral o tradovanú ikonografickú schému, pretože staršie znázornenie témy nie je známe. Kompozičné východiská však môžeme nájsť v obrazových legendách iných svätých, ako napríklad v ilustrácii k Zjaveniam sv. Brigity [71]. Podobne ako v prípade Alžbety i tu slávi kňaz omšu pred oltárom a za ním stojí meditujúca svätica, nad ktorou sa otvára nebo. Okrem tohto obsahovo blízkeho obrazu sa nám však ponúkajú aj časovo a geograficky bližšie analógie. Je ňou napríklad obraz vízie sv. Imricha na matejoveckom oltári [72]. Jeho kompozícia je oveľa jednoduchšia, chýbajú postavy chorých a celebrujúci kňaz.<sup>217</sup> Na obrazových legendách ako napríklad na marburskom chórovom okne či relikviári túto scénu

<sup>211</sup> GERÁT 2002a, 77–78.

<sup>212</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 2000, 48.

<sup>213</sup> GERÁT 2002a, 79–80.

<sup>214</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 2000, 48.

<sup>215</sup> GERÁT 2002a, 79–80.

<sup>216</sup> SUCKALE 2003, 168.

<sup>217</sup> GERÁT 2002a, 79–80.



neuvádzajú. Namiesto toho sa však na ich vyobrazeniach nachádza spomínaný magister Konrád, od ktorého Alžbeta prijíma rehoľné rúcho na znak prijatia chudoby. Rovnako na lübeckom cykle sľubuje svätica Konrádovi poslušnosť.

Na záver je treba vyzdvihnúť prostredie, v ktorom je výjav umiestnený. Táto scéna sa totiž rovnako dobre mohla odohrávať v kostole, ako nám dokladajú i písomné pramene. V košickom obraze však nešlo len o samoučelné vyzdvihnutie Alžbetinho vzťahu k špitálom. Objednávateľ košického obrazu mal totiž osobitný záujem vyzdvihnúť myšlienku, že práve špitál môže byť vhodným miestom vízie. Takto koncipovaný výjav totiž pomáhal vytvárať žiaduci obraz mestom spravovanej inštitúcie a určite mohol ľudí povzbudiť k práci v špitáli.<sup>218</sup>

### 6.13 Smrť sv. Alžbety

So smrťou sa podobne ako s narodením spájali rituály prechodu. Cirkevné predpisy upravovali formu a priebeh týchto rituálov aj vo fáze pred smrťou. Ich funkciou bola symbolická očista tela a duše, či rozlúčka so zosnulým a obnovenie normálneho priebehu života. Základom rituálov v rímskej cirkvi sa stali staršie praktiky a štruktúry prispôbené kresťanskému hodnotovému systému.<sup>219</sup>

Umieranie [73] a vyzdvihnutie ostatkov svätej Alžbety sa stali námetom horných scén pravého krídla košického oltára. Obraz pompézneho cirkevného i spoločenského rituálu úcty k ostatkom svätice výrečne kontrastuje s jej ponížením, znázorneným v dolnej časti krídla. Do scény Alžbetinho umierania prenikli obrazové poukazy na transcendentnosť v takom množstve, ako na žiadnej inej tabuli oltára. Prvým z transcendentálnych prvkov je zlaté pozadie scény, ktorý je prítomný aj v iných scénach cyklu. Na ňom sa zjavuje oblak s Kristom a zástupom svätcov a anjelov, podobne ako na obraze vízie v špitáli. Takisto motív anjela je použitý aj za posteľou umierajúcej. Dvaja anjeli držia v rukách sviece. Väčší anjel vkladá z boku zapálenú sviecu do ruky bledej svätice s pootvorenými ústami a pohľadom upretým do prázdna. Ordinárii predpisovali už v 14. storočí, aby sa umierajúcemu dala do ruky sviečka, alebo sa pred ním držala. Verilo sa v jej apotropijnú moc a pripomínala lampy múdrych panien z biblického podobenstva.<sup>220</sup>

Už najstaršie správy o smrti sv. Alžbety sa zmieňujú o podivných úkazoch pri jej smrti. Na rozdiel od vizuálnej podoby nabrali podobu akustickú.<sup>221</sup> Teodorik sa o tom zmieňuje takto: „Podivná vec ! V jej hrdle počuli sladké slová bez toho, žeby pohybovala perami. Okolo sediaci sa jej spýtali, čo to je, ona im odpovedala otázkou: „Vari ste ma počuli spievať?“ Tu nemôže nikto z veriacich pochybovať, že počula ľúbezný chválospev nebeských zástupov očakávajúcich jej skon, ku ktorému sa pripojila a spievala s nimi na slávu Pána.“<sup>222</sup>

---

<sup>218</sup> GERÁT 2009, 94.

<sup>219</sup> GERÁT 2002b, 110.

<sup>220</sup> GERÁT 2002a, 82.

<sup>221</sup> GERÁT 2009, 138.

<sup>222</sup> MARSINA 1997, 199.

Obraz anjelov za Alžbetinou posteľou sa zrejme opieral o tento text. Takisto i drevorezbové ilustrácie blokových kníh *Ars moriendi* zobrazovali anjelov pri posteli zomierajúcich. K anjelskému spevu sa v pozadí na čele zástupu veriacich pripájajú mnísi. Strach, úzkosť a smútok zo smrti vyjadrujú len niektoré zo žien. Obraz smrti svätice vychádza zo známych scén Smrti Panny Márie. V 15. storočí ich nachádzame mnoho, veľmi zaujímavými vyobrazeniami smrti Panny Márie sú napríklad Schongauerov lept [74], či tabuľa už vyššie spomenutého Majstra viedenského Schottenstiftu [75]. Kompozícia Alžbetinho umierania sa opierala o nové možnosti znázorňovania telies a figúr v priestore, ktoré sa v umení 15. storočia prejavili premenou tradičného ikonografického typu znázorňovania Smrti Panny Márie.<sup>223</sup>

Vzdialeným ikonografickým predchodcom scény bol reliéf na Alžbetinom mauzóleu [76] v Marburgu. Uprostred reliéfu leží na márach mŕtve telo svätice a za ním stojí rad postáv, predstavujúci nebeskú spoločnosť svätcov a svätíc. Na tomto reliéfe použitý motív žehnajúcej ruky Krista obsahuje už najstarší obraz smrti svätice v chórovom okne marburského chrámu. Hlavný oltár kostola sv. Ducha v Talline obsahuje tiež tabuľu s výjavom Alžbetinho umierania. Štýlové príbuznosti medzi ňou a košickou tabuľou poukazujú na podobné umelecké poučenie, teda na nizozemský realizmus. Rozdielom však medzi nimi je, že na tallinskom oltári nenájdeme stopy po spievajúcich anjelských tónoch. Dôvodom môžu byť rozličné vizuálne i textové zdroje, ktoré na vznik diela mali vplyv, a teda mohlo dochádzať k rozličným výsledkom. Košický výjav vďačí za svoj vznik vedomej voľbe a pôvodnej tvorivej syntéze tradičných motívov.<sup>224</sup>

Autorom tejto scény by mal byť podľa všetkého Hlavný majster so spolupracovníkmi. Na postavách samotnej Alžbety či anjela, ktorý jej podáva sviečku je vidieť podobnosti v zobrazení hláv, či rúk. Opäť sa opakuje tvar očí a brady, takisto je badateľná podobnosť v typickom prevedení nadočnicového oblúku. Domnievam sa však, že na mnohých postavách nepracoval sám, pretože napríklad na prevedení rúk niektorých postáv sú viditeľné rozdiely, ktoré sa približujú skôr práci Pašiového majstra ako prevedeniu Majstra hlavného. Je nutné si všimnúť napríklad ruky ženskej postavy stojacej v žltom rúchu v pozadí, či ruky vedľa stojaceho muža, ktoré v porovnaní s rukami Alžbety nesú prejav iného maliara. Takisto prikrývka v tomto výjave sa výrazne odlišuje svojim prevedením od prikrývky na obraze narodenia svätice. Kým prikrývka zo scény narodenia je mäkkšia a záhyby sú prirodzene plynúce, drapéria na tomto obraze je tvrdšia.

#### 6.14 Vyzdvihnutie ostatkov sv. Alžbety

Námetom posledného obrazu košického cyklu sa stala slávnosť vyzdvihnutia ostatkov [77]. V centre tohto obrazu pridŕžajú piati biskupi a dvaja rehoľníci Alžbetino mŕtve telo tesne nad hrobom z červeného mramoru. Keďže obraz nezaznamenáva pohyb, hneď je jasné, či predstavitelia cirkvi ostatky do hrobu kladú alebo ich vyzdvihujú. Keďže legendy obsírne

<sup>223</sup> GERÁT 2002a, 83.

<sup>224</sup> Ibidem, 84–86.

opisujú jej umieranie či pohreb a na túto udalosť akosi zabúdajú, mohlo by sa na prvý pohľad zdať, že sa jedná práve o pohreb. Ak by sme sa však priklonili k názoru, že ide o pohreb, spôsobil by nám vážne ťažkosti motív relikviára, ktorý je umiestnený na centrálnu os obrazu, priamo nad Alžbetin hrob. Košický tvorcovia ho vyzdobili sústavou dekoratívnych prvkov architektonického charakteru, avšak neprejavili vedomie, že skutočný relikviár sv. Alžbety je zdobený figurálnou výzdobou. O tom, že relikviár sa mal stať centrom kultu, ba i početných zázrakov, svedčí aj jeho umiestnenie na oltárnej menze prikrytej vyššívaným obrusom. Okolo stoja rehoľníci a diakoni v bielych liturgických rúchach. Kompozícia tohto obrazu prezentuje ako ich povýšenie v doslovnom i v metaforickom zmysle. Stojí na počiatku každoročne oslavovaného sviatku Vyzdvihnutia ostatkov sv. Alžbety. Význam tohto sviatku pre Košice dokazuje i bula pápeža Bonifáca IX. z 1. marca 1402, podľa ktorej sa pútnikom, ktorí do košického chrámu prídu v tento deň, udeľuje rovnaký odpustok, ako keby absolvovali púť do Benátok alebo do Assisi.<sup>225</sup>

Tumbu z červeného mramoru, v ktorej bola pochovaná svätica, odetá podobne ako v iných obrazoch cyklu, namalovali z mierneho nadhľadu, aby bolo jej neporušené telo čo najlepšie vidieť. Telo svätice prezentujú cirkevní hodnostári v pokľaku s pietnym výrazom v tvári. Symetricky vystavaná kompozícia teda vypovedá aj o vzťahu svetskej a duchovnej moci. Cirkev uprostred má v rukách vzácne telo, je teda oprávnenou nositeľkou a správkyňou kultu. V tejto funkcii jej prislúcha väčší význam, ako predstaviteľom svetskej moci.<sup>226</sup>

K tejto slávnosti sa dostavilo množstvo ľudí. Na košickom obraze vidíme medzi najvýznamnejšími zobrazených naľavo od hrobu cisár Fridrich II. s korunou na hlave, vedľa neho stojaca žena je zrejme švagriná Žofia a za nimi zrejme stojí švagor Hermann. V pozadí vidíme mníchov a diakonov v bielych albách. Na druhej strane vidíme dlhovlasého muža, zrejme syna sv. Alžbety Hermanna, vedľa dcéru Žofiu a Gertrúdu.<sup>227</sup>

Obraz bol na mnohých miestach premalovaný, relikviár je namalovaný nanovo [78]. a na mnohých postavách sú hrubé premalby. Napríklad postava stojaca na pravom okraji obrazu má premalované celé vlasy, takisto na plášťoch mnohých postáv sú premalby väčšieho či menšieho charakteru. Na tvári sv. Alžbety sú tmavé retuše.<sup>228</sup>

Autorstvo obrazu je možné pripísať predovšetkým Hlavnému majstrovi. Jasné znaky jeho ruky sú poznateľné na postavách či už Alžbety a pri nej najbližšie stojacich postáv. Veľmi blízke Hlavnému majstrovi sú hlavne ruky a drapérie. Rukopis Hlavného majstra je poznateľný pri postave stojacej úplne napravo, zrejme syna sv. Alžbety Hermanna, či vedľa stojacej ženskej postavy, zrejme Alžbetinej dcéry. Myslím si však, že aj na tomto obraze pracovalo viac majstrov. Viditeľné rozdiely rukopisu vidieť napríklad na postave Fridricha II. Odlisujú sa nielen zobrazením očí, ale podobnosti nevykazuje ani typický nadočnicový oblúk či brada. Ruky Fridricha II. sú bližšie skôr ruke Pašiového majstra. Pozoruhodné sú široké sánky mužských postáv, pretože takéto typ riešenia sa nachádza opäť na spomínanom pašiovom cykle.

<sup>225</sup> GERÁT 2002a, 86.

<sup>226</sup> Ibidem, 86.

<sup>227</sup> SPOLOČNÍKOVÁ 2000, 54.

<sup>228</sup> VESELÝ 1955, nepag.

## 7. Záver

Aj keď by sa spočiatku zdalo, že košický oltár je dobre prebádaným dielom, nie je tomu tak úplne. Analýza jednotlivých obrazov dokazuje stále nejasnosti ohľadom autorstva, veľmi sporná je aj identifikácia postáv na niektorých zo spomínaných obrazov. K riešeniu tejto problematiky by iste dopomohli reštaurátorské správy zo skorších reštaurovaní, čiže z konca 19. storočia alebo z dvadsiatych rokov 20. storočia. Dnes sú však prístupné len reštaurátorské správy uložené v archíve Pamiatkového úradu Slovenskej republiky v Bratislave, a to správy hlavne z 50. až 90. rokov 20. storočia, ktoré už presne nereflektujú aké zásahy boli na oltári prevedené v skoršej minulosti. Spomínané staršie správy by mi dopomohli sa dopátrať aj k problému, kedy a z akého dôvodu bolo pôvodné uloženie tabúl zmenené, a neostávalo by moje bádanie len na dohadoch, aký bol zámer či dôvod reštaurátora, že pozmenil poradie tabúl.

Čo sa týka určenia autorstva, primárne som sa zameriavala hlavne na problematiku pripísania jednotlivých tabúl majstrom, pracujúcim na oltárnych cykloch. Myslím si, že vo väčšej či menšej miere sa na alžbetínskom cykle vystriedalo okrem troch majstrov aj mnoho ďalších dielenských pracovníkov. Prvý podnet pre rozdelenie autorov medzi troch majstrov mi ponúkla stať R. Suckaleho.<sup>229</sup> Avšak zrejme vzhľadom na priestor R. Suckale neodôvodňoval svoje tvrdenia. Tým pádom vyvstala otázka určenia charakteristických znakov u jednotlivých majstrov. Pri detailnom bádani som sa teda snažila zameriavať na typické znaky majstrov, ktoré sa opakovali ako sú napríklad: prevedenie rúk, typy tvárí, oči, riešenie úst a brady či nadočnicový oblúk. Ako záchytný bod mohla poslúžiť mnohokrát drapéria, avšak bolo nutné často nahliadať do reštaurátorských správ, pretože častým javom bola silná premalba niektorých častí tabúl, ktorá spôsobovala nemalé problémy. Často ostáva otázkou, či je daná časť postavy skutočným originálom, alebo podlieha úpravám z neskorších období. Dôležité bolo prihliadať na kompozície, pretože i tam nachádzame určité typy kompozičného riešenia, ktoré majstri užívali. Netreba však zabúdať, že oltár obsahuje ďalšie dva cykly, a je potrebné ho vnímať ako určitý celok. Určenie autorstva nie je možné bez vzájomného porovnávania rukopisu majstrov zúčastnených na mariánskom a pašiovom cykle. Bohužiaľ, v tomto čase je mechanika oltára nefunkčná, preto mi nebol sprístupnený pohľad na zvyšné dva cykly, a musela som pracovať len s menej kvalitnými reprodukciami.

Domnievam sa, že Hlavnému majstrovi sa dá pripísať len málo obrazov, kde by pracoval výhradne sám. Vo väčšine scén sú viditeľné výrazné odlišnosti u jednotlivých majstrov, a v niektorých sa o pričinení Hlavného majstra nedá uvažovať skoro vôbec. Mnohé obrazy nesú známky práce autorov dvoch zvyšných cyklov na hlavnom oltári, čiže Majstrov mariánskeho no najmä pašiového cyklu. Hlavný majster napriek tomu svojím originálnym rukopisom vyniká. Dá sa však povedať, že na košickom oltári vznikla veľmi pôsobivá legenda sv. Alžbety, ktorej by bolo vhodné venovať ešte viac pozornosti a posunúť stav bádania do lepších výsledkov. Problematike týkajúcej sa alžbetínskych legend by som sa chcela venovať aj v budúcnosti.

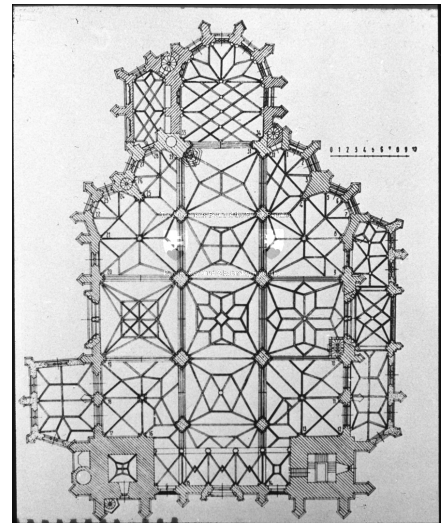
---

<sup>229</sup> SUCKALE 2003, 364–373.

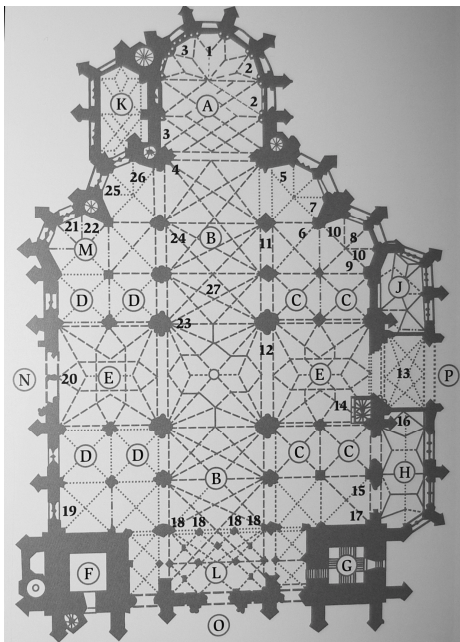
## 8. Obrazová príloha



1. Dóm sv. Alžbety, Košice, 1380–1440, 2. polovica 15. storočia, 1877–1896, pohľad z juhozápadu

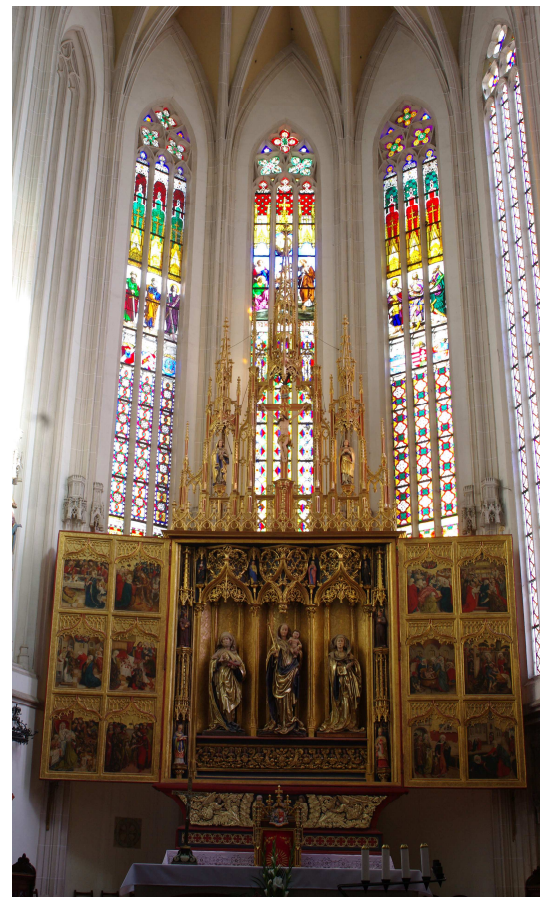


2. Pôdorys dómu pred rekonštrukciou v rokoch 1877–1896



3. Pôdorys po rekonštrukcii v rokoch 1877–1896

4. Hlavný oltár sv. Alžbety, 1470–1474, drevo, polychrómia, zlatenie, 12,60 x 8,10 m. Košice, dóm sv. Alžbety





5. Madona s Ježiškom, Alžbeta Durínska a Alžbeta Biblická, hlavný oltár, 1485–1494, drevo, polychrómia, zlatenie. Košice, dóm sv. Alžbety



6. Bolestný Kristus – predela (detail), hlavný oltár, 70. roky 15. storočia, drevo, polychrómia, zlatenie, 110 x 430 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



7. Madona s Ježiškom, hlavný oltár, 1485–1494, drevo, polychrómia, zlatenie, 239 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



8. Madona s Ježiškom, hlavný oltár, 1485–1494, drevo, polychrómia, zlatenie, 206 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



9. Alžbeta Biblická, hlavný oltár, 1485–1494, drevo, polychrómia, zlatenie, 184 cm. Košice, dóm sv. Alžbety

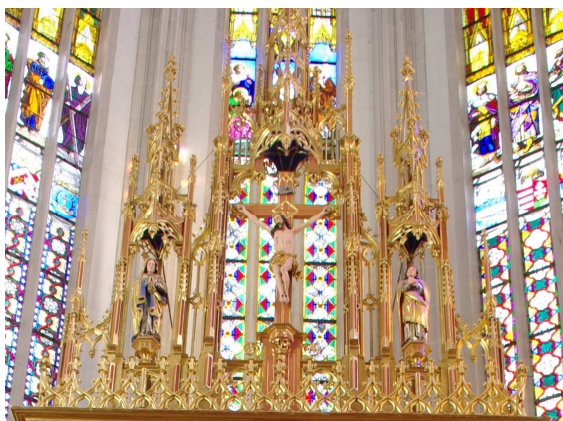
10. Alžbeta Durínska, hlavný oltár, 1485–1494, drevo, polychrómia, zlatenie, 183 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



11. Päť múdrych a pochabých panien – vlyš (detail), hlavný oltár, 70. roky 15. storočia, drevo, polychrómia, zlatenie, striebrenie, 38 x 302cm. Košice, dóm sv. Alžbety



12. Terakotové plastiky v nikách, hlavný oltár, 19. storočie, terakota, polychrómia. Košice, dóm sv. Alžbety



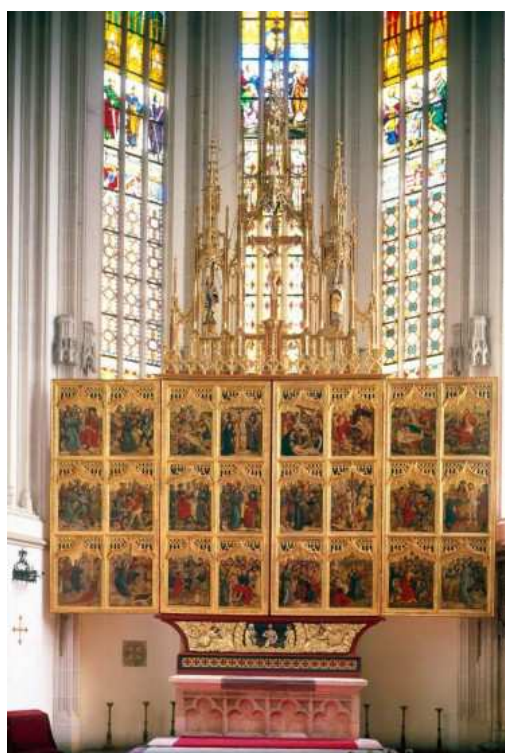
13. Kalvária – oltárny nadstavec (detail), hlavný oltár, 60. roky 19. storočia, drevo, polychrómia, zlatenie, 11 m. Košice, dóm sv. Alžbety



14. Súsošie Kalvárie, 1400–1420, drevo, polychrómia, 5 m. Košice, dóm sv. Alžbety



15. Mariánsky cyklus, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie. Košice, dóm sv. Alžbety

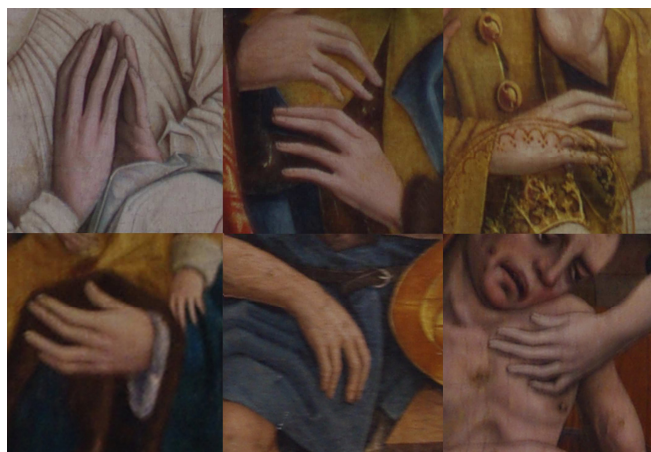


16. Pašiový cyklus, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie. Košice, dóm sv. Alžbety



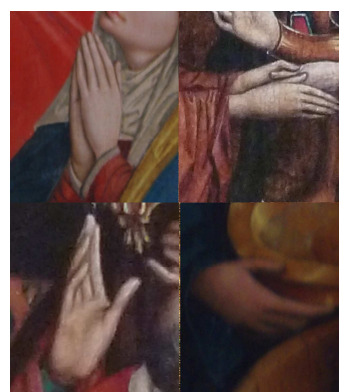


17. Alžbetínsky cyklus, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie. Košice, dóm sv. Alžbety



18. Triptych Bolestnej Matky Božej, koniec 15. storočia. Wawel, kaplnka sv. Kríža

19. Prevedenie rúk u Hlavného majstra (details)



20. Prevedenie prstov u Hlavného majstra – tzv. oddelenie prostredníka od prstenníka (details)

21. Prevedenie rúk u Pašiového majstra (details)

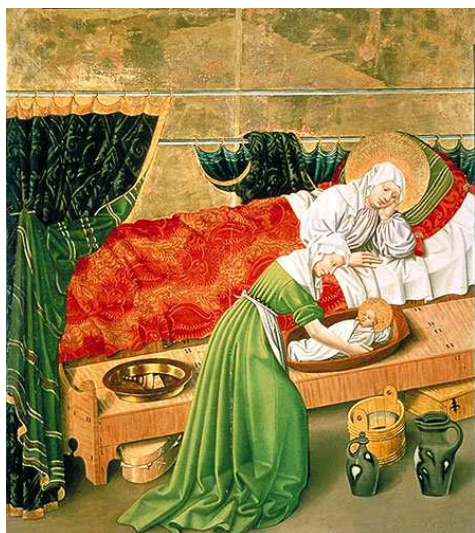


22. Prevedenie rúk u Mariánskeho majstra (detaily)

23. Postava sv. Alžbety z tabule s výjavom Zázrak slávnostného rúcha (detail)



24. Prevedenie hláv u Hlavného majstra (detaily)



25. Narodenie Panny Márie, Albrechtov oltár, Majster Albrechtovho oltára, 1437–1439, tempera na dreve, 126 x 113 cm. Klosteneuburg, opátstvo, Sebastianikapelle



26. Kľáňanie troch kráľov (detail), oltár viedenského Schottenstiftu, majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere



27. Oltár sv. Alžbety – schéma pôvodnej podoby oltára



28. Oltár sv. Alžbety – schéma dnešnej podoby oltára



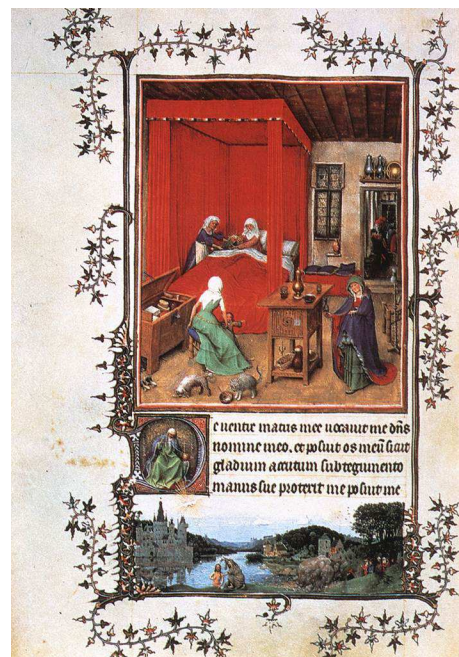
29. Narodenie sv. Alžbety, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



30. Sekvencia so scénou narodenia sv. Alžbety, Krumlovský kódex, Cod. 370, fol. 85v.–86r., okolo 1350. Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek



31. Narodenie Panny Márie, cyklus Máriinho života, Majster Máriinho života, okolo 1475, tempera na dreve, zlatenie, 85 x 109 cm. Mníchov, Alte Pinakothek



32. Narodenie Jána Krstiteľa, Turínsko–Milánske hodinky, fol. 93v., okolo 1420. Turín, Palazzo Madama



33. Narodenie sv. Alžbety, Lübecký cyklus, okolo 1440 olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha



34. Narodenie Panny Márie, oltár  
viedenského Schottenstiftu, Majster  
viedenského Schottenstiftu, 1469–1475,  
tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň,  
Österreichische Galerie Belvedere



35. Alžbetina cesta do Durínska,  
Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na  
dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny  
kostol sv. Ducha



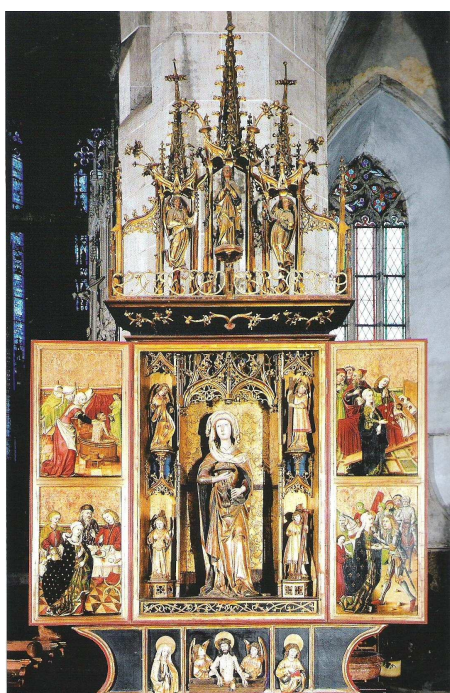
36. Alžbetin voz s venom na ceste do  
Durínska, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej  
na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol  
sv. Ducha



37. Zasnúbenie sv. Alžbety, hlavný oltár,  
1474–1477, olejovo-živicová a temperová  
farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm.  
Košice, dóm sv. Alžbety



38. Kňaz prijíma Máriu v chráme,  
oltár viedenského Schottenstiftu,  
Majster viedenského  
Schottenstiftu, 1469–1475, tempera  
na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň,  
Österreichische Galerie Belvedere



39. Oltár sv. Alžbety, 1480–1490. Bardejov, bazilika sv.  
Egídia



40. Detail muža z obrazu Zasnúbenie sv. Alžbety –  
detail muža z obrazu Nesenie kríža, hlavný oltár,  
1474–1477. Košice, dóm sv. Alžbety

41. Alžbeta strihá vlasy malomocnému, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



42. Alžbeta strihá vlasy malomocnému, kópia nástennej maľby. Blaubeuren, špitál



43. Alžbeta strihá vlasy malomocnému, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha

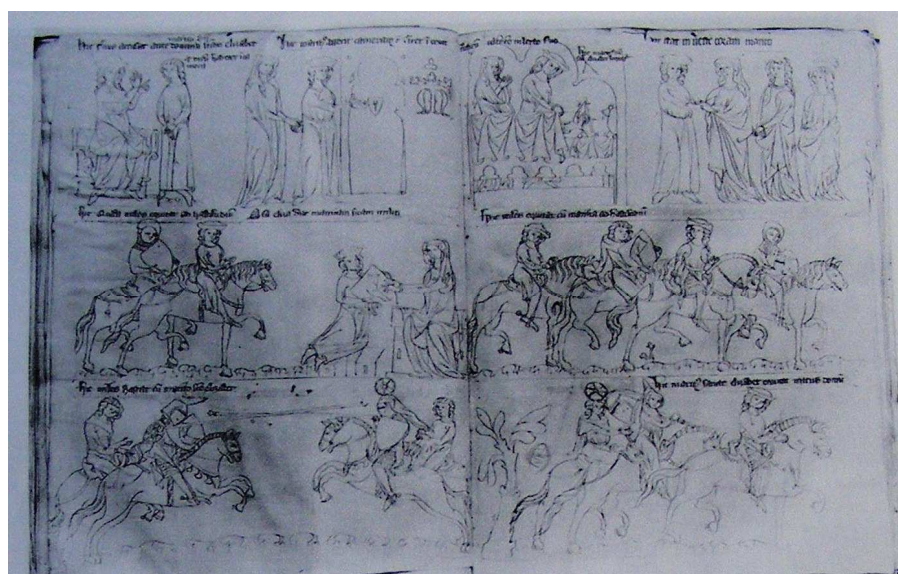
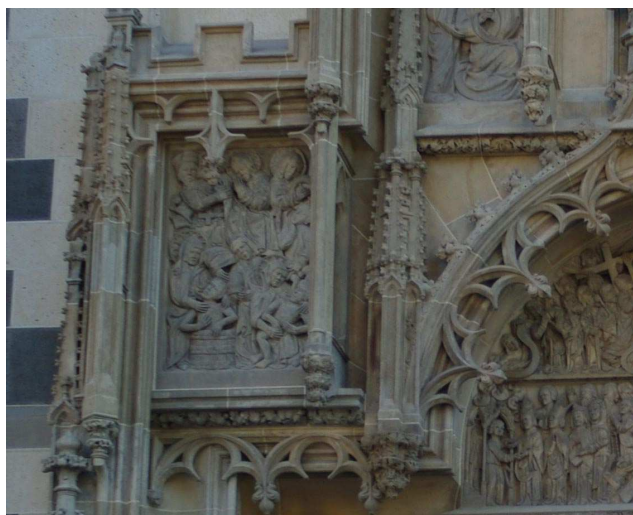


44. Navštívenie, Majster E.S., B. – , L. 16., 1440–1467. London, British Museum

46. Ľavé reliéfne pole štítového nadstavca severného portálu, okolo 1400. Košice, dóm sv. Alžbety



45. Sekvencia so scénou Alžbeta strihá vlasy malomocnému, Krumlovský kódex, Cod. 370, fol. 88v–89r, okolo 1350. Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek



47. Sekvencia zázraku s krížom, Krumlovský kódex, Cod. 370, fol. 92v–93r, okolo 1350. Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek





48. Zázrak s krížom, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha

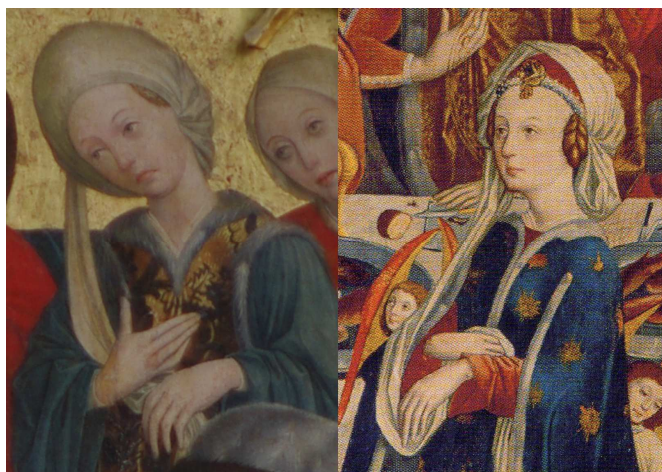
49. Zázrak kríža a ruží, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



50. Zázrak kríža a ruží, triptych z Karlsruhe (detail), 1480–1490, tempera na dreve, 47 x 80 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



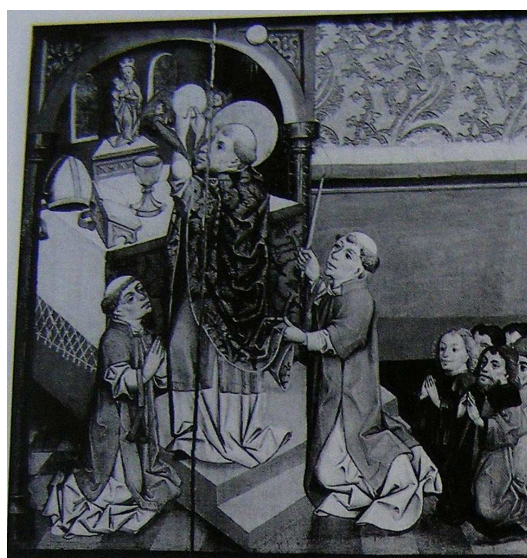
51. Zázrak kríža a ruží, okolo 1500, tempera na dreve, 77 x 62. Laufen, Kirchenstiftung Mariä Himmelfahrt



52. Postava Alžbety (?) zo scény zázraku kríža (detail) – postava Alžbety zo scény zázraku slávnostného rúcha (detail), hlavný oltár, 1474–1477. Košice, dóm. sv. Alžbety



53. Zázrak s plášťom, Altenberský oltár (detail), 1330, zmiešaná technika na dreve, 153 x 119, 3 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



54. Omša sv. Martina, Čerínsky oltár (detail), Majster z Kremnice–dielňa, 1483, 79 x 75 cm. Budapešť, Magyar Nemzeti Galéria



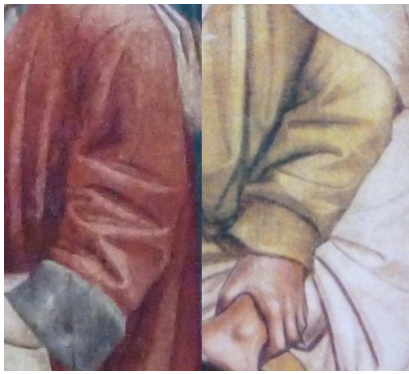
55. Zázrak slávnostného rúcha,  
hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-  
živicová a temperová farba na dreve,  
zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm  
sv. Alžbety



56. Zázrak slávnostného rúcha, oltár sv.  
Alžbety (detail), Ludwig von Juppe,  
Johann von der Leyten, okolo 1510.  
Marburg, kostol sv. Alžbety



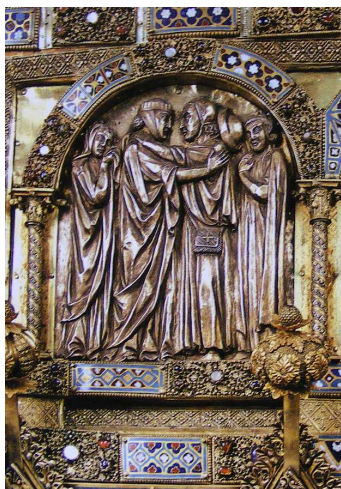
57. Zázrak slávnostného rúcha, oltár sv.  
Alžbety (detail), 1480–1490, drevo,  
tempera, zlatenie, 80 x 63 cm. Bardejov,  
bazilika sv. Egídia



58. Rukáv muža zo scény Zázrak slávnostného rúcha (detail) – rukáv muža zo scény Umývanie nôh apoštolom, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477. Košice, dóm sv. Alžbety



59. Muž zo scény Zázrak slávnostného rúcha (detail) – muž zo scény Kladenie do hrobu (detail), hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477. Košice, dóm sv. Alžbety



61. Rozlúčka Alžbety s manželom, marburský relikviár (detail), 1235–1250, drevo, meď, cín, drahé kamene, smalt, zlatenie, filigrán. Marburg, kostol sv. Alžbety



60. Rozlúčka Alžbety s manželom, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



62. Postava Alžbety zo scény Alžbetinej rozlúčky s manželom (detail) – postava Alžbety zo scény Alžbetinej vízie (detail), hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477. Košice, dóm sv. Alžbety



63. Vyhnanie sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477 olejovo-živícová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



64. Alžbeta vhoďená nevďačnou ženou do blata, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živícová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



65. Vyhnanie sv. Alžbety, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha



66. Alžbeta vhoďená nevďačnou ženou do blata, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha



67. Navštívenie, oltár viedenského Schottenstiftu, majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere



68. Oltár sv. Príbuzenstva, 1510. Smrečany, kostol Očisťovania Panny Márie



69. Alžbeta kúpe malomocného, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety

70. Videnie sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živíková a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



71. Videnie sv. Brigity Švédskej, okolo 1400. New York, Pierpont Morgan Library



72. Vízia sv. Imricha, oltár sv. Štefana a sv. Imricha, 1453, tempera na dreve, 96 x 71 cm. Matejovce, kostol sv. Štefana kráľa



73. Smrť sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



74. Smrť Panny Márie, B.33, L. 16, Martin Schongauer, okolo 1470. München, Staatliche Graphische Sammlung



75. Smrť Panny Márie, oltár viedenského Schottenstiftu, majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere





76. Smrť sv. Alžbety, reliéf na Alžbetinom mauzóleu, 1280. Marburg, kostol sv. Alžbety

77. Vyzdvihnutie ostatkov sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živcová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



78. Vyzdvihnutie ostatkov (detail) – stav pred a po reštaurovaní, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, drevo, tempera, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety

## 9. Zoznam vyobrazení

1. Dóm sv. Alžbety, Košice, 1380–1440, 2. polovica 15. storočia, 1877–1896, pohľad z juhozápadu. Foto: autor
2. Pôdorys dómu pred rekonštrukciou v rokoch 1877–1896. Reprodukcia z: <http://www.obnova.sk/clanok/dom-sv-alzbety-v-kosiciach> , vyhladané 17. 3. 2012
3. Pôdorys dómu po rekonštrukcii v rokoch 1877–1896. Reprodukcia z: TKÁČ 2000, 99
4. Hlavný oltár sv. Alžbety, 1470–1494, drevo, polychrómia, zlatenie, 12,60 m. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
5. Madona s Ježiškom, Alžbeta Durínska a Alžbeta Biblická, hlavný oltár, 1485–1494, drevo, polychrómia, zlatenie. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: archív autora
6. Bolestný Kristus - predela (detail), hlavný oltár, 70. roky 15. storočia, drevo, polychrómia, zlatenie, 110 x 430 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Reprodukcia z: <http://pamiatky.custodea.com/home/-/browse/diapositives/802> , vyhladané 17. 3. 2012
7. Madona s Ježiškom, hlavný oltár, 1485–1494, drevo, polychrómia, zlatenie, 206 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
8. Madona s Ježiškom, hlavný oltár, 1485–1494, drevo, polychrómia, zlatenie, 239 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Reprodukcia z: WICK 1936, 208
9. Alžbeta Biblická, hlavný oltár, 1485–1494, drevo, polychrómia, zlatenie, 184 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
10. Alžbeta Durínska, hlavný oltár, 1485–1494, drevo, polychrómia, zlatenie, 183 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
11. Päť múdrych a pochabých panien – vlys (detail), hlavný oltár, 70. roky 15. storočia, drevo, polychrómia, zlatenie, striebrenie, 38 x 302cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
12. Plastiky svätcov v nikách, hlavný oltár, 19. storočie, terakota, polychrómia. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
13. Kalvária – oltárny nadstavec (detail), hlavný oltár, 60. roky 19. storočia, drevo, polychrómia, zlatenie, 11 m. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
14. Súsošie Kalvárie, 1400–1420, drevo, polychrómia, 5 m. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
15. Mariánsky cyklus, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie. Košice, dóm sv. Alžbety. Reprodukcia z : <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=hlavny-oltar-sv-alzbety-5&od=skulptury-hlavneho-oltara-sv-alzbety> , vyhladané 13. 3. 2012
16. Pašiový cyklus, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie. Košice, dóm sv. Alžbety. Reprodukcia z : <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=hlavny-oltar-sv-alzbety-3&od=skulptury-hlavneho-oltara-sv-alzbety> , vyhladané 13. 3. 2012
17. Alžbetínsky cyklus, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
18. Triptych Bolestnej Matky Božej, koniec 15. storočia. Wawel, kaplnka sv. Kríža. Reprodukcia z: BUJAK/ OSTROWSKI 2004, 108

19. Prevedenie rúk u Hlavného majstra (detaily). Foto: autor
20. Prevedenie prstov u Hlavného majstra – tzv. oddelenie prostredníka od prstenníka (detaily). Foto: autor
21. Prevedenie rúk u Pašiového majstra (detaily). Foto: autor
22. Prevedenie rúk u Mariánskeho majstra (detaily). Foto: autor
23. Postava sv. Alžbety z tabule s výjavom Zázrak slávnostného rúcha (detail). Foto: autor
24. Prevedenie hláv u Hlavného majstra (detaily). Foto: autor
25. Narodenie Panny Márie, Albrechtov oltár, Majster Albrechtovho oltára, 1437 – 1439, tempera na dreve, 126 x 113 cm. Klosteneuburg, opátstvo, Sebastianikapelle.  
Reprodukcia z:  
[http://geschichte.landmuseum.net/index.asp?contenturl=http://geschichte.landmuseum.net/kunst/kunstdetail.asp\\_ID=1327822137](http://geschichte.landmuseum.net/index.asp?contenturl=http://geschichte.landmuseum.net/kunst/kunstdetail.asp_ID=1327822137), vyhľadane 16. 3. 2012
26. Kľaňanie troch kráľov (detail), oltár viedenského Schottenstiftu, majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere. Reprodukcia z: SALIGER 2005, 81, obr. 24
27. Oltár sv. Alžbety – schéma pôvodnej podoby oltára. Foto: autor
28. Oltár sv. Alžbety – schéma dnešnej podoby oltára. Foto: autor
29. Narodenie sv. Alžbety, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
30. Sekvencia so scénou narodenia sv. Alžbety, Krumlovský kódex, Cod. 370, fol. 85v.–86r., okolo 1350. Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 16, obr. 1
31. Narodenie Jána Krstiteľa, Turínsko–Milánske hodinky, fol. 93v., okolo 1420. Turín, Palazzo Madama. Reprodukcia z: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), vyhľadane 10. 2. 2012
32. Narodenie Panny Márie, cyklus Máriinho života, Majster Máriinho života, okolo 1475, tempera na dreve, zlatenie, 85 x 109 cm. Mníchov, Alte Pinakothek.  
Reprodukcia z: <http://www.kunst-fuer-alle.de>, vyhľadane 5. 3. 2012
33. Narodenie sv. Alžbety, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha. Reprodukcia z:  
[http://www.ekkw.de/elisabethjahr/popup/leben\\_geburt.html](http://www.ekkw.de/elisabethjahr/popup/leben_geburt.html), vyhľadane 15. 3. 2012
34. Narodenie Panny Márie, oltár viedenského Schottenstiftu, Majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere. Reprodukcia z: SALIGER 2005, 78, obr. 18
35. Alžbetina cesta do Durínska, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha. Reprodukcia z:  
<http://www.sekkiel.de/jubilaeen/800-jahre-heilige-elisabeth/das-leben-der-heiligen-elisabeth/?PHPSESSID=d3005c143ed8cb66e0ddf6672711cbb1>, vyhľadane 17. 3. 2012
36. Alžbetin voz s venom na ceste do Durínska, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 33, obr. 15
37. Zasnúbenie sv. Alžbety, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor

38. Kňaz prijíma Máriu v chráme, oltár viedenského Schottenstiftu, Majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere. Reprodukcia z: SALIGER 2005, 77, obr. 19
39. Oltár sv. Alžbety, 1480–1490. Bardejov, bazilika sv. Egídia. Reprodukcia z: <http://bardejov-kostol.meu.zoznam.sk> , vyhľadane 14. 3. 2012
40. Detail muža z obrazu Zasnúbenie sv. Alžbety–detail muža z obrazu Nesenie kríža, hlavný oltár, 1474–1477, tempera na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
41. Alžbeta strihá vlasy malomocnému, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
42. Alžbeta strihá vlasy malomocnému, kópia nástennej maľby. Blaubeuren, špitál. Reprodukcia z: GERÁT 2002a, 60, obr. 10
43. Alžbeta strihá vlasy malomocnému, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha. Reprodukcia z: <http://www.heilige-elisabeth-damp.de/unterkategorie.php?ukid=10&kid=2> , vyhľadane 15. 3. 2012
44. Navštívenie, Majster E.S., B. –, L. 16., 1440–1467. London, British Museum. Reprodukcia z: GASSEN 1980, 18, obr. 4
45. Sekvencia so scénou Alžbeta strihá vlasy malomocnému, Krumlovský kódex, Cod. 370, fol. 88v–89r, okolo 1350. Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek. Reprodukcia z: GERÁT 2002a, 61, obr. 11
46. Ľavé reliéfne pole štítového nadstavca severného portálu, okolo 1400. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
47. Sekvencia zázraku s krížom, Krumlovský kódex, Cod. 370, fol. 92v–93r, okolo 1350. Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek. Reprodukcia z: GERÁT 2002a, 65, obr. 16
48. Zázrak s krížom, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 106, obr. 73
49. Zázrak kríža a ruží, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
50. Zázrak kríža a ruží, triptych z Karlsruhe (detail), 1480–1490, tempera na dreve, 47 x 80 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Reprodukcia z: Reprodukcia z: BLUME/WERNER 2007b, 409, obr. 269
51. Zázrak kríža a ruží, okolo 1500, tempera na dreve, 77 x 62. Laufen, Kirchenstiftung Mariä Himmelfahrt. Reprodukcia z: BLUME/WERNER 2007b, 393, obr. 258
52. Postava Alžbety(?) zo scény zázraku kríža(detail) – postava Alžbety zo scény zázraku slávnostného rúcha(detail), hlavný oltár, 1474–1477. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
53. Zázrak s plášťom, Altenberský oltár (detail), 1330, zmiešaná technika na dreve, 153 x 119, 3 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Reprodukcia z: BLUME/WERNER 2007, 275, obr. 177
54. Omša sv. Martina, Čerínsky oltár (detail), Majster z Kremnice – dielňa, 1483, 79 x 75 cm. Budapešť, Magyar Nemzeti Galéria. Reprodukcia z: GERÁT 2002a, 68, obr. 21

55. Zázrak slávnostného rúcha, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 248
56. Zázrak slávnostného rúcha, oltár sv. Alžbety (detail), Ludwig von Juppe, Johann von der Leyten, okolo 1510. Marburg, kostol sv. Alžbety. Reprodukcia z: <http://www.flickr.com/photos/doublejdesign/6108639644/sizes/l/in/photostream/> , vyhľadane 16. 3. 2012
57. Zázrak slávnostného rúcha, oltár sv. Alžbety (detail), 1480–1490, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 80 x 63 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia. Reprodukcia z: GERÁT 2002a, 70, obr. 25
58. Rukáv muža zo scény Zázrak slávnostného rúcha (detail) – rukáv muža zo scény Umývanie nôh apoštolom, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
59. Muž zo scény Zázrak slávnostného rúcha (detail) – muž zo scény Kladenie do hrobu (detail) , hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
60. Rozlúčka Alžbety s manželom, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 247
61. Rozlúčka Alžbety s manželom, marburský relikviár (detail), 1235–1250, drevo, meď, cín, drahé kamene, smalt, zlatenie, filigrán. Marburg, kostol sv. Alžbety. Reprodukcia z: BLUME/ WERNER 2007b, 204, obr. 130
62. Postava Alžbety zo scény Alžbetinej rozlúčky s manželom (detail) – postava Alžbety zo scény Alžbetinej vízie (detail), hlavný oltár sv. Alžbety , 1474–1477. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
63. Vyhnanie sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
64. Vyhnanie sv. Alžbety, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 125, obr. 89
65. Alžbeta vhozená nevďačnou ženou do blata, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
66. Alžbeta vhozená nevďačnou ženou do blata Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 131, obr. 92
67. Navštívenie, oltár viedenského Schottenstiftu, majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere. Reprodukcia z: SALIGER 2005, 80, obr. 23
68. Oltár sv. Príbuzenstva, 1510. Smrečany, kostol Očisťovania Panny Márie. Reprodukcia z: CIDLINSKÁ 1989, 125, obr. 34
69. Alžbeta kúpe malomocného, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor

70. Videnie sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
71. Videnie sv. Brigity Švédskej, okolo 1400. New York, Pierpont Morgan Library. Reprodukcia z: [www.wga.hu](http://www.wga.hu) , vyhľadane dňa 2. 3. 2012
72. Vizia sv. Imricha, oltár sv. Štefana a sv. Imricha, 1453, tempera na dreve, 96 x 71 cm. Matejovce, Kostol sv. Štefana kráľa. Reprodukcia z: GERÁT 2002a, 80, obr. 35
73. Smrť sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 253
74. Smrť Panny Márie, B.33, L. 16, Martin Schongauer, okolo 1470. München, Staatliche Graphische Sammlung. Reprodukcia z: GASSEN 1980
75. Smrť Panny Márie, oltár viedenského Schottenstiftu, majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere. Reprodukcia z: SALIGER 2005, 88, obr. 31
76. Smrť sv. Alžbety, reliéf na Alžbetinom mauzóleu, 1280. Marburg, kostol sv. Alžbety. Reprodukcia z: <http://www.bildindex.de/dokumente/html/obj20095312,T,001#home> , vyhľadane 16. 3. 2012
77. Vyzdvihnutie ostatkov sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autor
78. Vyzdvihnutie ostatkov (detail) – stav pred a po reštaurovaní, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477. Košice, dóm sv. Alžbety. Reprodukcia z: VESELÝ 1955

## 10. Zoznam použitých prameňov a literatúry

- BAKOŠ 2002 — Ján BAKOŠ: Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska, Bratislava 2002
- BLUME/ WERNER 2007a — Dieter BLUME / Matthias WERNER (ed.): Elisabeth von Thüringen - eine europäische Heilige. Aufsätze. Petersberg 2007
- BLUME/ WERNER 2007b — Dieter BLUME / Matthias WERNER (ed.): Elisabeth von Thüringen - eine europäische Heilige. Katalog. Petersberg 2007
- BUJAK/ OSTROWSKI 2004 — Adam BUJAK/ Jan OSTROWSKI: Wawel: katedra i zamek. Kraków 2004
- BURAN 2003 — Dušan BURAN: Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika. Bratislava 2003
- BURCKHART 1931 — Georg BURCKHART: Friedrich Herlin – Forschungen. Erlangen 1931
- CIDLINSKÁ 1989 — Libuše CIDLINSKÁ: Gotické krídlové oltáre na Slovensku. Bratislava 1989
- CIDLINSKÁ 1968 — Libuše CIDLINSKÁ: Niekoľko poznámok k reštaurovanému hlavnému oltáru košického dómu. In: Monumentorum tutela 2/1968, 195–200
- ČECH 1983 — Pavol ČECH: Dóm sv. Alžbety v Košiciach. Národná kultúrna pamiatka. Martin 1983
- DACHOVSKÝ 2007 — Karel DACHOVSKÝ: Sv. Alžběta Durynská. Praha 2007
- DOBRZENIECKI 1972 — Tadeusz DOBRZENIECKI: Malarstwo tablicowe. Warszawa 1972
- EISLER 1995 – János EISLER: Megfontolások és javaslatok a Kassai Szent Erzsébet templom főoltárának datálásához. In: Ars Hungarica 23/1-2, 189–197
- GASSEN 1980 — Richard W. GASSEN: Druckgraphik des 15. Jahrhunderts – Der Meister E.S. und Martin Schongauer. Ludwigshafen am Rhein 1980
- GERÁT 2007 — Ivan GERÁT: Das Phänomen der Grenze in mittelalterlichen Bildlegenden der Heiligen Elisabeth von Ungarn. In: Ars 40, 2007, 177–183
- GERÁT 2002a — Ivan GERÁT: Ikonografická tradícia a význam obrazu: alžbetínsky cyklus na hlavnom oltári košického dómu. In: Ars 1-3, 2002, 49–87
- GERÁT 2002b — Ivan GERÁT: Konvencie obrazovej hagiografie. In: BAKOŠ 2002, 79–113
- GERÁT 2009 — Ivan GERÁT: Obrazové legendy sv. Alžbety. Téma, médium a kontext. Bratislava 2009
- GERÁT 2002c — Ivan GERÁT: Obraz svätej Alžbety medzi večnosťou a historickým časom. In: HAMADA 2002, 98–101
- GEREVICH 1935 — László GEREVICH: A kassai szt. Erzsébet templom szobrászata a XIV. –XVI. sz., Budapest 1935
- GINHART 1938 — KARL GINHART: Die bildende Kunst in Österreich – gotische Zeit. Baden bei Wien 1938
- GRIMM/ HAHN/ SANDNER/ STEINER/ WENIGER — Claus GRIMM/ Sylvia HAHN/ Ingo SANDNER/ Peter STEINER/ Matthias WENIGER: Jan Polack – von der Zeichnung zum Bild. Augsburg 2004
- HAMADA 2002 — Milan HAMADA: Vývinové súvislosti výtvarnej kultúry na Slovensku. Trnava 2002

- HENSZLMANN 1847 — Imre HENSZLMANN: Magyarországi szent Erzsébet kassai templomának föoltárképei. In: Magyar Szépirodalmi Szemle I/2 1847, 1–7, 24–30, 36–42, 51–55, 70–74
- KAMMEL/ GRIES 2000 — Matthias KAMMEL/ Carola B. GRIES: Begegnungen mit Alten Meistern—Altdeutsche Tafelmelerei auf dem Prüfstand. Nürnberg 2000
- KEMÉNY 1892 — Lajos KEMÉNY: Kassa város régi szamadás könyvei 1431–1533. Košice 1892
- KOŽIAK / NEMEŠ 2006 — Rastislav KOŽIAK / Jaroslav NEMEŠ (ed): Svätec a jeho funkcie v spoločnosti. Bratislava 2006
- MARSINA 1997 — Richard MARSINA: Legendy stredovekého Slovenska: ideály stredovekého človeka očami cirkevných spisovateľov. Budmerice 1997
- MATÁK/ RICOTTIOVÁ 1988 — Juraj MATÁK/ Eva RICOTTIOVÁ: Dodatok k návrhu na reštaurovanie pamiatky. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky. Bratislava 1988
- NÁDASKÁ 2006 — Katarína NÁDASKÁ: Obraz sv. Alžbety v legende od dominikánskeho mnícha Teodorika. In: KOŽIAK / NEMEŠ 2006, 333–341
- OETTINGER 1938 — Karl OETTINGER: Die Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Österreich. In: GINHART 1938, 126–135
- PACINDOVÁ 2006 — Laura PACINDOVÁ: Kult svätej Alžbety Uhorskej a jej prisúdené patrocíniá v rámci stredovekého Slovenska. In: KOŽIAK / NEMEŠ 2006, 345–354
- PEDÁLOVÁ 1819 — Josefa PEDÁLOVÁ: Život svaté Alžběty. Praha 1819
- PEDÁLOVÁ 1941 — Josefa PEDÁLOVÁ: Život svaté Alžběty. In: ŠÁMAL 1941, 39–55
- POLÁKOVÁ 1988 — Mária POLÁKOVÁ: Záznam z kontrolného dňa na akcii Košice – Dóm – NKP – hlavný oltár zo dňa 16. 6. 1988. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky v Bratislave
- POLÁKOVÁ 1983 — Mária POLÁKOVÁ: Dóm sv. Alžbety. In : ČECH 1983, 29–32
- PROKOPP 2007 — Maria PROKOPP: Überlegungen zur Mittelalterlichen Ikonographie der Heiligen Elisabeth. In: BLUME/ WERNER 2007a, 413–420
- RADOCSAY 1955 — Dénes RADOCSAY: Középkori Magyarország táblaképei. Budapest 1955
- RICOTTIOVÁ 1986 — Eva RICOTTIOVÁ: Návrh na reštaurovanie pamiatky. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky v Bratislave
- SALIGER 2005 — Arthur SALIGER: Der Wiener Schottenmeister. München 2005
- SCHULZE/KÄLBLE 2007b — Anna SCHULZE/Mathias KÄLBLE: Die Ludowinger. In: BLUME / WERNER 2007, 62
- SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995 — Mária SPOLOČNÍKOVÁ: Oltár svätej Alžbety. Košice 1991–1995
- SPOLOČNÍKOVÁ 2000 — Mária SPOLOČNÍKOVÁ: On the altar of St. Elizabeth. In: TKÁČ 2000, 40–54
- SCHERER 2000 — Annette SCHERER: Neues zum Meister des Marienlebens. In: KAMMEL/ GRIES 2000, 123–133
- SUCKALE 2003 — Robert SUCKALE: Maľby retabula hlavného oltára v Dóme sv. Alžbety v Košiciach. In: BURAN 2003, 364–373
- ŠÁMAL 1941 — Jindřich ŠÁMAL: Život sv. Alžběty Durynské v obrázkové knize českého pôvodu ze XIV. stol., zv. „Liber depictus“. Praha 1941



- TKÁČ 2000 — Alojz TKÁČ (ed.): The Cathedral of St. Elizabeth in Košice. Košice 2000
- TÖRÖK 2007 — Gyöngyi TÖRÖK: Die ikonographie des Hochaltarretabels der Kirche St. Elisabeth in Kaschau. In: BLUME / WERNER 2007a, 398–410
- VESELÝ 1955 — Karel VESELÝ: Autorská oprava. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky v Bratislave
- WERNER 2007 — Matthias WERNER: Die Elisabeth – Vita des Dietrich von Apolda (1289/1294), In: BLUME / WERNER 2007, 426–428
- WICK 1936 — Vojtech WICK: Dóm svätej Alžbety v Košiciach. Košice 1936

## **Bibliografická citácia**

Osobnosť Alžbety Durínskej a jej zobrazenie na tabuľových maľbách hlavného oltára dómu sv. Alžbety v Košiciach [rukopis] : bakalárska práca, Veronika Vagaská ; vedúci práce: prof. Ph.Dr. Ing. Jan Royt, Ph.D. Praha, 2012. 82 s.

## **Anotácia**

Témou mojej bakalárskej práce je Osobnosť Alžbety Durínskej a jej zobrazenie na tabuľových maľbách hlavného oltára dómu sv. Alžbety v Košiciach z rokov 1474 – 1477. Alžbeta Uhorská, dcéra kráľa Ondreja II. a jeho manželky Gertrúdy, bola patrónkou mesta a dómu, kde je jej zasvätený hlavný oltár. V mojej bakalárskej práci by som chcela predstaviť jej osobnosť a legendy alžbetínskeho cyklu hlavného oltára tohto dómu. Bakalárska práca stručne pojedná i o histórii dómu, oltára a reštaurátorských zásahoch. Zároveň sa bakalárska práca zaoberá problematikou autorstva tabuľových obrazov, ktorá je spornou témou historikov umenia.

## **Kľúčové slová**

sv. Alžbeta, Alžbeta Uhorská, tabuľové maľby, oltár, dóm sv. Alžbety, Košice

## **Abstract**

Personality of Elizabeth of Hungary and her representation on panel paintings of main altar in Cathedral of Saint Elizabeth in Košice

The topic of my bachelor work is Personality of Elizabeth of Hungary and her representation on panel paintings of main altar in Cathedral of Saint Elizabeth in Košice of years 1474 – 1477. Elizabeth of Hungary, daughter of king Andrew II. and his wife Gertrude, was a patron of town and cathedral, where the main altar is dedicated to her. In my bachelor work I want to present her personality and legends of Elizabethan cycle of main altar in this cathedral. Bachelor thesis also shortly discuss the history of the cathedral, the altar and restoration. At the same time, the thesis deals with the authorship of panel painting, which is a controversial topic of art historians.

## **Keywords**

Saint Elizabeth, Elizabeth of Hungary, panel paintings, altar, Cathedral of Saint Elizabeth, Košice

**Počet znakov** (včetně mezer): 172 017 znakov

Filename: Osobnosť Alžbety Durínskej a jej zobrazenie ...  
Directory:  
Template: C:\Documents and Settings\Power\Application  
Data\Microsoft\Templates\Normal.dotm  
Title:  
Subject:  
Author: Nikinka  
Keywords:  
Comments:  
Creation Date: 11/24/2011 3:42:00 PM  
Change Number: 2,333  
Last Saved On: 4/17/2012 11:01:00 AM  
Last Saved By: Power  
Total Editing Time: 20,957 Minutes  
Last Printed On: 4/17/2012 11:15:00 AM  
As of Last Complete Printing  
Number of Pages: 82  
Number of Words: 26,529 (approx.)  
Number of Characters: 153,609 (approx.)