

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Anna Zemanová

**Nástěnné malby v římskokatolickém kostele Nejsvětější Trojice
v Rákoši na Gemeri (Slovenská republika)**

bakalářská práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt

2006

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s využitím
uvedených pramenů a literatury.*

V Praze dne 3.5. 2006

Zemanová!

Za upřímnou pomoc a poskytnutí dokumentačního materiálu děkuji Mgr. Editě Kušnierové z Krajského památkového úřadu v Rožňavě a paní Zsuzsanně Bakó z Památkového úřadu v Budapešti, Ing. Norbertu Wernerovi a jeho rodině, Erně Dankové za podporu a mojí mamince za trpělivost a pomoc při překladu maďarských textů.

Obsah

I. Úvod.....	5
II. Kritický pohled na dosavadní literaturu od meziválečných koncepcí k současnosti.....	6
III. Podmínky rozvoje a historie župy gemerské.....	19
Rákošský hrad a františkáni v Kameňanech.....	22
Architektura rákošského kostela–patronace kostela.....	24
Krátké zhodnocení Archeologického průzkumu.....	28
Ikonografický program nástěnných maleb.....	29
Popis maleb	31
Analogie a interpretace jednotlivých scén	36
IV. Závěrečné shrnutí	53
Resumé.....	54
Obrazová příloha.....	56
Seznam vyobrazení.....	91
Seznam použité literatury a pramenů.....	98
Seznam lokalit a jejich dnešní státní příslušnost.....	102
Plánová dokumentace	
Příloha I. fasády kostela	
Příloha II. mapa Uher s výskytem středověkých nástěnných maleb	

I. Úvod

Cílem mé bakalářské práce je prezentovat ikonografický program nástěnných maleb kostela Nejsvětější Trojice v Rákoši. Problematikou nástěnného malířství na Slovensku 14. století jsem se zabývala již v loňském roce ve své seminární práci, kde jsem se pozorněji věnovala městskému kostelu ve Štítníku v konfrontaci s venkovským kostelem v nedaleké Ochtiné. Mezi mnohými zajímavými lokalitami Slovenska a zvláště Gemeru jsem si zpracování rákošského kostela zvolila proto, že nástěnné malby jsou právě zde častokrát nedoceňovány a řazeny mezi malby tzv. gemerské skupiny, jejichž zpracování je řemeslné a zjednodušené. Mým úkolem bude poukázat na kvality mistra (příp. dílny) pracujícího na výzdobě tohoto kostela.

V úvodu své práce bych se chtěla krátce věnovat pohledům některých vybraných odborníků na umění gotického nástěnného malířství v celouherském kontextu s jejími proměnami v průběhu 20. století. Dále bych jen krátce uvedu historicko-politické, hospodářské a ekonomické souvislosti dané oblasti zejména ke královskému dvoru (zvláště potom k Anjouovské dynastii).

Stavitecká činnost v době pozdního románského stylu a počínající gotiky se mi stane předstupněm k nejsilnějšímu výtvarnému projevu gotického stylu na území dnešního Slovenska, nástěnné malbě. V neposlední řadě doložím k architektuře kostela i výsledky archeologického, památkového a komplexního uměleckohistorického výzkumu s náležitou dokumentací.

Nástěnným malbám a jejich ikonografickému programu budu věnovat největší část mé práce. Cílem bude provést jejich důkladný popis, analogické srovnání a závěrečnou interpretaci.

II. Kritický pohled na dosavadní literaturu od meziválečných koncepcí k současnosti

Problematika středověkého umění v Uhrách a zvláště téma nástěnných maleb byla aktuálním pro mnoho odborníků z Maďarska, Slovenska, Čech, Německa, Polska a Itálie mj. také díky potřebě nalézt specifika uherské nástěnné malby, určit kvalitu nástěnných maleb ve vztahu ke kulturním a uměleckým centrům (zvláště pak dolnouherským) nebo vymezení umění na území dnešního Slovenska jako samostatného celku vzhledem k celouherskému rámci a v neposlední řadě také poválečný nárůst zájmu o monografie. Při zpracování literatury se budu opírat o práci Jána Bakoše o gotickém nástěnném malířství na Slovensku z roku 1974.¹

Dříve než však přistoupím k prvním koncepcím ráda bych upozornila na práce evangelického faráře Ladislava Bartholomaeidese,² které patří mezi důležité prameny poznání gemerské župy. Bohužel jim dosud nebyla věnována větší pozornost a zůstalo jen u pracovního překladu Memorabilií štítnické provincie. Bez zmínky nesmí zůstat ani studie Rómera Flórise Ference o nástěnných malbách Uherska³ a specializované články restaurátora Istvána Gróha a László Ébera ve sborníku *Acheológiai Értesítő*⁴ a *Magyar Műemlékei*.⁵

K meziválečným autorům, jejichž práce stojí za zmínku bezesporu patří maďarský historik Kornél Divald, dvojice Schürer–Wiese, Ján Hofman a Vladimír Wagner.

Dílo⁶ prvního autora má sklony v provencionalitě. Dochovaný fond nástěnných maleb je podle něj jen jakýmsi ohlasem umělecké produkce velkých královských center, která se nám nedochovala. Zároveň jej automaticky považuje za méně hodnotný. Tato hlavní centra situuje do dolního Uherska. Nedocení kvalitu dochovaných nástěnných maleb zvláště pak Korunovace Karla Roberta ve Spišské Kapitule, datovaná Divaldem do roku 1317, nás vede k otázce, bylo-li nástěnné malířství středověkých měst Slovenska skutečně tak bezvýznamným. Snaha postihnout typické prvky uherské nástěnné malby je jedním z rysů jeho pojetí. Mezi tato specifika řadí mj. i častý výskyt ladislavské legendy. Umělci se stále drží tradice, ale také ji v novém duchu aktualizují a obohacují o nové motivy.

¹ Ján BAKOŠ: Gotické nástěnné maliarstvo na Slovensku, in: *Analekta I.*, č. 3/1974, 1974, Bratislava 1974

² Ladislav BARTHOLOMAEIDES: *Memorabilia Provinciae Csetnek, Bánská Bystrica 1799*; Idem: *BARTHOLOMAEIDES: Incltyi Superioris Hungariae Comitatus Gömöriensis Notitia Historico-Geographico-Statistica*, Levoča 1806–8.

³ Flóris Ferenc RÓMER: *Régi falképek Magyarországon*, Budapest 1874.

⁴ István GRÓH: Középkori falképek Gömörmegyében, in: *Acheológiai Értesítő* 1894, 229sqq., Idem: GRÓH: Középkori falképek Gömörmegyében, in: *Acheológiai Értesítő* 1895, 56sqq., Idem: Hisznyó r.k. templómának falképei, in: *Acheológiai Értesítő* 1897, 127sqq. a László ÉBER: Köpönyeges Máriaképek, in: *Acheológiai Értesítő* 1912.

⁵ István GRÓH: Népies nyomok középkori művészetünkben, in: *Magyar Műemlékei* XVI/1913.

⁶ Kornél DIVALD: *Magyarország művészeti története*, Budapest 1930.

Podobný tón je možné postřehnout i v díle A. Pétera,⁷ kde nástěnná malba na území dnešního Slovenska postrádá jak kvalitu tak i monumentalitu. Vidí je ze dvou hledisek a to buďto jako přemístování knižních miniatur na stěnu nebo transformaci vynikajících italských předloh.

Stanovisko německých historiků zastupuje práce Schürera a Weiseho.⁸ Ve své koncepci se specializovali hlavně na oblast Spiše. Nejstarší malby regionu se nacházejí v kostelech v Dravcích a v Žehře. Tématicky ani nijak jinak spolu však nesouvisí. Od poloviny 14. století se zde primárně uplatňuje vliv českého umění, což dokládají malbami presbyteria kostela sv. Jakuba v Levoči. Nebyl zde zajisté jediným zdrojem pro tvorbu gotických nástěnných maleb. Předpokládají, že autory byli většinou domácí mistři školení a získávající zkušenosti v zahraničí. Přístup obou autorů je na rozdíl od Divalda a Pétera nestranný, konkrétní a nepředpojatý.

Muzeolog Ján Hofman⁹ reprezentuje slovenskou větev dějin umění. Příznačná je pro něj snaha učinit ze slovenského nástěnného malířství samostatný a nezávislý celek. Do nejstarší vrstvy maleb řadí malby v Deakovcích, Žehře, Šiveticích a malbu již zmíněné Korunovace Karla Roberta, posouvá hlouběji do roku 1308, ve Spišské Kapitule [1]. Již ucelenější obraz dějin slovenského umění nám podává Vladimír Wagner. Prvně se tak stalo v jeho díle Dějiny výtvarného umenia na Slovensku.¹⁰ Silný důraz klade na funkci a vývojovou nenahraditelnost nástěnné malby. Nepodceňuje působení dolnouherských center (např. typiku obličejů sv. Ladislava v kostele v Žehře spojuje s malbami ve Veszprémě)¹¹ a italský vliv 13. století připisuje hlavně centrům v Benátkách a v Sieně. Gotické nástěnné malířství zasazuje do následujícího rámce: tendence směřuje od lineární plošnosti ke kresebnosti a poté stále více k plasticitě a prostoru. Barva zprvu tíhne ke kolorismu ale postupem času se stává modelační pomůckou umělce. Malby hodnotí jako nejrozvinutější umělecký projev, který měl za cíl nejen zdobit stěnu, ale také měly svými tématy sloužit jako pomůcka kněze při bohoslužbě. Fond nástěnných maleb dělí do tří kategorií: městské, dvorské a vesnické. Malby na venkově se vykazují jednotným charakterem. Wagner se domnívá, že by východiskem pro tyto díla mohl být i královský Budín. Na Slovensku je možné zmapovat tři samostatné regiony, kde se

⁷ A. PÉTER: A magyar művészet története, Budapest 1930.

⁸ Oskar SCHÜRER/ERICH WEISE: Deutsche Kunst in der Zips, Brünn–Wien–Leipzig 1938.

⁹ Ján HOFMAN: Staré umění na Slovensku, Praha 1930.

¹⁰ Vladimír WAGNER: Dějiny výtvarného umenia na Slovensku, Trnava 1930.

¹¹ biskupská katedrála ve Veszprémě byla založena prvním uherským králem Štěpánem. Patronkou této katedrály sv. Michala v severní části hradu (z 9. století), který patří mezi nejstarší kamenné hrady Uherska, se stala Štěpánova manželka Gizela (později blahoslavená) a na několik dalších let se tak Veszprém stává nejen královským ale i sídlem biskupa s královskými výsadami od roku 1009. Arcibiskupstvím se stal až v roce 1993. Královna založila u katedrály také kostel vystavěný v románském stylu, který byl, ale vojsky Pétera Csáka zničen a ve 14. století vyhořel. Veszprémský komitát patřil k nejstarším v zemi.

můžeme setkat s nástěnnými malbami na vesnicích. Je to Spiš, Gemer a Zvolen. Za nejdůležitější považuje oblast Spiše. Centrem zvolenské oblasti byla Bánská Bystrica z níž se nám nic nedochovalo, nicméně se její charakter projevuje hlavně v kostelech v Čeríně a v Ponikách.¹² Nestejnorodou gemerskou oblast reprezentují malby v kostelech v Koceľovcích, Štítniku, Ochtiné, Roštári, Rimavské Bani nebo Kraskově. V důsledku vynětí slovenského umění z područí maďarské valence charakterizuje toto umění ve své podstatě za německé. Dnes je již jistě nemožné souhlasit s Wagnerovým tvrzením, že rozvoj nástěnného malířství souvisel převážně s hospodářsky rozvíjejícími se oblastmi a určujícími pro slovenské nástěnné malířství také nebyly jen výše zmíněné regiony.

Další opět již pokročilejší a kompaktnější koncepci napsal v roce 1938.¹³ Pokouší se postřehnout vývojovou kontinuitu. Vývoj malířství na Slovensku hodnotí nejen jako transformaci stylů, ale také materiálu a poslání. Tyto transformace probíhaly podle Wagnera z dvojí příčiny, z vnější a z vnitřní. Italský charakter maleb 14. století je podle něj důsledkem nově příšlé dynastie Anjouovců z Neapole. Pro spišské malířství je tento vliv přímo rozhodující. Pro Gemer prý nebyly impulsy z Itálie v 1. polovině 14. století důležité. Dokládá to např. malbami v šivetické rotundě [2], jejíž vlivy lze vystopovat v jihoněmeckém prostředí s prvky odkazujícími k byzantskému umění.

Historici poválečné éry se hlouběji soustřeďují na samotné zkoumání poznaného materiálu prostřednictvím topografických výzkumů a monografických studií.

Vladimír Wagner byl tím, který se ujal prvních monografických prací ve čtyřicátých letech. První studie pojednává o malbách z kostela v Dravcích v regionu Spiš.¹⁴ Nesouhlasí s maďarskými historiky co se týče vzniku kostela a jeho následné výzdoby, kterou klade oproti nim až na počátek 14. století. Rozchází se nimi i v tvrzení o bezvýhradnosti italského zaměření nástěnného malířství dnešního Slovenska. Autor zastává stanovisko časově definovaného a historicky podloženého vlivu. Italizující tendence jsou pro něj výslednicí historicko-politické změny v podobě nové vládnoucí dynastie z Neapole. S tímto názorem přišli už ve své koncepci z roku 1938 němečtí badatelé.¹⁵ Sloh maleb má podle Wagnera svůj přímý původ v malířství italského ducenta a jsou tak také i prvním příkladem italo-byzantizujícího slohu na území Slovenska (resp. Horního Uherska). Analogie hledá převážně

¹² podrobněji se kostelu v Ponikách se věnuje později i Dušan BURAN: Príspevok k charakteru nástennej maľby na prelome 14. a 15. storočia na Slovensku. Nástěnné maľby v Ponikách, in: *Ars* 27/1994, 1–42; Idem: BURAN: Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei—Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky. Weimar 2002.

¹³ Vladimír WAGNER: Stredoveké maliarstvo na Slovensku, in: *Umění na Slovensku, odkaz země a lidu* Praha 1938, 17sq.

¹⁴ Idem: WAGNER: Byzantské prvky v stredovekom maliarstve Slovenska, in: *Kultúra* 16/1944, 279–284.

¹⁵ SCHÜRER/WEISE (pozn. 8).

v italské knižní malbě. Autorství připisuje italskému mistrovi, který sem byl povolán pravděpodobně samotným panovníkem Karlem Robertem I. z Anjou, který tak učinil jako poděkování místnímu řádu za podporu při známé bitvě u Rozhanovců (Rozgony) 15. června r. 1312, kde porazil Abovce. Druhá Wagnerova studie zpracovává konkrétně malbu se světským námětem Korunovace Karla Roberta ze Spišské Kapituly. Jeho maximálním úsilím v této práci je snaha o exaktní dataci a stylové zařazení. I zde se přidržuje své teze o vnějším historickém impulsu, který přispěl k rozvoji daného uměleckého druhu na Slovensku. V umění, které sebou nově příchozí dynastie přinesla se prolínají konzervativní prvky (antické, byzantské elementy) s moderními (umění Giotto a Simone Martiniho). Rozvíjí zde i své úvahy o proboštovi Henrikovi, jež měl dát malbu vyhotovit. Wagnerovými díly se prolínají následující otázky: poměr vztahu mezi italizující orientací nástěnného malířství Horního Uherska a ustálenou domácí tradicí dané oblasti, do jaké míry je nástěnná malba v závislosti na cizích vzorech anebo co už lze považovat za specifika domácí tvorby a co ne.

I těmito otázkami se Vladimír Wagner zabýval ve své třetí monografické studii o malbách v kostele sv. Martina v Čeríně u Bánské Bystrice.¹⁶ Tyto malby si vybral jako nejvhodnější ilustraci poměru mezi cizím a domácím působením. Řadí je do tzv. gemersko–novohradsko–zvolenského okruhu. Autorem by měl být domácí umělec znalý italské malířské dobové tradice. Pokračuje zde ve zkoumání procesu ustálení, přežívání a rozvoje italských tendencí na Slovensku v době syna Karla Roberta, Ludvíka I. Velikého. Bez zmínky by neměla zůstat ani sociální proměna tehdejší společnosti. Vedle panovníka se začínají uplatňovat města se svou aristokratickou vrstvou a také šlechta žijící na venkově, což považuje autor za jeden z mnoha vnějších činitelů při formování nástěnného malířství. Ve svých úvahách se už tak důsledně nadržuje jen onoho externího historického impulsu, ale připouští i jiné okolnosti rozvoje jako je např. společenské prostředí aj. Na závěr zhodnocení jeho studie je důležitý ještě jeden autorův poznatek a to ten, že v době panování Ludvíka I. Velikého dochází k inovaci v podobě rostoucí nezávislosti domácího prostředí.

Poslední prací, ve které Wagner dovedl své úsilí do konce je kniha *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*.¹⁷ I v této syntéze, jako již v předešlých pracích, se drží představy geograficky determinovaných oblastí s více či méně vlastním uměleckým životem. Za nejdůležitější oblast považuje Spiš i z toho důvodu, že se zde prvně prosazuje přímý italský vliv. Dalším, i když podle něj ne tak důležitým je gemersko–novohradsko–zvolenské území, kde se italský vliv

¹⁶ Vladimír WAGNER: *Stredoveké nástenné malby v Čeríně*, in: *Umenie dávne i nedávne*, Pallas 1972, Výbor z díla slovenského uměleckého historika Vladimíra Wagnera (1900–1955).

¹⁷ Idem: *WAGNER: Vývin výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1948.

uplatnil až v době druhého Anjouovce. Zmiňuje zde i další funkci nástěnné malby a tou byla potřeba odhmotnit architekturu. Příkladem českého vlivu na Slovensku kolem r. 1400 je mladší vrstva z kostela v Žehře a malby z Levoče (konkrétně však v typu levočských maleb pozoruje i poučení porýnským malířství kolem roku 1420). Župa Gemerská a k ní přilehlé župy Zvolenská a Novohradská vynikají mimořádným rozkvětem malby na stěně. Podle Wagnera je zdejší vrcholná produkce spojena hlavně s osobou panovníka Ludvíka Velikého a typické pro malby této části Slovenska (Horních Uher) (zvláště pak Gemeru samotného) je především narativnost nebo energické vedení štětce patrné zejména ve výzdobě kostelů v Rimavském Brezove, Ochtiné, Rákoši nebo Turičkách. Uvedení nástěnných maleb do všech společenských vrstev si vynutilo potřebu většího přiblížení a zlidštění náboženských témat. Aby mohl malíř přistoupit k co nejpodrobnějšímu ikonografickému programu dělí si svou pracovní plochu na geometricky přesně ohraničené větší nebo menší díly. Charakteristické pro styl nástěnných maleb 14. století jsou podle něj dvě linie a to vliv německého a francouzského umění a samozřejmě již tolikrát zmíněný směr vycházející z Apeninského poloostrova. Autor připisuje v této práci důležitou roli kulturní orientaci královského dvora. Krátce bych ještě ráda zmínila poslední Wagnerovu syntézu,¹⁸ která v podstatě nepřinesla závažnějších změn v autorově stanovisku, ale měla být jakýmsi pokusem autora vyrovnat se s potřebami tehdejší doby (komunistické ideologie?). Nástěnnému malířství připisuje ještě nepostradatelnější postavení v celkovém vývoji než dříve a jehož zrození prý vzešlo z vnitřních potřeb. Důvodem rozkvětu tohoto uměleckého druhu na Slovensku měl být i fakt, že sloužilo většinou obyvatelstvu na vesnicích a v hornických osadách. K několika předchozím charakteristikám nástěnného malířství dnešního Slovenska přidává ještě čerpání z předloh nebo církevních nařízení.

Z řad maďarských historiků se pokusila o speciální syntézu významná osobnost maďarského dějepisu umění, Dénes Radocsay.¹⁹ I on však zachovává hledisko celouherské komplexnosti, ale na rozdíl od svých předchůdců nijak neopomíná uměleckou aktivitu Horního Uherska. Bude zajímavé sledovat jak se Radocsay vyrovná se starší literaturou anebo bude-li jeho stanovisko zcela inovativní. Ukázkou změny stylu od románského umění ke gotice je ucelená výzdoba presbyteria kostela sv. Ducha v Žehře [3] a podle autora jsou nejstarším dokladem této slohové transformace. Neméně důležité je i konstatování, že nejbohatší fond nástěnných maleb pochází právě z území dnešního Slovenska. Doba 14. století je dobou velkých změn. Zlidštění náboženských témat, důkladné rozlišování mezi sakrálním a světským, větší důraz na

¹⁸ Idem: Vznik a vývin gotického umenia na Slovensku, in: Pamiatky a muzeá 1954.

¹⁹ Dénes RADOCSAY: A középkori magyarország falképei, Budapest 1954.

realistické ztvárnění témat nebo rozšíření úcty ke sv. Ladislavovi. V jeho práci je možné postihnout i sklony k přizpůsobování si některých faktů ke svému výkladu. A souhlasit se nedá ani s vývojem bezvýhradní laicizace gotického nástěnného malířství, ke kterému dochází jen na základě povrchového ikonografického rozboru. V podstatě lze říci, že se Radocsay nedokázal oprostít od starší literatury a ani jeho závěry nejsou nijak zásadní a nesměřují k žádným větším změnám.

Oficiální postoj maďarských historiků doby, však zformuloval až Lászlo Gerevich v díle *A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig*.²⁰

Padesátá léta jsou ve znamení mnoha nových objevů nástěnných maleb. Nadto tyto nově odkryté malby vypovídaly o nemalé umělecké kvalitě a přesahovaly dosud stanovené koncepce a bylo tedy nutné jejich modernější přezkoumání. Pracemi na odkrývání a následných výzkumech byli pověřeni pracovníci Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislavě, kteří si ke spolupráci pozvali specialisty z řad pracovníků Ústavu teorie a dějin umění ČSAV z Prahy. Novým v této fázi bádání byla i jistá nestrannost a nezaujatý přístup odborníků k problematice analýz gotických nástěnných maleb. Na starší literaturu navázala Kata Biathová ve svém příspěvku o malbách v oblasti Gemeru.²¹ Pro její studii je příznačný dobový trend co nejpřímější spojitosti vzhledem k poznanému materiálu a monografické zpracování vybrané župy. Rozvoj gemerské župy dává do spojitosti s hospodářským růstem oblasti a příchodem kolonistů z porýnské oblasti (měli údajně posílit domácí pracovní síly v právě se rozvíjejícím hornictví), jejichž vliv je patrný i v stylové charakteristice děl. Podle autorky se na Gemeri vytvořila skupina velmi kvalitních děl lpících na tradici s tematikou nijak se nevymykající středoevropským požadavkům. Za dílo specificky gemerské považuje scénu Kladení do hrobu z kostela v Koceľovcích [4]. Soubor gemerských děl je prací několika různých umělců, odlišného školení a talentu. Tak zvanou ochtinskou skupinu maleb (Ochtiná [5], Rimavské Brezovo, Kyjatice) pokládá za nejvýznamnější v rámci celé gemerské župy. V rámci ulpívání na starší literatuře můžeme konkretizovat její vztah k zvýšené míře laicizace, jejímž šířitelem byl Dénes Radocsay. Za vrchol tohoto vývoje zesvětšování považuje Biathová především výjev Volto Santo ve Štítňíku. Ve své snaze zdůraznit středoevropskou orientaci nástěnných maleb gemerské župy se dostává do rozporu s maďarskou absolutizací italského vlivu. Důsledně se také opírá o ikonografickou analýzu maleb. Ve stejné době vzniká na Biathové nezávislá a obsáhlá

²⁰ Lászlo GEREVICH: *A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig*, Budapešť 1961.

²¹ Kata BIATHOVÁ: *Príspevok k dejinám gotických nástenných malieb v Gemeri*, in: *Pamiatky a múzeá VII/1958*, 29sqq.

syntéza, českých historiků v čele s Vlastou Dvořákovou,²² soustřeďující se na oblast Gemeru a Malohontu. Prostřednictvím detailních analýz jednotlivých děl, řešením problematiky autorství nebo hledáním původu u konkrétních děl a jejich vzájemných vztahů se snaží proniknout do samé podstaty problematiky gotického nástěnného malířství. V úvodu své práce konstatují doposud malý zájem o bohatý a výtvarně kvalitní fond slovenských středověkých nástěnných maleb. Za cíl svého bádání si mimo jiné kladou i definování procesu přisvojování a přetváření podnětů příchozích ze zahraničí do sféry domácího prostředí. Slohové principy evropské umělecké tvorby, tak považují za specifikum slovenské nástěnné malby. Na rozvoj nástěnné malby na Gemeri měly vliv hlavně vnější okolnosti. K vrcholu tohoto uměleckého druhu dochází především v době hospodářského rozkvětu (hornictví) země. Nemalé zásluhy připisují i kolonizaci regionu, kterou je možné pozorovat ve dvou směrech: první vlnu, příchozí z Itálie dávají do spojitosti s kulturním zaměřením královského dvora a druhou ze západu připisují hlavně oblasti jižního Tyrolska a Bavorska. Za něco typického pro nástěnnou malbu na Gemeri lze také považovat i její ikonografický program, který autoři dělí na starší vrstvu, jež nám reprezentuje zejména typ Krista Pantokratora se symboly čtyř evangelistů, postavami církevních otců a proroků a mladší zastoupenou mariánskými a christologickými cykly.

První památkou stojící na počátku vývoje nástěnné malby je výzdoba šivetické rotundy, která se z gemerského rámce vymyká svou jihozápadní orientací, což již předdeslal Vladimír Wagner ve své práci z roku 1938. Vývoj v 1. polovině 14. století je téměř nezdokumentován, nicméně i přesto se autoři domnívají, že by mohl pokračovat ve duchu šivetické rotundy.

Malby z poloviny 14. století už, ale vykazují zcela jinou slohovou orientaci a to italskou. Jsou to zejména kostely v Kraskově a Rimavské Bani. V obou objektech se nám vyskytuje monumentální výjev svatoladislavské legendy. V Kraskově se jedná o jedno z nejmonumentálnějších zobrazení legendického cyklu (6 m dlouhá a 2 m široká) [6]. Do obou legend se nám promítly prvky západního téměř až francouzského stylu. Ani podobnost s tzv. Képes krónikou není nijak náhodná.

Výzdoba kostelů v Chyžném a Rákoši časově navazují na tzv. první gemerskou skupinu (Kraskovo, Rimavská Baňa). Společný mají i těsný vztah k umění tehdejší Itálie, zejména potom s vlivem sienským, který se zde neprosadil přímo, ale zřejmě k tomu došlo prostřednictvím bližších oblastí. V Rákoši měli údajně působit až tři různí mistři, kteří však mohli působit v jedné dílně. Vycházejí, ale z jiné vrstvy sienského malířství než malby

²² Vlasta DVOŘÁKOVÁ/P.M. FODOR/Karel STEJSKAL: K vývoji středověké nástěnné malby v oblasti gemerské a malohontské, in: Umění IV/1958, 325sqq.

v Chyžném. Ani zde nechybí v horním pásu severní stěny kostela legenda o sv. Ladislavovi, kterou autoři nepochopitelně situují na stěnu jižní. Další nesrovnalostí je i konstatování skutečnosti, že obraz Nejsvětější Trojice, která je zobrazena se třemi hlavami a tvářemi měla být podle autorů nedochovaná a její existence doložená jen akvarelovou kopií restaurátora Gróha ze začátku 20. století. Nejenže je tato freska nejzachovalejší z celého kostela, neboť byla uchráněna veškerých vnějších zásahů díky oltářnímu obrazu za kterým byla po léta skryta, ale také se v instituci Kulturális Örökségvédelmi Hitaval v Budapešti, kde jsou uloženy všechny Grohovy kopie z Rákoše, žádná kopie Nejsvětější Trojice nenachází.

Na konci 14. století došlo na Gemeri k nevídanému rozvoji. Mnoho maleb z této doby vykazuje vzájemnou spojitost. Tuto skupinu tvoří hlavně malby z Koceľovců, Ochtiné, Rimavské Bani, Turiček a Šivetíc. Této skupině jsou ještě blízké malby z Rimavského Brezova, nicméně s předchozími objekty netvoří žádný celek. Analogie lze nalézt v umění neapolských iluminátorů, zvláště potom vídeňská Biblia Sacra a její první mistr.

Naprostou výjimkou mezi již zmíněnými malbami je kostel v Luboreči v okrese Lučenec. Ojedinelá je míra autenticity a stylové prvky poukazující na západní oblasti. Prvního malíře spojují se školením v Čechách, ale tuto otázku ještě zcela neuzavírají a kladou ji za cíl podrobnému prozkoumání veškerého materiálu nástěnného malířství na Slovensku a definování jejího vztahu k přilehlým oblastem.

Výzdoba v posledním probíraném evangelickém kostele ve Štítníku nemá na Gemeri podle českých historiků obdoby. Je to dáno nejen západní stylovou orientací maleb, ale i širokým rozpětím doby jejich vzniku. Konstatováním na závěr celé studie je skutečnost, že na Gemeri neexistovalo žádné umělecké centrum s vlastní tradicí, přesto však nelze soubor gemersko-malohontských maleb považovat za jakkoliv náhodný. Typickým rysem většiny maleb bylo počáteční poučení italskými vzory s příměsí domácích snah (linie), které byly následující generací zredukovány a zjednodušeny a dospěly tak až k velké míře plošnosti a linearizaci a v 15. století i narativnosti a dramatickému výrazu. Přínosem tvorby probíraného regionu byla tak zejména linearizace, sklon ke stylizaci a barevná pluralita. Studie těchto autorů byla jistě v mnoha směrech převratná a obdivuhodná a zcela jistě dala dobrý impuls dalším syntézám a novým závěrům budoucích badatelů. V obdobném duchu byl napsán i článek Pavola Fodora a Vlasty Dvořákové z roku 1958.²³ Kde kladou důraz hlavně na domácí původ umělců. Na základě nově objevených maleb v Bíni z 1. čtvrtiny 13. století [7] přehodnotili starší

²³ Vlasta DVORÁKOVÁ /Pavol FODOR: K novým objavom stredovekých nástenných maleb na Slovensku, in: Výtvarný život 7/1958, 257sq.

Wagnerův názor o jediné zachované památce z 13. století Předchozí práci doplnil, a rozšířil o vymezení charakteristiky nástěnného malířství na Slovensku, Josef Krása.²⁴

Nové poznatky shromážděné při výzkumech z 60. let zformulovala dvojice Dvořáková, Krása ve svých zprávách o průzkumu nástěnných maleb z roku 1960 a v roce 1961, ve spolupráci s Karlem Stejskalem, publikované v časopise Umění.²⁵ V první práci se primárně vypořádali s názorem, že nejstarší malby Slovenska netvoří žádnou vývojovou spojitost ani uzavřenou skupinu, jsou jen svědectvím brzkého nástupu nástěnného malířství. Na samém počátku 14. století se podle autorů malířství ubíralo dvěma různými směry a to italo–byzantizujícím a západo–gotickým (v době pozdní gotiky ještě rustikalizovaným). Můžeme také bezpochyby hovořit o jejich prolínání nebo splývání. I zde si autoři zakládají na precizních analýzách konkrétního materiálu. Jedním z cílů druhé práce bylo začlenění dosud nezařazených významných objektů se středověkou freskovou výzdobou. Zabývají se zde i otázkou vztahu českého a slovenského umění, k jejímuž nejtěsnějšímu poměru dochází v době vlády Zikmunda Lucemburského. Přínosem této zprávy není jen jeho sociologické hledisko, ale i nový důraz na ikonografická studia děl, jemuž se na závěr této zprávy věnoval Karel Stejskal. Nová fáze bádání se již měla více soustředit na řešení jednotlivých všeobecných problémů. K nejobsáhlejší patří koncepce Karla Stejskala.²⁶ Autor se snaží interpretovat pomocí ikonologického postupu nástěnné malby. Přebírání cizích podnětů hodnotí ne jako pouhou závislost, ale jako schopnost přijímat. Navzdory mnohým nedostatkům jako je např. přílišné zabíhání do spekulativní roviny platila ve své době za ucelenou syntézu vývoje středověké nástěnné malby.

I Josef Krása pokračuje v ikonografickém duchu, ale na rozdíl od Stejskala se omezil na konkrétní problematiku nástěnného malířství v Levoči, jež pokládá za nejprůzračnější příklad kultury měšťanského prostředí nezávislého na dvorském umění. Oba zmíněné objekty obsahují tzv. mravoučné cykly (morality) s didaktickou tematikou [8]. Soustřeďuje se zvláště na námětovou vrstvu děl, v níž se pokouší mimo jiné identifikovat i jejich společnou orientaci. Výsledkem by se tak mělo stát důkladné probrání se všemi složkami uměleckého díla.

²⁴ Josef KRÁSA (rec.): K novým objevům středověkých maleb na Slovensku, in: Umění VII/1959, 170sqq.

²⁵ Vlasta DVOŘÁKOVÁ/Josef KRÁSA: Zpráva o průzkumu nástěnných maleb na Slovensku konaném v roce 1960, in: Umění 2/1961, 197sqq. a Vlasta DVOŘÁKOVÁ/ Josef KRÁSA/ Karel STEJSKAL: Zpráva o průzkumu nástěnných maleb na Slovensku konaném v roce 1961, in: Umění 3/1962, 258sqq.

²⁶ Karel STEJSKAL: K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku, in: Zo starších výtvarných dejin Slovenska, Bratislava 1965, 175sqq.

Souhrnnou monograficko–analytickou syntézu zpracovala v roce 1965 Vlasta Dvořáková v krátké odborné práci v časopise *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*.²⁷ Spojujícím článkem předchozích prací s Dvořákovou syntézou je ikonografické východisko. Rozhodujícím faktorem slovenského malířství je podle autorky jeho pestrost a velký výrazový rozsah. Jedním z jejích cílů je snaha nalézt kořeny této stylové plurality. Spatřuje je např. ve bohaté národnostní rozmanitosti kolonistů, v orientaci uherského království na papeže a tím i na italskou kulturu nebo na hospodářský rozvoj oblasti, který měl za následek příliv uměleckých sil ze zahraničí. Je zapotřebí ocenit velkou míru konkrétnosti jejího komentáře a pluralistický pohled autorky na danou problematiku, přesto je třeba zdůraznit, že ani ona se nevyhnula navzdory slohové rozmanitosti výsadnímu postavení italo–byzantizujícího vlivu, jež je podstatou nástěnné malby Slovenska. V tomto duchu pokračovala i své další studii o *Živém kříži v Žehře*.²⁸ Dobou kolem roku 1400 považuje za nejproduktivnější období nástěnného malířství na Slovensku s mnoha různými místními malířskými školami. Za nejvýznamnější malířský komplex považuje kostel ve Štítniku. Její přínos spatřujeme zejména v upřesnění mezinárodních vztahů ke slovenským malbám a udala nový směr studiu hledáním vnitřních vývinových vztahů a souvislostí, které byly chápány v první řadě historicky a sociologicky.

S novými poznatky a objevy, se kterými přišel kolektiv českých historiků nebyl tak zcela všeobecně přijmán. Částečně je přijmul a zároveň promísl se staršími názory Karol Vaculík.²⁹ V rámci nástěnného malířství se přidržuje starších Wagnerových a Radocsayových tezí. Lze mu vyčíst jistou interní kontradikci a nedostatečné ověřování si svých poznatků bezprostředním studiem památek. Daleko lépe na české historiky navázal Ladislav Šášky ve svém referátu z roku 1971.³⁰ Determinuje vztahy mezi lidovým–venkovským a městským uměním. Autory venkovských maleb měli být hlavně putovní mistři ze Středomoří a ve městech měli vytvářet své malby tvůrci deskových maleb. Diference mezi městem a venkovem spatřuje ve společenské polaritě, která má své důsledky zejména v slohové povaze, ikonografii a obsahu maleb. Pro malby na venkově jsou charakteristická díla převážně s tematikou evangelií bližší mentalitě obyvatel a politiky sloužící k prezentaci královského rodu a moci. Ve městech se nachází tematika mravoučná a didaktická počítající s větší mírou

²⁷ Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Talianké vývinové prúdy stredovekej nástennej maľby na Slovensku, in: *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*, Bratislava 1965, 225sqq.

²⁸ Vlasta DVOŘÁKOVÁ: *Živý kříž v Žehře*, in: *Monumentorum tutela* 5/1969, 221sqq.

²⁹ Karol VACULÍK: *Über die Problematik der mittelalterlichen bildenden Kunst in der Slowakei*, in: *Studia Historica Slovaca* IV/1966, 84sqq.

³⁰ Ladislav ŠÁŠKY: *Umenie stredovekého Spiša*, in: MARSINA Richard (ed.): *Spišské mestá stredoveku*, Košice 1974.

vzdělanosti jako např. v Levoči. Sociologické faktory jsou pro něj výchozím bodem. Důležité je i konstatování, že výzdoba kostelů nemusela vzniknout v jediném období, ale že mohla zasáhnout i vícero časových etap.

Na starších koncepcích spočinulo maďarské dějepisectví i v 2. polovině 20. století, i přesto se dokázali smířit s oběma směry a to jak s bezvýhradným pojetím celouherského celku tak i s určitou samostatností specifického umění Slovenska. Nestrannost díla českého kolektivu zde nebyla přijímána i proto, že zpochybnili vnitřní celistvost uherských dějin. Dílem prezentující stanovisko uherského umění je shrnuto v knize *A magyar művészet története* Antala Kampise.³¹ Mezi klady Kampisovy práce lze počítat i to, že se již nebere umění Horního Uherska za něco okrajového a provinčního, přesto však koncipuje umění Uherska jako jednolitý umělecký celek, což se ovšem neslučuje se specifiky regionů na Slovensku. Na druhé straně je mu zapotřebí vytknout nedostačující práci s památkovým fondem.

Na druhé straně se Mária Prokopp ve svém článku o gemerských nástěnných malbách snaží o nové uplatnění a upřesnění centralistických tezí o středověkém nástěnném malířství Uherska.³² Je přesvědčená o uherské jednotnosti a neuznává tak žádné přímé mezinárodní kontakty bez toho, aniž by byly zprostředkovány státními nebo církevními centry. Vývoj umění propojuje s historickými, ekonomickými a dalšími skutečnostmi, což také může znamenat, že hospodářský rozkvět znamenal i rozmach umělecký. Do bezprostředních souvislostí dává pak vládu jednotlivých vládnoucích feudálních rodů (na Gemeri to byli zejména Bebekovci a Széchényiovcí) s profilem a vývojem výtvarného umění. S tímto novým úhlem pohledu vnesla nové světlo na danou problematiku. Italizující tendence se podle autorky do oblasti Horních Uher měly dostat prostřednictvím centra v Ostřihomi. Církevními a hospodářskými centry na Gemeri byli Štítník, Rožňava, Jelšava a Rimavská Sobota. Malby lidového typu se tak pro Prokoppovou staly jen reflexí těchto center. Malby z Rákoše spojuje s mistrem působícím ve Štítníku a Mária Prokopp v nich spatřuje i paralely s malbami v Ostřihomi. V 80. letech jí ještě vyšel specializovaný článek zaměřený na vlivy italského trecenta na nástěnnou malbu Střední Evropy.³³

Souborná práce Lászla Gereviche³⁴ formulovala tehdejší postoj maďarských historiků. Důležitá je i ve smyslu propojení starších názorů s výsledky bádání českého kolektivu. Vývoj malířství dělí do dvou rovin. První má směřovat od umění center k druhotným dílům

³¹ Antal KAMPIS: *The History of art in Hungary*, London 1966.

³² Mária PROKOPP: *Gömöri falképek a XIV. században*, in: *Művészettörténeti Értesítő* XVIII/1969, 128sqq.

³³ Eadem: PROKOPP: *Italian trecento influence on Mural in East Central Europe particularly in Hungary*, Budapest 1983.

³⁴ László GEREVICH: *A gótika korának művészete*, in: *A magyar művészet története*, Budapest 1970, 117sqq.

necentrálních oblastí a druhý od plošnosti k prostoru. S rozvojem malířství závislém na prosperujícím hornictví, poměru k Ostřihomi a vztahu vládnoucích rodů ke královskému dvoru odkazuje na studii Márie Prokopp. Z Karola Vaculíka zase přebírá specifickou tematiku pro malby na venkově a ve městech. Nelze však opomenout, že odmítá jakoukoliv spojitost a účast českého umění na vývoji nástěnného malířství.

Velmi očekávanou prací se v té době stala velká syntéza českého kolektivu historiků, která vyšla roku 1978 v Praze a v Bratislavě.³⁵ V úvodu se autoři probírají kritickým zhodnocením dosavadní literatury. Dále se věnují skutečnosti vzájemného poměru mezi nově zbudovanou architekturou a její následnou výzdobou, která se podle autorů na Slovensku zpravidla neodehrávala co nejdříve po dokončení stavby, ale téměř o století později. Toto tvrzení později prof. Togner odmítl. Proč zůstávaly kostely tak dlouho bez výzdoby si nedovedou vysvětlit. Důkladnou analýzou se probírají ikonografickými tématy a jejich specifiky v městském a lidovém prostředí středověkých Uher. Nic také nemění na svých dřívějších tezích, že středověké nástěnné malířství bylo samostatnou jednotkou v rámci společného církevně–státního celouherského celku. Výskyt nejstarších nástěnných maleb apriorně spojují s nejranějšími počátky osídlování oblasti. Velkou část věnovali i fenoménu putujících umělců, kteří přicházeli v několika vlnách zejména z oblasti severní Itálie, tzv. Friuli (Furlandsko). Snahou bylo objasnit jejich pohyby, motivaci, přínos, transformaci stylu v domácím prostředí a další dosud nezodpovězené otázky. Na základě nových i předešlých objevů pracují s poměrně širokou základnou slovenského fondu nástěnných maleb. Konstatují, že přebírání podnětů je vždy podníceno určitou motivací a také výběrem, který předchází transformacím vzhledem k lokálním podmínkám. Nepochybným přínosem této práce je i obsáhlý monografický katalog dochovaných nástěnných maleb. Součástí jednotlivých hesel je i krátké zhodnocení architektonického vývoje stavby.

Profesor Milan Togner, který se sám podílel v 70. letech na terénních průzkumech nástěnných maleb na Gemeru se ve své práci z roku 1988³⁶ pokusil o doplnění a objasnění několika nedostatků syntézy českého kolektivu. Součástí je i seznam objektů s malířskou výzdobou. Na závěr ještě připojil soupis nejfrekventovanější témat nástěnných maleb. O rok později vzniká Tognerova velká monografická práce o nástěnné malbě na Gemeru.³⁷ Autor zde vychází hlavně z nových faktů a vlastních poznatků. Pokouší se o vymezení vlivu putujících italských

³⁵ Vlasta DVOŘÁKOVÁ/Josef KRÁSA/Karel STEJSKAL: Středověká nástěnná malba na Slovensku, Tatran 1978.

³⁶ Milan TOGNER: Středověká nástěnná malba na Slovensku, Súčasný stav poznania (Addenda et corrigenda), Bratislava 1988.

³⁷ Idem: TOGNER: Středověká nástěnná malba v Gemeru, Tatran 1989.

mistrů, kteří měli společně s domácími umělci formovat umělecký vývoj ve 14. a 15. století. Jeho práce obsahuje i velkou obrazovou přílohu. Součástí jsou i krátké charakteristiky dochovaných kostelů s odkazy do literatury.

Velkým souborným dílem maďarských historiků se stala dvoudílná kniha *Magyarország művészete 1300–1470 körül*.³⁸ První kniha je systematicky rozdělena na hlavní časové úseky (klasická, evropský styl, internacionální a pozdní gotika) spolu s pododdíly, které dále dělí tyto sekce na různá umělecká odvětví, funkce sociálních vrstev aj. druhá kniha je věnována obrazové dokumentaci doplňující první díl.

Problematiku bádání o středověkém nástěnném malířství shrnul historik umění Ján Bakoš ve své koncepci o středověkém umění na Slovensku³⁹ v roce 1984. V rámci celkového pohledu na dějiny středověkého umění na Slovensku rozlišuje tři základní koncepce a to za prvé celouherské pojetí, příznačné pro starší maďarskou historiografii, slovenské umění jako samostatný celek a pojetí v rámci střeoevropského celku. Umění na Slovensku nepovažuje za stejnorodé, ale za jakýsi rezultat několika dynamicky na sebe vzájemně působících faktorů. Ján Bakoš zde shrnuje vývoj dosavadního studia dějin slovenského umění, zvláště pak nástěnného malířství.

Z nastupující generace mladých slovenských badatelů je nadějný historik umění Dušan Buran, který se poprvé dostal do povědomí odborné veřejnosti článkem o nástěnných malbách v Ponikách,⁴⁰ čerpajícím ze své diplomové práce na FFUK v Bratislavě. Postgraduální studium absolvoval u profesora Roberta Suckaleho v Berlíně. Doktorandská práce tohoto historika,⁴¹ demonstruje nový pohled na nástěnné malířství Slovenska v celoevropském měřítku. Jeho práce je metodicky ovlivněna prostředím Roberta Suckaleho. Předmětem jeho zájmu byly kostely sv. Jakuba v Levoči a kostel sv. Františka Serafinského v Ponikách, jemuž se věnoval už dříve. Charakteristickými rysy jeho práce je důkladné probírání se všemi aspekty, které by mohly vést k vzniku daného uměleckého díla, účast donátora, hledání souvislostí a předloh v literárních a teologických pramenech a také dokonalá znalost středověkého materiálu tehdejší Evropy. Tato studie má díky autorově preciznímu přístupu k dané problematice nesporný přínos, i když mu ve své recenzi Milena Bartlová⁴² vyčítá chybějící rejstřík a jistou rezervovanost v rozvíjení předpokladů, tam, kde by to čtenář

³⁸ Ernő MAROSI: *Magyarország művészete 1300–1470 körül*, Budapest 1987.

³⁹ Ján BAKOŠ: *Dejiny a koncepcie stredovekeho umenia na Slovensku, Explikácia na gotickom nástennom maliarstve*, Tatran 1984.

⁴⁰ BURAN 1994 (pozn. 12).

⁴¹ BURAN 2002 (pozn. 12).

⁴² Milena BARTLOVÁ(rec.) BURAN Dušan: *Studien Wandmalerei um 1400 in der Slowakei, Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*, Weimar 2002, in: *Český časopis historický* 4/2002, 902sq.

očekával. Nepochybným pozitivem je i Buranem sestavená závěrečná bibliografie. Další významnou iniciativou Dušana Burana byl u příležitosti výstavy Gotiky na Slovensku na přelomu roku 2003–2004 pod jeho vedením vydaný katalog⁴³, kde se mu podařilo nashromáždit příspěvky odborníků z celé Evropy spolu s nesmírně kvalitním soupisem vystavených děl a výčtem nejmodernější literatury. Lze ho považovat za nejaktuálnější pramen ke gotickému středověkému umění na Slovensku. Otázkou byzantinismů v nástěnné malbě na Slovensku se na počátku 21. století zabývala Barbora Glocková ve studii publikované v ročence Slovenské Národní galerie.⁴⁴

Na závěr přehledu literatury bych ještě ráda vzpomněla osobu Ivana Geráta, který je specializovaným odborníkem na poznání středověké ikonografie a hagiografie ve slovenském prostředí. Je to především jeho syntetická práce o středověkých obrazových tématech, která nám podává ucelený přehled námětů a témat s názornými příklady na nástěnných malbách.⁴⁵

III. Podmínky rozvoje a historie župy gemerské

Oblast Gemeru, a k němu přilehlý kraj Malohontu se rozkládá na jihovýchodě Slovenska. Historicky patřilo toto území do oblasti tzv. „Horní země“ (Horní Uhersko). Gemerská a Malohontská župa se rozkládaly na východ od východní části slovenského Rudohoří a na jihu sahaly až k horám mezi Dunajem a Tisou. Na severu tedy hraničil Gemer se Spišskou a Liptovskou stolicí na západě se Zvolenskou a Novohradskou na jihu s Hevešskou a Boršovskou a na východě s Turnianskou stolicí [91,92]. Na jihu při řece Slané se rozprostírá úrodná Rožňavská kotlina, chráněná z jihu a západu Silickou a Plešiveckou planinou, která byla důležitou etnickou, kulturní a politickou křižovatkou.

Jedním z mnoha faktorů rozvoje malířské výzdoby kostelů byl hospodářský rozkvět oblasti související zejména s hornictvím, hutnictvím a množstvím železnorudných nalezišť. Gemerská župa patřila ve 14. století právě díky hornictví a exportnímu obchodu k nejvyspělejší oblasti Horního Uherska. V důsledku nedostatku kvalifikovaných pracovních sil v hutích sem hojně přicházeli kolonisté, především z německých oblastí, jimž za to byly poskytovány různé výhody. Tato kolonizace, však nebyla otázkou výhradně světskou, ale přispěli k ní i některé kláštery (Gombasek u Plešivce, Mníšany u Jelšavy, Jelšava, nebo Lipovník). Příznivým faktorem rostoucí přistěhovalecké vlny německé na

⁴³ Dušan BURAN (ed.): Dejiny slovenského výtvarného umenia–Gotika, SNG 2003.

⁴⁴ Barbora GLOCKOVÁ: Dravecké Ukrižovanie a Zvestovanie. Otázka „južného vplyvu“ v stredovekej nástennej maľbe Slovenska, in: Galéria–Ročenka SNG 2002, 7sqq.

⁴⁵ Ivan GERÁT: Stredoveké obrazové témy na Slovensku: osoby a príbehy, Bratislava 2001.

území vypleněného Slovenska byl vpád tureckých vojsk v 40. letech 13. století (1241), neboť poté bylo třeba zemi znovu „probudit k životu“ jak k tomu vyzýval sám panovník, Béla IV. Zásadní změnu kraji přinesla nová dynastie francouzských Anjouovců, která nastoupila na trůn po vymřelém královském rodu Árpádovců. Byl to zejména Karel I. Robert z Anjou⁴⁶ (1310–1342) a následně jeho syn (z třetího manželství s Eliškou Polskou) Ludvík I. Veliký (1342–1382), kteří kraj hospodářsky, ekonomicky a kulturně pozvedli. Ludvík měl ještě bratra Štěpána a Ondřeje, kterému papež Klement VI. (Pierre Roger, vychovatel Karla IV.) povolil užívat královský titul neapolského krále, poté co jej Karlův strýc vyloučil z vládnutí. Nemalý vliv na umělecké a politické dění v zemi mělo i Karlovo propojení se Svatou stolicí (papež Bonifác VIII., který zastává nároky Anjouovců na uherský trůn v době mocenských sporů), rodnou Neapolí a také jeho dobré vztahy s ostříhomským arcibiskupem. S papežem se dostal do sporu až ve chvíli, kdy nechtěl uznat jeho nároky na následnictví v Neapolí, jež získal až jeho syn. Duchovní vzdělání prvního uherského Anjouovce bylo svěřeno františkánským mnichům, což bylo v souladu s rodinnou tradicí. Od sedmi let byl vychováván jako budoucí uherský král. Vliv na tuto skutečnost měl i fakt, že od dvanácti let žil v blízkosti své maďarské babičky. Karel Robert byl velmi vzdělaným, rozvážným a uměnímilovným panovníkem a pro své mnohostranné vzdělání byl také nazýván „rex expertus in omni scientis“. Svou pozici v Uhrách si musel těžce vydobýt. Jeho cesta na uherský trůn byla velmi spletitá. Až čtvrtá korunovace 27. srpna 1310 ve Stoličném Bělehradě mu definitivně zajistila korunu a musel také vést dlouhé boje a spory s místními oligarchy v čele s mocným Matúšem Čákem Trenčínským (ovládal zhruba 14 stolic), který nikdy nepřijal Karlovu autoritu. Bitva u Rozhanovců 15. června r. 1312 měla tyto vnitřní mocenské boje ukončit (freska poukazující na Karlovo vítězství se nachází ve Spišské Kapitule tzv. Korunovace Karla Roberta z roku 1317, v roce 2005 proběhlo její velmi úspěšné očištění a celkové zrestaurování). Porazil zde Abovce a vojska Matúše Čáka Trenčianského a jejich majetky rozdělil mezi své věrné (např. Drugetovce a předky později významné rodiny pánů z Hrhova) a městům za pomoc uděloval významná privilegia a práva. Církvi navrátil zabraný majetek, ale k nevoli domácího duchovenstva obsadil vyšší církevní funkce cizinci.⁴⁷ Učiněny byly také mnohé nové měnové reformy v letech 1323, 1325 a 1338, jež měly dalekosáhlý hospodářský význam pro rozvoj řemesel, hornictví a růstu obchodu. Z královských dvorů, které Anjouovci vlastnili je třeba zmínit Temešvár, Višegrád, Budu nebo Diosgyör. Počátky politického a poté i přátelského

⁴⁶ maď. Károly Róbert

⁴⁷ Daniel VESELÝ: Dejiny kresťanstva a reformácie na Slovensku, (diplomová práce na Evangelické bohoslovecké fakultě Univerzity Komenského v Bratislavě), Bratislava 1998.

spojenectví Anjouovců s Lucemburky spadá do roku 1328, kdy uzavřel Karel Robert alianci s Janem Lucemburským proti Rakousku, aby společně definitivně nazpět dobyli Bratislavu. Karel Robert umírá v úterý 16. července 1342 ve Višegrádě a zanechává po sobě korunu stabilní země (pohřben je ve Stoličném Bělehradě na starém pohřebním místě Árpádovců). O pět dní později byl korunován Karlův syn Ludvík.

Královský dvůr Anjouovců v Neapoli první poloviny 14. století se stal živým kulturním centrem spojující v sobě od pradávna byzantské tradiční motivy s podněty jak italského tak i neitalského původu⁴⁸. V čele umělců, kteří zde v této době působili stáli Giotto, Simone Martini nebo Pietro Cavallini. Spolu s dvorským uměním v Avignonu a v Praze tvoří Neapol kulturní a umělecká centra tehdejší Evropy. Karel vlastnil též velmi bohatou knihovnu, jež patřila k nejdůležitějším v celé tehdejší Evropě. Když byl Ludvík Veliký na svém válečném tažení v Itálii, odvezl odtud celou otcovu knihovnu do Budína a to mělo posléze velký vliv na vývoj knižního iluminátorství a umění v Uhrách. Mezi práce, které vzešly z uherských iluminátorských dílen patří např. Anjou Legendárium (1330), Budínská kronika, Vídeňská malovaná kronika nebo Képes krónika z r.1360. S tímto faktem lze počítat jako s jednou z možných transformací italských vlivů, které se promítají např. na nástěnných malbách v Gemeri a Malohontu kolem poloviny a po polovině 14. století. Italizmy se sem, ale také mohly dostat prostřednictvím cest uherského duchovenstva za studii (Bologna, Padova).

Počátky růstu měst v Horních Uhrách spadají již do 13. století. V zemi vznikají tzv. panství–dominia, se sídlem na hradě a rozvoj zaznamenávají také privilegovaná města, jímž jsou udělovány výsady (svobodná volba rychtáře, soudní autonomie, mýtní výsady, mílové právo nebo tzv. svobodný týdenní trh). Největšími hornickými středisky byla Kremnica a Smolník. I hornické osady na Gemeri získávaly mnohá městská privilegia. Krupinské městské právo získaly od panovníka roku 1327 města Štítník a Plešivec a roku 1334 Rimavská Baňa.⁴⁹ Ostrihomské arcibiskupství⁵⁰ (založeno po roce 1000) zahrnovalo velkou část Horního Uherska, od Bratislavy po Spiš (včetně oblasti Gemeru). Gemer se 5. června roku 1243 dostal do správy bratrů Demetricha (Dětricha) a Filipa z rodu Ákoš na základě donační listiny krále Bély IV. za zásluhy v boji s Turky u řeky Slané. Později jsou uváděni jako Bebekovci (nebo Bubekovci), kteří měli svá sídla ve městech Štítník a Plešivec. Staví si zde hrady a přestavují kostely. Dělí se na plešiveckou a štítnickou větev (Csetneki). Vedou spolu spory a výsledkem

⁴⁸ BURAN 1994 (pozn. 12)

⁴⁹ Branislav VARSÍK: Vznik a rozvoj měst na Slovensku v 13. a 14. storočí, in: Historický časopis VI/1958, 192.

⁵⁰ do uherské provincie spadaly následující kustodie: Győr, Zagreb, Syrmia, Esztegom, Pésc (Quinque ecclesiae), Eger a Transylvania.

bylo násilné vynucení si práv na užívání doššinských dolů. Bebekovský rod dokládá v Plešivci unikátní bebekovská kaple z poloviny 15. století [9]. Jejich osud však končí s invazí tureckých vojsk (1558) po které zanikají i se svými hrady.

Co se týče složení obyvatelstva měst v Horním Uhersku byla to především stará vrstva domácího (slovenského) etnika a nově příchozí silná vrstva německá, která byla proti domácímu obyvatelstvu vyspělejší. Nová komponenta obyvatel si sebou přinesla nejen městská práva saská a švábská ale i stavební inovace. Václav Mencl odvozuje jejich původ ze Saska, Duryňska, Frank a Podunají⁵¹, ale Kata Biathová se domnívá, že příchozí vlna směřovala z oblasti Porýní.

Rákošský hrad a františkáni v Kameňanech

K objektu našeho kostela se váže hrad vzdálen jen několik set metrů vzdušnou čarou. Leží severně od obce Rákoš na vyvýšeném místě zvaném Zámčok (Zámček). Vznikl kolem poloviny 13. století. Obecně se předpokládá, že obec Rákoš se vyvíjela v historické návaznosti na nedaleký hrad. Jeho zánik spadá zhruba do 15. století. Hrad i obec vlastnil jako i velkou část gemerského panství rod Bebekovců do roku 1567, kdy zemřel poslední člen rodu. Obec se poté stala majetkem Komory, v polovině 17. století palatína Vesselényho a v 18. století patřila rodině Csákyovců. Význam dnes již zapomenuté obce dokládá v roce 1773 počet poddanských usedlostí (59) z čehož bylo 39 železářských.⁵²

Ačkoliv se dnes již jedná jen o zbytky zříceniny skryté v lesním porostu, v minulosti nebyl tento objekt nijak bezvýznamného charakteru. Mezi zbytky hradu se nám dochoval lomený oblouk s klenákovým zaklenutím [22], který zpřístupňoval palác z nádvoří.⁵³ K bližšímu poznání jeho dřívějšího stavu a možné rekonstrukce nám bohužel chybí dodnes neuskutečněný archeologický průzkum, takže mnohé domněnky a hypotézy nelze nijak doložit. Ján Hudák se ve své studii o kostele a hradě v Rákoši⁵⁴ domnívá, že hrad patřil k největším v celé gemerské župě [23]. Většími byly už jen hrad ve Štítníku, Plešivci a Muráni. Podobnou dispozici měl ještě hrad u Jelšavy, hrad nad obcí Hanigovce (Šariš) nebo hrad v Rezi v Maďarsku. Dosavadní průzkumy terénu zde nepotvrdily žádnou sakrální stavbu. Existence hradu (zmíněn jako „castrum Kwi“) je doložena výše zmíněnou darovací listinou Bély IV. Otázka hradu v Kameňanech, jehož trosky nebyly nikdy nalezeny a nezmiňují jej ani

⁵¹ Václav MENCL: Přehled vývoje středověké architektury na Slovensku, Bratislava 1933, 402.

⁵² kol. autorů: Súpis pamiatok na Slovensku, zv. 3, Bratislava 1969.

⁵³ Michal SLIVKA/Adrián VALÁŠEK: Hradý a hrádky v severnej časti Gemera, in: Prednášky zo seminára, Krásnohorské Podhradie 22.–24.4 1981, 39.

⁵⁴ Ján HUDÁK: O hrade a kostole v Rákoši, in: Vlastivedný časopis XVIII/1969, 32sq.

místní písemné prameny, lze spojit s hradem v Rákoši. Tuto tezi potvrzuje i zpráva z roku 1470 („Kewy alio nomine Rakos castrum“). V písemných pramenech se tak vyskytuje pod dvojím označením a to jako castrum Kwi, castrum Rakos nebo Rakoswar.

Ke kostelu Nejsvětější Trojice v Rákoši se vztahuje i nedaleký klášter v Kameňanech, ačkoliv proto není žádných písemných zpráv, lze tak soudit z ikonografického programu kostela a zvláště z vyobrazení Stigmatizace sv. Františka z Assisi na severní stěně lodi. Prvním řádem působícím v Horním Uhersku byli benediktini, usazení v klášteře sv. Hypolita na Zoboře u Nitry, který byl údajně založen z Čech roku 995. Jejich nejbohatším klášterem byl klášter v Hronském Svatém Beňadiku (1075). Od 12. století se spolu s pozvolným růstem obyvatelstva objevují na území dnešního Slovenska i další řehole. Cisterciáky sem např. uvedl panovník Béla II. (1131–1141). K nově vzniklým klášterům patřil např. benediktínský Bzovník r. 1135, Krásná nad Hornádom (1143) téhož řehole, jediný cisterciácký klášter ve Spišském Štiavniku (1224), Bardejov r. 1247 nebo ženský klášter v Bratislavě r. 1235. Dalším příchozím řádem byli premonstráti, kteří se zaměřili zvláště na kazatelskou, vzdělávací a pastorační činnost. Pokusy rozšířit františkánský řád na Slovensko se datují už do doby sv. Františka z Assisi (1218). Jejich první pokusy, ale skončili nezdarem, neboť byli v kraji považováni za heretiky. Za společníka sv. Františka z Assisi Giovanniho da Piana del Carpine (1180–1252) přicházejí františkánští bratři z Německa do Uher. Byli přijati a podpora královské rodiny jim zajistila zřízení prvního kláštera v královském městě a sídle, Ostríhomi. Řádové domy si zakládali ve městech ležících na Dunaji. Již roku 1323 je v Uhrách doložena první samostatná provincie, Provincia Strigoniensis.⁵⁵ Na území Slovenska zaznamenáváme první kláštery v Trnavě 1238 a Bratislavě 1250. Spadají do doby rozkvětu městské kultury a příchodu německých kolonistů do Horní země. V 15. století zde působil i Jan Kapistrán.

Význam františkánů spočíval zejména v pastoraci, ve které pomáhali světským kněžím, kazatelské a zpovědní činnosti, udělování svátostí a především misie, které konali mezi Kumány, Tatary a ortodoxními balkánskými národy usazenými v Uhrách. Tyto misie přerušilo až pronikání islámu a turecká nadvláda. Počet františkánských bratří roste a v 16. století již Uhry čítají na dvě provincie s přibližně dvěma tisíci bratry.⁵⁶ Později napomáhali i rekatolizaci v zemi a konali lidové misie.⁵⁷

⁵⁵ roku 1523 přejmenována na Provincia S. Mariæ Hungariæ (název platný dodnes).

⁵⁶ Lexikon des Mittelalters IV, München/Zürich 1989, col. 818–819.

⁵⁷ <http://www.minoriti.sk/minoriti.jsp?lnk=svk&spec=dejiny>, vyhledáno dne 2.1.2006.

Obecně se klade doba vzniku kameňanského kláštera do let 1243–1450, kdy se zmiňován v darovacích listinách Bély IV. Kde se, ale klášterní objekt nacházel, nevíme. Prof. Togner předpokládá zničení tohoto kláštera za husitských bouří. Hudák rozvinul myšlenku, že kostel v Rákoši by mohl být filiálním kostelem kameňanského kláštera, ale ani pro toto tvrzení nemáme archivních zpráv. Neprospívá tomu ani skutečnost, že všechny blízké doložené kláštery brzy zanikly a s nimi i jejich písemnosti a ani fakt, že fresky z kameňanského kostela jako další přímé svědectví doby jsou ve značně nečitelném stavu poškození.

Dušan Buran spekuluje o tom, že by to mohly být právě františkánské kláštery, které se přičinily o průběžnou aktualizaci italizmů v malířství 14. století. Otázkou zůstává jaký vliv mohla mít duchovní výchova Karla Roberta františkánskými mnichy na umění a kulturní život v Horních Uhrách, zvláště v Gemeri.

Architektura rákošského kostela–patronace kostela

Architektuře na území dnešního Slovenska se podrobně zabýval v předválečné době zejména Václav Mencl.⁵⁸ Stylem doby tzv. přechodního románsko–gotického slohu nazývá zvláště dobu třetí a čtvrté čtvrtiny 13. století. Dochází zde podle autora k promísení hotové formy gotické se starší již zdomácnělou románskou vrstvou. Stavební produkce je v této době už silně pod německým vlivem. Doba 13. století sebou přinesla také změny politické, hospodářské a společenské. Důležitým faktorem bylo i zavedení feudálního systému. Podnítilo to mj. rozmach panských hradů, kostelů, urbanismus měst anebo osídlování doposud málo nebo vůbec zalidněných končin země. Dokladem světské kolonizace 13. století je i rostoucí počet farních kostelů v menších městech a osadách.

Václav Mencl řadí venkovský kostel v Rákoši do doby tzv. přechodného stylu, kde vedle dozívající pozdněrománské tradice se prosazují prvky raně gotické. Všeobecně lze říci, že se jednalo o objekty s půlkruhovou apsidou a byly–li to kostely panské měly na západní straně emporu. Východiska tohoto stylu spatřuje Mencl v istrijsko–dalmatské oblasti, ale nevyklučuje pro gemerský kraj ani spojení s tradicemi velkomoravské architektury. Mezi příklady tohoto období patří např. Sv. Jur nad Hronom, Nové město nad Váhom, zaniknutý kostel v Bánské Bystrici nebo kostely v Ochtiné, Kameňanech a již zmíněný Rákoš. Vznik kostela spadá do poloviny 13. století, na čemž se shoduje většina odborníků a Milan Togner toto časové zařazení podporuje analogiemi s rotundami v Prihradzanoch a Šiveticích. Spojitosti vidí hlavně v postupu rekonstrukcí objektů [10].

⁵⁸ Idem: MENCL: Stredoveká architektúra na Slovensku, kniha prvá, Praha–Prešov 1937.

O obci Rákoš nemáme z dob jeho románské stavební fáze žádných zpráv. Dokumentuje to i zpráva z kanonických vizitací z roku 1753, kde se píše, že byl ztracen veškerý dokumentační materiál mapující dobu vzniku nebo jméno zakladatele kostela. První písemné zmínky pocházejí až z počátku 14. století (1318), kde je obec zmíněna jako Torpona.⁵⁹ Od roku 1397 je kostel veden jako farní a ze stejného roku pochází i první zmínky o faře v obci. Osídlení této hornické osady, však sahá mnohem hlouběji.

Rákošský kostel je intaktně zachovalá kolonizačně–zeměpanská architektura,⁶⁰ situovaná na severní návrší nad obcí [12,13]. Kostel je jednolodní plochostropá stavba ukončená apsidou, která je sklenutá konchou, s přiléhající sakristií na severní straně [11]. Typologicky je kostel blízký kostelu v Kameňanech. Jak prokázal archeologický průzkum z roku 1990 jde o stavbu, která byla postavena najednou. Svědčí o tom v základech provázané zdivo apsidy s hlavní lodí. Obdélníková sakristie s valenou klenbou byla pravděpodobně postavena od kostela s časovým odstupem. V sakristii je úzké pravoúhlé okno na východě a mladší okno na západě. S prostorem apsidy je spojena půlkruhovým portálem.

Prostor presbyteria navýšen o 1 schod má podkovovitou apsidu sklenutou původní konchou. Jedno okno v ose a druhé na jižní straně vpouští světlo do apsidy. Okna jsou úzká s kamennými šambránami a půlkruhovými záklenky, nad nimiž mají malé ostré lunety [19]. Na presbytář navazuje o něco málo vyšší plochostropá loď s kazetovým malovaným stropem z 18. století. Na západní straně se nacházela dřevěná empora. Loď osvětluje na severní straně druhotně proražené okno a na jižní straně tři okna, z čehož jsou obě okna postranní sekundárně proražena. Vchod do kostela je situován na jižní stranu. Před vstupním jednoduchým, gotickým kamenným portálem byla dříve umístěna snad barokní lidová roubená předsíň čtvercového půdorysu [14,15]. Objekt je zastřešen jednoduchou sedlovou střechou. Na západním štítě bylo proraženo malé pravoúhlé okno s kamennou šambránou. Východní štít se tyčí nad triumfálním obloukem.

V rámci sekundárních úprav kostela z roku 1760⁶¹ (podle Hudáka úpravy proběhly v letech 1753–1761⁶²) došlo k proražení dvou širokých oken se segmentovými záklenky na jižní (střední vysoké okno s půlkruhovým zakončením je původní) a jednoho na severní stěně hlavní lodi [16,17]. V ostění jižních oken jsou zešíkmené kamenné šambrány zakončené šikmým bankálem. Václav Mencl se, však ještě ve své práci o středověké architektuře na

⁵⁹ Ila BÁLINT: Gömör megye III., Budapest 1969. 1318 Torpona, 1359 Tarfalva, 1427 Rakos.

⁶⁰ čerpáno z Návrhu památkové obnovy, Sprievodná správa, Rožňava 1985. Zpráva je uložena v archivu Památkového úřadu v Rožňavě.

⁶¹ Vlasta DVOŘÁKOVÁ/Josef KRÁSA/Karel STEJSKAL 1978 (pozn. 34) 135.

⁶² HUDÁK (pozn. 54) 33.

Slovensku domníval, že všechna tři okna jižní stěny jsou původní, ale jak ukázal průzkum restaurátora doc. Jiřího Josefíka a prof. Milana Tognera ze 70. let 20. století tomu tak nebylo. První fáze úprav kostela proběhly někdy mezi koncem 16. a počátkem 17. století, kdy vlastnili objekt protestanté (v důsledku stavovských nepokojů spadá kostel roku 1610 do správy evangelické církve), což mělo za následek redukci kostelního mobiliáře, zabití freskové výzdoby, stavbu nové empory (mělo také dojít k proražení severního okna, čímž došlo k hrubému poškození části nástěnných maleb). Evangelíci kostel vlastnili v letech 1610–1687 a 1696–1712. Od roku 1712 byl kostel v rámci probíhající rekatolizace navrácen zpět do rukou katolíků.

V druhé fázi úprav z 18. století byl do kostela pořízen dřevěný kazetový malovaný strop datovaný rokem 1752, dřevěná empora, oltáře a kazatelnice. Následujícího roku byl ještě kostel obehnán kamennou ohradou se stříškou.

Rákošský kostel dnes patří římskokatolické církvi a je tudíž jedním z mála objektů, které jsou na Gemeri katolickými (např. i kostel v Chyžném), neboť většina kostelů v kraji zůstala evangelickými. Hlavní loď a apsidu dělí triumfální oblouk s jednoduchými špaletami, lomenou archivoltou a okosenými kamennými římsami, plnící funkci patky. Nejcennějšími v kostele jsou středověké nástěnné malby pokrývající celou severní stěnu, apsidu, konchu a triumfální oblouk. V prostoru hlavní lodi nacházíme dále kromě maleb i vymalované konsekrační kříže. Malby byly odkryty v roce 1898 maďarským historikem a restaurátorem Istvánem Gróhem. Roku 1906 zde provedl jejich zrestaurování a zhotovil k několika malbám i akvarelové kopie, které jsou dnes uloženy v Kulturális Örökségvédelmi Hivatal v Budapešti. Malířská výzdoba kostela vznikala v poslední třetině 14. století a na počátku století následujícího.

I přesto, že byly fasády kostela v různých časových obdobích [**viz. Plánová dokumentace, Příloha I.**] nově omítnuty pozorujeme na exponované jižní stěně zbytky maleb (např. fragment postavy sv. Kryštofa a malého Krista v západní části). Viditelné jsou zde i poměrně zajímavé detaily vtačených otisků do omítky nebo ryté linky a v místech zastřešené římsy můžeme pozorovat horizontální původně malovaný pás. Na severní stěně exteriérové fasády objektu se nacházejí stopy po nástěnných malbách, jejichž větší část měla být ve 40. letech minulého století sejmuta a odvezena do Budapešti. Pátrání po údajných transferech bylo, ale prozatím bezvýsledné. Napravo od vchodu do kostela je situována dřevěná zvonice čtvercového půdorysu z 18. století [**18**]. Zvonice je dvouetážová, vystavěná v kombinaci dřevěné konstrukce a kamenného zdiva.

Střecha kostela byla v letech 1993–1994 nově pokryta šindelem. Z vnější i vnitřní strany jsou na stavbě viditelné trhliny. Na trhlínách v interiéru byly provedeny retuše a plomby [19]. Poškozen je i prostor sakristie.

Od 90. let 20. století, kdy byl kostel staticky zajištěn, zastřešen a opraven krov na něm neproběhly žádné další práce. Obnova freskové výzdoby od počátku devadesátých let probíhá s dlouhými časovými odstupy. Dnes, ale bohužel díky akutnímu nedostatku finančních prostředků stojí v kostele jen lešení a nad dokončením restaurátorských prací vzácných středověkých maleb visí velký otazník. Nelze tedy ani v nejbližších letech počítat s tím, že by se do kostela opět navrátil duchovní život.

Veškerý mobiliář (z 18. století) z kostela byl odvezen v roce 1992 [21]. Některé jeho části prošly obnovou, jiné jsou dnes uloženy v Levoči (kazetový strop), Bratislavě (malované části empory) nebo leží rozebrány v sakristii kostela (varhany). Hlavní barokní oltář spočíval na původní oltářní menze s profilovanou římsou ze světlého pískovce, která pochází ještě ze středověkého období. Uvnitř menzy byla nalezena raněgotická kamenná křtitelnice [20]. V kostele je spolu s menzou pod lešením dodnes.

Zajímavý objev v rámci průzkumů kostelů v gemerské oblasti učinila dvojice Togner–Josefík na parapetu původního gotického okna v apsidě. Nalezena zde byla poměrně silná ornamentální červenohnědá vlnitá linka. Svou povahou i umístěním připomínající obdobnou výzdobu románských špaletových oken v šivetické rotundě. Na základě tohoto objevu se domnívají, že kostel mohl mít starší románskou výzdobu v pozdějším období přemalovanou stejně jako tomu bylo právě v Šivetících. Přispívá tomu i skutečnost, že ikonografický program v apsidě je na dobu svého vzniku velmi konservativní.

Své poznatky o charakteru a popisu architektury stavby jsem převážně čerpala ze zprávy o provedeném Památkovém výskumu pod vedením Heleny Haberlandové.⁶³

Závěrem bych ještě chtěla upozornit na otázku patrocínií, která se může stát důležitou pomůckou při objasňování a hledání souvislostí vzniku kostela, obce nebo při poznání sociokulturních vztahů. Praxe zasvěcování sakrálních objektů je známá na Západě již od 8.–9.století (na Východě už od 4. století).⁶⁴ Patrocínium Nejsvětější Trojice se vztahuje ke skupině soteriologické, i když není vázána jen k osobě Krista, ale i k Bohu Otci a Duchu svatému. Patří k nejstarším zasvěcením na Slovensku, které se nijak nevázálo na relikvie. Výběr patrocínia nebyl nikdy nijak náhodný, Zpravidla na něj měl vliv hned několik různých faktorů ať už povahy náboženské, kulturní, teritoriální, dynastické, ekonomické nebo sociální.

⁶³ V pozn. 60.

⁶⁴ Ján HUDÁK: Patrocíniá na Slovensku, súpis a historický vývin, Bratislava 1984 .

Důležitou roli hrála i domácí tradice, charakter a funkce. V Horních Uhrách nebylo zasvěcování sv. Trojici ve středověku příliš častým jevem.

Krátké zhodnocení Archeologického průzkumu

V rámci archeologického průzkumu pod vedením PhDr. Kláry Fűryové, který proběhl ve dnech 10. července–14. srpna roku 1990 bylo v interiéru a v exteriéru provedeno celkem osm sond [24].

Sonda I. byla provedena v exteriéru a navazovala kolmo na západní stěnu osy kostela [25]. Nepřinesla významnějších objevů kromě několika hrobů s orientací J–S [26]. Promísená zemina byla převážně jílovitá.

Sonda II. prozkoumávala vnější prostor východní části apsidy a přiléhající sakristie [27]. Cílem bylo zjistit poměr vztahu mezi sakristií a hlavní lodí v místě jejího napojení se na apsidu. Asi v tří metrové hloubce byl zachycen pracovníky cca 20 cm vysoký schod. Objevena zde byly i tři pece na výrobu železa [28]. Dvě byly zachovány (resp. jejich spodní části šachty, ještě plné železné hmoty) v poměrně dobrém stavu a třetí byla silně porušena novověkým hrobem. Podle načervenalé jílovité zeminy, způsobené pravděpodobnou vysokou teplotou v pecích, nalezené pod základy apsidy pracovníci předpokládají existenci čtvrté pece. Na základě spojitostí s dnešní obcí Gemerský Sad, kde byla u bývalé osady Šomkút nalezena pec na tavení železné rudy z 11. století a nálezy úlomků keramiky ze severní strany datují pracovníci výzkumu pece do 11.–12. století. Ukázalo se, že ani základové ani nadzemní zdivo apsidy nebylo nijak provázáno se zdivem sakristie. Přilehlá sakristie tak nebyla zbudována ve stejné době jako kostel, ale na druhou stranu podobná struktura zdívá a shodné pojivo naznačují, že od sebe nemohou být časově příliš vzdáleny [29].

Sonda III. byla vytyčená v interiéru podél jižní stěny hlavní lodi. Bylo třeba ji rozdělit, protože jinak by byl přerušen vstup do kostela. Pod podlahou se nacházela jen sypká neudusaná zemina cihlovo–maltová a světle písčité. Nalezeny byly jak silně vstřebané kosterní pozůstatky tak i zachované nejpevnější části dlouhých kostí a části lebky dospělých jedinců spolu s mincemi z doby Zikmunda Lucemburského (1387–1437) a Leopolda I. (1657–1705) [30]. Zjištěna byla i hloubka založení základového zdiva.

Sonda IV. zaměřili pracovníci v apsidě, jejímž cílem bylo také zjistit vztah triumfálního oblouku a apsidy [31]. Zjištěno bylo, že jsou obě části provázány a tudíž byly vystavěny najednou [32]. Sonda neprokázala přítomnost žádných hrobů. Práce byly omezeny přítomností mohutného barokního oltáře.

Sonda V. mapuje vnější prostor na severní straně v místě napojení hlavní lodě a sakristie [33]. Nalezeny byly keramické úlomky z 11.–12. století.

Sondy VI. a VII. byly vlastně jen prodloužením *Sondy III.* hlouběji do prostoru lodi. V hloubce 90cm byly odkryty tři vstřebané kostry dospělých jedinců s orientací na západ. Pod podlahou byla velmi sypká zemina ve středu kostela, což pracovníci výzkumu připisují pravděpodobné výzkumné sondě z posledních let.

Poslední *Sonda VIII.* navazující kolmo na jihovýchodě na *Sondu II.* jen potvrdila zjištění *Sondy I.*, že kolem kostela byl dříve mohutný val a později kamenná ohradní zeď.

Z výsledků výzkumů tak vyplývá, že obdélníková loď a apside byly zbudovány v jedné stavební etapě. Základy kostela jsou zapuštěny do jílovitého podloží a na východní straně je tato vrstva narušena dřívější profánní činností. Objevení peci na tavení železa dokládá fakt, že kostel musel být vystavěn až po ukončení této činnosti tj. pravděpodobně kolem poloviny 13. století. Stejně tak tomu mohlo být i v lokalitách Trizs nebo Felsőkelecsény. Skutečnost, že se v okolí intenzivně pohřbívalo dokládají nalezené hroby respektující stavby kostela. Pohřbívání před výstavbou objektu vylučuje fakt, že zde byla provozována profánní činnost. Z dob barokních úprav předpokládají pracovníci kryptu v prostoru apsidy. Soudí tak na základě řady kamenů odkrytých pod schodem, který dělí apsidu a hlavní loď. K potvrzení této domněnky však nedošlo vzhledem k mohutnému baroknímu oltáři v presbytáři.

K objevům posledních let patří intaktně zchovalá freska Nejsvětější Trojice se třemi tvářemi a původní raně gotická kamenná křtitelnice nalezená v oltářní menze.

Ikonografický program a technika nástěnných maleb v Rákoši

Rozvoj monumentálního nástěnného malířství prostorově podnítila zejména architektura, která poskytovala umělcům dostatek plných stěn k rozvinutí své malířské fantazie a talentu v rámci daných ikonografických témat. Čtrnácté století v Horních Uhrách bylo charakteristické hlavně, ale ne bezvýhradně, pronikáním italizmů, což vidíme zvláště v inovaci ikonografických programů, snaze o plasticitu formy, barevnosti, zdůraznění dekoru a narativnosti, nového pojetí prostoru etc., znaky typické pro pozdní malířství 13. a 14. století na Pyrenejském poloostrově. Otázka italizmů k poměru domácí tvorby v nástěnné malbě Slovenska zaměstnává řadu odborníků již mnoho let.

Na venkově se v „Horní zemi“ kolem poloviny 14. století ustálil závazný tematický výzdobný systém, jež byl dále jen nepatrně obměňován. Ve většině případů byl zaměřen na hlavní křesťanské myšlenky. Rozdělit je můžeme na dvě vzájemně se protínající vrstvy. Starší až archaickou vrstvou nám představuje Kristus Pantokrator se symboly čtyř evangelistů popř.

s církevními otcí a proroky a mladší vrstvu představuje mariánsko–christologický cyklus malovaný většinou na obvodních stěnách presbytáře. Ještě ve starší fázi byl tento cyklus veden pouze jako doplňkový.

Nástěnné malby se v kostele zachovaly v lodi, presbytáři, na triumfálním oblouku a na některých místech vnějšího pláště stavby. V lodi se malby nacházejí téměř na celé severní stěně, která je rozdělena do tří horizontálních pásů na níž ve spodní části navazuje šest nestejně velkých obrazů zasazených do iluzivních rámců. Na jižní stěně byly odkryty jen nepatrné fragmenty ornamentální výzdoby. Na severní stěně začíná ikonografický program v horním pásu monumentálním způsobem zpřítomněným příběhem sv. Ladislava. Ve středním pásu je vyobrazen trůnící Kristus v duhové mandorle drženou čtyřmi anděly se zástupem apoštolů. Ve spodním pásu malíř vymaloval scénu Posledního soudu. Obrazy spodního pásu nám ukazují zleva ženskou postavu v mandorle se třemi světci dále dvě postavy světců, sv. Bartoloměje, Stigmatizaci sv. Františka z Assisi, kojící Pannu Marii se sv. Biskupem (?) a sv. Helenu. Apsidě vévodí monumentální obraz Krista Pantokratora trůnícího opět v duhové mandorle, kterou přidržují andělé, v konše ho doprovázejí sedící postavy církevních otců spolu se symboly čtyř evangelistů. Konchu a stěnu apsidy dělí po celé délce horizontální pás s proroky a sibylami s nápisovými páskami v kvadrilobech. Úzký ornamentální pás s rostlinným motivem tvoří mezník mezi pásem s proroky a sybilami a středním polem s postavami světců (sv. Štěpán, sv. Ladislav, sv. Bartoloměj nebo sv. Juda Tadeáš)⁶⁵. Pás pokračuje na severní stěně scénou Imāgo pietātis s andělem a pravděpodobně sv. Janem Evangelistou stojícím za Pannou Marií. Triumfální oblouk je z obou stran pokryt malbami, jejichž program zpravidla odpovídá tradici ostatních kostelů na Gemeru.

Všechny fresky v kostele jsou provedeny technikou pravé fresky (*fresco buono*). Lze však místy předpokládat i doplňky v *secco* tzn., že lazury byly malovány do zaschlého intonaca. Malby z apsidy jsou všechny v technice pravé fresky na velmi tvrdé, hlazené omítce. Technika maleb je vesměs na celém Gemeru totožná. Přemalby, jak ukázal průzkum Jiřího Josefíka a Milana Tognera⁶⁶ byly prováděny temperovými barvami a jsou překryty nejméně dvěma vápennými ličkami, jejichž zbytky jsou na povrchu patrné. Jejich nešetrné odstraňování vedlo k porušení maleb poškrábáním, uvolněním nebo otlučením. Nejhůře poškozen přemalbami byl obraz Posledního soudu na severní straně, kde byly zamalovávány i

⁶⁵ přesně byl určen jen sv. Bartoloměj na základě nože, který drží v pravé ruce a vedle něj s kyjem stojící sv. Juda Tadeáš. Dále se uvažuje o sv. Ondřejovi a sv. Janovi. Ti, ale atributy nemají a nápisové pásky jsou nečitelné.

⁶⁶ Jiří JOSEFÍK: Průzkum kostelů z okresu Rožňava v roce 1976 a 77, in: Najnovšie poznatky výskumu výtvarných pamiatok v objektoch vývoja architektúry v okrese Rožňava, Vyšná Slaná 1978, 21.

celé postavy. Skladbou omítek a technikou maleb jsou rákošské malby příbuzné freskám v presbytáři kostela v Kocelovcích a Ochtiné. Na poškozených místech freskové výzdoby jsou malby zatmelovány plombami a retušemi. Někdy ovšem velmi nevhodným a celkový obraz porušujícím způsobem.

Rákošský ikonografický program má mnohá specifika jinde se na Gemi ne vyskytujícími a je to např. postava sv. Františka z Assisi (Stigmatizace sv. Františka na severní stěně⁶⁷), zobrazení celých postav Marie a bolestného Krista ve scéně Imāgo pietātis na severní stěně apsidy⁶⁸, zobrazení kajčnice Magdalény ve scéně Nanebevzetí nebo celková absence christologicko–mariánského cyklu. I přesto je program celkově v rámci doby svého vzniku tj. posledního desetiletí 14. století velmi tradiční a konservativní.

Ačkoliv nám ztráta původních modelačních vrstev a vrstva silných přemaleb, které dnes neumožňují objektivní posouzení kvality, přesné slohové určení, barevnou škálu nebo celkový vzhled, lze vypožorovat, že se na výzdobě kostela podílelo více malířů (možná stejné dílny, stejného školení nebo podobného východiska). Pro určení konkrétního malíře nebo dílny nám, ale bohužel chybí jakýkoliv písemný archivní materiál. Česká skupina historiků považuje rákošské malby za dílo dvou malířů. První měl pracovat na výzdobě v apsidě a druhý měl vymalovat severní stěnu lodi. Milan Togner rozšiřuje tyto dva malíře ještě o další dva mistry. Tyto úvahy, ale budou potvrzeny až po skončení celkové restaurace fresek.

Popis maleb

Apsida

Malby jsou v presbytáři řazeny do tří horizontálních pásů a mají vcelku jednotnou koncepci. Realizovány byly na čerstvou svrchní omítku, do které byla nejprve vryta obrysová linie. Co se týče barevnosti převládají hlavně jemné tóny. Užito bylo žlutého okru, červené hlíny, a zeleného chromoxydu. Bílá barva byla použita jen na rámy kvadrilobů a na dekor.

Při pohledu z lodě do konchy presbyteria na diváka shlíží monumentální postava Krista Pantokratora trůnícího v mandorle na duhovém oblouku (Maiestas Domini). Pozadí mandorly je poseto hvězdami s měsícem a sluncem symbolizující nebeskou oblohu. Kristovu mandlovitou svatozář přidržují čtyři andělé [34]. U Kristovy hlavy jsou dále vyobrazeny symboly Měsíce a Slunce. Motiv Krista Pantokratora se v kraji Malohontu a Gemeru

⁶⁷ Podobně tomu je na Gemi už jen v městském kostele ve Štítníku, kde se nachází Františkovo kázání ptákům a Stigmatizace.

⁶⁸ Běžněji bývá Kristus zobrazován stojící v polopostavě v tumbě po italském způsobu.

vyskytuje např. v Chyžném, Kraskově nebo Rimavském Brezove kromě toho ještě v Žehře, Bijacovcích, Gánovcích nebo v levočském minoritském kostele.⁶⁹ V okolí mandorly jsou dále symboly čtyř evangelistů, které doprovázejí píšící postavy církevních Otců. Postavy Otců jsou zasazeny do jakési architektury, která zcela odpovídá italskému perspektivnímu pojetí prostoru [35].

Střední pás odděluje dekorativní páskou stěnu apsidy a konchu. V pásu jsou vyobrazeny postavy proroků a sibyl v kvadrilobech s identifikačními nápisovými páskami [36].⁷⁰

V dolním páse umělec vymaloval postavy světců, světic a Bolestného Krista s Pannou Marií. Na severní straně je freska značně poškozena. Poškození částečně sahá i do středního pásu [38]. Zleva je to postava anděla ve fialovém rouchu držící kus bílé látky směrem k Bolestnému Kristu, kterého podepírá Panna Marie. V rámci scény stojí za Marií mužská postava v červeném rouchu. Je možné se domnívat, že by se mohlo jednat o sv. Jana Evangelistu nebo pravděpodobněji o sv. Josefa Arimatijského. Východní stěnu zdobí postavy čtyř světců, z nichž lze bezpečně identifikovat sv. Bartoloměje a sv. Judu Tadeáše. Nápisové pásky jsou nečitelné. Jižní stěnu zdobí postavy královských arpádovských světců sv. Štěpána a sv. Ladislava [64]. Dvojici světců doplňuje ještě sv. Emerich na jižní straně triumfálním oblouku. V ostění úzkých oken jsou vyobrazeny následující světice: sv. Barbora, Kateřina, Dorota a blíže neurčená světice.

Nejvíce poškozen z výzdoby presbytáře je nejspodnější pás. Je tvořen tradičními iluzivními polygonálními ornamenty známé již z kostelů v Čeríně, Kocelovcích, Ochtně, Rimavské Bani nebo Rimavském Brezovu. Ornamentální sokl má evokovat Nebeský Jeruzalém [39].

Malby apsidy působí kompaktnějším dojmem než-li např. malby z Chyžného. Ikonografický program maleb apsidy nás může vést k hypotéze, že se mohlo jednat o přemalbu původní románské výzdoby kostela,⁷¹ což může potvrzovat i Tognerem a Josefíkem objevená ornamentální čára na parapetu okna v apsidě (o tomto problému bylo již pojednáno výše). Převážná většina postav v apsidě je vymalována v nadživotní velikosti. Gesta i pohyby postav jsou statické. Místy je však patrná i jistá deformace anatomických částí figur, zejména neúměrně velká hlava k poměru těla a naopak krátký, subtilní trup, ruce nebo nohy. Velikosti rukou a celých paží jsou u jednotlivých figur pouhými obměnami. „Nezvládnutí“ anatomických proporcí těla se podle Josefíka, Tognera a Szélekyho, kteří v kostele prováděli uměleckohistorický průzkum nedá považovat za umělcovu slabinu, ale za přílišnou snahu o

⁶⁹ TOGNER (pozn. 36) 145.

⁷⁰ kol. autorů: Súpis pamiatok (pozn. 52) 86.

⁷¹ Jiří JOSEFÍK/Milan TOGNER: Komplexní uměleckohistorický a restaurátorský průzkum r. k. kostela Nejsvětější Trojice v Rákoši, Rožňava 1979.

přesvědčivé charakteristiky zobrazovaných. Autorem maleb v presbyteriu a postav světců na severní stěně (identifikováni jako sv. Emerich a sv. Biskup) je tzv. Malíř rákošských maleb B. Časově jej řadíme krátce po tzv. Malíři rákošských maleb A a to do let 1380–1390. Umělec také užívá dekorativního šablonovitého motivu francouzské lilie, poukazující k vládnoucí dynastii Anjouovců, v drapériích postav [40]. Tento dekorativní šablonovitý prvek se nám konsekventně ukazuje ještě v dalších gemerských kostelech a svědčí o jisté úrovni malířské obratnosti.

Severní stěna

Výzdoba severní stěny netvoří kompaktní ideově tématický celek. Malíř si největší plochu, kterou mu interiérový prostor nabízel rozdělil do tří horizontálních pásů, jejíž částečná výzdoba pokračuje na levé straně triumfálního oblouku [39], a šesti obrazů v iluzivních rámech v dolní části stěny. Pozorujeme zde velkou míru stylizace a potlačení jakéhokoliv náznaku prostorovosti. Horní pás stěny zabírá monumentální cyklus ladislavské legendy, který známe např. z kostelů v Kraskově, Necpalech, Rimavské Bani, Velké Lomnici, Žehry a jiných. Rozsáhlému legendickému cyklu sv. Ladislava v Gemeri věnoval samostatnou studii Ivan Gerát v časopise *Ars*.⁷² Legenda nabyla později i alegorického významu jako vítězství nad pohanskými silami.⁷³

Střední dvojice ideově propojených pásů vyplňuje tématický výjev Deesis a Posledního soudu. Ústředním motivem prvního výjevu je postava sedícího Krista v mandorle jako soudce při Posledním soudu. Mandorlu přidržují čtyři andělé. Spasitel sedící na duhovém oblouku má zvednuté ruce s dlaněmi obrácenými k divákovi tak, aby bylo vidět jeho rány jako symboly svého pozemského utrpení. Po pravé straně vzhlíží ke Kristu Panna Maria jako přímluvkyně za duše zemřelých v následující scéně a na druhé straně je to postava sv. Jana Křtitele. Za nimi se poté řadí postavy dvanácti apoštolů s anděly. V následujícím pásu v levé části odvádí archanděl Michael, označený křížkem na hlavě, spolu s anděly spravedlivé k branám Nebeského Jeruzaléma, kde čeká sv. Petr, aby je vpustil dovnitř. Uprostřed výjevu je v prostoru schematicky vymalováno sedm hrobů, z níž vstávají mrtví a vpravo jsou zavrženi vlečení ďáblem do Pekla. Tato část malby je, ale bohužel z větší části poškozena sekundárně proraženým oknem. Dnes zazděným. I přesto, že tento necitlivý zásah značně poškodil velkou

⁷² Ivan GERÁT: Naratívny cyklus zo života sv. Ladislava v ikonografickom programe gemerskýck kostolov, in: *Ars* 1996, 11sq.

⁷³ HUDÁK (pozn. 54) 35.

část výjevu se domnívám, že zazdění okna celkovému vzhledu výzdoby stěny nijak neprospělo [41].

Spodní pás tvoří šest (sedmý je Panna Marie Ochránitelka na triumfálním oblouku) samostatných figurálních výjevů rámovaných iluzivní páskou. Scény jsou nestejných rozměrů. Zleva je to ženská postava v mandorle (sv. Máří Magdalena), kterou přidržují čtyři andělé. Po pravici postavy stojí dvojice komunikujících světců sv. Bernard (?) a blíže neurčený světec a nalevo postava sv. Dominika (?). Následují figury neznámého světce a biskupa. Podle Tognera by to mohl být sv. Emerich anebo sv. Štěpán prvomučedník se sv. Mikulášem (?).⁷⁴ Následuje obraz sv. Bartoloměje nesoucího si svojí kůži. Dnes ve značně nečitelném stavu. Navazuje scéna Stigmatizace sv. Františka z Assisi, která je dávana svým námětem do souvislostí s nedalekým františkánským kláštelem (viz. výše) [42]. Viditelná je dnes již jen horní část fresky. Z ran ukřižovaného Krista, který se naklání ke sv. Františkovi v pravé části fresky, vycházejí tenké červené linie, jež se ho dotýkají na místech Kristových ran. Scény pokračují postavami sv. Biskupa a kojící (?) Panny Marie s malým Ježíškem. Řadu na severní stěně uzavírá postava sv. Heleny s křížem a klečící postavou (určení klečící postavy vysvětleno níže).

Vzhledem k odlišným velikostem orámovaných scén a stylové pluralitě se můžeme domnívat, že by mohlo jít o malby rozličných mistrů a různých časových úseků.

Z celkové výzdoby severní stěny patří výjev ladislavské legendy mezi kvalitnější malby v kostele. Malby jsou obecně řazeny na konec 14. století mj. i na základě komplikovanosti výjevu legendického cyklu, propracovaných detailů nebo záhybového systému drapérie klečící Panny Marie ve scéně Posledního soudu. Malířem, jež má být autorem maleb na severní stěně (legendy sv. Ladislava, Posledního soudu a nejspíše i sv. Heleny a Panny Marie Ochránkyně na západní straně triumfálního oblouku) je označován Tognerem za Rákošského malíře A.

Triumfální oblouk

Triumfální oblouk je v prostoru kostela chápán jako jakási brána (*porta coeli*⁷⁵) z pozemské sféry do sféry nebeské, oddělující prosté věřící od posvátného. Často tomu odpovídala i výzdoba oblouku se scénou Zvěstování Panně Marii.

Oblouk je vyzdoben freskami ze strany lodě i presbyteria a také v ostění. Stranou do kněžiště navazuje tématicky i formálně na malířské zpracování stěn presbyteria. Malíř zde spodobnil

⁷⁴ TOGNER (pozn. 37).

⁷⁵ k vysvětlení latinského pojmu: nebeská brána.

zástup pošetilých a moudrých panen v kruhových medailonech (vždy čtyři panny v kruhových medailonech a jedna v kvadrilobu na každé straně) s veraikonem ve vrcholu oblouku [43]. V rámci gemerské skupiny obvyklý námět i místo. Středem vrcholu oblouku se táhne dlouhá trhlinka. Pohled na stav oblouku před restaurací nám nabízí akvarel Istvána Gróha [44]. Z pohledu do lodi je oblouk lemován ornamentálním pásem a na čele jsou vymalovány dva velké kruhové dekorativní ornamenty [45]. V ostění oblouku se nachází polopostavy proroků s nápisovými páskami v kvadrilobech [46] stejně tak jako v Kraskově, Rimavské Bani, Kocelovcích, Ochtině [47], Štítníku nebo Turičkách. Mezi polopostavami můžeme nalézt např. krále Davida hrajícího na loutnu. Ve spodní části ostění je vpravo postava žehnajícího Krista [48] zahaleného v červeném rouchu (červená jako symbol Kristova utrpení, smrti a krve a také je to barva královská). Kristův pohled směřuje do presbyteria (k oltární menze?). Jemné rysy, modelace, hluboký pohled a detailní zpracování vousu jeho tváře jen dokládají kvality, umělecké cítění a talent malířského mistra. V levé ruce si přidržuje splývající pásku. Na protější straně je vyobrazen zatím blíže nespecifikovaný světec ve světlém rouchu s knihou v ruce [49]. Pravou rukou ukazuje směrem do presbytáře a jeho levá ruka, ve které drží knihu je viditelně přemalována. Podle Gróhova akvarelu [50] je však zřejmé, že se tak stalo ještě před jeho zásahem. Dole je freska značně poškozena.

Na stěně směřující do lodi pokračuje v horních dvou pásech ladislavská legenda a zobrazení Pekla z výjevu Posledního soudu [51]. Pod těmito dvěma pásy se nachází Panna Marie s roztaženým pláštěm, a prosebníky, reprezentující ikonografický typ Panny Marie Ochránitelky. Na neutrálním pozadí obrazu vidíme síť složenou z obdélníků a osmiúhelníků pečlivě „narýsovanou“ bílými linkami. Dobře postřehnutelné na akvarelu restaurátora Gróha [52]. Levá část fresky je značně poškozena. Na jižní straně se nachází jediný obraz a to unikátní Nejsvětější Trojice, již je celý kostel zasvěcen. Obraz byl objeven v roce 1992, kdy se rozebíral mobiliář kostela. Do té doby byl zastíněn oltářním obrazem jižního bočního oltáře a byl tak uchráněn jakýchkoliv přemaleb a pozdějších zásahů [53]. Svým ojedinělým stavem zachování se tak stává pro odborníky neocenitelným pramenem poznání. Interpretací trojičního námětu a neobvyklého zpracování se zabýval v poznámce o ikonografii slovenské nástěnné malby ve středověku Karel Stejskal⁷⁶ a poté i Jan Royt v časopise *Ars* v roce 1991.⁷⁷

⁷⁶ Vlasta DVOŘÁKOVÁ/Josef KRÁSA/Karel STEJSKAL: Několik poznámek k ikonografii slovenské nástěnné malby ve středověku, in: *Umění X/1962*, 272sqq.

⁷⁷ Jan ROYT: K zobrazování Nejsvětější Trojice skupinou třech postav, hlav a tváří, in: *ARS 2/1991*, 154sqq.

Exteriér kostela

Na vnějších fasádách kostela se dnes už nacházejí jen zlomky, které dokumentují bohatou exteriérovou výzdobu rákošského kostelíka. Na jižní stěně (vlevo od vstupních dveří do kostela) je to např. fragment monumentální postavy sv. Kryštofa a malého Ježíška. Viditelná je dnes již jen hlava sv. Kryštofa a přes četné trhliny ve zdivu i malá postava Ježíška s knihou v ruce [54]. Postava světce je vyobrazena frontálně a Togner ji považuje za důsledek německých kolonistů, kteří na místě svého nového domova nechávali zhotovovat tohoto světce jako poděkování za šťastnou cestu nebo pouť, neboť sv. Kryštof byl patronem poutníků. Jeho zobrazení lze nalézt i na mnoha dalších místech Evropy (v Česku např. v Olomouci, Čáslavi, Českých Budějovicích) jak v interiérech, tak na exteriérových omítkách staveb v monumentálních rozměrech, aby byl i příchozím zdálky dobře viditelný.

Na jižní stěně kromě sv. Kryštofa nacházíme do omítky kolíčky vytlačené svatozáře dvou postav [55] (jedna menší a druhá větší). Literatura se shoduje na postavě Madony s Ježíškem. Zpracování ornamentu je precizní a detailní. Dále to jsou ryté linky na levé straně jižní fasády sloužící jako podklad pro malbu. Umělec tak mohl dosáhnout až reliéfně plastického povrchu. Dochované fresky obdobného charakteru můžeme nalézt v Kameňanech nebo Plešivci [56]. Na jižní stěně se ještě nachází podle Edity Kušnierové hornický znak. Severní fasáda byla podle ústního vyprávění místních obyvatel pokryta nástěnnými malbami, které byly pracovníky z Maďarska v 60. letech 20. století sejmuty a odvezeny [57]. Podle prof. Tognera se tak, ale mělo stát již o 20 dříve.

Autorství maleb rákošského kostela připisuje odborník na gemerské nástěnné malby prof. Milan Togner čtyřem mistrům. Jak již bylo zmíněno výše *Rákošský malíř A* vymaloval ladislavskou legendu, Poslední soud, postavu sv. Heleny a Panny Marie Ochránitelky. Časově jeho práci vymezuje lety 1370–1380. *Rákošský malíř B* prý vymaloval apsidu a postavy sv. Emericha a sv. Biskupa na severní stěně. Časově navazuje na předchozího malíře (1380–1390). Na základě analogií předpokládá, že by mohlo jednat o mistra pocházejícího ze stejné dílny jako malíř, který působil v Chyžném. Vylučuje však, že by se mohlo jednat o jednu a tatáž osobu, poněvadž pro malíře z Chyžného je typická spíše větší míra rustikalizace a tu u rákošského malíře postrádáme a navíc jsou jeho výtvarné kvality nesporně vyšší.⁷⁸ Autorem malby sv. Bartoloměje nesoucího si svou kůži, Stigmatizace sv. Františka a Madony se sv. Biskupem je třetí *Rákošský malíř C*, jehož podíl předpokládá Togner i na malbách ve Štítínku. Posledním je *Rákošský malíř D*, který je autorem postavy v mandorle mezi třemi

⁷⁸ Milan TOGNER: K průzkumu nástěnných maleb v rožňavském okrese, in: Najnovšie poznatky výskumu výtvarných pamiatok v objektoch vývoja architektúry v okrese Rožňava, Vyšná Slaná 1978, 58.

světci. Jednoduchá obrysová linie a frontálnost figur tvořící kompozici mohla mít za vzor nějakou knižní iluminaci nebo grafickou předlohu. Na základě záhybového systému lze dobu vzniku zařadit do 2. poloviny 15. století. Připsat mu můžeme i exteriérový fragment postavy sv. Kryštofa na jižní stěně vlevo od vchodu na vnějším plášti kostela.

Analogie a interpretace jednotlivých scén

V rámci hornouherského celku jsou kostelu Nejsvětější Trojice v Rákoši tématicky nejbližší malby z Kraskova nebo Rimavského Brezova. Kostel patří do skupiny gemerských venkovských sakrálních staveb. Mezi spojující články patří např. zobrazení sv. Barbory a Kateřiny, pás proroků v kvadilobech v ostění triumfálního oblouku, Církevní Otcové se symboly čtyř evangelistů nebo christologicko–mariánský cyklus. Potřebu objednavatelů, mecenášů nebo vlastníků vyzdobit si své právě postavené kostely dokázala uspokojit ne příliš časově náročná a finančně dostupná nástěnná malba. Za základní ráz a východisko gemerských maleb 14. století se obecně považuje italská malířská tradice. Důležitým faktorem, který přispěl k zprostředkování těchto vlivů do gemerského regionu byla vládnoucí dynastie neapolských Anjouovců (prvním Karel I. Robert z Anjou, vládne v Uhrách od počátku 14. století). A byly to také blízké vztahy mezi městem Rožňavou a ostříhomským arcibiskupstvím. Svou úlohu sehrála i tzv. druhotná centra anebo dílny putujících mistrů. Promísením těchto vnějších impulsů s tradicí domácí tvorby vznikl specifický styl gemerských nástěnných maleb, jejíchž některá díla dosahují středoevropského významu. Za zprostředkovatele a šířitele italizmů italského trecenta na Gemi pokládají Josefik s Tognerem Mistra šivetické Kalvárie a Piety. Výrazná kresebnost a více či méně silné kontury můžeme pozorovat téměř ve všech gemerských objektech. Hledání analogií je dnes ztíženo mnohými přemalbami, časem ztracených původních modelačních vrstev nebo fragmentálním stavem jejich dochování.

O oblíbenosti úcty svatých ve svých počátcích v Uhersku máme jen neúplné zprávy. Jedním z takových dokladů může být i koncil v Szabolcsi konaný v roce 1092, který registruje 23 svátků svatých, ale již na přelomu 15.–16. století vzrostl jejich počet na 225. Úcta se lišila lokálními podmínkami jednotlivých žup. Co se týkalo církve v době Anjouovců, tak nejen, že Karel Robert obsadil vysoké duchovní pozice cizinci (svými lidmi?), ale také se vědomě snažil o osamostatnění maďarské církve od římského kultu svatých. K propagaci kultu vlastních světců a světic mohlo sloužit i reprezentativní dílo vzniklé v Uhrách, *Magyar Anjou Legendárium* z roku 1330. Tomuto dílu věnoval např. svou disertační práci B. Szakács v roce

1998.⁷⁹ Mezi světcem uctívaným anjouovskou královskou rodinou patřil např. Ludvík Toulouský, sv. Štěpán Uherský a mnoho dalších.

Na počátku 14. století se formuluje kult zemských patronů po vzoru okolních zemí. Od dob sv. Štěpána byli ochránci země po Panně Marii, sv. Martin, Jiří, Michal a Mořic.⁸⁰ Ani postava českého zemského patrona sv. Vojtěcha nebyla bez významu pro Uherské království, neboť ostrihomské arcibiskupství bylo založeno za přispění Vojtěchových žáků. Důvodem kanonizace dynastických světců byla snaha každé vládnoucí dynastie ve středověku posílit si hegemonii své vlády. Činily tak získáváním svatých, zvláště pak z řad svého dynastického rodu. Touto panovnickou iniciativou došlo např. ke kanonizaci sv. Ladislava, Štěpána, Alžběty Uherské aj. Nejucelenějším fenoménem středověké maďarské ikonografie bylo vytvoření kultu třech svatých arpádovských králů: sv. Štěpán (maď. István), sv. Emerich (maď. Imre) a sv. Ladislav (maď. László). Impulsy k jejich úctě dala na jedné straně církve a druhé arpádovská dynastie. Centry kultu jednotlivých světců se staly zejména místa jejich posledního odpočinku. Byly to pro sv. Štěpána a Emericha město Stoličný Bělehrad a pro sv. Ladislava, Nagyvárad (Hungary–Baranya megye). Na šíření jejich kultu mělo vliv několik jak vnějších, tak i vnitřních faktorů.

I v rákošském kostele byl monumentálním způsobem prezentován jeden z nejčastěji zobrazovaných královských světců, jehož kult byl v Uhrách nejrozšířenější, sv. Ladislav. Jeho příběh se nachází na severní stěně hlavní lodě. Jedná se o nejrozsáhlejší narativní cyklus v celém kostele. Zobrazován byl zejména jeho příběh o porážení pohanských Kumánů, který doznal v Uhrách velké obliby jako např. v Čechách legenda svatováclavská propagující politickou myšlenku o sjednocení českého království. Jedním z úkolů legend bylo i seznámení věřících s příběhy, martyriem a pozemskými i posmrtnými zázraky daného světce.

Ladislav pocházel z vládnoucí dynastie Árpádovců, která panovala v Uhrách zhruba od konce 9. století do konce 13. století (od roku 1301 nastupují na uherský trůn po Árpádovcích Anjouovci v osobě Karla I. Roberta). V Polsku narozený Ladislav byl nejprve nitranským knížetem v letech 1063–1077 a poté byl korunován na Ladislava I. uherského krále, jímž byl do roku 1095. Měl dva bratry Lamperta a Gejzu. Zasluhami zbožného krále byly uskutečněny kanonizace prvních uherských světců, sv. Štěpána a jeho syna Emericha, biskupa Gerharda a poustevníků Ondřeje Svorady a Benedikta. Zasazoval se také o prosazování jejich kultu. Založil kláštery sv. Egídia v Somogyvári (benediktínský), Velkém Varadíně (Nagyvárad), v kraji Bihar nedaleko maďarských hranic s Rumunskem a Záhřebu. Velký Varadín

⁷⁹ B. Zs. SZAKÁCS: A Magyar Anjou Legendárium képi rendszerei, Kandidátusi disszertáció, Kézirat 1998.

⁸⁰ MAROSI (pozn. 38) 206sqq.

(rum.Oradea) se také stal místem jeho posledního odpočinku. Pohřbeni zde byli i Štěpán II, Ondřej II., Ladislav IV. a král Zikmund Lucemburský s manželkou královnou Marií.

Jak jsem již zmínila byl nejčastějším námětem ze života sv. Ladislava jeho boj s Kumány, kteří roku 1091 vtrhli do Sedmohradska a byli poraženi u Temeše a Oršova. Po Ladislavově kanonizaci v roce 1192 nabyl jeho kult zejména ve 13. a 14. století velké obliby v celém Uhersku, o čemž svědčí i řada zasvěcených staveb tomuto světcí nebo četná zobrazení na stěnách gotických kostelů jako např. ve Štítníku, Žehře, Plešivci (exteriérová freska) [viz. obr. 56], Rákoši, Nespalech, Velké Lomnici, Zvoleni, Bardejově nebo Bánské Bystrici. Nejstarší příklad boje krále Ladislava s pohanskými Kumány na Slovensku nalezneme ve Velké Lomnici z roku 1317.

Literární předlohy a prameny pro malíře k zobrazování sv. Ladislava můžeme nalézt v několika následujících písemných zdrojích: polské kronice Galla Anonyma z let 1112–1116 (kde je líčen v nacionální duchu), Gestech Ungarōrum vetera (Magyar krónika), Chronice Hungarōrum, obrázkový cyklus se nachází v Képes krónice [58], Magyar Anjou Legendáriu [59], Chroniconu Monacense, Chroniconu Posoniense, v kronice Heinricha z Mül genu nebo přímo v Legendě sancti Ladislai⁸¹ a dalších. Nejčastěji byl do zobrazování tohoto světce ve 14. století promítán text z Képes króniky, vycházející ze starších dnes bohužel ztracených Gest Ladislai regis.

Na nástěnných malbách se nám většinou prezentuje výjev Ladislavova vítězství nad Kumány čili námět z jeho pozemského života a výjevy jeho zázraků na nástěnných malbách nám povětšinou chybí. Náboženský obsah, tak býval nahrazován jinými náměty nebo motivy v ikonografickém programu výzdoby. Legenda krále Ladislava byla do lidového prostředí prosazována z dynastických důvodů. V našem kostele je však zapotřebí vnímat legendu i ve vztazích k ikonografickému programu tj. ke scénám dalších dvou pásů pod legendou. Ze všech tří gemerských kostelů (Kraskovo, Rimavská Baňa a Rákoš), které jsou vyzdobeny ladislavskou legendou je ta v rákošském kostele nejvíce poškozena [60,61]. Oproti Kraskovu a Rimavské Bani je divákovi legenda z Rákoše opticky nejhůře dostupná, také proto, že stěna kostela je mnohem vyšší a pás s narativním cyklem podstatně užší. Ivan Gerát na základě špatné optické přístupnosti k malbě, předpokládá i jinou funkci fresky, než jakou měly legendy u předešlých dvou kostelů. A ani umístění naproti vchodu do kostela na severní stěnu

⁸¹Albinus Franciscus GOMBOS (ed.): Legenda sancti Ladislai, in: Catalogus fontium historiae Hungaricae aevo ducum et regum ex stirpe Arpad descendentium ab anno Christi DCCC usque ad annum MCCC, tomus III., Budapestini 1938.

nebylo nijak náhodné. V první řadě stěna poskytovala dostatečný prostor k rozvinutí celého příběhu a za druhé měla dostatek přichozícího světla z jihu. Gerát taktéž rozvíjí myšlenku, že právě umístění na severní stěnu do venkovských kostelů mohlo u prostých věřících evokovat strach. Ne na všech místech byl však účel legendy stejný, např. v Kraskově, kde sv. Ladislav symbolizuje bojovníka, rytíře–ochránce má chránit před nebezpečím všechen prostý venkovský lid. Pozorujeme tak proměnu funkce, pohledu a oběti násilí, kterou už není obyčejný rolník, ale ozbrojený rytíř. Nástěnná malba poskytovala této dobové ideologii ideální komunikační prostředek pro věřící. V knižní malbě se výše naznačený obsah mění a omezuje se buďto na historickou legitimitu Ladislava jako uherského krále (viz. Képes krónika⁸²) nebo na znázornění hagiografické legendy. Tím, že se ladislavská tematika dostává na stěny kostelů (vizualizuje se), se zásadně mění prožívání a promýšlení pohledu na výjev. Narativní cyklus je tak přizpůsobován požadavkům věřícího lidu a současně se prosazuje i typ bojujícího světce rytíře, jež byl znám už z tradice západních rytířských románů.⁸³

Rákošský cyklus čteme zleva doprava. Začíná ozbrojenou skupinou jezdců s kopími na koních vycházející z jakési skály, která je naznačena tradičním byzantizujícím způsobem.⁸⁴ Postavu, která je divákovi nejbližší, ale není možné označit jako krále Ladislava, neboť postava sedí na rezavém grošovaném koni. Ladislav je vymalován o něco málo vpředu před tímto jezdcem na typickém bílém koni a navíc nám k jeho identifikaci napomáhá i svatozář kolem hlavy jezdce. Světec nemá na hlavě korunu, jak by se dalo očekávat, ale přilbu. To poukazuje na skutečnost, že umělcovým záměrem nebylo prezentovat Ladislava jako krále. V jedné ruce drží přesně neurčený bojovný nástroj, ale s největší pravděpodobností se jedná o sekerku (jeho atribut),⁸⁵ kterou se chystá utnout hlavu Kumána, jež drží v druhé ruce za vlasy. Kumán strháván Ladislavem jede na hnědém grošovaném koni v zeleném plášti. Před ním cválají tři jeho družiníci, kteří se otáčejí a charakteristickým způsobem napínají své luky s šípy (na dvou rezavých a jednom hnědém koni). V popředí (pod kopyty koní družiníků) je vyobrazen bílý kůň se zakrvácenými ranami od úderů mečem a před ním ryzák nesoucí na svém hřbetě bezvládné (mrtvé?) tělo bojovníka.

V další fázi příběhu se odehrává tuhý boj, kde se útočník snaží udeřit hlavu ujíždějícího Kumána. Dramatičnost scény jen podtrhuje v dolní části pásu pohozená useknutá ruka a Kumánova šavle. Před Kumánem ujíždějí na skalnatém terénu další jeho spolubojovníci otáčející se s napnutými luky [62]. Konec příběhu je již těžko identifikovatelný. Z několika

⁸² česky Obrázková kronika.

⁸³ GERÁT (pozn.45) 267.

⁸⁴ GERÁT (pozn. 72) 40.

⁸⁵ Ibidem.

málo fragmentů je ještě možné rozpoznat stojícího krále Ladislava s největší pravděpodobností v zápasu s Kumánem. Ivan Gerát rozvíjí i myšlenku, že by dominantní stádo cválajících koní ve spojitosti se spodním pásem Posledního soudu mohlo vyvolávat volnou asociaci s hrůzostrašnou jízdou čtyř apokalyptických jezdců popsanou ve Zjevení sv. Jana. Z tradičního rámce legendy zde, ale postrádáme dívku (princeznu Ladivu), která setne svému únosci (Kumánovi) hlavu a sv. Ladislavovi po skončené bitvě nabídne odpočinek ve svém lůně. Chybí zde i další z tradičních scén jako např. Výjezd z hradu nebo výše zmíněný Odpočinek. Absence dívky, která bývá obvyklou součástí a dalších scén nás může vést k závěru, že scéna nekladoucí takový důraz na zájmy šlechty mohla mít spíše církevního objednavatele. Mimo území Slovenska se legenda nachází např. v Gelenci [63] a Székelyderzsi.

V těsné souvislosti se svatoladislavskou legendou je vyobrazení třech mužských arpádovských světců, sv. Ladislava, sv. Štěpána a sv. Emericha na jižní straně apsidy kostela a částečně na triumfálním oblouku. Trojici královských světců doplňuje v následující řadě čtyř světců ještě sv. Alžběta Duryňská. Sv. Ladislav a Štěpán se vyskytuje v Plešivci na jižní exteriérové fasádě [viz. obr. 56]). V Kameňanech je dvojice obohacena ještě o sv. Emericha. Sv. Alžbětu Duryňskou s trojicí královských světců nacházíme v předsíni farního kostela v Bánské Bystrici nebo v kostele sv. Štěpána v Žilině, Kocelovcích nebo na exteriéru kostela sv. Egídia v Bardejově.

Jednou z interpretací může být i jejich symbolická rovina, ve které se promítají tři různé temperamenty, věky a rozličné způsoby služby církvi a státu⁸⁶ a to následujícím způsobem: nejstarší věk a moudré panování reprezentuje frontálně zobrazený arpádovský křesťanský král a světec sv. Štěpán uherský, jež nastoupil na trůn roku 997 a vládl do roku 1038. Jeho pohanské jméno bylo Vajk a až po přijetí křtu z rukou sv. Vojtěcha přijal jméno Štěpán. Sv. Vojtěch se na Uhrách zastavil na své apoštolské cestě, kdy navštívil i Krakov. Roku 1083 byl papežem Řehořem VII. Štěpán přijat mezi svaté. Zasloužil se o položení základů církevní organizace v Uhrách a založení arcibiskupství v Ostrihomi a o rozdělení země na 50 žup v čele s župany. Jeho obraz nacházíme spolu s Ladislavem na jižní stěně kněžiště [64]. Vyobrazen je se světlou bradou, vlasy, korunou a svatozáří kolem ní. V pravé ruce třímá žezlo a v druhé královské jablko a kolem pasu na pásku má připevněný meč. Individuální charakteristika jednotlivých postav podporovala samozřejmě i liturgická a hagiografická literatura. Charakteristické pro všechny tři postavy je krátké brnění přepásané opaskem, na

⁸⁶ GERÁT (pozn. 72) 45.

kterém je připevněn dlouhý meč, svatozář a královské jablko v levé ruce. O životě sv. Štěpána čerpáme ze dvou legend, *legenda maior* (větší legenda) a *legenda minor* (menší legenda), která byla pojata do Acta Sanctōrum. První z nich pochází pravděpodobně ještě z dob Štěpánovy kanonizace a autorství se připisuje benediktinskému mnichovi z Pécsváradu, ale nevylučuje se ani český původ autora. Podle Legendy maior byl Štěpán údajně na základě zjevení předurčen k pokřesťanštění své země jako bojovník ve službách církve (miles Christi).⁸⁷ Stal se zemským patronem a ochráncem státu zajišťující politickou stabilitu a blaho své země.

Po pravici sv. Štěpána stojí k němu z tříčtvrtečního pohledu natočený sv. Ladislav s hnědými vlasy, královským jablkem, mečem u pasu a korunou na hlavě. V pravé ruce třímá svůj atribut, sekerku.

Posledním z trojice světců je syn sv. Štěpána, sv. Emerich⁸⁸ na triumfálním oblouku [65]. Zobrazený je jako mladíček bez koruny⁸⁹ (zemřel dříve, než se stačil stát králem) držící v ruce lilii jako symbol své nevinnosti, i přes své manželství zde prezentuje ideální panictví. O rozdělení jakýchsi rolí, do kterých jsou postavy stylizovány svědčí mj. i zprávy o nápisech na kolínských obrazech mluvící o sv. Štěpánovi jako prvním uherském králi korunovaném anděly, sv. Ladislavovi jako bojovníkovi. Sv. Ladislav v souvislosti se scénou boje s Kumány zastupuje formu *vita activa* proti poklidně a duchovně zaměřené *vita contemplativa* sv. Emericha a Štěpána. I přesto, že Emerich nedosáhl na královský titul mluvíme o všech jako o „třech svatých králích“. Spojitost je možné vidět i s třemi biblickými králi (viz. tzv. *polobiblická* nebo *mimobiblická* typologie).⁹⁰ Tento termín je, ale chybný, takže bude vhodnější přidržit se termínu, typologie. Myšlenku o třech biblických králích podporuje i Ernő Marosi.⁹¹ K této interpretaci přispívala i skutečnost, že poutníci z Uher směřující do poutního místa v Cáchách chodili přes nedaleký Kolín nad Rýnem, který byl střediskem kultu tří králů (v Kolínském dómu byly uchovávány od roku 1164 jejich relikvie).

Ikonograficky zajímavý typ Panny Marie Ochránitelky (Māter misericordiae,⁹² Māter omnium,⁹³ něm. Schutzmantelmaria,⁹⁴ maď. Köpönyeges Mária) je v Rákoši vymalován na

⁸⁷ MAROSI (pozn. 38) 206sqq.

⁸⁸ postava se nachází na triumfálním oblouku stranou do presbytáře.

⁸⁹ Ivan Gerát se domnívá, že sv. Emerich korunu nemá, ale ve zprávě o památkovém průzkumu se již píše, že sv. Emerich korunu má. I mě se po konzultaci s prof. Roytem jeví sv. Emerich s korunou.

⁹⁰ GERÁT (pozn. 45), 165. termínu *polobiblická* nebo *mimobiblická* typologie užívá i ve své studii v čas. Ars (pozn. 72).

⁹¹ MAROSI (pozn. 38) 206sqq.

⁹² māter, tris, f. matka, misericordia, ae, f. milosrdenství, soucit, soustrast, útrpnost, lítost, čerpáno z : Jan KÁBRT/Pavel KUCHARSKÝ/Rudolf SCHAMS/Čestmír VRÁNEK/Drahomíra WITTICHOVÁ/Vojtěch ZELINKA: Latinsko-český slovník, Praha 2000.

⁹³ omnis, e všechen, každý.

severní straně triumfálního oblouku směrem do lodi [51]. Středověký člověk měl potřebu uchýlovat se před pohromami jako byly např. války nebo mor pod ochranu světců, patronů nebo přímo pod přímlyvkyni Boží, Pannu Marii.⁹⁵ Dříve než se tento námět dostal mezi náboženská témata šlo jen o ochranu bezprávních. Poté se námět stal jakousi záštitou, kterou měla Panna Marie prosebníkům po smrti poskytovat při Posledním soudu. Obraz tak nabývá eschatologického významu. Známa je i zmínka z víze cisterciáckého mnicha Caesariuse z Heisterbachu. Později si tento typ Panny Marie osvojily i další řády. V Konstantinopoli v blacherském kostele dodnes uchovávají Mariin šat jako relikvii. V 5. století tam byl nošen v procesích, jako ochrana proti nepřátelskému obléhání města.⁹⁶ Jako poděkování přímlyvkyni Boží slavili každoročně její svátek. Ochranná relikvie („maforion“) nabyla velmi rychle i dalších funkcí a to jako ochrana před morem, zemětřesením nebo občanským válkám.⁹⁷ Po dobytí Konstantinopole během čtvrté křížové výpravy roku 1204 (vznik latinského království) byla Evropa zaplavena mnohými údajnými fragmenty šatu Panny Marie. Vznikají i mnohé legendy (Gautier de Coincy, Miracles de la Sainte Vierge). Panna Maria bývá někdy zobrazována i s korunou na hlavě jako Regina cœli. Symbolika jejího pláště je známa již od dob starověku. Vyskytuje se i v symbolické formě v byzantském a středověkém umění, kde jej kromě Panny Marie může mít na sobě i Kristus nebo světci.

Vzhledem k vztahu kostela v Rákoši k nedalekému františkánskému klášteru v Kameňanech není bez zajímavosti, že se tato tematika rozvíjela na západě již ve 13. století, zvláště v umění řeholních řádů. Prosebníky mohou tvořit právě členové řádu nebo lidé z různých společenských vrstev symbolizující národ jako takový. Mohou být také někdy rozděleni na duchovenstvo po pravici a na laiky po levici Marie. I když např. v Porubě se prosebníci na obraze Panny Marie Ochránitelky dělí pod červeným pláštěm nejen podle společenského postavení, ale i na mužskou vpravo a ženskou část vlevo. Vyobrazení se převážně nachází na triumfálním oblouku a bývá konfrontováno se scénou Psychostáze na druhé straně oblouku, která měla v divákovi oproti *Māter misericordiæ* (útěchy a naděje) vzbuzovat spíše negativní pocity strachu. Stejnou situaci máme i ve Švábovcích nebo Čeríně. Námět *Māter misericordiæ* v 16. století mizí a jen ojediněle se vyskytuje v protireformačním umění.

Na Slovensku se s typem Panny Marie a Krista setkáváme v již zmíněném Čeríně, kde cípy Mariina pláště přidržují andělé a v levé ruce drží malého Krista [66]. Ikonografický typ *Māter omnium* se na Slovensku objevuje velmi často a to např. v Kraskovu (evangelický kostel v

⁹⁴ r Mantel plášť, r Schutz ochrana.

⁹⁵ James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 325.

⁹⁶ viz. IV Homilie patriarchy Fotiose, 4. a 7. kapitola, roku 860.

⁹⁷ Remigius BÄUMER/Leo SCHEFCZYK: Marienlexikon, St. Otilien 1994, 83.

okr. Rimavská Sobota), Gánovcích (kostel sv. Michala archanděla, okr. Poprad), Ludrové (kostel Všech svatých, okr. Ružomberok), Rimavské Bani (evangelický kostel, okr. Rimavská Sobota), Sliáčích (římsko-katolický kostel sv. Šimona a Judy, okr. Liptovský Mikuláš), Smerčanech (římsko-katolický kostel Očištění Panny Marie, okr. Liptovský Mikuláš) [67], Staré Haliči (zde máme dochován pouze fragment v kostele sv. Jakuba, okr. Lučenec) nebo Švábovcích (okr. Poprad).⁹⁸ Někdy bývala navíc ochranná funkce Mariina posílána dalšími světci a sveticemi jako je tomu např. v Porube, kde vedle Marie stojí ještě sv. Barbora a sv. Helena (v rámci jedné samostatně orámované scény) či v maďarském farním kostele sv. Jakuba v Köszegeu [68], kde Marii doprovázejí dva letící andělé a dvě světičky (na jižní stěně boční lodě, mezi lety 1380–1400) nebo je k výjevu přidružena scéna Bolestného Krista (viz. Ludrová, Stará Halič). Zajímavý je i obraz v kostele v obci Gerény, (Maria je zde zobrazena na stejném místě jako v Rákoši) [69].

Panna Marie v Rákoši má do široka roztažený tmavě fialový plášť, pod kterým se ukrývají malé postavy se sepjatýma rukama, jejichž fragment se nám dochoval jen na pravé straně. Celá spodní část fresky je dnes poškozena. Donedávna byla právě větší část spodní partie obrazu zastíněna bočním oltářem. I když není možné rozeznat společenské postavení figur ochrana Panny Marie se vždy vztahovala na celou křesťanskou obec. Ve tvářích postav nenacházíme žádné charakteristické obrazové rysy. Nešlo zde o zdůrazňování individualit. Ačkoliv je tento výjev zapotřebí brát v návaznosti na výzdobu severní stěny, odborníci si nejsou zcela jisti, zda s vyobrazením Panny Marie malíři ikonografického plánu severní stěny počítali. Na mysli máme především scénu Posledního soudu, kde působí Maria jako přímluvkyně v posledních věcech člověka (viz. výše). Panna Marie zde působí spíše jako prostřednice mezi sférou nebeskou a pozemskou souvisí s vyobrazením Nejsvětější Trojice na protilehlé straně triumfálního oblouku poukazující na nedosažitelnou božskou sféru, která tvořila jakýsi protiklad s Panně Marii jako dostupné přímluvkyni. Tato skutečnost je posílena i umístěním obou obrazů.

Jak již bylo zmíněno vyvažuje obraz Māter omnium na jižní straně triumfálního oblouku výjev Nejsvětější Trojice. Tzv. trojiční ikonografie se na území dnešního Slovenska rozšířila zejména ve 14. a 15. století. Objevují se zde téměř všechny ikonografické typy např. Trůn Milosti (Bůh Otec držící ukřižovaného Syna a nad nimi se vznáší holubice Ducha svatého) nebo Panna Maria korunovaná sv. Trojicí a jiné. Otevřenou otázkou však zůstává, příčina

⁹⁸ V pozn. 60, 146.

tohoto hojného rozšíření trojičních motivů nebo do jaké míry mohl prostý venkovský lid při míře svého vzdělání tomuto způsobu výtvarného ztvárnění rozumět.

V Rákoši se nám objevuje jeden z nejméně frekventovaných typů. Umělec zde ztvárňuje Trojici ojedinělým způsobem a to pomocí spojením třech figur, hlav a tváří v jednu postavu [70]. Tento neobvyklý způsob použil i malíř v Ochtině [71], Žehře [72] nebo na svorníku v kostele sv. Kateřiny ve Velké Lomnici. Zobrazování Boží Trojice mělo mnoho variant, ale zájem umělců a donátorů šel mnohem dál, což vyústilo ve snahu o zachycení Boží trojjedinosti. Zvýšený zájem o toto výtvarné ztvárnění, lze připsat z historického hlediska i zavedení svátku Nejsvětější Trojice do církevního kalendáře v roce 1260 (potvrzen roku 1334). Problematika zpodobňování sv. Trojice je, ale mnohem starší, neboť už od pozdní antiky (jsou to např. sochy Herma trikefala nebo Hekaté; od 5. století př.n.l. byla Hekaté mj. i bohyní mrtvých, kouzel a čar, jejíž trojhlavá či trojtělná socha byla umísťována na rozcestích a místech určených k provozování magických obřadů,⁹⁹ někdy se zde měla prohánět za nocích ve společnosti černých psů, např. socha z musea v Nesebaru, Bulharsko) hledali umělci jak vhodně výtvarně vystihnout trojiční podstatu Boha. I ve slovanském a keltském kultu se setkáváme s vyobrazením trikefalního božstva. Konkrétně se slovanským bohem pantheonu Triglavem¹⁰⁰ (někdy také Trihlav) uctívaného v Pomořansku, jehož tři hlavy symbolizují vládu nad třemi říšemi (nebe, země a podsvětí). Až ve 12. století je jeho kult zcela zničen a tři stříbrné hlavy jeho soch odeslány do Říma papeži Kalixtovi II.¹⁰¹ Katolická církev se snažila o nedělení tří božských postav a definuje je jako *Una substantia trēs personæ*,¹⁰² i přesto však docházelo k herezím. Definitivní ustanovení dogmatu Nejsvětější Trojice bylo stanoveno na Nikájském všeobecném sněmu roku 325 v tzv. nikájském vyznání víry: *Credimus in unum Deum, Patrem omnipotentem, omnium visibilium et invisibilium factorem. Et in unum Dominum nostrum Iesum Christum Filium Dei, natum ex Patre unigenitum, hoc est de substantia Patris, Deum ex Deo, lumen ex lumine, Deum verum de Deo vero, natum, non factum, unius substantiæ cum Patre* (quod græce dicunt **homousion**).¹⁰³ Definitivně ustanoveno v nikájsko–konstantinopolském vyznání víry roku 381, kde se v latině doslova

⁹⁹ René MARTIN a kol. autorů: Hekaté, in: Slovník řecko-římské mytologie a kultury, Praha 1993, 106.

¹⁰⁰ na tohoto slovanského boha poukazuje Čeněk ZÍBRT: Zobrazování Trojice skupinou tří hlav za středověku a v lidovém umění nyní, in: Věstník královské české společnosti nauk. Třída filosoficko–historická–jazykozpytná, roč. 1894, Praha 1895, na něž poukázal J. Royt ve své studii, ROYT (pozn. 77).

¹⁰¹ <http://slovanstvo.wz.cz/bohove/triglav.htm>, vyhledáno 14.3.2006.

¹⁰² ROYT (pozn. 77) 154.

¹⁰³ Věříme v jednoho Boha, Otce Všemohoucího, Stvořitele všeho viditelného i neviditelného. A v jednoho Pána našeho Ježíše Krista Syna Božího, jednorozeného z Otce, který je jedné podstaty s Otcem. Bůh z Boha, světlo ze světla, pravý Bůh z pravého Boha zrozený ne stvořený jedné podstaty s Otcem (což se v řečtině nazývá *homousion*). <http://www.dogmatika.wz.cz/olomoucZS04.htm>, vyhledáno dne 14.3.2006.

píše:..."lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, **consubstantialem** Patri"..."¹⁰⁴

Jan Royt vidí také možný přímý předstupeň Trojice se třemi hlavami v zobrazení starozákonní Trojice, konkrétně v příběhu hostiny Abrahámovy (Gen 18, 1–33).

Příklady, jež nám dokládají frekventovanost námětu po celé Evropě nacházíme jak knižní (rukopis z kláštera v Lorsch nebo miniatura v Morgan Library v New Yorku, Kronika Isidora Sevillského) tak na nástěnné malbě např. v kostele Abd el Gadir nebo v Německu v kostele ve Wormdittu. Z českého prostředí se nám nabízí příklad ze soukromého modlitebního rukopisu pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic tzv. Orationale Arnesti z doby kolem roku 1360 (uchovávané v Knihovně Národního muzea v Praze). Na miniatuře je vyobrazen modlící se Arnošt, kde v horním pravém rohu iniciály je sv. Trojice se třemi hlavami. Zdá se tak, že motiv trojičného zobrazení se třemi hlavami, byl již ustálen, neboť by se s ním asi těžko dal sám arcibiskup zobrazovat.¹⁰⁵

K nejstarším příkladům Nejsvětější Trojice na nástěnné malbě v Horním Uhersku patří i pozoruhodná malba z Rákoše. Vzhledem k jejímu nedávnému objevení a nedokončení restaurátorského průzkumu nelze tuto malbu s určitostí nijak časově zařadit, nicméně je pravděpodobné dobu jejího vzniku vidět někdy v posledních desetiletích 14. století. Sedící figura Trojice se nachází v iluzivním rámu. Tradiční ornamentika vyplňuje rám na levé straně obrazu [73]. V dolní části je freska poškozena. Nad horním pravým rohem obrazu byly sondážemi zjištěny a odkryty fragmenty ornamentálního pásu (Sondy B1 a B2), taktéž i na jižní stěně. Malíř namaloval postavu v nadživotní velikosti, která levou rukou přidržuje otevřenou knihu, jež si opírá o levé koleno [74] a druhou ruku pozvedá v žehnajícím gestu. Postava má jednu hlavu, se třemi propojenými tvářemi, vyrůstající z jednoho těla. Vznikl tak podivuhodný kompilát se čtyřma očima, třemi ústy a nosy. Frontálně zobrazená tvář má dlouhý vous s knírem splývající ve dvou pramenech zbylé dvě jsou mladistvého vzezření. Velké do široka otevřené oči frontální tváře konfrontují s menšími bočních tvářích. Kolem hlavy má křížový nimbus se svatozáří. Postava je zahalena v dlouhém červeném rouchu a dlouhé splývavé oranžové tunice. Drapérii šatu modeluje malíř střídáním barevných odstínů a pomocí světla a stínu. Obraz působí na diváka velmi hlubokým a působivým dojmem. Vzhledem ke skrytému křesťanskému (nadpozemskému, teologickému) významu tohoto obrazu bylo nutné porozumění křesťanské obce, která kostel navštěvovala. Svědčí to tedy i o jisté míře vzdělání místního lidu pro který byla výzdoba interiéru určena.

¹⁰⁴Ibidem ...světlo ze světla, pravý Bůh z pravého Boha, zrozený ne stvořený soupodstatný s Otcem...

¹⁰⁵ROYT (pozn. 77) 156.

Dalšími příklady z doby před rokem 1400 je obraz Trojice v medailonu v ostění východního okna polygonálního presbyteria v Ochtiné (Gemery) nebo vyobrazení z kostela sv. Ducha v Žehře (Spiš) v klenební kápi z poloviny 14. století. U prvního příkladu je zajímavé podotknout, že zmíněná Trojice nijak nesouvisí s rozvinutým christologickým cyklem na stěnách presbytáře. Togner zde sv. Trojici datuje do 80.–90. let 14. století. V Žehře vyrůstají z jednoho těla tři samostatné hlavy. Gesta jsou totožná s Rákošem.

Jednou z dalších oblíbených středověkých tém na Slovensku byla i tzv. *Maiestas Domini*¹⁰⁶ (Ježíš Kristus trůnící v mandorle). Nadčasový obsah *Maiestas* (překročení hranic běžně uchopitelného světa) vycházel z židovské tradice. Obraz trůnícího Krista se symboly čtyř evangelistů nám popisuje ve svém evangeliu sv. Jan: „...et ecce sedis posita erat in caelo et supra sedem sedens et qui sedebat similis erat aspectui lapidis et sardini et iris erat in circuitu sedis similis visioni zmaragdinae...“¹⁰⁷, „et in medio sedis et in circuitu sedis quattuor animalia plena oculis ante et retro et animal primum simile leoni et secundum animal simile vitulo et tertium animal habens faciem quasi hominis et quartum animal simile aquilae volanti“.¹⁰⁸ Spojení trojičního zobrazení a *Maiestas* můžeme vidět např. na nástěnné malbě v minoritském kostele sv. Ladislava v Levoči kolem roku 1390–1400. Zobrazeny jsou zde Bůh Otec, Kristus a Duch svatý jako tři samostatné postavy v mandorle.

Námět trůnícího Krista Pantokratora v duhové mandorle se v monumentálních rozměrech objevuje v konše apsidy našeho kostela. Věřící jakoby vzhlíželi z lodě do nebeské transcendentální sféry na nadživotní obraz žehnajícího Spasitele. Z velké části je Kristova tvář nečitelná, což způsobily hlavně necitelně provedené retuše [75]. Před odvezením kostelního mobiliáře byl v místech Kristovy tváře upevněn lustr [34]. Kolem hlavy má svatozář s křížovým nimbem a malé nečitelné kruhy, které mají symbolizovat Slunce a Měsíc. Oblečen je do červeného roucha s šablonovitým potiskem a spodního zeleného šatu. Pravou ruku pozvedá v žehnajícím gestu a v druhé drží knihu, kterou si opírá o levé koleno. Obklopen je anděly přidržujícími se mandorly. Na ploše konchy jsou po obvodu stěny zobrazení čtyři církevní Otcové sedící (píšící?) u čtecího pulpitu s knihou doprovázeni symboly čtyř evangelistů [76]. Architektura do níž jsou postavy Otců zasazeny odpovídá italským předlohám.

V dolním pásu výzdoby presbyteria v blízkosti pastoforia se nachází eucharistický výjev *Imāgo pietātis* [38]. Zpracování scény je v Gemery ojedinělé. Scéna je pojmuta tak, aby co

¹⁰⁶ k vysvětlení latinských pojmů: *maiestās,ātis*,f. velikost, vznešenost, důstojnost, svrchovanost, výsostnost, *dominus,ī*, m. pán, vládce, samovládce.

¹⁰⁷ Robert GRAYSON: *Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem*, Stuttgart 1994 (Apc 4,2–3), 1885.

¹⁰⁸ *Ibidem* (pozn. 107) (Apc 4,6–7) 1886.

nejvíce působila na lidský prožitek Kristovy oběti. Panna Marie jako Māter dolorōsa ve fialovém plášti přidržuje nahé tělo Krista opásané na bedrech jemnou průsvitnou rouškou [77]. Obě figury malíř vymaloval jako celé postavy. Na Slovensku je běžnější italizující typ Bolesného Krista stojícího v tumbě poukazujícího si na své rány, u něj nebo vedle stojí Panna Marie. Za Marií stojí dále postava sv. Jana Křtitele (?) s nápisovou identifikační páskou. Zpracování postav Krista a Panny Marie jen dokládá vysoké umělecké kvality malířského mistra [78]. Kristus pravou ruku přidržuje nad hostií v kalichu na oltární menze nad pastoforiem a levou ruku pozdvihuje v žehnajícím gestu. Toto ikonografické téma je podle skupiny českých historiků běžné u malířů z Furlandska. Kompozici scény vyvažuje na druhé straně postava anděla ve fialovém rouchu držící bílý kus látky. Ivan Gerát spojuje tento námět s františkánskou spiritualitou.

Nepochybným spojením s františkánskou řeholí je však bezpochyby výjev Stigmatizace sv. Františka z Assisi [42]. Literární podklad pro tento výjev můžeme nalézt např. v díle Vita Prima prvního životopisce sv. Františka Tomáše z Celana¹⁰⁹, kde se píše: “Viděl jsem nad sebou muže v podobě Serafa se šesti křídly, který visel na kříži s rozpjatýma rukama a nohama u sebe. Dvě křídla měl zdvižena nad hlavu, dvě byla rozepjata k letu, dvě zahalovala tělo (...). Františkovy ruce i nohy jako by byly vprostředku probodány hřeby, také pravý bok byl jakoby kopím proboden a byla v něm jakoby zjizvená rána, z níž často teklo tolik krve, že jeho hábit i kalhoty byly nasáklé svatou krví.”¹¹⁰ Se stejným motivem se setkáváme i v městském kostele ve Štítníku, kde je výjev doplněn ještě o Kázání sv. Františka ptákům. Identifikaci, že se jedná právě o františkánskou tematiku provedl až v šedesátých letech Ján Hudák.¹¹¹ Do té doby je výjev brán jako scéna z Kalvárie (viz. Radocsay). Přítomnost sv. Františka ve výzdobě kostela jen potvrzuje fakt, že se mohlo jednat o filiální kostel františkánského kláštera.

V ostění oken v apsidě se nalézají postavy čtyř světic, které se pravidelně vyskytují téměř ve všech sakrálních objektech v Gemeri. Na ostění jižního okna presbytáře rákošského kostela jsou vymalovány postavy sv. Kateřiny a sv. Barbory. Barbora jako patronka horníků je typická pro středověké prostředí hornických měst a osad. Na území dnešního Slovenska se těšila nemalé úcty. Tuto světici nalézáme jak na oltární plastice hlavního oltáře v kostele

¹⁰⁹ Tomáš z Celana byl prvním životopiscem sv. Františka. Jeho Vita Prima vyšla i v českém překladu: Tomáš z CELANA: První život a podivuhodné činy sv. Františka z Assisi, vyšlo v rámci Františkánských pramenů I. na Velehradě roku 1982.

¹¹⁰ Cituji z následující práce: ČICHOVSKÝ Jan: Ikonografie řádů podléhajících řeholi sv. Františka (nepublikovaná proseminární práce na Katolické Teologické fakultě Univerzity Karlovy v Praze) Praha 2005,

^{7sq.}

¹¹¹ HUDÁK (pozn. 54) 35.

v Jazernici nebo v římsko–katolickém kostele sv. Petra v Tučianském Petru (oba z 1. poloviny 16. století) tak i na nástěnných malbách necentrálních oblastí jako jsou Kyjatice, Chyžné, nebo Rimavská Baňa, ale například i v městském prostředí (Bánská Bystrica, Levoča nebo Štítník [81]). V Bánské Bystrici ji byl dokonce zasvěcen roku 1509 oltář.¹¹² Často ji také vidáme ve společnosti sv. Kateřiny. Méně frekventovaná je už sv. Uršula. Obě světice mohou také stát po stranách Panny Marie jak je tomu např. na oltáři ze Strážek, Smerčan nebo Trenčína. Ivan Gerát se ve své knize o středověkých tématech na Slovensku odvolává na myšlenku, že je–li sv. Barbora zobrazována v přítomnosti sv. Kateřiny reprezentuje první světice tzv. *vita activa* a druhá *vita contemplativa*, kterou rozvinul Henk van Os ve své knize.¹¹³ Do jaké míry však mohla být Osova interpretace úmyslná ze strany objednavatelů, recipientů nebo samotných umělců zůstává zatím otázkou.

Sv. Barbora je zahalena do oranžového roucha sepnutého sponou na hrudi. V pravé ruce drží palmovou ratolest jako odkaz na její mučednickou smrt a v levé drží věž se třemi okny, ke které sklání svou hlavu [79,80]. Byla sřata poté co se odmítla vzdát své víry před římskými úřady. Podle Zlaté legendy Jakuba de Voragine dal pro ni Barbořin otec postavit věž, kde ji zavřel, aby odradil nápadníky. Věž měla pouze dvě okna, ale Barbora prý jednou, když otec nebyl doma dala vyhotovit třetí a také se dala tajně pokřtít. A když se otec vrátil, řekla mu, že ty tři okna symbolizují Boha Otce, Syna a Ducha svatého, kteří osvětlují její duši. Poté uprchla a byla pronásledována a nakonec sřata mečem. Věž se třemi okny patří mezi její nejčastější atributy. Stejně tak jako v Rákoši je i na ostění triumfálního oblouku zobrazena sv. Barbora v kostele v Rimavské Bani [82]. Typické pro obě postavy (Rimavská Baňa a Rákoš) je protáhlé, ploché tělo s jednoduchým šatem a velkorysou drapérií. Příbuzné mají také obličejové rysy a to dlouhý, rovný nos, úzké, mandlovité oči, zavřené rty a mírně vlnité vlasy. Postava sv. Barbory z Rimavské Bani je však mnohem živější a zpracování drapérie šatu daleko pohybovější. Z toho je také patrné, že vedení linie mistra působícího v Rimavské Bani je oproti rákošské schematizaci a jisté strnulosti postav jistější a větší je také snaha o plasticitu tvarů pomocí modelace barev a světla a stínu.

Protilehlou světicí sv. Barboře je sv. Kateřina Alexandrijská. Kateřinu je po formální stránce v podstatě totožná se sv. Barborou (např. záhyb pod levou rukou sv. Kateřiny je mohutnější než v případě druhé světice) jen zrcadlově obrácena [83]. Barva svrchního roucha je červená a je poseto dekorativními šablonovitými ornamenty. Spodní šat je modrozelený. V jedné ruce

¹¹² GERÁT (pozn. 45) 157.

¹¹³ Henk van OS: *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300–1500*, Amsterdam–London 1994.

drží svůj charakteristický atribut kolo a v druhé palmovou ratolest. Její příběh byl také pojmut do Zlaté legendy. Tato světice byla stejně jako Barbora na Slovensku velmi oblíbenou (např. polopostava sv. Kateřiny v kvadrilobu v Čeríně, nedochováno [84]). Byly jí zasvěcovány oltáře (Levoča, Turany), kostely (?), a zobrazována byla i rámci rozsáhlých cyklů (fragment od tzv. Mistra z Bátoviec, kolem roku 1420)¹¹⁴ etc. V ostění okna s freskou sv. Kateřiny je v dolní části hluboká trhlina (asi 50–60 cm dlouhá) narušující i malbu. Obě štíhlé figury stojí na jakýchsi postavcích s úzkými okny (v případě sv. Barbory oktogonálního). Zajímavé je, že malíře nijak nadržel vymezený rámeček ostění úzkého okna a přetáhl obraz sv. Kateřiny i přes okraj na stěnu apsidy.

V ostění okna v ose apsidy se nachází postavy blíže nespecifikované světice a sv. Doroty s košíkem. Dnes dochováno jen na Gróhově akvarelu [85]. Typově odpovídající sv. Kateřině a sv. Barboře.

V apsidě pod pásem proroků v kvadrilobech jsou vymalovány kromě Panny Marie s Kristem postavy světců s identifikačními nápisovými páskami, které jsou dnes díky zabílení špatně čitelné, což nám ztěžuje jejich přesnější identifikaci [86]. Mezi postavami lze, však rozeznat sv. Alžbětu a sv. Bartoloměje stojícího vedle sv. Jana (tvrzení Milana Tognera).¹¹⁵ Bartoloměj svírá ve své pravé ruce svůj stálý atribut nůž, který se používal pro stahování kůže. Je vyobrazen tradičním způsobem jako muž středního věku s tmavě hnědými vlasy a vousy. Jeho šat, jako i dalších třech ostatních pokrývá šablonovitý ornament. Přítomnost světce v blízkosti bolestného Krista mohla poukazovat na světceví víru v trpícího Boha, která mu pomáhala snášet bolest a utrpení.¹¹⁶ Podle Tognera by se tak ve výzdobě kostela objevoval sv. Bartoloměj dvakrát (jednou v apsidě a podruhé na severní stěně). Svatý Bartoloměj nesoucí si svou staženou kůži ze severní stěny ztělesňuje vítězství nad krutou a nelítostnou mučednickou smrtí. Tento typ se nám objevuje už kolem roku 1220 v Kolíně nad Rýnem. Obraz sv. Bartoloměje není ve slovenském prostředí častým jevem. Příklady z okolí Rákoše máme např. ve Štítníku, Chyžném nebo Kraskově.

Na severní stěně se nachází v samostatném rámovaném obraze postava sv. Heleny s hrobníkem(?). Svatá Helena byla matkou prvního římského císaře Konstantina Velikého, který přijal jako první panovník na Západě křesťansko víru. Po vydání Ediktu milánského (roku 313) se královna Helena zcela oddala křesťanské víře, zakládala chrámy a její touha ji

¹¹⁴ GERÁT (pozn. 45) 257.

¹¹⁵ TOGNER (pozn. 36) 180.

¹¹⁶ GERÁT (pozn. 45) 136.

přivedla až do Svaté země (Palestiny), kam odjela hledat a nalézt kříž na němž byl ukřižován Ježíš Kristus.

V kostele je zobrazena bez koruny jen v prostém dlouhém šatu s pláštěm sepnutým na hrudi a v obou rukách držící dlouhý dřevěný kříž. Na obrazu zaujme detailní zpracování struktury dřeva kříže [87]. Dobře čitelné na akvarelu z Budapešti [88]. Patrná je zde velká míra rustikalizace a poněkud menší umělecká kvalita ve srovnání s postavami v apsidě kostela. Obraz pochází z první fáze výzdoby kostela. Před královnou klečí postava mladistvé tváře se špičatou čepicí, ale v oblasti těla je však freska silně poškozena. Identifikována byla dosavadní literaturou jako postava hrobníka. Ikonograficky je, ale určení postavy hrobníka nesprávné, Domnívám se, že by se spíše mohlo jednat o výjev z narativní scény Nalezení pravého kříže, kde se na mrtvolu člověka přikládaly tři vykopané kříže z Golgoty, aby byla zjištěna pravost sv. Kříže. Lze také na základě analogií a textu ze Zlaté legendy¹¹⁷ soudit, že by mohlo jít o postavu Jidáše, který královně ukázal, kde se nachází Golgota a vykopal zde tři identické kříže, aby však zjistili, který je ten pravý, položil Jidáš na mrtvolu jinocha postupně všechny tři kříže a při dotyku se třetím křížem procitl k životu. Stejný námět sv. Heleny (zde již pravděpodobněji) s hrobníkem (?) nacházíme ve štítnickém kostele. Svatá Helena je zde v rámci hieratické významové perspektivy větší k maličké postavě s lopatou v pravém rohu. Na nástěnných malbách se královna Helena objevuje ještě v kostele v Chyžném, Čeríně, Kraskově, Porubě, Rimavské Bani, Smerčanech, Štítníku a Turičkách.

Na závěr bych se chtěla alespoň krátce zastavit u obrazu postavy v mandorle se třemi světci na severní stěně. Dosavadní literatura charakterizuje výjev jako Madonu, případně Krista v mandorle se třemi světci. Při pozornějším pohledu a po konzultaci s vedoucím mé práce se nabízí jako pravděpodobnější vysvětlení, že scéna zobrazuje Povznesení sv. Máří Magdalény. Soudit tak lze podle detailu vlasů v dolní části postavy z Gróhova akvarelu [89], do nichž byla Máří Magdalena zahalena. Freska je poškozena stopami po trámu empory, která dnes v kostele již není. Na dnešním stavu fresky jsou Mariiny vlasy již těžko rozeznatelné [90]. Postavy světců jsou vyobrazeny velmi všeobecně, takže je nelze blíže specifikovat, kromě figury stojící po levici Máří Magdalény, která byla určena jako sv. Bernard. Bližší úvahy o dalším výskytu této scény na Slovensku a případném vztahu k zbylé výzdobě kostela aj. budou předmětem mé další práce.

¹¹⁷ Jacob de VORAGINE: *Legenda Aurea*, Praha 1998, 173sq.

Závěrečné shrnutí

Ikonografickému programu kostela Nejsvětější Trojice v Rákoši nebyla dosud věnována žádná samostatná studie. Kostel byl zmiňován, vždy jen v obecných souvislostech nebo v rámci celkového přehledu. Kostelu a nedalekému hradu se v podstatě věnoval jen Ján Hudák. Větší pozornosti se mu dostalo až v 70. letech, kdy probíhaly umělecko–historické průzkumy sakrálních objektů na Gemeri, prováděné Milanem Tognerem a Jiřím Josefíkem. Objekt, se jako jeden z mála na Gemeri dočkal i Archeologického a Památkového průzkumu. Samostatná práce mu, však od ukončení průzkumů věnována dosud nebyla stejně jako několika dalším objektům, které se jen pozvolna dostávají do povědomí odborné veřejnosti. Krátkou studii věnuje např. nově Ildigó Hajdú malému kostelu v Rakacaszendu a jeho výzdobě.¹¹⁸

Mým úkolem bylo představit a částečně i upozornit na kostel Nejsvětější Trojice v malé vesničce Rákoš a poukázat na jeho bohatou a cennou středověkou malířskou výzdobu. V rámci konzultací s prof. Janem Roytem se nám podařilo na základě akvarelu Istvána Gróha nově identifikovat scénu Povznesení sv. Máří Magdalény (dříve Panna Marie mezi světci) se světci, na středověkých nástěnných malbách na Slovensku se prozatím vůbec nevyskytující. A navíc se tento výjev v této době ve velmi malé míře vyskytuje pouze v jižním Německu. Častějšího zobrazování nabyt až v době protireformační. Tento postřeh považuji za důležitý a hodný bližšího zpracování. Pro další spekulace bude však nutné vyčkat jejího zrestaurování. V nejbližších letech, lze očekávat dokončení restaurování nástěnných maleb, které mohou některé dosavadní teorie buďto podpořit nebo vyvrátit, ale např. zahájení archeologického výzkumu, který by mohl odhalit, zda se pod podlahou presbyteria nachází krypta nebo ne nelze díky nedostatku finančních prostředků v budoucnosti očekávat, ačkoliv patří rákošské nástěnné malby mezi dalších 34 objektů, jejíž středověká výzdoba byla prohlášena za Národní kulturní památku!

Přesto, že je dnes, již tento venkovský kostel téměř zapomenut poukazuje na jeho význam jak poloha stavby, kvalita maleb tak i samotná tematika výzdobného programu, která na celém Gemeri nemá obdoby. Zaujímá tak bezesporu důležité místo v dějinách uherského a celoevropského nástěnného malířství 14. století. Snažila jsem se zde shrnout dosavadní poznatky a teze podložené provedenými výzkumy a literaturu vážící se k tomuto kostelu a

¹¹⁸ Ildigó HAJDÚ: Rakacaszend református templomának 14. századi freskói, http://mek.oszk.hu/02100/02125/pdf/10_hajdu.pdf, vyhledáno 14.3.2006.

jeho výzdobě, což se mi, jak doufám stane dobrým východiskem pro mou další práci v této oblasti.

MURAL PAINTING IN THE CATHOLIC CHURCH OF THE HOLY TRINITY IN RÁKOŠ IN GEMER /SLOVAK REPUBLIC/

My diploma work deals with mural paintings in Roman Catholic Church in Rákoš in Gemer, which is situated in the south-east of the Slovak Republic. Formerly, the above mentioned territory was a part of Hungarian kingdom called „The Upper land“.

In first section, I was dedicated to analyze the literature related mediaeval mural painting in Hungary in 14th century in particular. Writings of the end of 18th century and 19th century have been written especially by Hungarian authors whether evangelic pastor László Bartholomaeides and his written piece of work about Gemer's region, or Rómer Flóris Ferenc–Mural paintings in Hungary or Hungarian renovator István Gróh. Slovakian branch has been represented by Vladimír Wagner with his own conception.

Post–World–War–Second period of time has brought range of new dates and effort of fresh appreciation of Slovak Gothic mural painting whole Hungarian unit.

New pieces of knowledge and also survey results have been published by a team of Czech historians in a collected works about mediaeval mural paintings in The Slovak Republic /1978/. In second half of 20th century, the monographs or writings based on mural paintings started to be issued as well.

The church in Rákoš is found in historical region called Gömör–és–Kis–Hont. The age of greatest cultural, political and economical blooming time of that region comes under the time of Anjou's' dynasty, mainly during the reign of Karel 1st Robert and his son Ludvík. The building of the land–lord church in Rákoš is dated in the middle of 13th century, but it is put by Václav Mencl in to the time of so–called Transitional style. It is the one–aisled flat–ceiling building with an apse touching sacristy on the right.

On the right side of that, the wooden bell–tower was built in 18th century. The Church has been under construction several times, even in time of protestant owning they let the fresco ornamentation white out. In the building an archaeological and an artistic–historical survey also have been made. The restoration has not been finished yet. The relationship speculation between the church and a nearby castle /on the top of mount Zámček/ are very assumed. The same example is an unpreserved Franciscan monastery in close village Kameňany, but none of the writing report is preserved.

The conch, apse walls, window reveal, triumphal arc /reveal included/ and north-wall aisle are all covered by painting ornamentation. In the church are two or three different handwritings assumed.

The deeper research is almost impossible because of heavy coating dating of the beginning of the 20th century. That time, a Hungarian restorer István Gróth worked there. During his work, highly precious water-coloured replicas were made which are presently deposits in Kulturális Örökségvédelmi Hitaval (Térvtár) in Budapest.

North-wall iconography starts with legend in an upper strip and it continues with a Scene of Last Judgement in a lower one with figures of St. Mary Magdalene with three saints, St. Bishop, St. Bartholomew, Stigmatization of St. Francis from Assisi, Madonna, Bishop's body and St. Helena. In conch of the apse there is found a monumental picture of Christ Pantocrator with symbols of four Evangelists. On the walls are also imaged ecclesiastical fathers, prophets, male and female saints, and Vir dolororum /Man of Sorrows/ with Virgin Mary. On the eastside of triumphal arc are imaged figures of St. Emerich and female saint, on the front of arc, there can be found prudent and naive virgin in medallion with a picture of "veraicon" on the top of that. The paintings are all made by fresco buono technology with secco complements.

Not only its plentiful iconographic programme, but also its sophisticated expression of painting among unique monuments of art is The Catholic church of the Holy Trinity in possession of the Slovak republic.

Resumé – Statistické údaje

Stránky	2
Slova	674
Znaky (bez mezer)	3 426
Znaky (včetně mezer)	4 256
Odstavce	18
Řádky	59

klíčová slova: Slovensko–Gemer–umění–14.-15. století–nástěnná malba
key words: Slovak republic–Gemer–art–14.-15. century–mural painting