

Smoláková, Mária

Magar, Bernd (editor)

## **Stredoveké nástenné maľby kostola v Moste pri Bratislave**

*Archaeologia historica*. 2007, vol. 32, iss. [1], pp. 367-381

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/140722>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# Stredoveké nástenné maľby kostola v Moste pri Bratislave

MÁRIA SMOLÁKOVÁ

**Abstrakt:** Nástenné maľby v presbytériu kostola v Moste pri Bratislave neboli doteraz analyzované ani bližšie datované. Staršia, takmer zaniknutá vrstva pochádza asi z konca 13. storočia, druhú vrstvu možno podľa slohových znakov zaradiť pred polovicu 14. storočia. Táto sa zachovala fragmentárne, ale dá sa určiť ikonografický program, spojený s ideou Kristovho vykupiteľského činu a konečnej spásy a odplaty. Na východnej stene sa prezentuje inkarnácia Krista v obraze Zvestovanie P. Márii a obeť smrť v Ukrižovaní. Na južnej stene bola obsiahnutá téma Zmŕtvychvstania spolu so scénou Kristus s neveriacim Tomášom a Podobenstvo o múdrych a pošetilých pannách. Severnú stenu vyplňal obraz Posledného súdu s apokalyptickým Kristom v mandorle. Maľby boli kvalitne prevedené a súvisia so západoeurópskym lineárnym štýlom. Ďalšie fragmenty gotických malieb sa viažu k oltárnym baldachýnom vo východnej časti lode kostola.

**Kľúčové slová:** Kostol – nástenná maľba – gotika – 14. storočie – ikonografia.

## *Medieval Wall Paintings in the Church in Most, Near Bratislava*

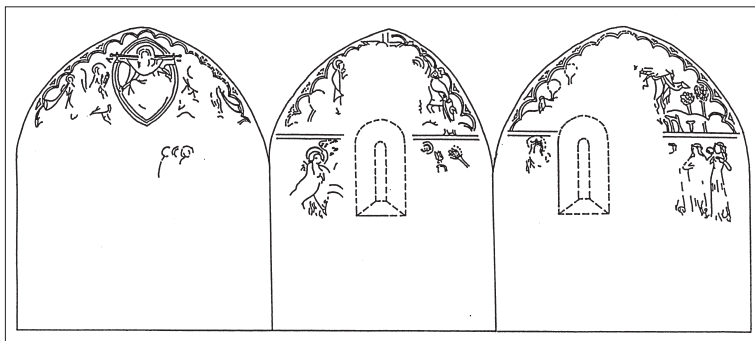
**Abstract:** Wall paintings in the presbytery of the church in Most, near Bratislava have not been analysed and precisely dated to this day. The older, now almost faded layer probably comes from the end of the 13th century, the second layer can be placed, according to style features, before the mid-14th century. Although this layer has only been preserved in fragments, its iconographic programme, connected with the subject of Christ's act of salvation and the final redemption and retribution, can be disclosed. The east wall bears representations of Christ's incarnation in the painting of the Annunciation and his death-sacrifice in the Crucifixion. The south wall features the theme of the Resurrection, a scene with Christ and doubting Thomas, and the Parable of Wise and Foolish Maidens. The north wall presents the picture of the Judgement Day, with Christ of the Apocalypse in a mandorla. The paintings were of high quality, created in the vein of the west-European linear style. Further fragments of Gothic paintings are associated with altar canopies in the east section of the church nave.

**Key words:** Church – wall painting – Gothic – 14th century – iconography.

Rímskokatolícky kostol Najsvätejšieho Srdca Ježišovho v Moste pri Bratislave predstavuje komplex dvoch slohovo odlišných celkov, z ktorých južný s mohutnou hranolovou vežou nad krížením jednolodia a krátkej priečnej lode, otvorenej do východnej apsidy, je hmotovo dominantný. Jeho výstavba v koncepte samostatnej neorománskej dispozično-priestorovej skladby spadá do rokov 1909–1910 (autor projektu Kálmán Lux). Severnú časť komplexu tvorí pôvodný stredoveký kostol, zasvätený apoštolovi Tomášovi, ktorý funkčne podriadili novostavbe – z jednolodia sa vytvorila bočná loď, z pravouhlého presbytéria sakristia a západná predstavená veža sa stala bez osobitného využitia súčasťou západného priečelia ako viac-menej romanticky chápaný konfiguratívny prvok. Prepojenie oboch architektúr zasiahlo sčasti do stavebnej substancie starého kostola. Predovšetkým južný múr jednolodia otvorili do prístavby tromi veľkými arkádami, presbytérium vstupom z novej priečnej lode a v severnom obvodovom múre upravili vonkajšie samostatné vchody do lode a do presbytéria (po zbúraní staršej sakristie).

Súčasný architektonicko-historický a umelecko-historický výskum stredovekej časti kostola (Smoláková–Oriško 2006) vyvolala plánovaná obnova a najmä nevyhnutná sanácia objektu, poznamenaného vlhkosťou muriva pod hrubými cementovými exteriérovými omietkami. Zavlhanie sa najviac prejavilo v interiéri presbytéria, na stredovekých vrstvách s nástennými maľbami. Tento proces bol zrejme dlhodobjší, prinajmenšom od novovekej úpravy z prvého desaťročia 20. storočia, keď sa celý exteriér rozšíreného objektu zjednotil novou cementovou omietkou a presbytérium sa oddelilo od jednolodia zamurovaním otvoru triumfálneho oblúka. Využívalo sa potom už len ako sakristia s novou prevýšenou cementovou (terazzovou) podlahou a s obostavaním stien nábytkom, bez náležitej priebežnej údržby. Dôsledkom bola takmer úplná strata stredovekého povrchu na celej dolnej tretine pôvodného muriva a v novšej dobe sa poškodili aj časti už reštaurovaných nástenných malieb.

Ich objav v presbytériu súvisel s úpravou starého kostola v čase výstavby nového chrámu. V budapeštianskom archíve Úradu pre ochranu kultúrneho dedičstva (Kulturális Örökségvédelmi Hivatal) sa vo fonde písomností z pozostalosti Kálmána Luxa (Lux hagyaték, Tudományos irattár, inv. č. 1680/17) zachoval list vtedajšieho mosteckého farára Gergelyho Bognára z 31. marca 1910, adresovaný K. Luxovi, v ktorom okrem iného píše: „...na stenách starej svätyně sú staré freskové obrazy, pokiaľ sa dalo, obrazy som očistil od prekrytia vápnom. Ak sa nemýlim, obrazové zoskupenie na stene od sakristie (na severnej stene, pozn. autorky) vyobrazuje Narodenie Krista, na ďalších dvoch stenách je skupina Troch kráľov, nad nimi je viditeľná východná krajina. Verím, že by bolo žiaduce, napriek Vašej veľkej zaneprázdnenosti, aby ste si našli krátky čas na obhliadku obrazových skupín, aby ste vydali pokyny, či je potrebné zachovať obrazy nájdené na všetkých troch stenách alebo nie. Na stene od sakristie postavy sú veľmi nejasné, lebo uprostred minulého storočia sa udial požiar, pri ktorom vyhorel aj kostol, a práve táto strana utrpela najviac. Na ďalších dvoch stranách sú pôvabné postavy, hoci aj tieto sú poškodené, ale jedna z jazdeckých postáv je charakteristicky vyobrazená a snáď ju bude možné ucelene zachrániť. Na klenbe nie je nič, čo ma opäť uistuje o tom, že bočné steny sú omnoho staršie...“ K. Lux po ceste do Mostu 19. apríla 1910 nahlásil aj nálezy fragmentov malieb, „Krista na kríži v nike“ a na severnej stene „Madonu s Ježiškom v nike“, spomenul tiež vyhotovenie fotografií i to, že sa farár v Moste spolu s kantorom podujme vylúštiť nástenné malby a že sa nimi bude príležitostne zaoberať dr. László Éber. Ďalej v liste z 29. mája 1910 oznámil farár Bognár K. Luxovi zbúranie starej sakristie a že po vyprázdnení svätyně pristúpi k ďalšiemu hľadaniu fresiek (KÖH, Lux hagyaték, Tudományos irattár, inv. č. 1680/17).



Obr. 1. Most pri Bratislave, presbytérium pôvodného kostola, schéma fragmentov malieb na severnej, východnej a južnej stene. Kresba autorky.

Abb. 1. Most bei Bratislava, Chorraum der ursprünglichen Kirche, Schema der Fragmente der Malereien an der Nord-, Ost- und Südwand. Zeichnung von der Verfasserin.

Pravdepodobne z fotografií spomínaných K. Luxom sa v archíve KÖH zachovali tri nevelmi zreteľné fotografie (Fotógyűjtemény, pozitívy inv. č. 10263, 10265, 186958, neg. 3010). Na zábere zo severnej steny je v hornej časti odkrytá a čiastočne rozoznateľná kľáčica postava, ktorú identifikovali ako P. Máriu (označenie s Ježiškom nie je opodstatnené), ďalšie dva zábery sú z bočných strán južnej steny – sprava fragmenty dvoch stojacich ženských postáv, zľava na pozitíve z obráteného negatívu fragment mužskej postavy (farárom Bognárom mylne označená ako jazdecká postava). Bližšie detaily sa však nedajú pozorovať. Pomenovanie „niky“, v ktorých sú podľa K. Luxa umiestnené obrazy, možno zrejme stotožniť s oblúčkovým rámovaním hornej časti stien.

Je škoda, že medzi archívnym dokumentačným materiálom nie je fotografia východnej steny, kde v tom čase mohol byť vo väčšom rozsahu zachovaný a K. Luxom spomínaný Kristus na kríži, z ktorého dnes zostalo len torzo kríža tesne pod klenbou. Napriek zjavnej snahe o zachovanie malieb (asi hlavne zo strany mosteckého farára) sa totiž práve na tomto mieste prebúrало nové neogotické okno (1910). Tým zanikla nielen najpodstatnejšia časť

dominantného obrazu čelnej steny presbytéria, ale aj staršie, zrejme ešte románske okno, viditeľné na fotografii exteriéru pôvodného kostola z juhovýchodnej strany (z doby pred prístavbou zo začiatku 20. storočia, KÖH, Tudományos irattár, Lux hagyaték, inv. č. 1680/50). Nové, pomerne široké a vysoko umiestnené okno s lomeným záklenkom nahradilo z hľadiska osvetlenia presbytéria, funkčne zmeneného na sakristiu, staršie gotické južné okno, ktorého otvor zamurovali a v dolnej časti deštruovali zriadením nového vstupu do sakristie (1910). V takto do značnej miery stavebne narušenom bývalom presbytériu napokon prezentovali zostávajúce časti nástenných malieb, ale len na východnej a južnej stene. Severnú stenu a ďalšie miesta s chýbajúcimi plochami maľby zakryli svetlosivým náterom. Okolnosti, priebeh a spôsob ošetrovania vrstvy s maľbou nie sú doložené.

V tejto podobe vstúpili maľby do odbornej literatúry iba zmienkami o ich existencii, najskôr v prehľadovej práci D. Radocsaya o nástenných maľbách (Radocsay 1954, 146), do ďalšieho upraveného vydania ich už nezačlenil (Radocsay 1977). V Súpise pamiatok na Slovensku (1968, 339) sa uvádza len toľko, že „v pôvodnom kostole sa zachovali gotické architektonické články, nástenné maľby a kamenná krstiteľnica zo 14. storočia“. Do kompendia českých autorov o stredovekej nástennej maľbe na Slovensku (Dvořáková–Krása–Stejskal 1978) nebol mostecký kostol vôbec zahrnutý, rovnako ani do najnovšej publikácie o gotike na Slovensku (Gotika 2003). Samostatné krátke heslo mu vo svojom súpise stredovekej maľby venoval M. Togner (1988, 72–73), ale fakticky sa opieral o Radocsaya a maľby bližšie neskúmal: „Takmer v celom priestore niekdajšieho pravouhlého presbytéria sú zachované zvyšky stredovekej nástennej maľby s figurálnymi motívmi. Najlepšie je zachovaná časť na južnej stene a čiastočne aj na východnej stene a v poliach klenutia. Figurálne výjavy sú natolko fragmentárne, že nie je možné určiť ich pôvodnú ikonografiu. Predbežne možno datovať maliarsku výzdobu do záveru prvej polovice 15. storočia.“

Problémom bádania bol aj značne schátralý stav malieb, ako dokladajú fotografie



Obr. 2. Most pri Bratislave, Zvestovanie P. Márii a Ukrižovanie na východnej stene presbytéria. Foto autorka.

Abb. 2. Most bei Bratislava, Verkündigung Mariä und Christus am Kreuz an der Ostwand des Chorraums. Foto von der Verfasserin.



Obr. 3. Most pri Bratislave, Anjel zo Zvestovania P. Márii na východnej stene presbytéria. Foto autorka.

Abb. 3. Most bei Bratislava, Engel aus der Verkündigung Mariä an der Ostwand des Chorraums. Foto von der Verfasserin.

z roku 1993. Vtedy sa zahájil prieskum, odkrytie a reštaurovanie nástenných malieb v presbytériu, ktoré realizovali študenti katedry reštaurovania Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave pod vedením prof. Vladimíra Úradníčka. Tieto práce rozšírili aj do východnej časti lode, na architektúru rohových gotických baldachýnov s krížovou rebrovou klenbou a príslušné časti stien, kde zistili nové nálezy malieb. Súčasne v rámci obnovy funkcie presbytéria odstránili výplň otvoru triumfálneho oblúka. O ďalších rekonštrukčno-stavebných úpravách, ktoré vykonali v priebehu troch rokov reštaurátori, pojednáva príspevok Š. Oriška o architektúre kostola v tomto zborníku.

Reštaurátorská obnova uvedených častí kostola nebola dokončená – v roku 1995 sa všetky práce prerušili a nepokračovali ani neskôr. V presbytériu fragmenty čiastočne reštaurovali len na horných plochách stien, v dolnej tretine zvyšky pôvodnej omietky nedočistili ani odborné neošetrili a dnes sú tak silno poznamenané vlhkosťou, že sa drobia a odpadávajú. Problematiké sú tiež viaceré retušované miesta s doplnkami, narúšajúcimi slohový charakter malby. Nedokončené zostalo aj reštaurovanie fragmentov na juhovýchodnom baldachýne.

Podstatná je však skutočnosť, že reštaurátorský prieskum a priebeh realizovaného reštaurovania nie je zdokumentovaný ani v písomnej, ani v grafickej či fotografickej podobe. Na katedre reštaurovania je uložený iba neusporiadaný súbor rozličných fotografií bez akéhokoľvek komentára a bez zámeru preukázať závažné súvzťažnosti stredovekej malby a cesty k výslednej prezentácii. Pri jej skúmaní sa teda nemožno oprieť o reštaurátorské poznatky. Navyše pochádzajú pozostatky malieb z dvoch časových fáz (v presbytériu), ktoré nie sú v dnešnom stave na viacerých miestach jasne rozlíšiteľné a aj pri pozornejšom pohľade povrchovo splyývajú a navodzujú mylné kontexty. Príkladom sú na južnej stene torzá ľudskej a zvieracej figúry (orla?) v tesnej blízkosti, ktoré už po prvotnom objave malieb určili ako jednotné zobrazenie jazdca (v uvedenom liste mosteckého farára ako jeden z troch kráľov), každá figúra je však z iného obdobia. K tomuto výsledku zrejme prispelo i neodborné odkrývanie maliarskych vrstiev na začiatku 20. storočia (najprv odstraňovali mladšie vrstvy na figúre orla až po uzatvárajúcu líniu jeho obrysu, pričom zničili aj časť ľudskej postavy, ktorá orla prekrývala).

Stavebné etapy presbytéria, ktoré sa viažu na vznik jeho pravouhlej formy a neskoršie prevýšenie priestoru nadstavbou obvodových múrov s uzavretím dnešnou krížovou rebrovou klenbou, jednoznačne preukázali nástenné malby. Ich dve vrstvy sú totiž na všetkých troch stenách doložené v strednej ose len do výšky 370 cm nad pôvodnou podlahou, zatiaľ čo murivo hornej časti s výškou 120 cm (po klenbové pole) pokrýva primárne len druhá maliarska vrstva. Hranicu pritom tvoria maľované pásy, ktoré lemovali pôvodné staršie polkruhové čelá stien pod zaniknutou, pravdepodobne jednoduchou krížovou klenbou. Časti týchto lemov sú pozorovateľné na miestach, kde sa nezachovala druhá vrstva, alebo pod ňou čiastočne presvitajú. Ich rozsah je však dostatočný na pomerne presné výškové vymedzenie stien a tvaru oblúkov staršej klenby, hlavne na severnej stene. Najvyšší lemujúci pás je okrový (jeho horný okraj sa porušil pri odstraňovaní klenby a nadstavbe stien), pod ním prebieha širší biely a užší červený pás. V dnešnom stave je pozorovateľná len ich jednoliata farebná výplň, je preto otáznne, či boli pôvodne osobitne zdobené alebo inak doplnené, napr. nápismi (možný predpoklad v bielom páse). K tejto prvotnej maliarskej vrstve patrí aj dolný lemujúci pás, ktorý na dolnej strane vo výške 150 cm nad podlahou horizontálne uzatváral obrazové polia stien. Tvorí ho na tmavosivom základe jednoduchá zalamovaná páska (šírka 18 cm) so striedaním červených a bielych políčok, dolu odsadená od plochy širším bielym a užším červeným pásikom. Podľa zachovaných fragmentov prebiehala po celom obvode stien.

Náplne obrazových polí sa v súčasnom stave zrejme nebudú dať určiť. Ich povrch narušilo už nanášanie druhej gotickej vrstvy a neskôr viaceré deštruktívne zásahy. Zachovali sa však torzá dvoch figúr, ktoré môžu poukazovať na náročnejší obrazový program, aj keď sú dnes vnímateľné len ako solitéry s obmedzenou obsahovou výpoveďou. Na severnej stene je to postava, umiestnená do strednej osi obrazového poľa, ktorá sa iba nejasne črtá na základe farebných pigmentov, vsiaknutých do vlhkej omietky, s úplnou stratou vrchnej maliarskej



vrstvy. Čiastočne je viditeľná obrysová silueta mierne naklonenej hlavy s kruhovou svätôžiarou a pravé rameno, výraznejšie sú široké štetcové červené línie záhybov drapérie, vedené takmer paralelne v parabolických oblúkoch pod úrovňou pásu a na ľavom ramene. Do praveho boku už zasiahla deštrukcia (v súvislosti s osadením mladšieho gotického kamenného pastofória) a ľavý prekrýva druhá vrstva. Postava sa javí ako sediaca, čomu by zodpovedal záhybový systém červeného pláštá, prehodeného cez jedno rameno a zakrývajúceho jej dolnú polovicu. Len podľa farby drapérie, centrálneho komponovania na severnej stene a neistého náznaku kríža v svätôžiare možno usudzovať, že predstavuje tróniaceho Krista. Vo zvyšnej časti poľa nie sú zachované ani pozostatky určitejších prvkov.

Druhým dokladom je vyššie pripomenutá zvieracia figúra v ľavej časti južnej steny, v bezprostrednej blízkosti pôvodnej okennej špalety. Predstavuje najpravdepodobnejšie orla – zachoval sa z neho vzpriamený okrový trup s náznakom peria tmavočervenými oblúčkami, hlava s bielym okom a mierne zahnutým zobákom, časť chvosta s červenými linkami pier a nad hlavou čierno vykreslené konce pier rozťahnutého krídla. Opäť ani na tejto stene nie sú rozpoznateľné iné prvky (objavujú sa iba neurčité plochy okrovej a červenej farby okrem stôp lemujúcich pásov čela zaniknutej klenby), ktoré by mohli kontextuálne prispieť k interpretácii orla. Ponúka sa možnosť stotožniť ho so symbolom Jána evanjelistu, chýba však zásadne náplň väčšej časti obrazového poľa. Tam určite nemohli byť symboly ďalších evanjelistov. Orol má totiž úplne osamotené postavenie medzi oknom a okrajom poľa (zo štvorice evanjelistov by sa tak nelogicky vyčlenil), kde už nebol priestor pre ďalšie motívy, preto sa musel významovo vzťahovať k určitej scéne alebo postave, čo by napokon ako pendant zodpovedalo kompozícii na severnej stene. Je možné, že v rámci zdôraznenej väzby jednotlivých symbolov evanjelistov k určitým biblickým udalostiam a k ich najzávažnejším typom obrazov tu mohlo figurovať Zmŕtvychvstanie alebo Nanebovzatie Krista, ku ktorému sa v zmysle schopnosti vyletieť k nebeským výškam a podľa Physiologa omladnúť v slnečnej žiare



Obr. 4. Most pri Bratislave, hlava Boha Otca a holubica nad fragmentom hlavy P. Márie v obraze Zvestovania. Foto autorka.  
 Abb. 4. Most bei Bratislava, Kopf von Gottvater und Taube über dem Fragment des Kopfes der Jungfrau Maria im Verkündigungsbild. Foto von der Verfasserin.



Obr. 5. Most pri Bratislave, fragment Jána evanjelistu a stotník v hornom obraze Ukrížovania na východnej stene. Foto autorka.

Abb. 5. Most bei Bratislava, Fragment von Johannes dem Evangelisten und Hauptmann im oberen Kreuzigungsbild an der Ostwand. Foto von der Verfasserin.

a v prameni symbolicky vzťahujú orol Jána evanjelistu (Wehrhahn-Stauch 1967, 119; Schiller 1971, 121; Schnell 1995, 14). Okrem toho tieto obrazy z najstaršej fázy mohli predurčiť ikonografický program druhej vrstvy – v ňom je na južnej stene obsiahnutý práve kontext k téme Zmŕtvychvstania, tak ako na severnej stene obraz Krista ako sudcu v Poslednom súde k predpokladanému tróniacemu Kristovi prvej vrstvy.

K obrazu s orlom sa pravdepodobne nevzťahujú fragmenty na ľavej zošíkmej špalette pôvodného okna (jej časť objavili v rokoch 1993–1995 a rekonštrukčne ju doplnili do podoby románskeho okna). Naznačujú skôr ornamentálnu výplň, isté však je iba vonkajšie rámovanie obvodu špalety tmavosivo ohraničeným bielym pásom s pravidelne nad sebou umiestnenými tmavosivými krúžkami, ktoré možno považovať za maliarsku imitáciu plastických bobúľ románskych otvorov v architektúre 13. storočia (z bližších príkladov kostoly v Jáku, Wiener Neustadt alebo karner v Tullne). Ďalšie, čiastočne na stenách pozorovateľné zvyšky prvej vrstvy maľby (prakticky len v okrovej

a červenej farbe) nemožno už prisúdiť konkrétnejším motívom a dá sa len tušiť určitý figurálny prvok (napr. na východnej stene vpravo od okna).

Tieto skromné maliarske pozostatky najstaršej fázy presbytéria nie sú dostatočne smerodajné ani pre bližšie časové zaradenie, ani pre sledovanie štýlových znakov, skôr možno len vo vzťahu k architektúre, k uplatneniu stavebného typu uvažovať o záverečných desaťročiach 13. storočia. Nepoznáme napokon praktiky vybavenia interiérov po dokončení stavby, v každom prípade však steny z lomového kameňa nemohli dlho zostať bez omietkovej úpravy povrchu. Či sa na nich bezprostredne prezentovala aj maľba, je otáznne. Podstatné sú však doklady figurálnych obrazov, ktoré naznačujú istú výtvarnú vyspelosť a snád' aj zložitejšiu obsahovú náplň, zatiaľ bez možnosti overenia v analogických kontextoch.

Po prevýšení stien presbytéria a vybudovaní krížovej rebrovej klenby v druhej štvrtine 14. storočia vznikol vo svätyni nový maliarsky súbor, ktorý sice negoval staršie obrazy, ale úsporne využil ich podklad s bezprostredným pripojením novej omietkovej vrstvy horných plôch stien i klenby bez viditeľnej cezúry. Program výmaľby sa riadil – aspoň na východnej a južnej stene – rozčlenením plôch na tri horizontálne zóny, rešpektujúce pôvodné okenné otvory z prvej fázy. Pod ich parapetmi bola ohraničená soklová časť, ktorej výplň nie je známa, môžeme tu však predpokladať zvyčajnú neutrálnu imitáciu zavesenej zriasenej drapérie. Rovnako sa nezachoval ani deliaci prvok približne na mieste zalamovanej pásky



predchádzajúcej etapy, ak sa tento výzdobný lem opätovne neuplatnil alebo neobnovil. Bežne sa napokon vyskytuje v nástennej malbe v druhej polovici 13. i v 14. storočí.

Napriek rozsiahlym poškodeniam a úbytku vrchnej maliarskej vrstvy sú obrazy druhej fázy do veľkej miery identifikovateľné. Rovnako je koncipovaná východná a južná stena s výjavmi nad sebou, oddelenými horizontálnym nabíeleným pásom s červeným lineárnym ohraničením (dnes bez stôp predpokladanej ornamentálnej či inej výplne), ktorý prebiehal nad úrovňou vrcholu dnešných rekonštruovaných okenných výrezov. Na východnej stene obsahovalo dolné pole obraz Zvestovania P. Márii, rozložený po oboch stranách okna. Vľavo je relatívne dobre zachovaná figúra archanjela Gabriela, v trojštvrťovom pohľade nasmerovaná doprava, pôvodne pravdepodobne s nápisovou páskou. Odetý je do spodného bieleho rúcha a červeného plášta s vybiehajúcimi časťami roztvorených krídiel, okolo hlavy s okrovými vlasmi má kruhovú bielu svätožiariu, vymedzenú tmavosivou linkou. Vpravo od okna potvrdzuje výjav Zvestovania len malý fragment hlavy P. Márie – podľa umiestnenia v poli to bola sediaca alebo kľachiaca postava – a tesne nad ňou prilietajúca holubica, vľavo sa zjavuje nimbovaná hlava Boha Otca s detailne červeno vykreslenými črtami takmer frontálnej bradatej tváre so zvlhnutými vlasmi; vpravo patrí k tomuto výjavu naklonený hnedookrový kmeň stromu so srdcovitými listami koruny.

Horné pole pod lunetou klenby, rámované okrovými oblúčkami s červeným okrajom a červeno maľovanými cviklami, vyplňala scéna Ukrižovania, z ktorej sa zachovala v strede horná časť kríža, rúk a svätožiari Krista, na pravej strane fragment hlavy Jána evanjelistu a časť jeho rúcha, pri pravom okraji poľa takmer celá postava stotníka. Má na sebe tesný kabátec, siahajúci do polovice stehien, krátky plášťik, zopätý pri krku dvomi gombíkmi a turbanovitú pokrývku hlavy, v ľavej ruke drží rukoväť meča s guľovou hlavicou, ktorý je prekrytý prehnutým, dolu zašpicatým štítom s hákovým výbežkom, jeho zdvihnutá pravá ruka s natiahnutým ukazovákou smeruje ku Kristovi. Na ľavej strane poľa sa zachovala len časť jednej stojacej ženskej postavy, snáď Márie Magdalény, zahalenej do plášta, so svätožia-



Obr. 6. Most pri Bratislave, fragment skupiny Krista s neveriacim Tomášom v hornom obraze južnej steny. Foto autorka.

Abb. 6. Most bei Bratislava, Fragment der Gruppe Christus mit ungläubigem Thomas im oberen Bild der Südwand. Foto von der Verfasserin.





Obr. 7. Most pri Bratislave, fragmenty orla z prvej vrstvy a postavy z druhej vrstvy (Kristus?, Ecclesia?) v dolnom obraze južnej steny. Foto autorka.

Abb. 7. Most bei Bratislava, Fragmente des Adlers aus der ersten Schicht und der Gestalt aus der zweiten Schicht (Christus?, Ecclesia?) im unteren Bild der Südwand. Foto von der Verfasserin.

len časť hlavy a spodný okraj šiat, zo strednej hlava s nevhodne reštaurátorsky doplnenou tvárou, sčasti obrys postavy a tmavosivé línie dolnej časti rúcha. Relatívne najlepšie sa zachovala pravá štíhla postava (výška 123 cm) pri okraji poľa s jasne maľovanými črtami tváre, v splývavých dlhých šatách – jej ľavá ruka v úrovni prs s vystretým ukazovákam upozorňuje na predmet, držaný v dlani pozdvihutej pravej ruky, ktorý má kontúrovaný tvar oválu bez ďalších detailov. Scéna nie je v dnešnom stave dostatočne čitateľná, ale pokúsime sa ju objasniť v kontexte s ďalšími obrazmi presbytéria.

V hornom poli s rovnakým oblúčkovým rámovaním a kopcovitým terénom ako na východnej stene je podobne nejasný menší fragment na ľavej strane s časťou bielej drapérie pred pozadím s dvomi stromami. Zrozumiteľná je však napriek torzovitému zachovaniu scéna vpravo od širokej deštrukcie (zamurované mladšie gotické okno), kde sú pozostatky dvoch postáv, pravá v bielom rúchu s rozziatym koncom drapérie bez hornej časti trupu. Z polohy ich pravých rúk možno dvojicu identifikovať ako Krista s neveriacim Tomášom – pravá natiahnutá ruka ľavej postavy jasne smeruje k pravému boku postavy v bielom, k miestu Kristovej rany po prebodnutí kopijou. Typu zobrazenia zodpovedá aj pravá ruka Kristova, vystretá k apoštolovi (LCI 4. 1990, 301–303). Scéna sa jednoznačne vzťahuje k pôvodnému patrocinium stredovekého kostola.

Na severnej stene je maľba tematicky jasne určená v hornej nadstavanej časti, ktorá je pod klenbou rovnako rámovaná oblúčikmi ako na predchádzajúcich stenách. Slabo viditeľná scéna, zachovaná len v podkladovej tmavočervenej kresbe na svetlomodrom pozadí, predstavuje Posledný súd s centrálnym obrazom apokalyptického Krista v mandorle s rozpaženými

rou okolo hlavy (s jej záverečným korigovaným držaním proti podmalbe) a pri okraji mierne naklonený kmeň stromu s naznačenou kruhovou korunou. Základňu scény tvorí kopcovitý okrový terén s nepravidelnými hrubými hnedočervenými líniami, naznačujúcimi kryštality rozoklanú pôdu alebo skalu.

Na južnej stene je rovnaký rozvrh polí. V dolnom je zachovaná časť postavy vľavo od okna, v blízkosti už spomínaného orla z prvej vrstvy – hlava s naznačenou svätôžiarou, pootočená smerom k oknu, má zvyšky črt tváre, okrový základ dlhých vlasov s hnedočervenými linkami ich zvlňenia, obruč okolo temena hlavy s náznakom troch výbežkov, určujúcich korunu, na hornej časti trupu fragment bielej drapérie s niekoľkými čiernymi linkami a zvyšky neurčitého atribútu, pôvodne v ľavej ruke. Na pravej strane poľa sú dnes tri stojace ženské postavy, všetky s okrovým základom vlasov s hnedočervenými štetcovými vlnami a čelenkami, zdobenými tromi kvetinovými rozetkami. Z ľavej sa zachovala

rukami, ktorému paralelne s nimi vybiehajú z úst na obe strany dva meče. Po jeho pravici je kľačiaci P. Mária so zopätými rukami, po ľavici len náznak postavy Jána Krstiteľa, pri okrajoch poľa na každej strane fragment anjela trúbiaceho na pozaunu. Maliarska vrstva dolného poľa prakticky úplne zanikla (značné poškodenie tejto steny požiarom spomína v uvedenom liste z roku 1910 mostecký farár; k požiaru kostola prišlo v roku 1857, Magyarország vármegyéi b. r. v., 70). Doložená je len farebnými plôškami a úsekmi čiernych liniek na niektorých miestach, z ktorých však nie je možné vyvodit' určitý tvar. Iba v pravej časti poľa sú pozorovateľné tri postavy, ľavá s červenou plochou rúcha, z dvoch ďalších sa zachovala len silueta hlavy s okrovým podkladom vlasov a časť ruky s natiahnutým ukazovákom.

Zo stien pokračovala maliarska výzdoba súvislo na klenbu. Zachovala sa však len v dolných úsekoch cviklov nad výbehmi rebier, kde je doložené rámovanie klenbových polí červeným pásom, odsadeným od hrán nabieleným pruhom. Plochu na svetlomodrom základe vyplňali rozosiate biele šesťcípce hviezdy, vytvorené pomocou rôzne otáčanej šablóny a voľne doplnené tmavočervenou kontúrou. V horných partiách klenbových výsekov boli podľa nesúvislých farebných stôp určité obrazy, pravdepodobne symboly evanjelistov a určite aj vyžlabené rebrá s rozetovým svorníkom niesli maliarsku výzdobu (dnes je už na nich viditeľný len červenastý tón po vsiaknutej pôvodnej farbe). Nepoznáme ani úpravu triumfálneho oblúka, ktorý bol zmenený v barokovom období.

Z opísaných fragmentov vyplýva jasný ideový zámer prezentovať v presbytériu najzávažnejšie udalosti svätej histórie vo vzťahu k vierovyznaniu, ktoré mali viesť kresťana k morálnej zodpovednosti, pripomínať ich eschatologický zmysel a apelovať na prijímanie hodnôt kresťanského učenia ako predpokladu spásy a večného života. Tento všeobecný aspekt má v mosteckých malbách osobitné vyjadrenie. Predovšetkým sa ich koncepcia odklonila od starších tradičných ikonografických schém, najmä od typu ústredného obrazu Krista ako Maiestas Domini a radu dvanástich apoštolov, ktorý inak prežíva v celom 14. storočí (Dvořáková-Krásna-Stejskal 1978, 16–17). Druhou podstatnou črtou je monumentalita a jednotnosť výjavov v celej šírke steny, ktorá sa nerozdružuje na zvyčajnú sústavu menších, osobitne rámovaných naratívnych cyklických obrazov. Z toho vyplýva redukovanie námetového repertoáru, nestratil sa však pritom zreteľ didaktického posolania, len sa presunul do vyššej myšlienkovvej roviny. Zdôrazňuje sa jednotiaci idea symboliky Kristovej inkarnácie, jeho vykupiteľského činu, vierovyznania, spásy a odplaty.

V tomto zmysle sú východiskové obrazy na východnej stene presbytéria, v dolnom poli Zvestovanie P. Márii a nad ním pohľadovo dominantné Ukrižovanie, ktoré predstavujú



Obr. 8. Most pri Bratislave, tri ženské postavy z radu múdrych panien v dolnom obraze južnej steny. Foto autorka.

Abb. 8. Most bei Bratislava, drei Frauenfiguren aus der Reihe der klugen Jungfrauen im unteren Bild der Südwand. Foto von der Verfasserin.

začiatok a koniec Kristovho pozemského života. Oba obrazy sú pritom obohatené motívmi, poukazujúcimi dôrazne na spojenie nebeského a pozemského diania. Vo Zvestovaní je okrem holubice Ducha sv., prilietavajúcej k Márii, prítomný Boh Otec (zachovaná jeho hlava v takmer v horizontálnej polohe) ako potvrdenie rozhodnutia vykúpiť ľudstvo z dedičného hriechu (LCI 4. 1990, 430), k čomu sa pridáva aj symbol stromu v zmysle života, plodnosti z božej vôle. V Ukrižovaní so zriedkavejším usporiadaním štyroch postáv pod krížom (z nich je úplne zničená figúra P. Márie) je vpravo vedľa Jána evanjelistu výrazná postava stotníka s nástojčivým gestom pravej ruky a natiahnutým ukazovákou ku Kristovej hlave, ktorým sa pripomínajú jeho slová „Naozaj, toto bol syn boží“ podľa Matúšovho evanjelia (27, 54).



Obr. 9. Most pri Bratislave, detail postavy múdrej panny pri pravom okraji dolného obrazu južnej steny. Foto autorka.

Abb. 9. Most bei Bratislava, Detail einer der Figuren der klugen Jungfrauen am rechten Rand des unteren Bildes der Südwand. Foto von der Verfasserin.

Na južnej stene sme zatiaľ pomenovali len torzo skupiny dvoch postáv v pravej časti horného obrazu ako Krista s neveriacim Tomášom. Toto určenie považujeme za nepochybné. Vyplyva, ako sme už uviedli, z viacerých charakteristických znakov zobrazenia vrátane mierneho pootočenia Krista z frontálneho postavenia, aby sa pohľad koncentroval na ranu na boku, do ktorej Tomáš vkladá svoju pravú ruku (Réau 1959, 1269; Schiller III. 1971, 108–114). Voľbou a začlenením tohto obrazu – okrem priamej väzby k pôvodnému patrocínium kostola – sa dostáva do popredia myšlienka pochybností o viere a vzápätí ich popretie, keď apoštol Tomáš uveril zjaveniu zmŕtvychvstalého Krista, a súčasne aj dôležitosť Kristovho nasledujúceho výroku podľa Jánovho evanjelia (20, 29): „Pretože si ma videl, uveril si; blahoslavení, ktorí nevideli a predsa uverili.“ Scéna Krista s neveriacim Tomášom zároveň objasňuje pôvodný obsah ľavej, zaniknutej časti poľa, kde sa pri okraji zachoval len fragment bielej drapérie a dvoch stromov. Muselo tu byť umiestnené buď priamo Zmŕtvychvstanie Krista (i v nadväznosti na Ukrižovanie východnej steny) alebo iné príbuzné zobrazenie, vyjadrujúce túto tému, s ktorou typ neveriaceho Tomáša bezprostredne súvisí – zjavenie Krista apoštolom sa odohralo v dňoch nasledujúcich po vzkriesení, okrem toho sa k apoštolovi Tomášovi viaže časť Kréda „zostúpil do pekli a tretieho dňa vstal z mŕtvych“



(Molsdorf 1926, 189). Poloha bielej drapérie, sčasti rozloženej vodorovne so spadajúcim koncom, navodzuje predstavu sarkofágu, prípadne inej formy Kristovho hrobu. Drapéria je zjavné pohrebnou plachtou a stromy symbolizujú hrob Krista ako životodarné miesto, ako stromy života a poznania (Molsdorf 1926, 193), opakujú sa napokon aj v scéne s neveriacim Tomášom. Možnosť figurálnej náplne zaniknutej časti obrazu je viacero – od konkrétneho aktu zmrtvychvstania po prítomnosť postáv pri prázdnom hrobe, anjela, žien alebo apoštolov Jána a Petra (LCI 1. 1990, 201 218).

V oboch scénach horného poľa južnej steny je obsiahnutá ideová väzba na protilahlý obraz Posledného súdu na severnej strane svätyne s osobitným prízvukom na preukazovanie Kristových rán, ktoré v Poslednom súde podčiarkuje motív rozpažených rúk Krista ako stotožnenie s Ukrižovaním (LTK 1995, 521). Zo vzájomných prepojení obrazov by mala vyplynúť aj obsahová náplň dolného poľa južnej steny, ktoré je najmenej čitateľnou a uchopiteľnou časťou celej výmalby presbytéria. Východiskom sú už uvedené torzá postáv, z ktorých paradoxne je ženská postava pri pravom okraji relatívne najlepšie zachovaná z maliarskeho celku, ale napriek tomu neposkytuje jednoznačnú oporu pri identifikácii výjavu. Vylúčiť však treba predstavu svätíc, pretože im chýba svätožiara, inak dôsledne uplatňovaná v zachovaných častiach ostatných obrazov. Predovšetkým vo vzťahu k severnej stene možno uvažovať o podobenstve múdrych a pochabých panien, ktoré sa v 13. storočí stalo najrozšírenejšom parabolou Posledného súdu, ako dokladajú západné portály viacerých francúzskych katedrál (Male 1986, 190). Odtiaľ sa táto téma rozšírila do Nemecka nielen v rámci portálových celkov (najmä na tzv. Brautpforten), ale aj v nástennej maľbe a sklomalbe, početnejšie najmä od začiatku 14. storočia v južných oblastiach (Körkel-Hinkfoth 1994, 42–56). Podobenstvo o desiatich pannách podľa Matúšovho evanjelia (25, 1–13) – päť múdrych malo naplnené lampy olejom, piatim pochabým olej chýbal, keď vyšli naproti ženíchovi, ktorý prijal len múdre panny a pred pochabými dvere zatvoril – platí ako obraz kresťanského spoločenstva a jeho pripravenosti na záverečné dni, priamo ako predobraz vyvolených a odsúdených pri Poslednom súde. V tomto zmysle mohlo podobenstvo priamo aj suplovať Posledný súd (Glatz 1981, 115).

Z obrazu v Moste napriek jeho rozsiahlemu poškodeniu možno vyvodit' niekoľko argumentov, podporujúcich túto ikonografickú interpretáciu. Predovšetkým je to typ ženských postáv, ktorých spoločným znakom sú identické dievčenské hlavy s voľne spustenými dlhými zvlhnutými vlasmi a kvetinovými čelenkami, ktoré sú symbolmi panenstva – podľa J. Brauna (Braun 1943, 781) sa od začiatku 13. storočia zobrazujú múdre panny s pásovými čelenkami s kvetinami ako symbolom panenstva a čistoty. Do detailu sa hlavy mosteckých postáv zhodujú napr. so zobrazeniami múdrych a pochabých panien v sklomalbe chóru kostola sv. Dionýza vo švábskom Esslingene (okolo 1280; Becksmann 1997, 66–67). Ďalším dôvodom je ich predpokladaný pôvodný počet. Doložené sú tri rovnaké postavy, ale rozmer deštrukcie vľavo od nich (v mladšej gotickej fáze tam prebúrali okno) pripúšťa ešte umiestnenie ďalších dvoch figúr po dnes rekonštruované románske okno. Problémom je atribút v ruke krajnej panny. Jeho pravidelná forma jednoduchého oválu sice nezodpovedá zvyčajne zobrazovaným lampám v podobe valcových nádobiek so zašpicatým drždalom, ale často sa spôsobom ich držania v pozdvihnutej ruke podobajú miskám – príkladom môžu byť sochy múdrych a pochabých panien Münsteru vo Freiburgu (okolo 1285–1300) alebo dómu v Erfurte (okolo 1330–1350). Snáď aj oválnou formou mohla byť zobrazená nádobka na olej, okrem toho nevieme, či na nej nezanikol určitý detail. Podstatné sú tiež rovnaké, takmer frontálne postoje figúr s pootočením hláv k pravému ramenu, čím sa určilo jasné nasmerovanie tohto malého sprievodu k postave vľavo od okna (dnes prezentovaná vedľa orla z prvej vrstvy). Z jej fragmentu je zjavná hlava vo svätožiare s dlhými vlasmi a korunou, pootočená k ženskej skupine a biele rúcho, zvyšky atribútu pôvodne v ľavej ruke naznačujú možný kruhový útvar, snáď so vpísaným krížom. Oddelená postava medzi okrajom poľa a oknom by tak prezentovala očakávaného ženicha, ktorý je parabolou Krista znázorneného so znakmi svetovlády, a skupina žien múdre panny. Je ale možný (snáď aj pravdepodobnejší) iný výklad tejto postavy, a to v jej ženskej podobe





Obr. 10. Most pri Bratislave, apokalyptický Kristus v mandorle v obraze Posledného súdu na severnej stene, dolu oblúky a hlava Krista zo staršej vrstvy. Foto autorka.

Abb. 10. Most bei Bratislava, apokalyptischer Christus in einer Mandorla im Bild des Jüngsten Gerichtes an der Nordwand, unten Bögen und das Haupt Christi aus der älteren Schicht. Foto von der Verfasserin.

vyvolených a zatratených atď.). K nim, do skupiny zatratených, mohli byť zaradené pochaté panny – takéto zobrazenie je doložené napr. už v 12. storočí v ilustrácii Posledného súdu v Hortus Deliciarum (Körkel-Hinkfoth 1994, 73). Náznakom by mohli byť spomenuté pozostatky postáv v pravej časti tohto poľa (mali približne rovnakú výšku ako figúry panieli na južnej stene), na zvyčajnom mieste zatratených, ktoré natočením hláv smerujú k pravému okraju, kde sa vždy umiestňuje určitá podoba pekla. Napokon je známe aj rozloženie skupín panieli na dve protilahlé steny, napr. v štvorcovom chóre kostola sv. Blasia v rakúskom Friesachu (Kärnten) pred polovicou 12. storočia – na južnej stene sú múdre panny, na severnej pochaté (Körkel-Hinkfoth 1994, 288).

Maľby presbytéria kostola v Moste sú pritom pozoruhodné nielen z ikonografického hľadiska. Medzi pamiatkami z fázy pred polovicou 14. storočia sa preukazujú výraznou kvalitou maliarskeho prejavu so schopnosťou kompozičného zvládnutia plôch a istou monumentalitou obrazov, ktorá navodzujú skôr blízkosť k sochárskym portálovým dielam francúzskych a nemeckých chrámov. Podľa rozvrstvenia figúr, ich vyvinutia v proporciách, objemoch a pohyboch, istoty vo vedení línií i podľa slohovo a štýlovo vyhraneneho rukopisu je zrejmé, že tu pracoval obratný a dobre školený maliar. Odvolávať sa možno síce len na niekoľko lepšie zachovaných partií, ale tie sú snáď dostatočne presvedčivé aj pre časové zaradenie maľieb. Prvoradú úlohu mala pružná a vláčna línia, ktorou sa presne konštruoval tvar a telesná forma štíhlych, pretiahnutých postáv v súvislom toku dlhých, mäkkých kriviek

(fragment neposkytuje jednoznačnosť odlišenia). V tom prípade by predstavovala personifikáciu triumfujúcej Cirkvi – Ecclesie ako Kristovej nevesty, ktorá sa zvykne zobrazovať v úlohe vodkyne múdrych panieli rovnako ako Synagóga pri pochabých panieli, napr. v západnom portáli Liebfrauenkirche v Trieri po 1274 (Molsdorf 1926, 177; LCI 2. 1990, 462).

V dnešnom stave zachovania je ťažké hľadať pre toto obrazové pole iné vysvetlenie. Ak by sme ho akceptovali, zostáva otázna skupina pochatých panieli. Tú by bolo možné zaradiť len do obrazu Posledného súdu na severnej stene, ktorý sa však zachoval v príliš torzovitom stave. Ako sme už uviedli, zreteľnejšia je len jeho nebeská zóna v spojení zobrazenia apokalyptického Krista ako sudcu v mandorle so skupinou Deesis a dvomi anjelmi trúbiacimi na pozauny. Podľa tejto kompozície musíme v dolnej, takmer úplne zaniknutej časti predpokladať zvyčajnú scénu, späť s Posledným súdom, aj keď v nie príliš širokom rozvinutí vzhľadom na charakter ostatných obrazov (vstávanie z hrobov, váženie duší, skupiny

s podstatnou charakteristikou hláv vo vykresľovaní mandľovitých očí, oblúkov obočia, plynulého spojenia s krivkou nosa a pravidelne zvlínených, pri tvári výrazne vykrúžených prameňov vlasov. Osobitným znakom sú tiež dôrazné gestá rúk s poukazujúcim pretiahnutým ukazovákom, z prírodných prvkov kryštalicke rozpukaná pôda a tvary stromov s naklonenými kmeňmi a pravidelnými kruhovými alebo oválnymi korunami s čiastočne zachovanou kresbou prísne usporiadaných listov. Málo sa zachovalo zo záhybového systému drapérií, ktorý sa dá ťažko presnejšie vymedziť, ale pozostatky vnútornej kresby naznačujú pomerne bohatú štruktúru najmä dolných prehybov a skladov látok i s voľnými výbehmi až malebne rozvinutých cípov. Viaceré spomenuté motívy a ďalšie detaily (napr. forma štítu stotníka, vyskytujúca sa vo viacerých zobrazeniach archanjela Michaela; Schaller 2006) sú sledovateľné v rámci všeobecných dobových a slohových



Obr. 11. Most pri Bratislave, klenba a fragmenty malby juhovýchodného oltárneho baldachýnu v lodi kostola. Foto autorka.

Abb. 11. Most bei Bratislava, Gewölbe und Fragment der Malerei des südöstlichen Altarbaldachins im Kirchenschiff. Foto von der Verfasserin.

postulátov v nástennej i knížnej malbe, napr. v Pasionále abatiše Kunhuty (Stejskal 1975) alebo vo Velislavovej biblii (Stejskal 1970), neďa sa však zatiaľ presnejšie určiť východisko maliara, okrem jeho západnej, asi juhonemeckej orientácie (aj v súvislosti s ikonografickými motívmi), zrejme s výraznejším podielom poučení v sochárstve a v sklomalbe.

Žiaľ v celom komplexe malieb tejto vrstvy sa nezachoval žiadny ornament. Jediným osobitým a zvlášť výrazným rámujúcim prvkom je sústava oblúčikov nad hornými výjavmi, ktorá má predobraz v 13. storočí – príbuzný príklad systému takéhoto rámovania je v nástennej malbe kostola sv. Bartolomeja v Prahe-Kyjoch z polovice 13. storočia (Prix–Všetečková 1993, 250). Gotická verzia v Moste bude mať asi priamu spojitosť so zhodným motívom v bratislavskej radnici (plastické rámovanie slepých oblúkov na nádvori).

V rámci zachovaných ranogotických nástenných malieb juhozápadného Slovenska, ktoré tvoria zvláštnu, dosiaľ veľmi málo skúmanú enklávu, majú malby mosteckého presbytéria osobitné postavenie, najmä pre svoju výraznú kvalitu. Blízke sú im len nástenné malby severnej steny sakristie farského kostola v Podunajských Biskupiciach (dnes mestská časť Bratislavy), kde majú sčasti zachované obrazy zo svätajurajskej legendy viacero zhodných čít a motívov – rozvrh obrazových polí, spôsob znázornenia terénu, typy stromov i formuláciu postáv, obrysov hláv a vlasov s ich okrovým podkladom. Na dvoch poliach krížovej rebrovej klenby sakristie sú rovnaké biele hviezdy na svetlomodrom základe. Tam sa zachovali aj antropomorfné symboly evanjelistov a štyri kruhové medailóny (dnes už bez náplne), na ktoré sa možno s určitou predstavou analógie odvolať pri zaniknutých obrazoch na klenbe v Moste. Biskupické malby sme rovnako datovali pred polovicu 14. storočia (Smoláková

2006a, 436–442; 2006b, 77–87). Osobitne bude potrebné preskúmať vzťah oboch týchto celkov k maľbám dnešného kalvínskeho kostola v Šamoríne a zvlášť k maľbám kaplnky bratislavskej Starej radnice, doteraz zaraďovaných do 15. storočia. Pravdepodobnejší je ich skorší vznik (inú s kaplnkou korešpondujúcu časť – klenbu prejazdu – už predatovala E. Šniežyńska-Stolot pred rok 1349; 1981, 7–9) a tým aj možné prepojenie s aktivitami bohatého bratislavského richtára Jakuba II. (1326–1374) – táto časť objektu bola súčasťou jeho domu rovnako ako vyššie spomenuté dvorové krídlo neskoršej radnice a do trvalého vlastníctva jeho rodiny sa v roku 1335 dostala aj dedina Most (Lehotská 1967, 73, 77). Jakubovci teda mohli byť aj objednávateľmi mosteckých maľieb.

Ďalšie maliarske fragmenty sa nachádzajú vo východnej časti lode. S bližšie interpretovanou druhou vrstvou presbytéria pravdepodobne súvisí zvyšok obrazu na východnej stene nad dnešnou barokovou klenbou (v podkroví), jeho pásové tmavočervené rámovanie a malá časť nimbovanej hlavy, dokladajúca existenciu figurálnych zobrazení prinajmenšom po stranách triumfálneho oblúka. Ostatné fragmenty sa viažu k útvarom baldachýnov s krížovými rebrovými klenbami, nesenými konzolami a voľným kamenným pilierom v oboch východných rohoch lode. Sú u nás jedinými zachovanými oltárnymi baldachýnmi, hoci ich máme doložené ešte v dvoch blízkych lokalitách, v už spomínanom kalvínskom kostole v Šamoríne a vo farskom kostole v Bratislave-Rači spolu s nástennými obrazmi, ktoré plnili funkciu oltárneho retabula (Smoláková 2006c, 69–80). V Moste sú výnimočne v mieste nad oltárnou menzou prehĺbené niky s lomeným záklenkom, vyplnené podľa okrajových farebných stôp buď maľovaným obrazom alebo reliéfom na maľovanom pozadí. Nie je však isté, či niky nie sú druhotné. Nejasná je aj situácia vrstvenia maliarskych reliktov, zachovaných predovšetkým pod juhovýchodným baldachýnom, ktoré bude potrebné dôsledne reštaurátorsky preskúmať. Zdá sa, že sa tu prelínajú tri až štyri povrchové úpravy, patriace k fázam pred i po vzniku baldachýnov, vrátane čitateľnejších prvkov, ako je konsekračný kríž, dve neúplné a neidentifikovateľné figúry svätíc na okenných špaletách alebo len v siluetách doložené symboly evanjelistov na klenbe. V súčasnosti by bolo predčasné vyslovovať určité závery vo vzťahu maliarskych vrstiev k tak závažným architektonickým prvkom, akým sú útvary oltárnych baldachýnov. Pochybnosti a podnety na hlbší výskum vznikli aj v súvislosti s nedávnym poznaním evanjelického kostola, pôvodne kaplnky sv. Víta v Mühlhausene (dnes súčasť Stuttgartu), kde ide o podobný typ dedinského kostola s rovnako umiestnenými oltárnymi baldachýnmi a bohatým maliarskym vybavením. Táto problematika si zasluhuje osobitnú pozornosť.

K tisku doporučil doc. PhDr. Michal Slivka, CSc.

## Literatúra

- BECKSMANN, R., 1997: Von der Ordnung der Welt. Mittelalterliche Glasmalereien aus Esslinger Kirchen. Esslingen.
- BRAUN, J., 1943: Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Stuttgart.
- CLEMEN, P., 1930: Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande. Düsseldorf.
- DVOŘÁKOVÁ, V.–KRÁSA, J.–STEJSKAL, K., 1978: Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. Praha–Bratislava.
- GLATZ, J., 1981: Mittelalterliche Wandmalerei in der Pfalz und in Rheinhessen. Mainz.
- GOTIK, 2000: Gotik. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Ed. G. Brucher. München–London–New York.
- GOTIKA, 2003: Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia. Ed. D. Buran. Bratislava.
- KÖRKELE-HINKFOTH, R., 1994: Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt. 25, 1–13) in der bildenden Kunst und im geistlichen Schauspiel. Frankfurt am Main.
- LEHOTSKÁ, D., 1967: Jakubovci, bratislavská patricijská rodina (1279–1420). In: Ročenka Bratislava III, 59–115. Bratislava.
- LCI, 1990: Lexikon der christlichen Ikonographie. Ed. E. Kirschbaum. Rom–Freiburg–Basel–Wien.
- LTK, 1995: Lexikon für Theologie und Kirche 4. Freiburg–Basel–Rom–Wien.
- Magyrország vármegyéi és városai. Ed. S. Borovszky. Budapest b. r. v.
- MALE, É., 1986: Die Gotik. Kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Stuttgart–Zürich.
- PEŠINA, J. a kol., 1958: Gotická nástenná maľba v zemích českých I. 1300–1350. Praha.



- PRIX, D.–VŠETEČKOVÁ, Z., 1993: Středověký kostel sv. Bartoloměje v Praze 9–Kyjích do počátku husitských válek, Umění XLI, 3–4.
- RADOCSAY, D., 1954: A középkori Magyarországi falképei. Budapest.  
– 1977: Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn. Budapest.
- RÉAU, L., 1959: Iconographie de l'Art chrétien III. Iconographie des saints. Paris.
- SCHALLER, A., 2006: Der Erzengel Michael im frühen Mittelalter. Ikonographie und Verehrung eines Heiligen ohne Vita. Bern.
- SCHILLER, G., 1971: Ikonographie der christlichen Kunst. Gütersloh.
- SCHNELL, W., 1995: Imago Pietatis. Die Heiligkeit des Augsburger Domes in seinen Bildern. Passau–Augsburg.
- SMOLÁKOVÁ, M., 2006a: K ikonografii sv. Juraja v stredovekom umení na Slovensku. Nástenné maľby kostola v Podunajských Biskupiciach, AH 31. Brno.  
– 2006b: Gotické nástenné maľby vo farskom kostole v Podunajských Biskupiciach. In: Pocta Karolovi Kahounovi. Jubilejný zborník 3. Súvislosti slovenského umenia. Ed. Š. Oriško. Bratislava.  
– 2006c: Nástenné maľby a baldachýnové oltáre vo farskom kostole v Bratislave-Rači v kontexte umenia 1. polovice 14. storočia. In: Galéria 2004–2005. Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave. Bratislava.
- SMOLÁKOVÁ, M.–ORIŠKO, Š., 2006: Most pri Bratislave, Rímskokatolícky kostol Najsvätejšieho Srdca Ježišovho – stredoveká časť. Architektonicko-historický a umelecko-historický výskum. Archív Pamiatkového úradu, Bratislava.
- ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, E., 1981: Sala ze zwornikami w ratuszu w Bratysławie. Styl i treści ideowe. In: Biuletyn historii sztuki XLIII, 3–12. Warszawa.
- STEJSKAL, K., 1970: Velislavova bible. Praha.  
– 1975: Pasionál abatyše Kunhuty. Praha.
- SŮPIS, 1968: Súpis pamiatok na Slovensku II. K–P. Bratislava.
- TOGNER, M., 1988: Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. Súčasný stav poznania (Addenda et corrigenda). Bratislava.
- WEHRHAHN-STAUCH, L., 1967: Aquila – Resurrectio, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXI, 3–4. Berlin.

## Zusammenfassung

### Die mittelalterlichen Wandmalereien der Kirche in Most bei Bratislava

Die ursprünglich dem hl. Thomas geweihte, mittelalterliche, einschiffige Kirche mit rechtwinkligem Chorraum ist heute Teil einer größeren Kirche vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Im Chorraum sind zwei Schichten Wandmalereien erhalten geblieben, denen in der Fachliteratur bis heute nur wenig Beachtung entgegengebracht wurde. Die älteren stammen aus der Zeit um Ende des 13. Jahrhunderts und sind mit der ursprünglichen Gestalt des Gotteshauses verbunden, als die Wände niedriger waren und von farbigen Streifen umrahmt wurden. Von den figuralen Bildern sind nur Fragmente zu erkennen, an der Nordwand wahrscheinlich der thronende Christus, an der Südwand die Figur eines Adlers, wohl als Symbol von Johannes dem Evangelisten.

Später wurde der Chorraum aufgestockt und mit einem Kreuzrippengewölbe abgeschlossen, vor Mitte des 14. Jahrhunderts wurde er mit Malereien versehen. Diese Wandmalereien der zweiten Schicht sind in beträchtlich beschädigtem Zustand erhalten geblieben, ihr ikonographisches Programm ist jedoch ziemlich klar. Sie sind mit der Idee von Christus als Erlöser, mit endgültigem Heil und Vergeltung verbunden. An der Ostwand wird die Inkarnation Christi durch ein Bild der Verkündigung Mariä und sein Tod durch ein Bild von Christus am Kreuz mit ursprünglich vier Gestalten unter dem Kreuz dargestellt. Im oberen Bild an der Südwand waren zwei Szenen, die linke offenbar mit dem Thema der Auferstehung, die rechte stellt Christus mit dem ungläubigen Thomas dar. Das untere Bild mit Frauengestalten zeigt wahrscheinlich das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen mit der Figur Christi oder der Ecclesia. An der Nordwand war ein Bild mit dem jüngsten Gericht, wovon die von einer Mandorla umgebene Darstellung vom apokalyptischen Christus mit zwei Schwertern im Mund, die kniende Maria und Reste der Figur von Johannes dem Täufer weniger gut sichtbar sind, an den Seiten werden Engel mit Posaunen gezeigt. Die Malerei am Gewölbe ist nicht erhalten geblieben, belegt sind lediglich Sterne vor blauem Hintergrund. Im Vergleich zu anderen Denkmälern aus jener Zeit handelt es sich bei den Wandmalereien um das Werk eines qualitativ hochstehenden Malers, der vom westeuropäischen linearen Stil mit mehreren Impulsen aus der deutschen Kunst ausging. In der Gruppe der mittelalterlichen Wandmalereien der südwestlichen Slowakei bildet es ein wichtiges Glied.

Weitere Fragmente von Malereien befinden sich an den Wänden und am Gewölbe des Altarbaldachins in der südöstlichen Ecke des Kirchenschiffs. Sie bestehen aus mehreren mittelalterlichen Schichten, die eine spezielle restauratorische Untersuchung benötigen.

*Deutsch von Bernd Magar*



