UNIVERZITNÝ RANOBAROKOVÝ JEZUITSKY KOSTOL

SV. JÁNA KRSTITEĽA V TRNAVE

Zuzana DZURŇÁKOVÁ

Zuzana DZURŇÁKOVÁ

UNIVERZITNÝ RANOBAROKOVÝ JEZUITSKÝ KOSTOL

SV. JÁNA KRSTITEĽA V TRNAVE

Táto monografia vychádza ako výstup projektu
KEGA č. 017KU-4/2018
podporovaného grantovou agentúrou KEGA
Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky .

KATOLÍCKA UNIVERZITA V RUŽOMBERKU
Teologická fakulta – Teologický inštitút – Kňazský seminár Biskupa Jána Vojtaššáka
ÚSTAV SAKRÁLNEHO UMENIA – Spišská Kapitula, Spišské Podhradie

Zuzana Dzurňáková

Univerzitný ranobarokový jezuitský kostol sv. Jána Krstiteľa v Trnave

VERBUM-vydavateľstvo KU
2020

© Zuzana Dzurňáková

KATOLÍCKA UNIVERZITA V RUŽOMBERKU
Teologická fakulta – Teologický inštitút – Kňazský seminár Biskupa Jána Vojtaššáka
ÚSTAV SAKRÁLNEHO UMENIA – Spišská Kapitula, Spišské Podhradie

Univerzitný ranobarokový jezuitský kostol sv. Jána Krstiteľa v Trnave

Recenzenti:

prof. ThDr. PhDr. Amantius Akimjak, PhD.
prof. Ing. arch. Jozef Hlinický, CSc. PhD.
prof. ThDr. Jozef Jarab, PhD.
doc. ThDr. Peter Majda, PhD.

Publikácia vychádza ako výstup projektu: KEGA č. 017KU-4/2018,
„Stav sakrálneho umenia na Slovensku
v programe Ústavu sakrálneho umenia TF KU“.

ISBN: 978-80-561-0828-4

Tlač : EQUILIBRIA, s.r.o., Popradská 56/B, 040 11 Košice, equilibria@equilibria.sk,
www.IQknihy.sk, www.equilibria.sk, tel : 055/6233755

Vydavateľstvo : VERBUM-vydavateľstvo KU, Hrabovská cesta 1A, 034 01 Ružomberok,
verbum@ku.sk

OBSAH

Úvod 7

1. Katolícka vierouka, umelecké traktáty, polemické spisy a invenčné náuky ako pramene pre katolícke sakrálne umenie 16. – 17. storočia 14

2. Vzťah jezuitov k umeniu alebo funkcia obrazu v umení Spoločnosti Ježišovej 24

3. Jezuiti a mecéni alebo otázka jezuitského štýlu 31

4. Jezuitská interpretácia tradičnej kresťanskej ikonografie 60

4.1 Hlavný oltár ako metafora nebies na zemi a Regnum Marianum 60

4.2 Hrdinstvo – mučeníctvo 61

4.3 Tradícia a kult zemských patrónov 104

4.4 Čistota, cudnosť, panenstvo 109

4.5 Heroická a triumfálna tematika – trofeje 121

5. Ikonografia a kult sv. Ignáca z Loyoly a sv. Františka Xaverského 139

6. Emblematika – dôvtipná forma expresie a propagandy 168

Príloha ku kapitole 6. Emblematika – dôvtipná forma expresie a propagandy – časť mortuáriá – popis smrtných štítov a preklady latinských kolopisov 211

Záver 222

Summary 226

Zoznam použitých prameňov 236

Zoznam použitej literatúry 236

Internetové zdroje 245

Zoznam obrazovej prílohy 246

Menný register 251

ÚVOD

Podľa všeobecne akceptovaného názoru boli činiteľmi protireformácie jezuiti, obnovené pápežstvo, Tridentský koncil.

Musíme ale už v úvode zdôrazniť, že hoci boli členovia Spoločnosti Ježišovej (ľudovo jezuiti) v staršej historiografii definovaní ako protireformačný rád, toto označenie je historicky obmedzene platné, pretože „antiprotestantizmus" bol okrajovou a príležitostnou záležitosťou rádu, najmä v prvých desaťročiach jeho existencie. Až v neskoršom období sa stalo potláčanie reformačných hnutí bežnou súčasťou práce jezuitov, spojenou s ich sebadefinovaním na náboženskom poli (O´Malley, 2002). Sv. Ignác z Loyoly teda nezakladal svoj rád s týmto cieľom, perspektívy rádu neboli prvými jezuitmi dopredu premyslené. Mladá rehoľa sa ujala problémov, ktoré sa jej ponúkali. So zmenou situácií a okolností sa menila aj spoločnosť a jej postoje, nie však jej program, ani ideály a idey, ktoré ju zvnútra neustále obnovovali. Spoločnosť Ježišova bola na konci 16. storočia i počas 17. storočia ešte stále taká istá, ako bola v roku 1540. Ak významnú časť svojich síl venovala školstvu a v severnej Európe obrane a znovuzískaniu katolíckych pozícií proti víťaznému prenikaniu reformačného hnutia, bola to požiadavka práve prítomného okamihu. Vo svojej podstate nebola ani školskou rehoľou, ani rádom bojujúcim proti novým formám viery. Zároveň však bola rehoľou schopnou zvládnuť tieto časové úlohy, kedykoľvek a kdekoľvek sa vyskytli. Jej nápadná schopnosť reagovať na časové podmienky a požiadavky nebola teda dodatočná a nebola ani dôsledkom skutkového, čisto pasívneho prispôsobovania sa, bola skôr výsledkom jej bytostných schopností. Preto Spoločnosť Ježišova dokázala zvládnuť požiadavky svojej doby (Lippert, 1912). Svoju prvoradú úlohu videla v službe svetu. Ideál asketického života nemal v podstate pre jezuitov žiadny význam. Možno už sv. Ignác z Loyoly stanovil spôsob činnosti rádu podľa Erazmovho hesla *monachatus non est pietas* (mníšstvo neznamená zbožnosť) a pravdepodobne pod vplyvom tohto názoru zrušil spoločnú zborovú modlitbu, klauzúru, rehoľný odev. Prísne centralistická organizácia a disciplína, charakterizujúca Spoločnosť Ježišovu, podporená štvrtým špeciálnym rehoľným sľubom úplnej poslušnosti pápežovi, postavila jezuitov do pozície pohotového, vždy pripraveného pápežovho vojska, ochotného šíriť pravú vieru kdekoľvek na svete. S tým súvisel novátorský postoj jezuitov k *stabilitas loci*, pri ktorom nezviazanosť

s jedným pevným miestom umožnila pohyblivosť členov a následné veľké rozšírenie ich misií do mnohých krajín Európy, Ázie, Afriky a Ameriky. Nezakladali kláštory, ale rádové domy a semináre. Flexibilita a disponibilita vo význame pohotovosti, činnej slobody až horlivosti vykonať každý príkaz, ktorý jezuiti dostali, a tiež využitie ich schopností kdekoľvek, akokoľvek a kedykoľvek, bola výsledkom dlhodobej prípravy členov rádu. Ochota ísť do každej krajiny sveta znamenala prekonávať fyzické i zemepisné hranice a prekážky, čo v konečnom dôsledku zabezpečilo kultúrny a umelecký vplyv v celosvetovom meradle.

Odkedy sú jezuiti spájaní s kultúrou začínajúceho novodobého katolicizmu, bolo vytvorených množstvo štúdií o tomto období a otázke ich vplyvu na súvekú spoločnosť. Štúdium umenia a architektúry Spoločnosti Ježišovej sa dlhé obdobie zaoberalo najmä otázkou a diskusiou o „jezuitskom štýle". Oproti predchádzajúcim tendenciám výskumu však v súčasnosti nastupuje radikálne zmenený prístup k jezuitskému umeniu, a to v tom, že sa pozornosť zameriava na skúmanú problematiku – tak na globálny kontext, ako aj na jednotlivé regióny, mestá a stavby alebo umelcov a diela potvrdzujúce umeleckú rozličnosť a hegemóniu, ktorá robí jezuitské podnikanie bohatým a ťažko definovateľným. Mnoho vedcov sa sústredilo na skúmanie „ostatných faktorov", ktoré zohrávajú v tejto oblasti dosť podstatnú úlohu. John O´Maley (1999) ich komplexne nazýva *negotiation* – úloha, stav, pomery, záležitosť, udalosť, postavenie, verejná činnosť, sprostredkovanie, vyjednávanie. Toto všetko sú zároveň uhly pohľadu na problematiku umenia a architektúry Spoločnosti Ježišovej. Oblasť bádania je takto obohatená o nové poznatky z rozličných vedných odborov, ako napríklad kultúrna história, antropológia, sociológia, urbanistická geografia a podobne. Avšak stále neutícha záujem o *noster modus*. Niektorí pokračovatelia tejto tendencie hľadajú vysvetlenie pojmu vo význame spoločnej orientácie alebo ako hovorí Joseph Connors (1999) „spoločnej stratégie". Niektorí idú ďalej a hľadajú zhodnosť základných architektonických, výtvarných a ikonografických foriem, oživujúc diskusiu o samotnom jezuitskom štýle. To platí aj o predkladanej monografii, ktorej jadro patrí práve uvedeným aspektom bádania.

V odbornej literatúre venovanej otázkam jezuitov a ich architektonicko-výtvarným projektom prevládajú vo veľkej miere práce zaoberajúce sa viac architektúrou ako maliarstvom a sochárstvom. V prvej polovici 20. storočia bola väčšia časť týchto štúdií zameraná regionálne, v súčasnosti sa prejavuje tendencia sústrediť sa buď na menšie územia alebo dokonca na jednotlivé mestá.

Mnoho nedávnych štúdií vyšlo v podobe vedeckých katalógov z výstav (Augsburg (1982), Vatikán (1990), Miláno (1990), Mníchov (1991), Ingolstadt (1991), Toulouse (1991), Lisabon (1997) a opäť Mníchov (1997)), ktoré prispeli vo veľkej miere k pochopeniu regionálnej charakteristiky jezuitskej činnosti v Nemecku, Francúzsku, Portugalsku a v Taliansku. Veľa z nich je svojou povahou interdisciplinárnych a majú tendenciu interpretovať skúmanú problematiku v širšom zemepisnom a sociálnom zábere. Jedným z významnejších prístupov je štúdium otázky patronátu a jezuitskej urbanistickej stratégie. (V tejto sfére najviac v Európe

produkuje talianska odborná obec, a to vďaka projektu Richarda Bösela, ktorý publikoval talianske architektonické návrhy z Bibliotheque Nationale v Paríži. Zatiaľ je kompletné iba jedno vydanie – Jesuiten architektur in Italien (1540 – 1773). Teil I. Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordenprovinz. 2 vols. Vienna: Österreichischen Akademie der Wissenschaft, 1986. Vydal však viacero prínosných článkov a štúdií o jednotlivých talianskych jezuitských kostoloch, z ktorých si možno urobiť predstavu o jezuitskej architektúre v Taliansku.) Richad Bösel sa usiloval nájsť architektonické všeobecnosti (ordensintern entwickelter Bautypen) medzi jednotlivými jezuitskými fundáciami a opäť oživil záujem o „jezuitský štýl".

Časť výskumu je zameraná na také typy jezuitských projektov, ktoré nikdy neprekročili hranice určitých regionóv, ale určite má svoj význam práve z dôvodu možnej konfrontácie v domácom kontexte, ako aj v širších medzinárodných súvislostiach. Howard Hibbard (1983) uvádza, že pre jezuitov boli umelecké záujmy obmedzované funkciou. Tento posun vo výskume od roku 1950 k praktickým cieľom spoločnosti sa často odvoláva k citovanému pravidlu z Prvej generálnej kongregácie Spoločnosti Ježišovej, volajúcemu po praktickosti a jasnosti v jezuitských stavbách, aby sa tak demonštroval základný ideál skromnosti a prísnosti. Uvedený názor zodpovedá kritériám kladeným na profesné domy jezuitov, nie však na rádové kostoly. Mnoho štúdií o európskych jezuitoch je zameraných na jednotlivé stavby, z toho najväčšia časť literatúry patrí kostolu Il Gesù v Ríme. Dôležité pri výskume jezuitskej problematiky je napríklad porovnávacie štúdium sakrálnych stavieb Spoločnosti Ježišovej so spomínaným materským jezuitským kostolom Il Gesù alebo komparácia architektúry rozličných náboženských rádov s jezuitskými objektmi. Napríklad mnoho rehôľ podporuje pre ne charakteristické architektonické riešenie z dôvodu sebareprezentácie (Bösel, 2003). Najväčším prekvapením pre tých, ktorí vidia tieto stavby ako reflexiu protireformačných princípov je, že niektoré materské kostoly boli postavené skôr ako bol rád založený, alebo neboli navrhnuté presne k špecifickým liturgickým potrebám a stanoveným pravidlám.

Veľa štúdií sa zaoberá architektúrou a jej širším sociálnym pozadím (často sú citované v časti o patronáte), ale sú známe aj príklady dôležitých štúdií, ktoré zdôrazňujú úlohu individuálnych patrónov. Takými sú napríklad štúdie o Alessandrovi Farnese, kardinálovi, ktorý financoval stavbu Il Gesù a ktorého konflikt s jezuitmi o návrhu a realizácii kostola je pomerne dobre známy. V poslednom období sa do okruhu záujmu dostala aj otázka ženských patróniek Spoločnosti Ježišovej. Je to téma, ktorá sľubuje pre budúcnosť obohatenie poznatkov potrebných k lepšiemu porozumeniu komplexnosti sociálneho kontextu jezuitských projektov.

Ďalším spôsobom ako lepšie pochopiť jezuitské umenie a architektúru je štúdium sústredené na jednotlivých umelcov tvoriacich pre Spoločnosť Ježišovu. Jedna skupina vedcov sa zaoberá nejezuitskými patrónmi jezuitských projektov alebo patronátom jezuitov nad nejezuitskými umelcami. (Azda najznámejším jezuitským umelcom bol Andrea Pozzo

(1642 – 1709), o ktorom bolo napísaných mnoho štúdií. Primerané zastúpenie v literatúre má aj Battista Gauli Baciccio (1639 – 1709), nejezuitský maliar, ktorého preslávila veľkolepá freska v Il Gesù.) Rovnaká pozornosť je venovaná aj architektom tak z radov jezuitov, ako aj nejezuitským staviteľom.

Početné práce analyzujú vzťahy medzi nejezuitskými umelcami, patrónmi a jezuitskými intelektuálmi. Najznámejším príkladom v tejto oblasti spolupráce je spojenie Pietra da Cortonu s reakcionárskym jezuitským moralistom Giovannim Domenicom Ottonellim, autorom rozpravy o výtvarnom umení *Trattato della pittura e scultura uso et abuso loro* (Florencia, 1652). Štúdium mechanizmu patronátu prinieslo nové fakty o vývoji a postupnej premene cieľov mecénov, ktoré v konečnom dôsledku ovplyvňovali aj umenie. Ďalší prístup spočíva v skúmaní mimoeurópskych misií a ich následnom začlenením do spoločnej jezuitskej kultúry. Rovnako ako v Európe, aj jezuitské zámorské umelecké a architektonické projekty vďačili za svoj úspech práve „ostatným faktorom", ktoré formovali jezuitskú architektúru a umenie.

Samostatne skúmanou oblasťou je jezuitská ikonografia a témy preferované Spoločnosťou Ježišovou. Rovnako ako v architektúre, ani vo výtvarnom umení jezuiti nekonštituovali jednotný štýl. Základy pre štúdium jezuitskej ikonografie položil Emile Mâle (1932) svojou dnes už klasickou prácou, v ktorej vyčlenil množstvo tém špeciálne uprednostňovaných Spoločnosťou Ježišovou. Okrem iného dokladujú pôsobenie jezuitských kultov alebo katechizmu na výzdobné programy interiérov kostolov. E. Mâle sa taktiež zaoberal jednou z najdôležitejších jezuitských tém v zobrazovaní, a to ranokresťanským i raným jezuitským mučeníctvom. Obrovským prínosom do predmetnej problematiky bola štúdia Howarda Hibbarda (1972). Podal v nej originálnu interpretáciu prvého dekoratívneho programu bočných kaplniek v Il Gesù vo vzťahu k Duchovným cvičeniam sv. Ignáca z Loyoly. Ďalšou dôležitou témou jezuitského ikonografického repertoáru boli svätci Spoločnosti Ježišovej, najmä osobnosti z jej počiatočnej éry – sv. Ignác, sv. František Xaverský, sv. František Borgia, sv. Alojz Gonzaga a pod.

Neodmysliteľnou súčasťou jezuitskej kultúry bola emblematika. Jezuitské emblémy sú napríklad trvalým ohniskom výskumu G. R. Dimlera (1976, 1996), Marca Fumaroliho (1999), maďarských bádateľov Évy Knapp a Gábora Tüskésa (1996, 1999) či českého kunsthistorika Lubomíra Konečného (2002). (Posledný menovaný autor vo svojej práci na s. 233 – 256 urobil zoznam doteraz publikovaných prác týkajúcich sa emblematiky, konkrétne z jezuitskej produkcie).

Ako vidno Spoločnosť Ježišova je vďačným námetom na skúmanie. Svedčia o tom rôzne možnosti uhla pohľadu a rozmanité témy ponúkajúce sa k štúdiu. Je prekvapivé, že slovenskí historici umenia zaoberajúci sa barokovým obdobím venujú relatívne malú pozornosť interakcii jezuitov a umenia. V porovnaní so svetovou odbornou verejnosťou je to úplne periférna téma.

Aj to bol dôvod prečo sa do pozornosti môjho záujmu dostal a stále v ňom zostáva kostol sv. Jána Krstiteľa v Trnave ako prvý projekt Spoločnosti Ježišovej v rámci Uhorska. Predmetná monografia v podstate nadviazala na predchádzajúce výskumy zamerané na popis, analýzu a ikonografiu fresiek v interiéri kostola. Pri nich sa vynorilo niekoľko problémov a otázok, ktoré zostali nezodpovedané a ktoré boli hlavným dôvodom pokračujúceho záujmu o toto architektonicko-výtvarné dielo. Okrem týchto skutočností podmienila ďalší výskum existencia doteraz jedinej monografie s názvom Ranobarokový univerzitný kostol sv. Jána Krstiteľa od Jaroslava Dubnického. Iba v nej je objekt spracovaný pomerne komplexne. Od jej vydania v roku 1948 vyšlo viacero parciálnych štúdií venovaných špecifickým témam. Podstatným prínosom do problematiky boli štúdie Vendelína Jankoviča (1980, 1988) venované univerzitným budovám, no najmä výsledky spoločného bádania s Jozefom Šimončičom (1970). Tie priniesli dovtedy nepoznané plány budov Trnavskej univerzity zakresľujúce pôvodnú situáciu so začleneným univerzitným kostolom. Kompozičné princípy ranobarokovej architektúry na Slovensku, aj na príklade kostola sv. Jána Krstiteľa, vysvetlila Elena Lukáčová (1983). Otázkou architektov, murárov, kamenárov, sochárov, maliarov a štukatérov činných v Trnave v 17. storočí a doložených aj pri prácach na kostole sv. Jána Krstiteľa sa zaoberala Mária Štibrányiová (1987, 1998), ktorá sa pokúsila presnejšie vymedziť podiel jednotlivých autorov na konkrétnych dielach. Maria Aggházy prispela k rozšíreniu materiálov prácami o sochárstve (1959, 1962), informácie praktického charakteru (napríklad o spôsobe dodávky dreva na sochy) doplnili Emil Krapka a Vojtech Mikula (1990). Na tvorbu jedného zo sochárov hlavného oltára sv. Jána Krstiteľa – Víta Stadlera sústredila pozornosť Magda Kelletiová (1994, 1995). Ivan Rusina (1983) sa pokúsil vyjasniť autorstvo sôch na západnej a južnej fasáde kostola, podľa formálneho výrazu ich rozdelil do troch časovo rozdielnych skupín a súčasne vyslovil niekoľko hypotéz k ikonografickému programu priečelí. Maliari pôsobiaci v Trnave (a ich tvorba) zaujímali najmä maďarských bádateľov Kláru Garas (1953), Gézu Galavicsa (1973, 1983, 1988), ale aj slovenských historikov umenia Alžbetu Güntherovú-Mayerovú (1966, autorka sa v tejto štúdii zaoberala trnavským barokom v širšom meradle, otvorila aj otázku autorstva fresiek v lodi kostola), Annu Petrovú-Pleskotovú (1983) a Jozefa Medveckého (2004). V zozname prác spracovávajúcich štukovú výzdobu kostola sa opäť objavujú autorky Klára Garas (1953) a Maria Aggházy (1959); okrem nich trnavské štuky spomína Ingeborg Schemper (1983). Na okraji záujmu stále zostávala doteraz veľmi málo preskúmaná emblematika. Konkrétne freskám emblematického typu v jednej z postranných kaplniek a v lodi sa doteraz v odbornej literatúre nevenovala žiadna pozornosť (s výnimkou autorskej štúdie, ktorú uvádzame v zozname publikovaných prác). Nepriamo sa je dotkla Katarína Závadová-Jančová (1983,) zaoberajúca sa grafikami v emblematických knihách a Mária Pötzl-Malíková (2001), ktorá sa v práci pojednávajúcej o barokovej efemérnej tvorbe zmienila aj o Trnave, nie však o predmetných emblematických dielach.

Značným množstvom čiastkových štúdií o univerzitnom kostole obohatili sumár literatúry trnavskí historici Jozef Šimončič a Hadrián Radváni. Nakoľko ich príspevky týkajúce sa kostola sú v plnej miere zastúpené v použitej literatúre, nebudeme sa venovať každej osobitne. Nemôžeme zabudnúť na komplexný pohľad na Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988 editorov Emila Krapku a Vojtecha Mikulu, ktorý bol pri mojom bádaní elementárnou literatúrou pre zorientovanie sa v organizácii, spiritualite a praktickej činnosti jezuitov.

Prínos jednotlivých prác, či už širšieho alebo menšieho rozsahu, je nesporný. Boli pre mňa východiskovou literatúrou, na mnohé z nich sa v monografii odvolávam alebo figurujú v poznámkovom aparáte. Počas niekoľkých rokov vo viacerých etapách prebehli v kostole sv. Jána Krstiteľa reštaurátorské obnovy, najmä v jeho interiéri, a tie odkryli donedávna neznáme skutočnosti, ktoré môžu podstatne ovplyvniť doterajšie poznatky, najmä v súvislosti s výmaľbou bočných kaplniek. Určité pohnútky k prehodnoteniu a doplneniu monografie vyplynuli z nedoriešenia niektorých otázok samotným Jaroslavom Dubnickým, ale tiež zo snahy o nový pohľad súčasného historika umenia na skúmanú problematiku.

Tento sakrálny objekt ponúka širokú panorámu tém k bádaniu, ako aj bohaté spektrum metodologických prístupov k ich riešeniu. Dubnický kládol väčší dôraz na formálno-štýlovú charakteristiku stavby a výtvarných diel, s vykreslením historických udalostí tej doby v Uhorsku, čo sa však neodrazilo v interpretácii námetovej a obsahovej stránky diel. Práve hľadanie a odkrývanie ikonologickej roviny umenia vo vzťahu ku kultúrnym, historickým a spoločenským symptómom je podstatou metodologického prístupu v tejto monografii. Politická a konfesionálna situácia, v ktorej hrali prím záujmy absolutistických panovníkov a potridentskej cirkvi, mala nesporný dosah aj na umenie 16. – 18. storočia. Predmetná publikácia nesleduje slohové prejavy a premeny architektúry a umenia, preto sa v nej iba zriedkavo objavuje formálno-štýlový popis. Bol robený iba v prípadoch, o ktorých nehovorí J. Dubnický, prípadne pri nových nálezoch alebo ak si to vyžadovala komparácia s možnými predlohami (konkrétnymi alebo pravdepodobnými). Rovnako aj otázka života a tvorby umelcov prítomných pri výstavbe kostola zostala v rovine odvolania sa na literatúru v poznámkach. Problematika nie je sledovaná chronologicky podľa obdobia vzniku diel, ale ich datovanie bolo zohľadňované a v niektorých prípadoch aj prehodnocované (štuky na pilieroch vstupov do bočných kaplniek) najmä z hľadiska významovosti diel v dobovom kontexte. Nakoľko sú architektúra kostola aj výtvarné diela vzťahované vždy k dobovej situácii, zvlášť k mecenášom, konfesionálnym okolnostiam, protitureckému odboju a k jezuitom, má táto monografia, podľa môjho názoru, primárne kulturologický charakter. Pokus o pochopenie spoločenských javov a kultúrnych fenoménov reflektovaných v umení 17. storočia ju posunuli do kategórie prác ilustrujúcich myslenie a konanie vtedajšej spoločnosti. Aj keď v počiatočnej fáze bádania bolo ambíciou urobiť monografiu umelecko-historického druhu, v priebehu spracovávania sa vykryštalizovala do podoby štúdií koncentrujúcich sa na osobité

okruhy problémov. Zdôrazňovanie úlohy a významu Spoločnosti Ježišovej v dobovom dianí ovplyvnilo aj postupné modifikácie obsahu práce. Prvoradým zámerom a cieľom bolo poukázať na jednotnú stratégiu používanú jezuitmi v ich projektoch v celosvetovom meradle. Z tohto dôvodu je možné robiť široké paralely a vzájomné porovnania, napríklad v otázke ikonografických tém, prístupu k mecenášom či v preferovaní špecifických umeleckých foriem expresie a propagandy. K hľadaniu identických metód v praktikách Spoločnosti Ježišovej ma podnietili jej charakteristické črty – flexibilita, akceptácia domácej tradície, prispôsobenie sa lokálnym zvyklostiam a prenášanie týchto územných prejavov do iných krajín, čo možno zhrnúť do súhrnného pojmu inkulturácia.

Tieto fenomény sú prítomné aj v kostole sv. Jána Krstiteľa, a preto ho môžeme jednoznačne považovať tak za príkladné dielo Spoločnosti Ježišovej, ako aj za dokument dobového výtvarného názoru Uhorska, porovnateľný a zaraditeľný prinajmenšom do stredoeurópskeho kontextu.

1. KATOLÍCKA VIEROUKA, UMELECKÉ TRAKTÁTY, POLEMICKÉ SPISY A INVENČNÉ NÁUKY AKO PRAMENE PRE KATOLÍCKE SAKRÁLNE UMENIE 16. – 17. STOROČIA

Pojem rekatolizácia alebo katolícka reforma[1] zahŕňa viaceré rozdielne javy. Možno ju definovať ako cirkevno-politické hnutie v 16. – 18. storočí. V prvom rade sa rekatolizácia orientovala na zastavenie šírenia reformácie. Neobmedzila sa však na obyčajné odmietnutie reformácie, ale vo vnútri samotnej katolíckej cirkvi sa už dávnejšie prejavovali reformné snahy, ktoré sa v 16. storočí dostali do výsostnej pozornosti. Tieto pokusy o reštaurovanie základov cirkvi bolo možné plne rozvinúť iba vďaka pápežom nakloneným tomuto vývoju, ktorí vzali iniciatívu do vlastných rúk.[2]

Rozhodnou mierou zasiahol do tohto procesu Tridentský koncil, ktorý možno chápať ako reakciu katolíckej cirkvi na reformáciu. Boli na ňom otvorené a vyjasnené mnohé vieroučné otázky, na konci dlhoročného zasadnutia sformulované a vyhlásené v záverečných koncilových dekrétoch. Tie položili základy novovekého katolicizmu. Koncilové dekréty potvrdil pápež Pius IV. bulou *Benedictus Deus* 30. júna 1564. Závery prijaté na všetkých troch rokovaniach nenaplnili očakávania niektorých svetských hodnostárov na čele s cisárom Ferdinandom I., pretože uznesenia v otázkach dogmatiky vylučovali možnosť kompromisu s protestantmi. Dekréty o prameňoch viery, o svätej omši, o ospravedlnení, o úcte k svätým, obrazom a relikviám a o očistci sa úplne rozchádzali s učením evanjelikov a kalvínov. V otázkach disciplíny cirkevnej hierarchie a kňažstva prijal koncil také opatrenia, ktoré nútili cirkevných hodnostárov riadne vykonávať svoje povinnosti, a pritom znemožňovali hromadenie cirkevných benefícií. Význam Tridentského koncilu bol okrem iného v tom, že katolícka

1 Nakoľko katolícki cirkevní historici uprednostňujú používanie termínov rekatolizácia a katolícka reforma oproti pojmu protireformácia, aj v tejto publikácii budeme na označenie tohoto obdobia, t.j. 17. storočie používať termín rekatolizácia. Podrobnejšie vysvetlenie daných pojmov pozri: CHALUPECKÝ, Ivan: *Protireformácia alebo rekatolizácia?* In: Historické štúdie 40, Bratislava: VEDA, 1999, s. 131 – 140.

2 Reformné plány mal už pápež Pavol III. (1534 – 1549), ale podstatne sa nimi do dejín katolíckej reformy zapísali Pius IV., Pius V., Gregor XIII., Sixtus V., Klement VIII., ale aj milánsky biskup Karol Boromejský, ktorý mal najväčšie zásluhy na poli umenia a architektúry. J. Dolinský venuje každému z nich samostanú pozornosť. Pozri: DOLINSKÝ, Juraj: Dejiny Cirkvi: Obdobie reforiem. Tretí diel. Bratislava: Dobrá kniha, 1995; tiež DOLINSKÝ, Juraj: Aspekty potridentskej reformy. Bratislava: Dobrá kniha, 2001, s. 19 – 29.

cirkev zaujala pevné stanovisko k reformačnému učeniu, posilnil postavenie pápeža, a tým umožnil začať rozhodnú protireformačnú činnosť. Koncil bol zároveň signálom k protireformácii, resp. k rekatolizácii.

„Tridentský koncil však nemohol nastoliť jednotu cirkvi, nebol koncilom zjednotenia, pretože rozdelenie cirkvi bolo už historickou realitou.“[3] Ako ďalej J. Dolinský uvádza *„negatívnou stránkou tridentských dogmatických rozhodnutí bolo, že implikovali ako nevyhnutnú konzekvenciu čoraz hlbšie rozdelenie a stále viac podčiarkovali vzďaľovanie konfesií. Je potrebné zdôrazniť, že koncil načrtol dogmatické hranice veľmi jasne, avšak bez toho, aby odsúdil promótorov reformácie: mená ako Luther, Zwingli, Kalvín sa v dekrétoch neobjavujú“*.[4]

Tridentský koncil zaviedol konanie synod a vizitácií, chcel vytvoriť reformné duchovenstvo, uviedol do života početné bratstvá, výučbou náboženstva sa zlepšila informovanosť laikov. História koncilu bola pomerne dlhá a komplikovaná. Jeho priebeh podmieňovala politická situácia, najmä nezhody pápeža s cisárom.[5] Koncil prebiehal v rokoch 1545 – 1563. Bol to všeobecný, v poradí 19. snem, ktorého zvolanie inicioval viackrát cisár Karol V. Jeho zasadnutie prišlo v čase vážnych sporov medzi rímskokatolíckou cirkvou a protestantmi. Cisár očakával, že na základe prijatých reformných opatrení sa dosiahne obnovenie cirkevnej jednoty. Zvolanie koncilu podnietilo viacero faktorov,najmä vydanie Lutherovho diela *Wider das Papstum* (Proti pápežstvu),[6] spolu s udalosťami známymi ako *„Sacco di Roma“* – vyplienenie Ríma.[7]

Historik Spoločnosti Ježišovej John W. O´Malley sa vo svojej práci *Trent and all that. Renaming Catholicism in Early Modern Era* (Cambridge 2002) zaoberá adekvátnosťou pojmov protireformácia, katolícka reformácia alebo katolícka reforma. Je namieste súhlasiť s výsledkami jeho bádania, opierajúcich sa o štúdium prác historika Huberta Jedina, ktorý chápe problematiku tohto obdobia v oveľa širšom kontexte a rozdeľuje ju do štyroch vývojových fáz. Prvé obdobie – „sebareforma“ ako séria nekoordinovaných snáh, ktoré začali už dávno pred rokom 1540. Tieto úsilia pozostávajú z fenoménov, ako napríklad: hnutie Devotio Moderna v Nizozemsku a v iných krajinách Európy, aktivity Oratória Božej lásky v Taliansku, doplnené názormi Francisca Jimeneza de Cisnerosa v Španielsku alebo reformačnými aktivitami observantov v prostredí mendikantských rádov.[8]

---

3 DOLINSKÝ, Juraj: Aspekty potridentskej reformy. Bratislava: Dobrá kniha, 2001, s. 16.

4 Tamže, s. 16.

5 Jednotlivé dôvody prekladania, odročenia a znovuzahajovania koncilu pozri GUTCHERA, Herbet – THIERFELDER, Jorg: *Věk náboženských válek: Reformace a protireformace, 1500 – 1599.* In: Kronika křesťanství. Praha: Fortuna Print, 1998, s. 257, alebo DOLINSKÝ, Juraj: Dejiny Cirkvi: Obdobie reforiem. Tretí diel. Bratislava: Dobrá kniha, 1995, s. 208 – 219.

6 DOLINSKÝ, Juraj: Aspekty potridentskej reformy. Bratislava : Dobrá kniha, 2001, s. 15.

7 Tento názor zastáva napr. WITTKOWER, Rudolf: Baroque Art, The Jesuit Contribution. New York: Fordham University Press, 1972, alebo André Chastel, ktorý danej problematike venuje svoju komplexnú prácu – CHASTEL, André: Vyplenění Říma: Od manýrismu k protireformaci. Brno : Barrister and Principal, 2003.

8 Podobný názor zastáva aj Juraj Dolinský, podľa ktorého reformné dielo Tridentského koncilu nemožno

Druhá fáza, začínajúca okolo roku 1540, ktorá trvala asi 20 rokov: do tohto obdobia spadá oficiálne schválenie Spoločnosti Ježišovej (27. septembra 1540) pápežom Pavlom III. Schválenie nového katolíckeho rádu malo podľa H. Jedina dva dôležité významy:

a/ pápež týmto spôsobom potvrdil existenciu novokonštituovaného rádu jezuitov na scéne,

b/ potvrdenie Spoločnosti Ježišovej sa stalo symbolom vzkriesenia pápežstva z jeho jasnej náboženskej krízy (od zvolenia za pápeža v r. 1534 sa Pavol III. snažil zvolať koncil, podarilo sa mu to až o 11 rokov neskôr).

Tretia bola veľmi krátka fáza medzi rokmi 1562 – 63. Boli to dva roky, počas ktorých koncil potvrdil a vyhlásil reformné dekréty (*de reformatione*) pod brilantným vedením kardinála Giovaniho Morone. Tieto dekréty, podľa H. Jedine, urobili Tridentský koncil najväčším reformným koncilom v histórii Cirkvi.[9] Štvrtá, časovo najdlhšia fáza, prebiehala od roku 1563 (koniec koncilu) po osvietenstvo Francúzskej revolúcie. Počas tejto doby „obnovené" pápežstvo upriamilo svoju pozornosť na všetky aspekty katolíckej reformácie, postupne zavádzané do náboženského života, vďaka čomu Cirkev získavala naspäť stratené pozície v spoločnosti. Až teraz je možné hovoriť o skutočnej katolíckej reformácii.[10]

Koncil vyriešil úlohu vyjasniť svoju náuku, doktrínu, vysloviť jednohlasne: toto je katolícke, a toto nie. V troch tematických okruhoch sa konciloví otcovia sústredili na stanovenie katolíckej vierouky a na reformu cirkvi. Boli to zhruba tieto okruhy:

1. Písmo a tradícia: konciloví otcovia pokladali apoštolskú tradíciu v interpretácii katolíckej doktríny za rovnako platnú ako Sväté Písmo. Tým sa odlišovali od Luthera, ktorý uznával ako najvyššiu normu zjavenia iba Písmo – *sola scriptura*.
2. Dedičný hriech a ospravedlnenie: východiskovým bodom tohto ustanovenia je, na rozdiel od protestantského učenia, predpoklad, že človek nie je od prírody úplne „skazený". Môže a má spolupôsobiť na svojom spasení, jeho vlastné konanie môže byť dokonca „záslužné". Podľa Lutherovho učenia otázka ospravedlnenia a ľudskej spásy závisí čisto od Božej milosti – *sola gratia* a od viery – *sola fide*. „Dobré skutky" neboli pre Luthera predpokladom ospravedlnenia, ale jeho dôsledkom.[11]

---

stotožňovať s „katolíckou reformou". Jej korene nachádzame už v neskorom stredoveku a práve na základe pretrvávajúceho tlaku mnohých jednotlivcov alebo významných skupín Rím nakoniec zvolal koncil. DOLINSKÝ, Juraj: Aspekty potridentskej reformy. Bratislava : Dobrá kniha: 2001, s. 17.

9 Novoveká pokoncilová cirkev postupne nadobúdala charakter pastoračnej a misionárskej cirkvi, v súvislosti s jej potridentskými reformnými postupmi uplatňovanými v praxi. DOLINSKÝ, Juraj: Aspekty potridentskej reformy. Bratislava : Dobrá kniha, 2001. Zároveň však treba zdôrazniť, že katolícka misionárska mimoeurópska činnosť začala už na začiatku 16. storočia, ale pápeži Tridentu, resp. potridentskí pápeži v plnej miere podporovali misionársku prácu. O´MALLEY, John W: Trent and all that. Renaming Catholicism in Early Modern Era.Cambridge : Harvard University Press, 2002, s. 69.

10 O´MALLEY, s. 51 – 53.

11 GUTSCHERA, Herbert – THIERFELDER, Jorg: *Věk náboženských válek. Reformace a protireformace, 1500 – 1599.* In: Kronika křesťanství, Praha : Fortuna Print, 1998, s. 226. Tiež FIORES DE, Stefano – GOFFI, Tullo: Slovník spirituality. Kostelní Vydří : Karmelitánske nakladatelství, 1999, s. 742.

3. Sviatosti: problému sviatostí bola na koncile venovaná celá siedma časť nasledujúcej sesie. Práve na sviatosti kládol koncil veľký dôraz. „Sviatosťami každá pravá spravodlivosť buď začína alebo sa množí, alebo sa stratená nahrádza."[12] Zdôrazňovaním sviatostí a odmietnutím tézy, že je možné dosiahnuť ospravedlnenie iba vierou – *per solam fide* – bez sviatostí, sa koncil postavil jednoznačne proti protestantizmu. Následne potvrdil existujúci počet siedmich sviatostí. Rozviedol učenie o podstate premeny chleba a vína a omšu vyhlásil za obetný akt.

(Práve spomenuté témy, sumarizované v troch obsahových okruhoch, reflektovalo aj nastupujúce umenie baroka).

Základné články katolíckej vierouky sformulované koncilom boli zverejnené formou dekrétov a kompletne zhrnuté v Tridentskom vyznaní viery zo dňa 13. novembra 1564.[13] Rovnako dôležité ako ustanovenia o učení boli koncilové uznesenia o reforme cirkvi.

Aj keď katolícka cirkev v určitom smere triumfovala, predsa sa ocitla v kríze. Totiž po nútenom odchode nekatolíckeho duchovenstva zostalo mnoho farností bez duchovného pastiera, respektíve mnohí kňazi nespĺňali ani najzákladnejšie kritériá na vykonávanie svojej práce. Naliehavo sa hlásila potreba uviesť pokoncilové reformy do praxe: reformné synody na základe koncilu, kánonické vizitácie podľa ich noriem a zakladanie tridentských seminárov.[14] Tieto reformné opatrenia v konečnom dôsledku prispeli k tomu, že katolícka cirkev pozvoľna krízu prekonala a mohla začať pracovať na obnove ostatného náboženského života.

Tridentský koncil, významný medzník v dejinách kresťanstva, zasiahol výrazne aj do vývoja sakrálneho umenia. Svojimi záverečnými dekrétmi, vyhlasovanými na jednotlivých zasadnutiach v rokoch 1545 – 1563, kodifikoval náboženské dogmy a vydal mnohé predpisy a nariadenia týkajúce sa celého života katolíckej cirkvi.[15]

Samozrejme, dektréty priamo neurčovali formu a obsah umenia, stanovili sa však nimi určité pravidlá a doporučenia. Konkrétnejším koncilovým dokumentom vo vzťahu k umeniu bol dektrét *De Invocatione, veneratione, reliquiis sanctorum, sacris imaginibus*, ktorý vzišiel z XXV. sesie Tridentského koncilu v roku 1563. Zaoberal sa spôsobom úcty k pozostatkom (relikviám) svätých a svätým obrazom – *sacrae imagines*, kultom svätých, zdôvodňoval účel a význam, no najmä didakticko-výchovnú funkciu umeleckých diel. Zo spomenutej sesie vzišli aj ďalšie dektréty ohľadom očistca, odpustkov, taktiež reformný dektrét o mužských a ženských rehoľných rádoch a jeden všeobecný reformný dekrét zohľadňujúci rozličné

12 GUTSCHERA, Herbert – THIERFELDER, Jorg: *Věk náboženských válek: Reformace a protireformace, 1500 – 1599.* In: Kronika křesťanství, Praha : Fortuna Print, 1998, s. 257.

13 Plné znenie pozri GUTSCHERA, Herbert – THIERFELDER, Jorg, s. 259.

14 Uvedenej problematike sa venuje DOLINSKÝ, Juraj: Aspekty potridentskej reformy, Bratislava 2001, s. 35. V sumáre podáva obraz o priebehu reforiem v jednotlivých krajinách Európy.

15 Chronologický prehľad jednotlivých fáz Tridentského koncilu spolu s konkrétnymi dekrétmi pozri DOLINSKÝ, Juraj: Dejiny cirkvi. Obdobie reforiem. Tretí diel. Bratislava : Dobrá kniha, 1995. s. 208 – 219.

aspekty, avšak, ako bolo povedané, z hľadiska danej problematiky je pre nás najvýznamnejší dektrét *De Invocatione*.

V jeho úvode bola úcta k obrazom odôvodnená poukázaním na dávnu cirkevnú tradíciu. V dejinách katolíckej cirkvi sa zväčša stretávame so súhlasným postojom k výroku sv. Bazila „umelci robia so svojimi obrazmi pre náboženstvo tak veľa, ako rečníci so svojou výrečnosťou“[16], ale mnohí cirkevní teológovia namietali proti nadmernému používaniu obrazov a prehnanému významu, ktorý im cirkev pripisovala. Tento názor cirkevného otca bol spochybnený po prvý raz v období ikonoklazmu a spôsobil rozpory medzi východnou cirkvou a Rímom. Aktuálnosť nadobudol práve v čase reformácie a rekatolizácie, keď sa daná téza dostala do pozornosti ako jedna z mnohých kontroverzií medzi katolíkmi a protestantmi. Martin Luther považoval obraz za *adiaforon* – teda nie je ani dobrý ani zlý. Zwingli a Klavín rozhodne odmietali obrazy a bojovali proti úcte obrazov.[17]

„Svätý koncil nariaďuje všetkým biskupom a ostatným, ktorí berú na seba starosť o úlohu poučovať, aby podľa zvyklosti všeobecnej a apoštolskej cirkvi, prijatej od čias prvotného kresťanského náboženstva, podľa jednomyseľného zmýšľania svätých otcov a dekrétov svätých koncilov, starostlivo poučovali veriacich predovšetkým o príhovore svätcov, o ich vzývaní, o úcte, ktorú požívajú relikvie a o riadnom zaobchádzaní s obrazmi.“[18]

Ďalšia časť dekrétu hovorila o spôsobe úcty k obrazom: „Obrazy Krista, Bohorodičky a iných svätých máme mať a uchovávať predovšetkým v kostoloch a preukazovať im povinnú úctu – honor et veneratio. Má to byť tak nie preto, že ľudia veria, že je v nich božskosť či moc – divinitas vel virtus, pre ktorú ich je treba uctievať, alebo preto, že od nich máme niečo žiadať, alebo preto, že do obrazov má byť vkladaná dôvera, ako sa to stávalo u pohanov, ktorí vkladali svoju nádej do modiel, ale preto, že úcta, ktorá im je preukazovaná, sa vzťahuje na vzory – prototypa, ktoré obrazy predstavujú – representant, a pred ktorými snímame klobúk alebo sa klanamie – adoremus Kristu a uctievame – veneremur svätých, ktorých podobu – similitudo obrazy nesú. Tak to bolo stanovené dektrétmi koncilov, zvlášť druhým nicejským koncilom proti obrazoborcom.“[19] Nasledujúci text dekrétu sa zaoberal obrazom ako predmetom apoštolizácie a zdôrazňoval didaktický význam umeleckých diel: „Biskupi nech potom svedomite poučujú, že prostredníctvom príbehov tajomstiev nášho vykúpenia, zobrazených maľbami alebo inými podobnými formami, sa ľud vzdeláva a utvrdzuje v článkoch viery, ktoré majú byť pripomínané a o ktorých sa má ustavične a znovu uvažovať. Až potom bude zo všetkých svätých obrazov veľký pôžitok, nie iba preto, že ľudu sú pripomínané

16 HIBBARD, Howard: *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù.* In: Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf and JAFFE, Irma B. New York: Fordham University Press, 1972, s. 29.

17 Viac k úlohe obrazov v protestanstkých cirkvách pozri napríklad MEDVECKÝ, Jozef: *Slovo a obraz v protestantskom umení 17. storočia na Slovensku*. In: Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska. Bratislava : VEDA, s. 145 – 190.

18 ROYT, Jan: Obraz a kult v Čechách 17. a 18. Století. Praha : KAROLINUM, 1999, s. 11.

19 ROYT, Jan: Obraz a kult v Čechách. 17. a 18. století. Praha : KAROLINUM, 1999, s. 11.

dary a dobrodenia, ktoré mu preukázal Kristus, ale aj preto, že skrz svätých sú pred oči veriacich postavené zázraky Božie a spásne príklady, aby sa za ne vzdávali vďaky Bohu, zamerali svoj žiovt a mravy na napodobovanie svätých, a boli povzbudzovaní k tomu, aby sa klaňali Bohu, milovali ho a dbali na zbožnosť.“[20]

Ako je zrejmé, v predmetnom tridentskom dekréte neboli žiadne jednoznačne formulované zákazy či príkazy, obsahoval iba všeobecné odporúčanie: „Ak by mali do tých svätých a prospešných pozorovaní preniknúť niektoré zneužitia, praje si dôrazne Svätý koncil, aby boli tieto úplne odstránené, takže nebudú vystavované obrazy s heretickým obsahom alebo také, ktoré nevzdelaných vedú k omylom“.[21]

V teoretických traktátoch rozvíjajúcich koncilový dekrét formulovali autori požiadavku „historickej pravdy“. Táto sa stala dobovou odpoveďou na výrok sv. Gregora Veľkého *pictura – laicorum scriptura*.[22] Závery dekrétu z roku 1563 ďalej rozšíril Joannes Molanus, ktorý navrhoval pomerne striktné nariadenia týkajúce sa nevhodných umeleckých diel. Vychádzal zo staršieho poznatku, že obraz pôsobí silnejšie ako slovo, a preto obrazy musia podliehať prísnejšej cenzúre ako knihy. Každý obraz alebo znázornenie herézy by malo byť zničené.[23]

Teoretické názory protireformátorov neboli zamerané len na „očistenie“ náboženského umenia od teologických nesprávností, ale snažili sa eliminovať z umenia všetko sekulárneho alebo pohanského charakteru. Avšak praktická realizácia mnohých umeleckých počinov nás presviedča o nedodržiavaní daných predpisov, keďže história nám ponúka početné príklady prežívajúcich vplyvov gréckej alebo rímskej antiky, ale aj čisto antické vzory a témy. Aj v samotnom Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave nachádzame príklad pretrvávajúceho antického vplyvu, resp. konverziu antického vzoru v umení katolíckeho baroka. Je to motív trofejí alebo emblémy, ktoré majú svoje korene v kultúre staroveku.[24]

Môžeme povedať, že celú Európu ovplyvnilo najmä dielo bolonského arcibiskupa Gabriela Paleottiho. Rozpracoval formulácie záverečného tridentského dektrétu a doplnil ich o niekoľko konkrétnych nariadení. Kardinál venoval svoje dvojzväzkové dielo *Discorso intorno alle imagini sacre e profane (1582)* výslovne obyvateľom svojho mesta a diecézy, ale postupne

20 Tamže, s. 11.

21 Tamže, s. 12. Podobného všeobecného charakteru sú aj slová v Tridentskom vyznaní viery: *„Pevne verím, že majú existovať a majú sa uchovávať obrazy Krista, ustavičnej Panny a Bohorodičky a iných svätých a má sa im preukazovať náležitá úcta.“* DE FIORES, Stefano – GOFFI, Tullo: Slovník spirituality, Kostelní Vydří : Karmelitánske nakladatelství, s. 610.

22 ROYT, Jan: *Úcta k obrazům a Libri Carolini*. In: Posvátny obraz a zobrazení posvátného. Praha : Česká křesťanská akademie, 1995, s. 78. Autor sa v tomto príspevku podrobnejšie zaoberá funkciou obrazu rozdielne ponímanou európskym východom a západom.

23 BLUNT, Anthony: Artistic Theory in Italy 1450 – 1600. Oxford : University Press, 1963, s. 103 – 136.

24 Danej téme sa venujeme v v časti s názvom Trofeje. Pre ilustráciu môžeme tiež spomenúť konkrétny príklad „mylnej“ úcty k soche prvého protestatnského palatína Uhorska v pezinskom kostole. Pozri: MEDVECKÝ, Jozef: *Obraz a slovo: Slovo a obraz v protestantskom umení 17. storočia na Slovensku.* In: Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska. Bratislava : VEDA, 2002, s. 145 – 190. Tento prípad spomína konktétne v poznámke č. 36., s. 186.

zasiahlo oveľa širší okruh. Táto kniha bola istým spôsobom zhrnutím všetkých dovtedajších argumentov o správnych a odporúčaných maľbách.[25] Paleotti obohatil teoretickú základňu katolíckeho výtvarného umenia. Katolícka cirkev jeho názory takmer bez výhrad akceptovala, najmä jeho akcentovanie historickej pravdivosti a dôveryhodnosti. Taktiež jednoznačne obhájil starú tradíciu kresťanských kultových obrazov a vyjasnil problematiku svätých obrazov. Dôrazne odlíšil sakrálny či kultový obraz od obrazu profánneho: *„Obrazy...tu budeme preto posvätnými (sacre) nazývať, pretože sa s týmto označením z obyčajného laického (popolo) vydeľujú."*[26] Rozdelením obrazov na tzv. historické – *istoria*, teda diela s didaktickou a dekoratívno-liturgickou funkciou a devocionálne obrazy – *icona* alebo *Andachtsbild* korešpondoval s myšlienkami sv. Bonaventuru, ktorý videl funkciu obrazov v tom, že slúžia rozumu, vôli a pamäti zbožných.[27]

Rovnako starostlivo sledovanou ako ortodoxia náboženských diel bola aj ich „mravnosť" a s ňou spojená otázka nahoty. Dekrét o tomto bode hovorí veľmi všeobecne: „všetky zmyselnosti musia byť vylúčené, takže postavy by nemali byť maľované alebo uctievané pre krásu vzbudzujúcu žiadostivosť. Už v skoršom období sa k danej otázke ozývali kritické hlasy cirkevných reformátorov, ako napr. Jeana Gersona alebo dominikánskeho mnícha Girolama Savonarolu. Na nich nadviazal napríklad Gilio da Fabriano nasledovným vyjadrením: „Ak je však jasne hovorené o nahote v biblickom rozprávaní, umelci musia zobraziť tieto postavy s bedernými rúškami".[28] Súčasne prezentoval svoj názor A. Possevino slovami „Ak je človek mravný vo svojom srdci, ťažko sa sám odváži pozerať na nahotu".[29] Podľa názoru A. Blunta sa nahota prakticky v náboženskom umení v závere 16. storočia neobjavuje a rovnako postavy iba čiastočne zahalené sú pozoruhodne zriedkavé.[30]

K určitému uvoľneniu týchto striktných, ba až obmedzujúcich odporúčaní, prispeli nazvime ich „pozitívne inštrukcie", zdôrazňujúce hodnoty umeleckých diel, najmä obrazov a sôch vzbudzujúcich zbožnosť. Usmernenia akcentovali význam vizuálnej prezentácie a povyšovali výtvarné zobrazenie nad hovorené slovo z dôvodu silnejšej apelácie výtvarného umenia na mysle mnohých veriacich. „Pozitívne inštrukcie" sa objavili, v nadväznosti na Gabriele

---

25 V roku 1594 bola znovu vydaná v latinskom preklade jezuitmi v Ingolstadte, aby tak mohla vplývať aj na oblasti severne od Álp. Tu mala zjavne osloviť – v protiklade k originálnemu vydaniu v reči ľudu – predovšetkým latinsky vzdelaný klérus a šľachtu. Dopyt po tomto vydaní bol bezpochyby nesmierny. Ešte v roku 1591 došlo k príslušným opatreniam aj na severe od Álp: pápežský vikár Jakob Müller z Regensburgu vydal – určite na základe biskupovej požiadavky – hrubú ilustrovanú rukoväť odporúčaní pre výzdobu kostolov. Už v úvode vysvetlil, že jeho rady majú skôr charakter smerníc a vopred stanovil, že toto dielo má slúžiť ako vôdzka pre biskupských vizitátorov. APPUHN-RADTKE, Sibylle: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johann Christoph Storer (1620 – 1671) als Maler der Katholischen Reform. Regensburg : Schnell und Steiner, 2000, s. 20 – 21.

26 ROYT, Jan: Obraz a kult v Čechách. 17. a 18.století. Praha : KAROLINUM, 1999,s. 15.

27 Tamže, s. 15.

28 BLUNT, Anthony: Artistic Theory in Italy, 1450 – 1600, s. 118.

29 Tamže, s. 118.

30 Tamže, s. 120.

Paleottiho, aj u Gregora Comaniho, ktorý zdôrazňoval, že maľby v kostoloch by mali upútať aj pozornosť nečinnej a nevšímavej osoby.[31]

Podľa predmetných pokynov mal umelec zameriavať svoju pozornosť na zobrazenie príbehu jasným a čo najpresnejším možným spôsobom. Dôležitejšia ako zobrazenie vonkajšej a fyzickej krásy mala byť pravdivosť námetu. Viacerí teoretici ale zastávali názor, že umelec sa nemôže úplne obmedziť na „čistý" biblický príbeh, mal by do diela pridať detaily napomáhajúce porozumeniu obrazu. Ide o dôležité vonkajšie detaily, ako napríklad krídla anjelov, svätožiary a individuálne atribúty svätcov, pri neurčitosti atribútov by mali byť nad postavami napísané ich mená pre presnú identifikáciu, v prípade použitia alegórie to malo byť jednoduché a zrozumiteľné zobrazenie. Všetky tieto inštrukcie smerovali k zdôrazneniu potreby presnosti v sakrálnom umení. (O niekoľko rokov neskôr tieto požiadavky jasne sformuloval a presne vymedzil napríklad Karol Boromejský v diele *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, (Miláno, 1577).)

Išlo o súhrn určujúcich kritérií pre stvárnenie postáv, rešpektujúcich ich vek, pohlavie, typ, výraz, gestá. V zobrazení sa dokonca zohľadňovalo to, či bolo dielo tvorené pre verejné budovy, súkromné paláce alebo pre súkromné potreby. Podľa dobového chápania bola hlavne formálna stránka diela nevyhnutne záväznou časťou realistického zobrazovania. Estetická teória 16. storočia vymedzila konkrétne požiadavky, napríklad na odev postáv, ktorý mal byť primeraný ich postaveniu, kládla dôraz na vhodné gestá zobrazovaného, dôležité bolo umiestnenie postavy do adekvátneho prostredia a podobne.[32] Autori uvedených dokumentov pre umenie rekatolizácie vyslovili mnoho závažných pripomienok, názorov, odporúčaní a noriem, ktoré spolu so závermi Tridentského koncilu môžeme zhrňúť do troch základných okruhov: 1. jasnosť, jednoduchosť, zrozumiteľnosť; 2. realistická interpretácia námetov (v kontraste s renesančnou idealizáciou); 3. emocionálne podnecovanie k zbožnosti.

Potridentské teoretické názory a invečné náuky neovplyvňovali iba výtvarnú tvorbu, ale istou mierou zasiahli aj do staviteľstva. Je ale potrebné zdôrazniť, že zmeny v architektonickej sakrálnej tvorbe v 16. storočí neboli v podstate motivované novými estetickými kritériami, ale skôr novým konceptom úlohy kostola. Ako sme už povedali, reakcia rímskokatolíckej cirkvi na protestantskú reformáciu spolu s plienením Ríma v r. 1527 boli dva faktory, ktoré iniciovali radikálnu reformu liturgie, kléru a rehoľných rádov.

Tendencie smerujúce k zjednoteniu sakrálneho priestoru zodpovedali požiadavkám sformulovaným Tridentským koncilom. O zavedenie záverečných tridentských dektrétov

31 Tamže, s. 126

32 A. Blunt uvádza k danej problematike príklad Paola Veroneseho, ktorý musel v r. 1573 pred inkvizíciou obhajovať svoje dielo „Hostina v dome Léviho". V tomto obraze Veronese namaľoval prvky priam žánrového charakteru, o ktorých sa vôbec nezmieňuje Biblia. Zobrazil tu napríklad postavu trpaslíka, papagája, psov, sluhu s krvácajúcim nosom, čiže detaily nevhodné pre náboženský obraz. Vysvetlenie Veroneseho spočívalo v tom, že pri realizácii tohto diela rozmýšľal v rovine renesančnej krásy, nie v rovine duchovnej pravdy. Chcel urobiť veľkolepú maľbu, nie ilustrovať biblický príbeh. BLUNT, Anthony: Artistic Theory in Italy, 1450 – 1600, s. 116.

a estetických dobových názorov do praxe sa zaslúžil milánsky arcibiskup sv. Karol Boromejský. Po doplnení mnohých opatrení vydal v r. 1577 svoje *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, na základe ktorých boli koncom 16. a začiatkom 17. storočia pretvorené nespočetné interiéry kostolov v milánskej diecéze. Hoci boli pôvodne určené iba pre milánsku arcidiecézu, zakrátko sa rozšírili po celej Európe. Kniha sa sústredila na jednu z najtypickejších myšlienok protireformácie, viac či menej platnú počas celého 17. a v prvej polovici 18. storočia: samotný kostol a služby v ňom vykonávané musia byť tak dôstojné a pôsobivé, ako je to len možné, takže ich veľkoleposť a sakrálny charakter musia neočakávane ohúriť diváka.[33]

Boromejský kládol dôraz predovšetkým na priestor vyhovujúci potrebám kázania a na vystavenie eucharistie vo svätostánku tak, aby bola viditeľná zo všetkých strán. Podľa jeho pravidiel mala budova kostola stáť podľa možností na vŕšku. Ak bola na rovine, mala byť stavba na sokli s troma alebo štyrmi schodmi. Nutnou požiadavkou bolo zabrániť rušivým vonkajším vplyvom, preto musel byť kostol situovaný na voľnom priestranstve a od ostatných budov oddelený na niekoľko krokov. Potreba slávnostných omší určila veľkosť stavby. Forma pôdorysu kostola mohla byť multiplexná, jednoznačne však uprednostňoval pôdorys latinského kríža ako *insignis structura* (významná štruktúra) Kristovho kríža. Dôležitú hodnotu pripisoval estetickosti hlavnej fasády, kde sa koncentrovala všetka výzdoba. Ikonografický rozvrh západného chrámového priečelia redukoval na program Máriinho kultu, na bočných fasádach nedovoľoval žiadnu výzdobu. Ďalej odporúčal postaviť pred fasády átrium alebo portikus v kolosálnom slohu. Okná nemali byť vyplnené farebnými sklami so scénickými výjavmi, ale svetlo malo vnikať do vnútra kostola cez nefarebné zasklenie. Karol Boromejský venoval pozornosť aj interiéru kostola a dával presné pokyny pre zariadenie kostolov a ikonografické programy.[34] V závere knihy sumarizoval svoje požiadavky na formu a výraz kostolov v intenciách so závermi Tridentského koncilu z roku 1563: *„Fabrica ornatugue nihil operis, qualequale sit, statuatur, fiat, inscribatur, effingatur exprimaturve quod a christiana pietate el religione remotum, aut quod profanum, quod deforme, quod voluptarium, quod turpe vel obscenum sit“* (Realizácia a výzdoba stavby, nech by bola akákoľvek, nech nepredstavuje, nevytvára, nezobrazuje, neoznačuje a nevyjadruje nič, čo by bolo vzdialené kresťanskej zbožnosti a náboženstvu, ani to, čo by bolo profánne, ohyzdné, rozkošnícke, hanebné alebo obscénne).[35] Zdôrazňovanie fasády, požiadavka okázalosti a nádhery, jednotný zámer celého vybavenia kostola smerom k teologicky motivovanému „zjednocujúcemu umeleckému dielu“ (*gesamkunstwerk*) – to sú prvky konštitujúceho sa baroka. Impozantná architektúra kostolov mala

33 BLUNT, Anthony: s. 128.

34 Podobne ako jeho strýko Karol, aj Federico Boromejský, milánsky arcibiskup, o generáciu neskôr zostavil písomný návod s praktickými reformami. Jeho spis *De pictura sacra a Museum* mal v diecéze upravovať používanie obrazov a ich uctievanie. Okrem toho vytvoril zbierku vzorov zobrazovania svätých, aby tak zaistil ich vernú a znovu rozoznateľnú ikonografiu.

35 KRUFT, Hanno-Walter: Dejiny teórie architektúry. Bratislava : Pallas, 1993, s. 96.

byť výrazom *auctoritas ecclesiae* a zároveň mali veľkolepé predstavenia *spettacoli grandiosi* posilňovať a obracať na správnu cestu tých, ktorí kolísali vo viere.[36]

„Obdobie konfesionalizácie"[37] bolo teda aj obdobím invenčných náuk, umeleckých traktátov a polemických spisov o využívaní obrazov. Tieto tri rozličné literárne druhy zásadne formovali vnímanie obrazu, aj keď nie každý z nich rovnako oslovil a zasiahol každú skupinu možných recipientov: kňazi a učitelia samozrejme disponovali inou prípravou ako navrhujúci a realizujúci umelci, a preto sa nám vynára okruh otázok týkajúcich sa vzťahu mecenášov, objednávateľov, umelcov a ich vplyvu na finálnu podobu stavieb a umeleckých diel.

36 JUNG, Wolfgang: *Architektura a město v Itálii mezi raným barokem a raným klasicizmem*. In: Baroko, architektura, plastika, malířství. Praha : Slovart, 1999, s. 13.

37 Toto označenie potridentského obdobia použila APPUHN- RADTKE, Sibylle: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johann Christoph Storer (1620 – 1671) als Maler der Katholischen Reform, Regensburg : Schnell und Steiner, 2000. s. 19.

2. VZŤAH JEZUITOV K UMENIU ALEBO FUNKCIA OBRAZU V UMENÍ SPOLOČNOSTI JEŽIŠOVEJ

Členovia Spoločnosti Ježišovej si osvojili umenie vizuálnej, ústnej a písomnej komunikácie ako samozrejmú súčasť svojej stratégie. Pre umenie jezuitského rádu boli záväzné, rovnako ako aj pre celú katolícku cirkev, závery a nariadenia Tridentského koncilu.

Bezprostredne po Tridentskom koncile v otázke architektonicko-výtvarného vývoja vystupovali jezuiti predovšetkým ako hovorcovia. Nedá sa v tejto súvislosti neupozorniť na skutočnosť, že už niekoľko rokov pred snemom v Tridente jezuiti poznali odporúčania zaoberajúce sa problematikou kultu svätých i dôležitosťou umenia a architektúry. Autorom bol sv. Ignác z Loyoly a vypracoval ich ešte počas svojich štúdií na Parížskej univerzite v r. 1528 – 1535. Tvoria súčasť jeho Duchovných cvičení. Majú síce veľmi stručný rozsah, avšak jasnú formuláciu a cieľ. Sú to pravidlá, ktoré je potrebné dodržiavať v zmýšľaní bojujúcej cirkvi: „Schvaľujme konečne všetky ozdoby a stavby kostolov, tiež obrazy a uctievajme ich podľa toho, čo vyobrazujú.“[38]

Pre sv. Ignáca z Loyoly hrali obrazy dôležitú úlohu v jeho experimentálnom prístupe k náboženskému životu. *Evangelicae historiae imagines* (komentáre k Svätému písmu) vydané v Antverpách v r. 1595/96 boli knihou kombinujúcou text s obrazom. Dávno pred jej publikovaním ju posúdil a schválil sám sv. Ignác. Obsah tvorili evanjeliové texty doplnené 153 obrazmi. Táto kniha slúžila na posilňovanie si zvyku modlitby úzko zviazanej s obrazovým materiálom. Obrazy tu mali funkciu pomôcky pri meditáciách nad textom. Tento vzťah obrazu a textu bol odvodený z Ignácovho založenia miesta – *compositio loci* v Duchovných cvičeniach alebo mentálnou rekonštrukciou udalostí odporúčaných Ignácom.[39]

---

38 Svätý Ignác z Loyoly: Duchovné cvičenia, Exercície. Preklad: Štefan Senčík. Trnava : Dobrá kniha. 1995, s. 163.

39 Bartolomeo Ricci v prológu diela Vita D. N. Iesu Christi z r. 1607 uvádza, že napriek výnimočnému daru Ignáca pre meditáciu, kdekoľvek išiel meditovať o tajomstvách z Kristovho života, krátko pred modlitbou sa pozrel na obrazy, ktoré sám zbieral a mal ich vystavené pre tento účel vo svojej izbe. Goldsmith TEN Brink, Jane: *Jesuit Iconography: The evolution of Visual Idiom.* In: Jesuit Art in North American Collections. New York, 1991, s. 17.

Postupne sa jezuiti dostali do pozície teoretikov a praktikov umenia. Koncom 16. storočia začali aj jezuiti vydávať svoje stanoviská k otázke zobrazovania, predovšetkým ako odpovede na Kalvínove útoky, pranierujúce katolícke používanie obrazov ako „modloslužby". Robert Bellarmin SJ (1542 – 1621) bol zjavne jedným z prvých príslušníkov rádu, ktorí sa vedome a mnohými argumentmi zasadili za používanie obrazov, pretože poznali ich psychagogické možnosti pôsobenia.

Tento poznatok si vyžadoval systematický prístup ku katechetickému využívaniu rôznych umeleckých foriem. Istý návod poskytol jezuita Antonio Possevino (1533/34-1611). V práci *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa* podáva prehľad názorov na postavenie maliarstva medzi ostatnými *artes* (kap. XXIII), stručne hovorí o antickej umeleckej histórii (kap. XXV), vymenúva dôležité renesančné umelecké traktáty, opisuje ideálneho maliara, ktorý by mal byť skromný, múdry a vzdelaný vo filozofii, venuje sa otázke obsahu a funkcii náboženských obrazov, ako aj odmietaným „lascívnym" zobrazeniam (kap. XXVI-XXVIII). Topoi rovnakého poradia a vzájomného doplňovania literatúry a výtvarného umenia, ako aj názor, že maliarstvo je knihou nevzdelaných, tvoria funkčný základ rozpravy o odporúčaných a odmietaných námetoch. Najväčší význam sa priznáva zobrazeniu Kristovho utrpenia a martýrií; práve tie vyžadujú predchádzajúcu meditáciu obsahov, ktorá má byť prevádzaná za pomoci nábožných kníh.

O štyri roky neskôr v roku 1598 vydal francúzsky jezuita Louis Richeôme (1544 – 1625) trojdielnu rukoväť, kde tiež formuluje staršie úvahy do podoby výrazných argumentov: *trois discours pour la religion catholique, les miracles, les saincts, les images*. V tretej časti objasňuje dôvody, ktoré hovoria v prospech užitočnosti obrazov: obrazy slúžia poučeniu, pretože zrak má schopnosť ľahšie a rýchlejšie vnímať ako sluch, a pretože vizuálne vnímanie je pre dušu silnejšie ako sluchové. Obrazy a texty sa navzájom dopĺňajú v zmysle horáciovského *ut pictura poesis*. Obrazy podporujú lásku k Bohu a k svätým ako aj napodobňovanie príkladov cnostného života. Vedú k obráteniu a napokon sú vyznaním katolíckej viery.[40]

Podľa Louisa Richeômeho extravagantná pompéznosť, nádhera a dekoratívne aspekty obrazov neboli podstatné, ale pozornosť sa mala výlučne sústrediť na predmety zobrazenia, ktoré mali byť čítané ako kázeň. Týmto spôsobom sa podľa neho dosiahne trvalejší efekt, pretože maľba zotrvá, ale slová sa stratia.[41]

Rozpor medzi teologickými spismi o používaní obrazov a umeleckými traktátmi bol – prinajmenšom formálne – prekonaný v roku 1652, keď vyšla vo Florencii kniha *Trattato*

---

40 APPUHN- RADTKE, Sibylle: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johann Christoph Storer (1620 – 1671) als Maler der Katholischen Reform, Regensburg : Schnell und Steiner, 2000. s. 22.

41 Loius Richeôme popisoval obrazy v jezuitskom noviciáte Sant Andrea al Quirinale a v susednom kostole Sant Vitale. Podrobnejšie pozri: EVANS, Joan: Monastic Iconography in France: From the Renaissance to the Revolution. Cambridge, 1970, s. 47 – 51. Novšie poznatky o Richeômeho diele pozri: ASSCHE VAN, Kristof: Louis Richeôme: *Ignatius and Philostrates in the Novice´s Garden Or, the Signification of Everyday Enviroment*. In: The Jesuits and the Emblem tradition: Selected Papers of the Leuven International Emblem conference. Edited by Manning, John – van Vaeck, Marc. Turnhout : BREPOLS, 1999, s. 3 – 9.

della pittura e sculptura uso et abuso loro. Jej autori *Odomenigicio Lelonotti da Fanano* a *Britio Prenetteri* sa definovali ako „teológ a maliar". Za týmito anagramatickými pseudonymami, príkladmi skromnosti, sa ukrývali jezuitský páter Giovanni Domenico Ottonelli (1584-1670) a maliar Pietro Berettini da Cortona (1597-1669). Spolupráca oboch autorov určite spočívala vo vzájomnej akceptácii: obrazové vnímanie maliara v oblasti náboženských výjavov sa príslušníkovi Spoločnosti Ježišovej muselo zdať akceptovateľným, dokonca nasledovaniahodným; rovnako Cortona sám oceňoval vplyv a vzdelanie i Ottonelliho ciele. Traktát, ktorý asi pochádza z pera Ottonelliho ako veľmi plodného autora, hoci Cortona určite prispel svojimi vedomosťami o životopisoch umelcov, o umeleckých dielach a o teórii maliarstva,[42] je oveľa viac spojený so snahou zjednotiť morálno-teologické a umelecko-teoretické výpovede ako so záujmom o originálne teoretické alebo praktické úvahy. Šesť hlavných kapitol je venovaných nasledovným témam: „O maliarstve", „O používaní a zneužívaní obrazov", „O maliaroch a sochároch", „O objednávateľoch", „O pozorovateľoch obrazov a sôch" ako aj „O vyšších pánoch (*Signori Superiori*)" prípadne o ich povinnosti dohliadať na tieto veci. Veľká časť podkapitol varuje pred obscénnymi obrazmi – *pitture oscene* a márnivými obrazmi - *pitture vane*. Prevažuje v nich morálno-teologický a pastoračný obsah. Kniha týmto pokračuje v smerovaní Ottonelliho aktivít, ktoré sa predtým obracali proti lascívnym divadelným hrám. Ottonelliho hlavný prameň *Discorso* z pera Gabrielle Paleottiho pravdepodobne túto jeho tendenciu ešte upevnil. *Trattato* predstavuje druhú vlnu reformačných opatrení okolo polovice 17. storočia, ktorá vychádzala z argumentov sformulovaných v l6. storočí.

Dielom zaoberajúcim sa výlučne umeleckými otázkami bolo *Perspectiva pictorum et architectorum I.-II.* (Rím 1693 – 1700) od jezuitu Andreu Pozza (1642 – 1709). Zahŕňala to, k čomu sa Pozzo dopracoval prostredníctvom svojich veľkých nástropných malieb a sakrálnych kulís a zároveň poskytovala základ pre iluzionistické monumentálne maliarstvo vrcholného a neskorého baroka v celej Európe. Dovolíme si tvrdiť, že prostredníctvom Andreu Pozza Spoločnosť Ježišova prevzala vedúcu úlohu vo vývoji barokovej nástropnej maľby.

Poňatie obrazov sa u jezuitov vytvorilo v podstate na základe ich praktického používania, ktoré bolo ovplyvnené konkrétnymi požiadavkami duchovnej starostlivosti, pedagogickej a misijnej činnosti. Z nich vyplynuli tri hlavné funkcie výtvarného umenia v službách Spoločnosti Ježišovej.

Prvoradá funkcia obrazu je didaktická, čiže obraz je chápaný ako prostriedok poučenia. Slová pápeža Gregora Veľkého o funkcii obrazov ako „písma nevzdelaných" citovali a parafrázovali mnohí stredovekí a novovekí autori. Aj účastníci Tridentského koncilu pokladali toto chápanie za základ svojho stručného rozhodnutia o prospešnosti používania obrazov

42 Podľa A. G. Baileyho Cortona napísal s najväčšou pravdepodobnosťou pasáže venované historickým a technickým informáciám. BAILEY, Gauvin Alexander: *´Le style jésuite n´existe pas´: Jesuit Corporate Culture and Visual Arts.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1999, s. 68.

pre náboženské účely: *illud vero diligenter doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis*.

Racionálny účel obrazov a iných *similitudines* spočíval predovšetkým vo vzdelávaní ľudu. Novou bola snaha o „utvrdzovanie jednotlivých článkov viery", prispôsobená potrebám katolíckej reformy, ktorá v čase rekatolizácie zohrávala oveľa väčšiu úlohu než predtým. Obraz sa chápal ako učebná a pamäťová pomôcka. V tomto využití sa odzrkadľuje znalosť možností aplikácie *ars memorativa*. Obrazy sa nevnímali iba ako náhrada písma a slova, ako *muta predicatio*, ale prekračovali ich možnosti pôsobenia, lebo sa pamätali rýchlejšie, bezprostrednejšie a trvalejšie ako písmo. Zo zámeru poučiť vychádza argument Ottonelliho, ktorý sa tiež zakladá na topose obrazu ako „nemej knihy": „*E pero da un moderno (Paleotti) sono chiamate l´immagini libri muti, e scrittura popolare, con che per ragione di moralita s´insegna, e si muove l´animo humano all´operation del bene, E alla fuga del male. Da´Greci la Pittura fu nomata viva scrittura, perche come molti muovono scrivendo, cosi molti dipigendo; e come il libro letto muta spesso l´affetto del Lettore, cosi l´immagine mirata muta spesso l´animo dello spettatore.*"[43] Ottonelli tu obrazu zároveň pripisuje psychické pôsobenie, ktoré sa zakladá na poznaní ďalšej funkcie obrazu u jezuitov a tou je obraz ako podnet k meditácii. Ignáciov učeník bl. Peter Favre (lat. Petrus Faber) (1506 – 1546) si 6. júla 1543 poznačil do svojho denníka: „Keď sa obrátim ku krucifixu, aby som sa pomodlil ku Kristovi, pociťujem hlboké pochopenie pre používanie takých obrazov, ktoré sa preto označujú (uvedomil som si to po prvý raz) ako spodobenia, lebo zobrazovanú osobu približujú k nám a sprítomňujú ju pred nami. Tak som vo veľkej zbožnosti prosil Boha Otca, aby mi vo svojej milosti daroval Kristovu prítomnosť – tak, ako sväté obrazy majú pre zbožných a katolícky zmýšľajúcich ľudí obrovskú silu sprítomnenia."[44] Tieto Favreho slová svedčia o meditačnej činnosti, uskutočňovanej v Spoločnosti Ježišovej za pomoci obrazov, ktorú odporúčal aj ďalší významný jezuita Francisco di Borja.: *Para hallar mayor facilidad en la meditación, se pone una imagen que represente el misterio de evangelio, y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen*.[45]

Obe výpovede poukazujú na jedno z najvýznamnejších novovekých meditačných cvičení, a to na *Exercitia spiritualia* sv. Ignáca z Loyoly. Okruh recipientov ignaciánskych exercícií bol v 17. storočí veľmi veľký, pretože cvičenia sa nevykonávali iba v rámci Spoločnosti Ježišovej, ale čoraz častejšie sa používali aj ako prostriedok laickej katechézy. Známe vydania

43 Preklad: A preto jeden modernista (Paleotti) nazýva obrazy nemými knihami a písmom, resp. literatúrou ľudu, ktorými sa z dôvodu morálky vyučuje a pôsobí na ľudskú dušu, aby konala dobro a odvracala sa od zla. Od Grékov sa maľba nazýva živým písmom, pretože tak ako sa mnohí venujú písaniu, rovnako mnohí maľujú; a tak ako prečítaná kniha často vyvolá u čitateľa citové vzrušenie, rovnako obraz častokrát spôsobí pohnutie (zmenu) v duši diváka.

44 APPUHN- RADTKE, Sibylle: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johann Christoph Storer (1620 – 1671) als Maler der Katholischen Reform, Regensburg : Schnell und Steiner, 2000, s. 28.

45 Tamže.

Ignácových Duchovných cvičení boli v podstate určené pre jednotlivú pobožnosť veriaceho, teológa alebo laika. Vychádzali od začiatku v zhustene koncipovaných ilustrovaných knižných vydaniach; boli prekladané do hovorovej reči ľudu a ďalšie prepracovania rozširovali okruh potencionálnych používateľov.[46]

Exercície používali obraz, príp. obrazotvornú schopnosť cvičiaceho, predovšetkým v dvoch rovinách: na začiatku meditácií sa väčšinou vyžadovalo *compositio loci*, podrobné „vytvorenie miesta deja" vo fantázii. Ako určité pomôcky mohli slúžiť skutočné zobrazenia príslušnej scény formou obrazového alebo scénického stvárnenia, ktoré boli predpokladom pre metódu ponorenia sa. Je pochopiteľné, že táto metóda má svoje následky: vstupuje do vzájomného pôsobenia s výtvarným umením v tom zmylse, že cvičenie, ktoré je súčasťou exercícií, vedie k vyvolaniu predstáv. Môžeme povedať, že rovnakým spôsobom funguje tento proces aj v rámci umeleckých nápadov.

Druhý vzťah exercícií k vizuálnym médiám je *applicatio sensuum* – „aplikácia zmyslov" na poznané a imagitatívne videné.[47] Okrem zraku a sluchu sa zapája aj čuch, chuť a hmat.[48]
Z poznatkov o výtvarnom umení ako o pomôcke k meditácii vzišli ilustrované vydania *Exercitia spiritualia*, ktoré už viac neslúžili vedúcemu exercícií, ako v prípade predchádzajúcich čisto textových vydaní, ale oveľa viac boli vhodné pre cvičiacich. Ilustrované texty Duchovných cvičení vychádzali najskôr (od r. 1609) ako séria voľných listov, ktoré boli cvičiacemu podávané v priebehu exercícií – asi preto, aby sa koncentroval iba na aktuálnu časť cvičenia. Ak predpokladáme, že tento zvyk trval v priebehu celého 17. storočia, je pochopiteľné, prečo v Ríme ešte v roku 1649 vydané Duchovné cvičenia obsahovali množstvo

46 Je veľmi pravdepodobné, že veľa autorov potridentských traktátov o sakrálnej maľbe prešlo exercíciami, dokonca nie raz aj samotní katolícki umelci. Prostredníctvom jednotlivých cvičení ovplyvnili významným spôsobom všetky tvorivé oblasti, výtvarné umenie ako aj literatúru, divadlo a hudbu. Howard Hibbard napr. vytvoril hypotézu, že prvá vnútorná výzdoba Il Gesu (bočné kaplnky) sa dá chápať na základe schémy *tria colloqiua*, používanej v exercíciách. HIBBARD, Howard: *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*. In: Baroque Art: The Jesuti Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B. New York : Fordham University Press, 1972.

47 Hugo Rahner zistil, že Ignác v tomto bode svojej metodiky vychádza z františkánskeho návodu k meditácii zo 14. storočia. RAHNER, Hugo: Die „Anwendung der Sinne" in der Betrachtungsdes hl. Ignatius von Loyola. In:
Zeitschrift für katholische Theologie 79, 1957, s. 434 – 456. Viac k meditácii v kresťanstve pozri: DE FIORES, Stefano – GOFFI, Tullo: Slovník spirituality, Kostelní Vydří : Karmelitánske nakladatelství, s. 502 – 506.

48 V novšej teologickej literatúre sa viackrát diskutovalo o tom, či tieto „zmysly" možno chápať telesne, imaginatívne alebo ako istý druh rozvíjajúcich sa duchovných zmyslov. Juan de Polanco (1516-77), Ignáciov sekretár, zjavne nevnímal tieto interpetácie ako protirečivé, ale pokladal ich za súhlasné roviny, ktoré zodpovedajú momentálnemu stavu cvičiaceho. Pre neskúseného je „aplikácia zmyslov" pomocným prostriedkom, aby si uvedomil pozemskú skúsenosť a prostredníctvom nej prenikol do nadzmyslového sveta. Skúsený naopak rozvíja svoju duchovnú zmyslovosť, ktorej najvyšší stupeň je skúsenosťou Boha. Pre toto druhé mystické pochopenie zmyslov Polanco ako autoritu uvádza Bonaventurovu *Itinerarium mentis*. Robert Bellarmin SJ celú devočnú knihu vybudoval na poznatku, že duša sa k Bohu môže dostať po „schodoch" stvoreného, zmyslovo vnímateľného sveta. Aj výtvarné zobrazenie sa týmto spôsobom môže stať „prenosným prostriedkom" meditácie; transcendentné sa jeho pomocou a cez neho stáva zjavným. APPUHN- RADTKE, Sibylle: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johann Christoph Storer (1620 – 1671) als Maler der Katholischen Reform, Regensburg : Schnell und Steiner, 2000, s. 30.

umelecky rôznorodých ilustrácií: pravdepodobne nebolo nutné, aby si cvičiaci vytvoril dojem jednotnosti zobrazení, ktoré mal k dispozícii, nebol nutný ani jednotný koncept ilustrovania. V tomto vydaní boli pestro pomiešané obrázky memorií, alegórie a historické scény, chápané ako príbehy či udalosti, scény zo života svätých, Krista a pod.[49]

Z ilustrovaných Exercícií sa postupne vykryštalizoval nový typ knihy – jezuitská devočná kniha, ktorú môžeme jednoznačne priradiť k emblematickej tvorbe 17. storočia.[50]
S. Appuhn-Radtke na základe funkcií obrazov v teórii a praxi Spoločnosti Ježišovej stanovila dva hlavné typy, ktorých používanie sa odporúčalo: potešujúce a poúčajúce obrazy, ale aj kombinácia obidvoch.

Potešujúci obraz mohol byť technicky rôzne stvárnený a inscenovaný podľa toho, či bol určený pre verejné alebo pre súkromné využitie: ako oltárne obrazy v kostoloch slúžili do polovice 16. stororčia zväčša olejomaľby na plátne (zriedka na dreve), ktoré boli zasadené a zdôraznené viac alebo menej nákladnými architektonickými retabulami, ktorých kontext je potrebné začleniť do akejkoľvek intepretácie. Pohľadové osi a osvetlenie mohli taktiež pôsobiť na formu zobrazenia a na celkový program zobrazenia. Obrazy určené pre súkromnú zbožnosť boli spravidla malého formátu. Ich spektrum siahalo od maľovaných tabúľ po masovo rozšírené devočné obrazy, vyhotovené jednou z tlačiarenských techník.

Poúčajúce obrazy sa odlišovali na základe okruhu recipientov: biblické príbehy a legendy svätých, ktoré boli vhodné pre všetkých veriacich, sa nachádzali nielen v sakrálnych priestoroch, ale aj v ilustrovaných bibliách, katechizmoch, devočných knihách a v životoch svätých. Alegorické a emblematické zobrazenia, ktorých pochopenie si vyžadovalo rozsiahlejšie zobrazenie, častejšie zdobili kongregačné sály, knižnice a kaplnky v kolégiách. Nie zriedka boli vytrhnuté z monumentálnej súvislosti a objavili sa pri rôznych príležitostiach ako efemérne dekorácie alebo v tlačiarenskej forme ako univerzitné tézy. Grafické série a knižné ilustrácie z veľkých nákladov v Antverpách a v Augsburgu ponúkali predlohy vhodné pre všetky tieto účely.

Treťou funkciou umenia v službách jezuitov bola reprezentácia. V monumentálne pôsobivej aplikácii obrazu je možno pozorovať jeden dôležitý aspekt, ktorý bol rozhodujúcim

prvkom pre veľa zobrazení. Bola to reprezentácia tak Spoločnosti Ježišovej, jej kolégií alebo ňou riadených škôl, ako aj reprezentácia, zväčša s propagandistickým a glorifikačným zámerom, mocných donátorov, mecenášov či iných jednotlivcov a skupín. Slávnostné dišputy, promócie a odovzdávanie cien ponúkali podobne ako divadelné predstavenia a sviatky svätých, vysvätenia kostolov, gratulácie a pohreby široké spektrum príležitostí, aby sa do

49 Viac pozri: The Spiritual Exercises in Pictures; dostupné online http://www.faculty.fairfield.edu/jmac/SEPICT/SEPICT.htm

50 Podrobnejšie o tejto problematike v kapitole „Emblematika – dôvtipná forma expresie a propagandy“.

povedomia širokých vrstiev obyvateľstva dostala činnosť Spoločnosti Ježišovej i vyššie zmienených zástupcov formou slova a obrazu.[51]

Syntézu uvedených troch funkcií výtvarného umenia používaného jezuitmi najlepšie dokumentujú kostoly Spoločnosti Ježišovej, ktoré bezpochyby slúžili práve spomenutým úlohám a cieľom. (Je zrejmé, že zároveň reflektovali viaceré výchovno-vzdelávacie metódy jezuitov). Uvedomovanie si týchto skutočností sa odzrkadlilo už v plánoch ich umeleckých programov, ktoré demonštrujú štyri časti metodického postupu potrebného na pochopenie komplexnej výzdoby:

1. Hlavná téma je podriadená ústrednému cieľu misie Spoločnosti Ježišovej – propagande viery a rozširovaniu katolíckej doktríny medzi kresťanmi.
2. Tento plán bol aplikovaný v celej výzdobe interiéru, mal dejovú súslednosť, tak ako Ignácove Duchovné cvičenia, t.j. bol rozdelený do jednotlivých ovládateľných spôsobov, spočívajúcich v individuálnom postupe krok za krokom k špecifickému cieľu.
3. Stanovená schéma sa pevne dodržiavala aj v prípade, ak výzdoba interiéru trvala niekoľko desaťročí. Iba veľmi zriedkavo dochádzalo k výraznejším modifikáciám, a to len z dôvodu veľmi nepriaznivých ekonomických podmienok.
4. Každý program preukazoval výnimočnú flexibilitu prispôsobenú kultu, bohoslužbe, rozmanitej úrovni zbožnosti a náboženského chápania.

S istotou môžeme povedať, že konceptuálna osnova umeleckých programov jezuitských kostolov je založená na Ignácových Duchovných cvičeniach. Umenie sprevádza veriaceho procesom samocvičenia, osvietenia a ideálneho spojenia s Bohom podobne ako text v Exercíciách. Program účinkoval ako znamenitá vizuálna pripomienka Duchovných cvičení.

Podobne ako Exercície rozvrhnuté do štyroch týždňov, aj umelecký program bol navrhnutý tak dômyselne, aby neupútal v jednoduchom „výlete“ (čiže hneď prvýkrát), ale mal byť odhaľovaný postupne. Rovnako ako Exercície aj každá časť umeleckej schémy mala svoje vlastné charakteristické ohnisko. Koncepcia výzdoby jezuitských kostolov bola vypracovaná tak, aby ju veriaci znovu absorbovali a navštevovali podľa vlastných potrieb.

Ako vyplýva z uvedeného, pochopenie významu umenia pri liturgickej, katechetickej, ale hlavne výchovno-vzdelávacej práci charakterizovalo komplexnú činnosť Spoločnosti Ježišovej nielen v krajinách Európy, ale i v zámorí. Tento fakt dokladuje, ako to uvidíme v nasledujúcich kapitolách, aj príklad ranobarokového Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. Svedčia o tom zachované maliarske a sochárske diela, ako aj diela knižnej kultúry teoretickej i praktickej povahy, ktorých obrazové zložky v mnohých prípadoch slúžili ako predlohy pre výtvarné umenie.

51 Ak prebiehala nejaká slávnosť v podobe divadelného predstavenia alebo rečnícka udalosť, grafiky, tézy a promočné listy, slávnostné spisy a rytiny predstavovali vhodné médiá pre zachovanie onej udalosti v pamäti.

3. JEZUITI A MECÉNI ALEBO OTÁZKA JEZUITSKÉHO ŠTÝLU

Pojem „jezuitský štýl" bol prvýkrát použitý v prvej polovici 19. storočia, keď sa v roku 1843 objavil v nemeckých encyklopédiách. Bol prisudzovaný jezuitom ako „nadmerné používanie ornamentiky a ilúzie pre manipuláciu más." [52] V štyridsiatych rokoch 19. storočia si švajčiarski, nemeckí a francúzski historici vybrali povestný pojem „jezuitský štýl" na presnejšie označenie architektúry rádu.

Pôvodne sa teda pod „jezuitským štýlom" nemyslel nijaký formálny štýl ani rad foriem, ktoré by znateľne poukazovali na individuálny pôvod, na miesto alebo na určité obdobie vzniku, ale skôr sa ním označovala architektúra (alebo dekoratívna výzdoba), ktorú zaviedli jezuiti ako presvedčovaciu metódu s cieľom zmanipulovať pozorovateľa prostredníctvom uchvacujúcej ornamentiky. Jezuitský štýl sa tak ocitol v kategórii prenikavej ideológie, pričom stavebná činnosť sa chápala ako výhodný prostriedok na vzdelávanie katolíckych subjektov. Na základe celoeurópskeho rozšírenia bol jezuitský štýl niekoľko desaťročí uznávaný ako „organizujúci princíp" toho, čo sa neskôr malo všeobecne nazývať barokom. Nasledujúci spor o jezuitskú architektúru sa koncentroval z veľkej časti na odvrhnutie tohto často nepochopeného pojmu. Bádatelia v prvých troch štvrtinách 20. storočia pokračovali v započatom smerovaní, t.j. v tendencii spájania jezuitov s negatívnymi kvalitami stelesnenými v jezuitskom štýle. Geoffrey Scott napríklad v Architektúre humanizmu vyslovuje podobné myšlienky ako H. A. Taine: „Úspech jezuitov spočíva v premene predností pohanskej kultúry

52 BROCKHAUS, F.U.: Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände, 9.ed. 15 vols., Leipzig, 1843-8. Cit. z VII. Vol., s. 658. Je tu badateľný vplyv Voltaira, najmä odraz jeho popisu „degenerovaného" talianskeho štýlu jezuitských kostolov zo 17. storočia. Prívlastok „jezuitský" sa často aplikoval na architektonický štýl v literatúre v polovici 19. storočia, napríklad keď Baudelaire (1821-67) charakterizoval jezuitské kostoly v Belgicku ako „jesuitiques". Francúzsky kritik a historik Hippolyte-Adolphe Taine (1828-93) obviňoval jezuitov priamo za banálny vkus v architektúre, ktorá sa odlišovala od skutočnej spirituality gotiky. O interiéri Il Gesù napísal: „Tento kostol sa podobá veľkolepej banketovej sále v kráľovskom mestskom paláci... V rukách jezuitov... je náboženstvo robené svetsky... ale ak urobili „bonbóniky", urobili to geniálne, dôkazom čoho je fakt, že si týmto spôsobom podmanili polovicu Európy." BAILEY, Gauvin Alexander: *´Le style jésuite n´existe pas´: Jesuit Corporate Culture and Visual Arts.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press,

pre katolícke potreby, agresívne odpovedajúc na asketické výčitky reformácie s ešte väčšími ústupkami pre svetské veci".[53]

Rovnaký postoj k problematike jezuitov zastáva H. W. Janson, keď ich charakterizuje ako „reprezentantov bojujúcej cirkvi".[54] Predpokladá, že už v návrhu materského jezuitského kostola Il Gesù bolo prihliadané na ciele nového vojenského rádu.[55] Jansonovo ponímanie jezuitov ako rádu oslepujúceho masy s cieľom duchovnej manipulácie sa odzrkadlilo v doslova negativistickom, ba až dehonestujúcom popise Il Gesù.[56] Janson si ale nevšimol dôležitý a dovtedy nikým neuvádzaný fakt, a to literatúru o patronáte Gesù, zdôrazňujúcu rozhodujúci vplyv kardinála Farneseho na jeho definitívny návrh.[57]

Mnohí bádatelia v dejinách umenia používali termín „jezuitský štýl" pre jednotné označenie architektonicko-výtvarnej tvorby quintessenca – 16. storočia a považovali ho za základ rekatolizačného umenia. Na druhej strane stála skupina odborníkov s protikladným názorom spočívajúcom v presvedčení, že jezuitský štýl neexistoval a umenie spájané s jezuitmi je relevantné pre obdobie reštaurácie katolíckej cirkvi. V 80. rokoch 19. storočia Heinrich Wölfflin a Cornelius Gurlitt spochybnili, že by jezuitský štýl pôsobil ako „organizujúci princíp" epochy. Označenie historicko-slohového obdobia preto nahradili pojmom „barok". Napriek tomu, že sa Wölfflin vo svojich dielach celkovo vyhýbal pojmu jezuitský štýl, stále znovu zdôrazňoval formujúcu úlohu jezuitov v barokovom umení a architektúre. Aj Gurlitt do istej miery rezervoval tomuto pojmu popredné miesto vo svojej práci *Gesichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland* (Stuttgart 1889). Hoci obaja autori zaobchádzali s pôvodným významom slova jezuitský štýl pomerne kriticky, ich diela predsa len stáli na počiatku dlhotrvajúcej debaty. Začiatkom 20. storočia bola téza o inštitualizačnej organizácii jezuitskej architektúry nepriamo posilnená vydaním troch kníh o stavebnej činnosti rádu v Nemecku, Belgicku a Španielsku.[58]

Ich autor – jezuitský historik Joseph Braun sa v týchto štúdiách usiloval dokázať, že jezuiti barok ani nevynašli, ani nezodpovedali za jeho rozšírenie, ale naopak ich stavby

53 SCOTT, Geoffrey: The Architecture of Humanism, London, 1924, s. 25.

54 JANSON, Horst Waldemar – JANSON, Anthony: The History of Art. 8th ed., New York 1997, s. 483.

55 „... Preto by sme mali vnímať tento kostol ako architektonické stelesnenie ducha protireformácie" JANSON, H. W., 502.

56 Podľa jeho slov tento kostol vyvoláva predstavu „cattle cars". Rovnako ako dobytok je zhromaždenie veriacich „naháňané" do jedného halového priestoru, v ktorom je svetlo využívané pre teatrálne účely. Je upriamené na oltár a dáva mu oveľa silnejší emocionálny náboj, aký sme doteraz nenašli v iných barokových interiéroch. JANSON, H. W., s. 502.

57 O tejto otázke hovorí napríklad príspevok ROBERTSON, Clare: *Two Farnese Cardinals and the Question of Jesuit Taste.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 134-147.

58 BRAUN, Joseph: Die Kirchenbauen der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 16., 17., und 18. Jahrhunderts. Freiburg, 1910. BRAUN, Joseph: Die belgischen Jesuitenkirchen: Ein Beitraf zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. Freiburg, 1907. BRAUN, Joseph: Spaniens alte Jesuitenkirchen, Freiburg, 1913.

dosiahli rôznorodosť štylistického jazyka, skrátka nikdy neexistoval jezuitský štýl.[59] Koncept „jezuitského štýlu" stratil na význame najmä od publikovania práce *Baroque Art: The Jesuit Contribution*.[60] V nej sa totiž objavujú názory, že hoci jezuiti prispeli k sformovaniu baroka, neboli za jeho existenciu zodpovední. Autori poukázali na mylné počiatočné tvrdenia o jednotnosti, ba až uniformovanosti jezuitskej architektúry a umenia. Výsledne dospeli v podstate k zhodnému záveru o diferencovanosti umeleckého vkusu jezuitov. Okrem iného tiež zdôrazňujú typický jezuitský spôsob využívania nejezuitských umelcov a architektov, podieľajúcich sa na jezuitských projektoch.[61] Rudolf Wittkower v závere konštatuje, že existovala „jezuitská stratégia v umeleckých otázkach". Ak sa na jezuitských budovách prejavil nejaký stupeň štylistickej podobnosti, vyplynul viac-menej z dôvodu istej kontroly zo strany Ríma a z potulnej povahy jezuitských umelcov a architektov alebo migrácie umelcov v službách mecénov a Spoločnosti Ježišovej.[62]

Napriek uvedeným a mnohým ďalším námietkam sa až dodnes neupustilo od toho, aby sa jezuitská architektúra vnímala ako súvislý a koherentný celok. Veľa štúdií z posledných desaťročí sa zaoberalo práve novým kritickým zhodnotením tejto koherencie. Na jednej strane preto, lebo jezuiti často ako architektov angažovali rádových členov, ktorých rukopis sa stotožňoval s rádom; na druhej strane z dôvodu uvedomelej realizácie svojich projektov.

Postupne sa v bádateľskom úsilí vykryštalizovali dva modely objasnenia spomenutého jezuitského korpusu. Prvý nadväzuje na závery R. Wittkowera a zdôrazňuje, že jezuiti si v staviteľstve, rovnako ako aj v každej inej oblasti svojej činnosti, vytvorili tzv. *modo nostro* (lat. *noster modus*), špecifický postup.[63] V prípade architektúry išlo o „praktický" prístup, ktorého

---

59 LEVY, Evonne: *Das „Jesuitische" der Jesuitischen Architektur*. In: Die Jesuiten in Wien: Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert. Ed. KARNER, Herbert – TELESKO Werner. Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 231 – 242.

60 Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B. New York : Fordham University Press, 1972.

61 Napríklad James S. Ackerman sa zaoberá v štúdii *The Gesù in the Light of Contemporary Church Design* (s. 15 – 28) v zborníku Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B. New York : Fordham University Press, 1972, s. 15 – 28 tým, ako architekti Giacomo da Vignola (1507-73), Giacomo della Porta (1507-1602), Girolamo Rainaldi (1507-1655), Carlo Fontana (1634/8-1714) boli schopní pracovať pre jezuitov v tendenciách pomerne značnej výrazovej slobody, čím nabúral dovtedy prijímaný názor o jednoliatosti jezuitských fundácií. Súčasne vyvrátil mýtus o tom, že Il Gesù bol najčistejším stelesnením jezuitských ideálov. Na príkladoch sakrálnej architektúry severného Talianska ukazuje, že charakteristické črty, ktoré mohli ovplyvniť barok, určite neboli jezuitského pôvodu, ale prejavili sa oveľa skôr. V tom istom zborníku Howard Hibbard v štúdii *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù* (s. 29 – 50) demonštruje, aká malá štylistická jednota bola v pôvodnom dekoratívnom programe Il Gesù a Francis Haskell v príspevku *The Role of Patrons: The Baroque Styles Changes*" (s. 51 – 62) viackrát opakuje, že bohaté obdobie jezuitského patronátu začalo až o storočie neskôr, a to po založení Spoločnosti Ježišovej. Všetky tri štúdie sú publikované v zborníku Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B. New York : Fordham University Press, 1972.

62 WITTKOWER, Rudolf: *Problems of the Theme*. In: Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B. New York : Fordham University Press, 1972, s. 1 – 14.

63 Podľa A. G. Baileyho je prinajmenej paradoxné, že sami jezuiti sú čiastočne zodpovední za vznik pojmu „jezuitský štýl". Boli presvedčení, že ich architektonické a umelecké projekty sa v 16. a 17. storočí pridržiavali

cieľom bolo uistenie, že budovy svojím návrhom budú postačovať liturgickým aj praktickým požiadavkám Spoločnosti Ježišovej.[64] Argument *noster modus* tak bráni diskusiám o štýlových a ideologických otázkach, kladie dôraz na spomenuté praktické úlohy, ktoré mali byť jednotlivými architektmi stvárnené v určitých formách či štýloch. Ako sa zdá, *noster modus* je ťažké definovať, má skôr sémantický než štýlový význam.[65]

Novšie štúdie oživujú názor Josepha Brauna a iných autorov zo začiatku 20. storočia, korešpondujúci v podstate s presvedčením o *noster modus*, podľa ktorého jezuiti budovali svoje stavby v miestnom architektonickom jazyku, a to vďaka kultúrnej flexibilite nevyhnutnej v rámci ich misií, najmä v stretnutí s neeurópskymi partnermi.

V zámorských misiách boli jezuitské misionárske kostoly postavené „práve ako Gesù", t.j. skoro uniformovane so základným trojloďovým pôdorysom, ktorý napodobňoval ranokresťanské baziliky, avšak neboli robené podľa rytiny Il Gesù, ale podľa odkazov na viaceré klasické a renesančné traktáty o architektúre. Ilustrované kópie Vitruvia, Albertiho, Palladia, Serlia či Scamozziho patrili do bežnej výbavy jezuitských knižníc.[66] V snahe rozšíriť politické implikácie jezuitského štýlu všetci autori týchto štúdií opomenuli možnosť, že azda aj samotnému rádu ležala na srdci architektúra, ktorá by aj pre členov – odhliadnuc od všetkej praktickosti – mala určitý význam.

Druhý model, ktorý prednedávnom predniesli Sandro Benedetti,(*Fuori dal Classicismo*, Roma, 1984) Luciano Patetta (La Chiese della Compagnia di Gesù come tipo: Complessita e sviluppi, In: Storia e tipologia, s. 160-201) a predovšetkým Richard Bösel,[67] zdôrazňuje, že jezuiti – aj keď neboli v tomto jediní, ale u nich sa tento aspekt prejavil najintenzívnejšie – mali svoj podiel pri formovaní stavebnej typológie. Toto tvrdenie, ktoré Richard Bösel časom

---

toho, čo oni nazývali *noster modus procedendi* (náš spôsob postupu.) Poznal ho už sv. Ignác a vynájdenie tohto termínu pripísal Jeronymovi Nadalovi. BAILEY, Gauvin Alexander: *´Le style jésuite n´existe pas´: Jesuit Corporate Culture and Visual Arts.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 44.

64 Od roku 1580 boli rozposielané pokyny v snahe definovať *noster modus* rádovej architektúry. APPUHN – RADTKE, Sibylle: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu. Johann Christoph Storer (1620 – 1671) als Maler der Katholischen Reform. Regensburg : Schnell und Steiner, 2000, s. 18.

65 V roku 1950 sa skupina vedcov pokúsila vysvetliť termín *noster modus* uplatňovaný v architektúre spôsobom skúmania archívnych materiálov, zahrňujúcich podstatnú zbierku plánov pre jezuitské stavebné projekty v parížskej Bibliotheque Nationale, ktorú už predtým študoval Joseph Braun. Pietro Pirri, Piere Miosy, Jean Vallery-Radot a Pio Pecchiai predpokladali, že jezuitský spôsob sa vzťahoval viacej k praktickým a technickým otázkam ako k forme a rozmerom kostolov, k umiestneniu sakristií a modlitební, k ekonomike a efektívnosti stavieb. BAILEY, Gauvin Alexander: *´Le style jésuite n´existe pas´: Jesuit Corporate Culture and Visual Arts*, s. 37.

66 A. G. Bailey uvádza príklad kostola od Pedra Paeza, postaveného v rokoch 1619 – 20 v Etiópii, ktorý mal podobu Tristanovho kostola Annunziata v Ríme, tiež Serliove princípy a návrhy uplatnené na jezuitskej architektúre v indickom meste Goa, v Číne alebo Paraguayi. BAILEY, Gauvin Alexander: *´Le style jésuite n´existe pas´: Jesuit Corporate Culture and Visual Arts*, s. 45.

67 BÖSEL, Richard: *Grundsatzfragen und Fallstudien zur jesuitischen Bautypologie*. In: Die Jesuiten in Wien: Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert. Ed. KARNER, Herbert – TELESKO, Werner. Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 193 – 210.

naďalej vylepšoval, nám pomáha objasniť očividné podobnosti, ktoré vykazuje mnoho rádových stavieb, a súčasne zosúlaďuje podobnosti jezuitskej a nejezuitskej architektúry.

Problém termínu jezuitský štýl síce nespočíva v tom, že by sme na jezuitskej architektúre nemohli nájsť nič skutočne „jezuitské", ale v tom, že sa historici umenia medzičasom pokúšajú vysvetliť tento pojem väčším množstvom diferencovaných prívlastkov, než pôvodný ideológiou nabitý význam slova pripúšťal.[68] Môžeme teda hovoriť o jednotnom jezuitskom štýle stanovenom predpismi Spoločnosti Ježišovej alebo je možné súhlasiť s názorom, že na konečnú podobu jezuitských kostolov vplývalo viacero faktorov, no najmä ich mecéni.[69] Už spomínaný názor Rudolfa Wittkowera o migrácii jezuitských i nejezuitských architektov, staviteľov, maliarov, sochárov a štukatérov môžeme dokladovať príkladom trnavského Kostola sv. Jána Krstiteľa. Výrazné analogické formálne znaky pozorujeme na objektoch realizovaných Andreom Spazzom, predstaviteľom známeho talianskeho rodu staviteľov, činných v 17. storočí v strednej Európe. V roku 1617 sa ujal projektu a stavby kláštorného kostola kamaldulov v poľských Bielanoch pri Krakove[70], od roku 1623 pracoval v Prahe a v Jičíne pre Albrechta Valdštejna, kde navrhol a viedol výstavbu zámku, vypracoval plány jezuitského kolégia a gymnázia, podieľal sa na budovaní kartuziánskeho kláštora s kostolom vo Valdiciach na Morave.[71] Jeho architektonicko-výtvarný slovník si v podstatnej miere osvojil aj Pietro Spazzo, realizátor trnavského univerzitného kostola. Formy, ktorými obaja stavitelia narábali sú v mnohom príbuzné a relevantné stavebnému vývoju ranej barokovej fázy v stredoeurópskom regióne.[72] Obdobný hybný proces prebiehal aj v ďalších výtvarných sférach,

68 Podľa mienky Evonne Levy „jezuitskosť" v jezuitskej architektúre nie je identifikovateľná iba v tvaroch, ale aj tam, kde tieto tvary nadobúdajú svoju existenciu, teda pri vzniku architektúry – v procese navrhovania stavieb. Svoje tvrdenie vysvetľuje na príklade kaplnky sv. Ignáca v ľavom ramene transeptu v Il Gesù. LEVY, Evonne: *Das „Jesuitische" der Jesuitischen Architektur.* In: Die Jesuiten in Wien: Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordenprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert. Ed. KARNER, Herbert – TELESKO, Werner. Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, s. 231 – 242.

69 Nemecká bádateľka S. Appuhn-Radtke je presvedčená, že záujmy mecénov sa prejavili väčšinou až vtedy, keď išlo o výzdobu ich pomníkov. APPUHN-RADTKE, Sibylle: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johann Christoph Storer (1620 – 1671) als Maler der katholischen Reform.Regensburg : Schnell und Steiner, 2000, s. 19. Tento názor ale vo veľkej miere pokrýva podstatnú časť jezuitských projektov. Je všeobecne známy fakt, ako veľmi si jezuiti uvedomovali význam fundácií potrebných pre úspešné realizovanie svojich stavebných a výtvarných počinov. V tomto duchu sa nesie aj príspevok Petra Fidlera, ktorý sa pokúsil o typologizáciu jezuitských stavieb v strednej Európe, so záverečným konštatovaním o nespornom podiele a propagandistických zámeroch dobrodincov Spoločnosti Ježišovej. FIDLER, Petr: *Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur.* In: Die Jesuiten in Wien: Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordenprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert. Ed. KARNER, Herbert – TELESKO, Werner. Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, s. 211 – 230.

70 MIŁOBĘDZKI,Adam: The Architecture of Poland. A Chapter of the European Heritage. Cracow : International Culture Centre, 1994.

71 Podrobnejšie o činnosti Andrea Spazzu pozri: PREISS, Pavel: Italští umělci v Praze: Renesance, manýrismus, baroko. Praha : Panorama, 1986, 548 s. KRSEK, Ivo – KUDĚLKA, Zdeněk – STEHLÍK, Miloš – VÁLKA, Josef: Umění baroka na Moravě a ve Slezsku. Praha : ACADEMIA, 1996, 739 s.

72 Aktivitami Pietra Spazza v meste Trnava sa zaoberala Mária Štibrányiová, ktorá sa pokúsila o skonkretizovanie podielu jednotlivých autorov doložených pri výstavbe Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. ŠTIBRÁNYIOVÁ, Mária: *Trnavskí majstri murári, kamenári, sochári, maliari a štukatéri 17. storočia*. In: Problémy

teda v maliarstve, sochárstve a najmä v štukatérskej tvorbe, kde sa repertoár rovnakých foriem objavuje v pražskom prostredí, na Morave vo Valdiciach, v Poľsku v spomínaných Bielanoch a v Krakowe, V Rakúsku i v Uhorsku. Do Trnavy prichádzali umelci z rakúskeho územia, hlavne z Burgenlandu, ktorý spravovali Esterháziovci. Zrejmú podobnosť možno vidieť v prácach štukatéra Pietro A. Contiho a freskanta Luca A. Columbu, ktorí dekorovali interiér kostola Frauenkirchen v Burgenlande[73] a tiež sa podieľali na výzdobe trnavského kostola v prvej etape prác.[74] Aj keď súhlasíme s názorom, že umelci do určitej miery vstupovali do formovania jednotného výrazu jezuitských objektov, musíme opätovne zdôrazniť primárnu rolu objednávateľov, pre ktorých títo ľudia pracovali. V konečnom dôsledku mali teda oni rozhodujúce slovo. Návrhy umelcov mohli viac alebo menej zodpovedať požiadavkám mecenášov alebo kritériám jezuitov. Tí ale do formálnej stránky podstatne nezasahovali, nakoľko bola pre nich prvoradá ikonografia diel, a preto si vyhradili právo absolútnej kontroly programového obsahu.

Názor o dominancii praktických kritérií nad estetickou funkciou v Spoločnosti Ježišovej dokladujú aj všeobecné požiadavky pre ich kostoly: mali byť situované na priestranných námestiach tak, aby boli prístupné širokým masám obyvateľstva, prístup mali umožňovať ďalšie bočné vstupy na hlavnom priečelí alebo vchody z bočných uličiek, žiadali vytvorenie tribún pre individuálny príchod tak verejného obecenstva, ako aj pre členov Spoločnosti Ježišovej z priestorov kolégia, vybudovanie „zaclonených" (zakrytých) pasáží (tal. Coretti).[75]

Jezuiti, ale aj ďalšie rehole riešili pri architektonicko-umeleckých projektoch dilemu bohatstvo či chudoba. Očakávali by sme, že rád vyznávajúci asketický ideál chudoby bude svoje stavby budovať rovnako asketicky. Rehoľa, ktorá smela svetské prostriedky využívať iba na nevyhnutnú prevádzku pedagogických a misionárskych zariadení, si nemohla predsa dovoliť žiaden luxus svojich stavieb. Neraz sa práve jezuitom vytýkal prepych ich kostolov, ktorý bol v značnom rozpore s rádovou *paupertas*. Pokiaľ ale bola Spoločnosť Ježišova odkázaná na veľkodušnosť svojich dobrodincov, musela aj vo svojej stavebnej činnosti rešpektovať predovšetkým ich potreby reprezentácie.

Z Duchovného denníka sv. Ignáca poznáme zápas svätca so sebou samým a s Bohom v otázke právneho zakotvenia pojmu chudoby do stanov Spoločnosti Ježišovej: „V domoch

---

umenia 16. – 18. storočia. Bratislava : Umenovedný ústav SAV, 1987, s. 79 – 91. ŠTIBRÁNYIOVÁ, Mária: *Pázmaňovi architekti v Trnave.* In: Trnava a rozvoj kultúry. Trnava, 1998, s. 101 – 106.

73 BIEDERMANN, Gottfried: *Austria*. In: The Baroque in the Central Europe: Places, Architecture and Art. Edited by Brusatin, Manlio – Pizzamiglio, Gilberto, Venice: Marsilio, 1992, s. 3 – 60.

74 Viac pozri: DUBNICKÝ, Jaroslav: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. Bratislava: SAV, 1948. Problematika migrácie umelcov a ich vzťahu k objednávateľom bola napríklad predmetom spracovania dizertačnej práce Jozefa Medveckého *Umelci – diela – objednávatelia maliarstva 17. storočia na Slovensku.* ÚDU SAV Bratislava, 1997.

75 ACKERMAN, James S.: *The Gesù in the Light of Contemporary Church Design.* In: Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B. New York: Fordham University Press, 1972, s. 26.

alebo kostoloch, ktoré spoločnosť prevezme, aby duchovne pomáhala ľuďom, nebude môcť mať nijaký dôchodok, ktorým by mohla akokoľvek disponovať, a to ani pre sakristiu alebo údržbu, ani pre nič iné, ale nech vloží svoju dôveru jedine v Boha, ktorému slúži prostredníctvom jeho milosti. On sa postará o všetko, čo bude prínosom pre jeho väčšiu chválu a oslávenie aj bez akýchkoľvek dôchodkov (Stanovy 555). Domy alebo kostoly Spoločnosti Ježišovej nielenže nebudú mať dôchodky, ale ani nijaký majetok či vlastný alebo spoločný mimo toho, čo je pre ich ubytovanie alebo používanie potrebné alebo užitočné." (Stanovy 561).[76]

Na Ignácove myšlienky nadviazal prvý generál kongregácie Diego Laynez, ktorý v roku 1558 nariadil, aby jezuitské stavby neboli ani prepychové ani neobvyklé, ale urobil určitú výnimku pre kostoly.[77] Požadoval, aby stavby boli *utilia, sana* a *fortia,* zakazoval nákladné a senzáciu vyvolávajúce budovy *(sumptuosa et curiosa)* – bezpochyby aj preto, aby sa zbytočne nezvyšovali obavy z konkurenčnosti, a aby sa nestupňovala agresia voči spoločnosti, čo boli javy existujúce už v ranej fáze činnosti Spoločnosti Ježišovej.[78]

Niektoré údaje venované začiatkom Spoločnosti Ježišovej hovoria o tom, že vyšší stupeň prísnosti bol jezuitmi viac-menej podporovaný, ale prikláňajú sa k názoru, že strohosť mohla byť spôsobená v oveľa väčšej miere ekonomickými podmienkami, ako samotnou túžbou jezuitov po skromnosti.[79] Popri tom máme ale svedectvá, keď niektorí členovia Spoločnosti Ježišovej uprednostňovali veľkolepejšie riešenia, najmä ak to finančné možnosti dovoľovali.[80] Totiž myšlienky, ktoré Societas reprezentovala, mali pôsobiť nielen v rámci Spoločnosti Ježišovej, ale aj mimo nej a toto pôsobenie bolo možné vystupňovať prostredníctvom

76 Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561-1988. Ed. KRAPKA, Emil – MIKULA, Vojtech. Cambridge : Dobrá kniha, 1990, s. 65.

77 ROBERTSON, Clare: *Two Farnese Cardinals and the Question of Jesuit Taste.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1999, s. 134 – 147.

78 V prvom storočí svojej existencie jezuiti nemali vyhranenú predstavu o umeleckej ceste, rovnako boli nerozhodní v tom, či uprednostnia triezvosť alebo veľkoleposť. V ranom období, ale aj neskôr zväzovali umelecké počiny Spoločnosti Ježišovej fundácie, a preto boli jezuiti často nútení vzdať sa svojich pôvodných zámerov. Aj v dôsledku zásadného zasahovania umeleckých a architektonických komisií výsledná podoba ich stavieb pôsobila akoby náhodne a neplánovane. Z rovnakých finačno-administratívnych dôvodov boli často nútení použiť pri ich realizáciách druhoradých umelcov.

79 Pri svojom zrode i krátko po ňom nemala Spoločnosť Ježišova ani finančné prostriedky, ani štedrých mecénov, ako o tom svedčí prípad Il Gesù. Pred začatím výstavby tohto kostola chýbali jezuitom peniaze, a preto sa samotný Michelangelo rozhodol vyhotoviť návrh stavby bez nároku na honorár. Michelangelov projekt nebol nakoniec realizovaný. HASKELL, Francis: *The Role of Patrons: The Baroque Styles Changes.* In: Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B. New York : Fordham University Press, 1972, s. 51 – 62.

80 V dejinách Spoločnosti Ježišovej poznáme rozličný postoj jednotlivých generálov k otázke „bohatstva" umenia, od podporovania, cez odmietanie až po nezáujem. Príkladom druhého prístupu bol napríklad generál Vincenzo Carafa (1646-1649), ktorý hneď po svojom zvolení vydal nariadenia na odstránenie niekoľkých obrazov z jezuitských kostolov a portrétov skorších generálov SJ zo svojej izby z dôvodu prevahy dekoračnej funkcie nad duchovnou. Dokonca odmietol istý finančný príspevok na výzdobu kaplnky sv. Ignáca s tvrdením, že svätec by tieto peniaze použil radšej na ošatenie pre chudobných. Carafov životopisec Daniel Bartoli opakovane zdôrazňoval, že generál nenávidel akýkoľvek prejav bohatstva vo výzdobe a nemal veľkú potrebu využívať moc umenia akéhokoľvek druhu. HASKELL, Francis: *The Role of Patrons: The Baroque Styles Changes,* s. 56.

umeleckých výrazových prostriedkov, čo si však práve vyžadovalo rôzne materiálne a finančné výdavky. Tieto sa dali odôvodniť širokým spektrom možných interpretácií vyššie vymenovaných epitet: *fortis* nemuselo znamenať pevné, odolné, ale mohlo sa chápať aj v zmysle niečoho „obrovského, mocného". Prívlastok *utilis* mohlo vyjadrovať celé spektrum obsahov, od praktickej funkcie až po účelnú tvorbu, zameranú na duchovné požiadavky rádu. Architektonická podoba a jej honosné rozvinutie sa tak mohlo stať súčasťou „užitočného". „Umenie" nebolo samoúčelné, nepatrilo teda medzi zakázané výdavky, ale vychádzalo zo zamerania Societatis.[81]

V tomto zmysle sa k danej otázke vyjadril aj ďalší jezuitský generál Ján Pavol Oliva (Generál SJ v rokoch 1664 – 1681). Hovorí: „Naše domy budú prísne, ba až asketické do krajnosti, ale naše kostoly sú venované Bohu. Oni nemôžu iným spôsobom prezentovať dobrotivosť Najsvätejšej Trojice, než cez svoju veľkoleposť alebo prostredníctvom bohatstva ich architektúry a dekorácií." Môžeme povedať, že to bol práve generál Oliva, ktorý preukázal vážny záujem o umenie, pochopil jeho silu v náboženskom živote, a tým urýchlil osvojenie si vysokého štýlu a prijatie barokového umenia jezuitmi.[82] Počas 17. storočia prešla samotná Spoločnosť Ježišova premenou, keď „... svetské záujmy o pozemské veci, prepych, o politické intrigy a ľahkovážnosť v interpretácii sľubov nahrádzajú pôvodne zanieteného a prísneho ducha rádu."[83]

Paralelne s transformáciou Spoločnosti Ježišovej sa modifikovala aj jezuitská estetika a v priebehu storočí prešla istým vývojom. Rádové smernice z roku 1565, týkajúce sa architektúry, sa vyslovovali proti prebujnelosti a prehnanej ozdobnosti. Tu ešte v nezáväznej podobe vystupuje neskôr často používaná formulácia *formam et modum nostrorum aedificiorum*.[84] Hoci sa rímsky generál rádu a jeho poradcovia snažili trvať na dodržiavaní týchto estetických smerníc, boli naďalej konfrontovaní s pokusmi o zmenu už schválených plánov z dôvodu rastúcich ambícií patrónov z radov vysokej cirkevnej a svetskej hierarchie, túžiacich daným spôsobom prezentovať svoj spoločenský status.

Čo viedlo mnohých predstaviteľov šľachtických rodov a cirkevných hodnostárov 16. – 18. storočia k podpore umeleckých počinov spojených s jezuitmi, no nielen s nimi? Ktorý motív k mecénstvu dominoval? Zároveň si môžeme položiť otázku, do akej miery sa nakoniec

81 APPUHN-RADTKE, Sibylle: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johan Christoph Storer (1620-1671) als Maler der katolischen Reform. Regensburg : Schnell und Steiner, 2000. s. 18.

82 CONNORS, Josef: *Reflections*. In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 700.

83 WITTKOWER, Rudolf: Art and Architecture in Italy 1600-1750. London, 1958, repr. 1991, s. 138. Rovnaké zdôrazňovanie propagandistickej povahy jezuitských fundácií uvádza HASKELL, Francis: *The Role of Patrons: The Baroque Styles Changes*.

84 FIDLER, Petr: *Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur.* In: Die Jesuiten in Wien: Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordenprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert. Ed. KARNER, Herbert – TELESKO, Werner. Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, s. 211 – 230.

prejavili požiadavky a kritériá týchto „investorov" vo finálnej podobe a výraze projektov Spoločnosti Ježišovej?

Z histórie vieme, že k hlavným dôvodom mecénstva či istej formy patronácie patrili zbožnosť, prestíž a potešenie z umenia. Ktorý z nich preferoval kardinál Alessandro Farnese, hlavný mecén materského kostola jezuitov v Ríme Il Gesù?

Často sa zdôrazňuje, že vlastný prínos jezuitov k návrhu tejto stavby bol do veľkej miery obmedzovaný práve týmto kardinálom. Bol to on, od ktorého vychádzala túžba po veľkoleposti kostola. Hovoria o tom zachované údaje ohľadom výšky financií: jezuiti súhlasili s pôvodnou požiadavkou Farneseho neprekročiť náklady vo výške 25000 scudi a zároveň chceli kostol, ktorý by bol rýchlo postavený. To, že nakoniec stál 4x viac ako bol pôvodný plán svedčí o už spomínanej túžbe kardinála a nie o ambíciách jezuitov. Tí sa museli dokonca vyrovnať s problémom získania ďalších potrebných financií na dokončenie stavby a výzdoby kostola. Preto figurujú v histórii kostola popri kardinálovi Farnese mená viacerých patrónov, ktorí finančne prispeli na maliarske, sochárske a štukové práce v interiéri Il Gesù, ale do celkového schváleného projektu a výtvarnej osnovy v podstate nezasiahli.[85] V prípade Alessandra Farneseho však môžeme hovoriť o zaistení si prestíže prostredníctvom podpory umenia, ktorá mohla byť taktiež chápaná ako politická hodnota. Už Niccolo Machiavelli zdôrazňoval politickú užitočnosť umeleckého patronátu a upozorňoval, že vladár sa má tiež prejaviť ako milovník umenia a vied. Z tohto vychádzal aj osobitý problém jezuitov s kardinálom, a to extrémne privlastňovanie si vlastníctva nad týmto projektom. Podľa vlastných slov Farneseho, on vlastnil 3 najkrajšie veci v Ríme: svoj palác, svoj kostol a svoju dcéru.[86]

Napriek viacerým sporom medzi jezuitmi a kardinálom[87] mu predsa bola vzdaná pocta za zásluhy pri výstavbe kostola, a to umiestnením dedikačného nápisu a rodového erbu v štíte na západnom priečelí.[88] Takto sa výrazne prejavil typický prístup jezuitov k otázke vplyvu na ich vlastné stavby.

Evonne Levy vidí podobné situácie ako dôsledok „*obediencie*", ktorá zohrala v otázke formovania jezuitskej architektúry a umenia nepopierateľnú úlohu. Sľub poslušnosti poznali

---

85 Zodpovednosť za dekorácie v bočných kaplnkách mohla byť zverená komukoľvek, kto prejavil ochotu zaplatiť náklady s nimi spojené. Významnú úlohu zohrávali bohatí mešťania, ktorí boli v mnohých prípadoch dávnymi priateľmi rádu. HIBBARD, Howard: *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù.* In: Baroque Art: The Jesuit Contribution, edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B. New York : Fordham University Press, 1972, s. 29 – 50.

86 ROBERTSON, Clare: *Two Farnese Cardinals and the Question of Jesuit Taste.* s. 139. Ako tiež uvádza Francis Haskell kardinál A. Farnese sa staral o výstavbu a výzdobu Il Gesu ako keby sa jednalo o jeho ďalší rodinný palác. HASKELL, Francis: *The Role of Patrons: The Baroque Styles Changes.* s. 53.,

87 Najznámejší bol spor týkajúci sa zaklenutia hlavnej lode. Jezuiti preferovali z hľadiska významu hudby v liturgii a z akustických dôvodov rovné zastropenie, A. Farnese presadzoval valenú klenbu, ktorá pôsobila veľkolepejšie ako jednoduchý strop.

88 Aj v otázke výtvarného riešenia hlavnej fasády vo vzťahu k okolitému mestskému urbanizmu sa prejavil Farneseho záujem o manifestáciu svojej osoby. Totiž svoju pozornosť zameral na vytvorenie náležitého priestoru pred kostolom, odkiaľ mal byť zabezpečený ničím nerušený priamy pohľad na západné priečelie. ROBERTSON, Clare: *Two Farnese Cardinals and the Question of Jesuit Taste.* s. 139.

síce všetky náboženské rády, ale Ignác z Loyoly z neho spravil uholný kameň rádu, charakteristickú cnosť jezuitského povolania. Nasledovná slávna pasáž z *Constitutiones* rádu načrtáva obraz o duchu jezuitskej poslušnosti: *„Quisque sibi persuadiat, quod, qui subobedientia vivunt, se ferri ac regi a divina providentia per Superiores suos sinere debent, perinde ac si caderer essent, quod quoquoversus ferri et quacum ratione tractari se sinit; velsimiliter atque senis baculus qui ubicumque et quacumque in re velit eo uti, qui eum manu tenet, et inservit." (Summarium earum Constitutionum, 36).*[89] „Každý nech je presvedčený o tom, že tí, čo žijú pod poslušnosťou, majú sa dať viesť Božej opatere skrze predstavených práve tak, ako mŕtvola, ktorá sa dá kdekoľvek viesť a ľubovoľne so sebou zaobchádzať, alebo ako palica starcova, ktorá kdekoľvek a v čomkoľvek slúži tomu, čo ju drží v ruke."[90]

Dovolím si však s názorom E. Levy polemizovať, nakoľko sa domnievam, že rozličný stupeň porozumenia, ba až poddajnosti pre požiadavky a vplyv mecénov pri objektoch Spoločnosti Ježišovej je ukážkou príznačnej jezuitskej „filozofie", založenej na adaptabilite a flexibilite, ktorá sledovala jediný cieľ: úspech jezuitských „podnikov" v rámci kultúrnej spoločnosti, a to z dôvodu formulovaného Ignácom: „...aby sa venovala hlavne obrane i šíreniu viery, duchovnému pokroku ľudí v kresťanskom živote..." (Náčrt 1).[91] Ani zďaleka tu nešlo o vôľu vytvoriť vlastný jezuitský štýl, rádu záležalo predovšetkým na dosiahnutí stanovených cieľov, vyplývajúcich z hlavných sfér náplne Spoločnosti Ježišovej, a to z pastoračnej, katechetickej a liturgickej činnosti.[92]

Il Gesù teda predstavoval nový typ ideálneho kostola, vyhovujúci potrebám obnovenej liturgie. Plán zohľadňoval dve hlavné funkcie jezuitského kostola: l. jeho veľká centrálna loď s postranne umiestnenými kaplnkami slúžila ako priestranná hala pre kázanie, 2. vysoký, jasne viditeľný hlavný oltár tvoril kulisu pre oslavu Najsvätejšej Sviatosti Oltárnej a súčasne bol ideovým centrom. Pri akcentovaní daných častí svätej omše zohralo nemalú úlohu osvetlenie interiéru, ktoré upúšťalo od rovnomerného rozloženia svetla, ale vracalo sa k princípom využívaným v ranokresťanských sakrálnych stavbách, t.j. protiklad medzi tmavými zónami a presvetlenými časťami. V ranobarokových priestoroch sa využívalo svetlo tak, aby

89 Thesaurus spiritualis SJ. Brugis : Deselée, 1932, s. 397.

90 Sv. Ignác: Výber zo Stanov SJ. Slovenský preklad Konštitúcií v rukopise, s. 46 – 47. Za poskytnutie vzácneho materiálu ďakujem prof. Jozefovi Šimončičovi.

91 Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561-1988. Ed. KRAPKA, Emil – MIKULA, Vojtech. Cambridge : Dobrá kniha, 1990, s. 24.

92 Na druhej strane toto pripúšťa aj Evonne Levy, ktorá uvádza, že dobré stavby a úspešné návrhy mali prispieť aj k povzneseniu duší, zlé stavby odporovali tomuto cieľu. Ignác k tomuto použil metaforu stavby, aby Spoločnosť Ježišovu charakterizoval ako „žiarivú a poprednú spirituálnu stavbu", ktorej základy preto siahajú tak hlboko, lebo je vybudovaná na „protikladoch". Tento obraz je možné pochopiť aj obrátene: skutočné stavby neboli iba emblémom jezuitského projektu spirituálnej výstavby, ale samé boli spirituálnymi stavbami. Pre jezuitov všetko toto zohrávalo svoju úlohu, pretože ich architektonické akcie predstavovali tak fyzický základ, ako aj znak ich schopnosti priviesť svet k spirituálnemu povzneseniu. Dobré, isté, hodnotné návrhy prinášali svoj úžitok. LEVY, Evonne: *Das „Jesuitische" der Jesuitischen Architektur,* s. 241.

zvýraznilo už spomínané ideové centrá a zdôraznilo podstatu liturgie kodifikovanú závermi Tridentského koncilu – kázeň a eucharistia.

Štruktúra Il Gesù z hľadiska pozdĺžnej orientácie aktívne narábala s tradičným motívom putovania po ceste k vykúpeniu so záverom v nebeskej kupole. Myšlienka putovania nebolo nová, svoj pôvod mala v symbolike ranokresťanských pozdĺžnych stavieb, takže v určitom zmysle slova Il Gesù predstavoval ich modernú verziu. Priestorový pohyb zaručený osovou koncepciou akceptoval záujem o kontinuálnu dejovosť vnútorných priestorov. Tá zodpovedala dobovým požiadavkám kladeným na sakrálne umenie v jezuitských chrámoch, kde sa počítalo so spoluúčasťou veriaceho pri slávení omše, s intenzívnym prežívaním aktuálneho deja a príbehov zobrazených na maľbách a oltároch. Práve na nich sa výraznejšie prejavila postupná premena charakteru umenia u jezuitov z militantno-defenzívneho na konci 16. storočia na propagandistický, relevantný pre umenie 17. storočia.[93]

Napohľad triezva fasáda (ktorú navrhol Giacomo della Porta) predznamenávala barok v spôsobe riešenia objemovosti hmoty, v silnom akcente plastickosti centrálnej časti a vo využití kontrastu svetla a tieňa. Starostlivo premyslená orientácia hlavnej fasády do okolitých ulíc a námestia plnila funkciu veľkého portálu, ktorý pozýval okoloidúcich do vnútra kostola. Demonštrovala nové vnímanie priestoru. Menila koncepciu uzavretých námestí, otvárala ich a premieňala relatívne statický mestský urbanizmus na dynamický organizmus.[94]

Kostol Il Gesù, zároveň funkčný i elegantný, sa stal modelom pre jezuitské kostoly na celom svete. Niet pochýb, že Il Gesù bol neobyčajne vplyvnou stavbou, zvlášť v Taliansku, avšak „otrocké" napodobnenie tohto plánu je zriedkavé.[95] Pre jezuitskú činnosť bolo totiž charakteristické prispôsobenie sa domácej tradícii a mnohé záležalo od finančných podmienok. Jezuiti uprednostňovali štýlové prejavy regiónu, v ktorom pôsobili, pred impozantnými uniformovanými štýlmi.[96]

---

93 WITTKOWER, Rudolf: *Problems of the Theme*, s. 28.

94 Podľa renesančných urbanistických princípov malo mesto zodpovedať poriadkovému a harmonickému princípu kozmu. V barokovej epoche je pomer námestí, ulíc a budov dramatizovaný, pravidelná pravouhlá sieť ulíc už nie je vždy zviazaná – KLUCKERT, Ehrenfried: *Plánování barokních měst*. In: Baroko: Architektura, plastika, malířství. Praha : Slovart, 1999, s. 76.

95 Takou výnimkou je napríklad univerzitný kostol vo Viedni, ktorý priamo cituje rímsky materský kostol, ale takáto prax určite nebola normou. Francois de Dainville zdôrazňuje, že výraz „práve tak ako Il Gesù" odkazuje viac k veľkosti a priestrannosti ako ku štýlu BAILEY, Gauvin Alexander: *´Le style jésuite n´existe pas´: Jesuit Corporate Culture and Visual Arts*, s. 35. Rovnako málokedy nájdeme podobné riešenie fasády ako má Gesù.

96 K podobnému záveru dospel aj americký kunsthistorik Thomas Da Costa Kaufmann, ktorý sa venuje problematike stredoeurópskeho umenia, architektúry a kultúry od druhej polovice 15. až po záver 18. storočia. K výsledkom svojho výskumu, totožným s nami prezentovaným názorom o prispôsobení sa územnej tradícii, dospel na základe štúdia a komparácie príkladov z Viedne, Krakova, Trnavy, Györu, Košíc i z územia Rumunska. KAUFMANN, Thomas Da Costa: Court, Cloister, and City: The Art and Culture of Central Europe 1450-1800. Chicago: The University of Chicago Press, 1995, s. 241 – 242. Veľmi diskutovanou otázkou v tomto smere bol princíp akomodácie využívaný jezuitmi. Medzi rokmi 1634 až 1744 prebiehali spory o tejto metóde, pri ktorých sa rozchádzali názory misijných rádov. Podľa dominikánov a františkánov jezuitská prax, vychádzajúca z rešpektovania duchovného sveta domorodcov a rozumného využívania jeho eventuálnych styčných bodov s kresťanskou vierou, sa blížila pohanstvu. Ale aj v rámci samotného rádu existovali odporcovia akomodácie. V roku

Počiatky ranobarokového Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave sú spojené s druhým príchodom jezuitov a ich činnosťou v rokoch 1615 – 1773.[97] Medzi požiadavky Spoločnosti Ježišovej patrilo zabezpečenie vhodných vzdelávacích a ubytovacích priestorov a pridelenie, resp. vystavanie vlastného kostola. Na jeseň roku 1615 prevzali jezuiti správu nad bývalým dominikánskym Kláštorom sv. Jána Krstiteľa. V ňom začalo činnosť nové jezuitské kolégium.

Bol to posledný dominikánsky kláštor na Slovensku aj v Uhorsku[98] (obr. č. 1). Stredoveký komplex tvoril trojloďový kostol s pretiahnutým presbytériom, ukončeným trojbokým uzáverom. Bočné lode boli pomerne úzke a otvárali sa do troch kaplniek na každej strane. Z južnej strany presbytéria bola ku kostolu pripojená kaplnka s päťbokým ukončením. Pred západným priečelím kostola stál poschodový objekt takmer štvorcového pôdorysu. Na poschodí bolo spolu 11 väčších priestorov, ktoré v začiatkoch jezuiti využívali ako školské učebne (obr. č. 2). Na sever od kostola a školy sa nachádzal kláštor trojkrídlového trojtraktového dispozičného riešenia.[99] Nakoľko bol celý stavebný komplex v nevyhovujúcom stave, jezuiti pristúpili k čiastočnej obnove architektúry zachovaného kláštora a k výstavbe nového chrámu. Založením Trnavskej univerzity roku 1635 nastali priaznivé podmienky pre stavebnú činnosť. Ostrihomský arcibiskup Peter Pázmáň, zakladateľ univerzity, spolu s palatínom Mikulášom Esterházim stáli pri zrode ranobarokového kostola. Vzťahy s Viedňou z dôvodu začlenenia trnavského sídla jezuitov do rakúskej provincie Spoločnosti Ježišovej, spoločná územnoprávna správa habsburskej monarchie a čulé kontakty Esterháziovcov s cisárskym dvorom sa podpísali pod konečnú podobu vonkajších fasád kostola a v plnej miere ovplyvnili maliarsku, sochársku a štukovú dekoráciu.

V roku 1627 si viedenskí jezuiti vystavali svoj rádový kostol, ktorý bol priamym vzorom pre Trnavu. O dva roky neskôr, v roku 1629 sa začalo pod vedením staviteľa Pietra Spazza s výstavbou kostola v Trnave. Projekt s najväčšou pravdepodobnosťou navrhol o rok skôr taliansky majster Giovanni Battista Carlone.[100]

1704 pápež odsúdil túto prax jezuitov. Bula *Omnium Sollicitudinum* z roku 1744 úplne zavrhla nekresťanské obrady, ktoré jezuiti v zámorí tolerovali. Až pápež Pius XII. v r. 1939 zmenil toto rozhodnutie v prospech aktuálneho prispôsobenia sa miestnym obyčajom. SCHMIDT, Heinrich Richard: *Od fundamentalizmu k víře v rozum. Absolutizmus a osvícenství, 1600 – 1799.* In: Kronika křesťanství. Praha : Fortuna Print, 1998, s. 316.

97 Ešte počas života sv. Ignáca bola Trnava vybraná za mesto jezuitského kolégia, pravdepodobne z dôvodu jej významu náboženského a kultúrneho centra vo vtedajšom Uhorsku. Pôsobenie Spoločnosti Ježišovej v Trnave možno rozdeliť do štyroch časových období: 1. obdobie: 1561 – 1567, 2. obdobie 1615 – 1773, 3. obdobie: 1853 – 1950, 4. 1968 – dodnes. Druhé obdobie aktívnej prítomnosti jezuitov v meste je vo vzťahu k danej téme najpodstatnejšie, nakoľko v tomto časovom rozpätí bol postavený ranobarokový Kostol sv. Jána Krstiteľa. Podrobnejšie k jednotlivým obdobiam SJ v Trnave pozri: ŠIMONČIČ, Jozef: *Jezuiti v Trnave.* In: Mojej Trnave: K dejinám Trnavy a okolia. Trnava : B-print, 1998, s. 41 – 47.

98 Dejiny Trnavy. Zost. Jozef Šimončič – Jozef Watzka. Bratislava : Obzor, 1989, s. 325.

99 Histórii prestavby a datovaniu jednotlivých kláštorných traktov sa venovala Jaroslava Žuffová. Výsledky jej výskumu pozri: ŽUFFOVÁ, Jaroslava: *Nové poznatky o stavebnom vývoji areálu univerzitných budov v Trnave.* In: Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja 2. Zborník zo seminára ku Dňom Európskeho kultúrneho dedičstva. Trnava, 1998, s. 9 – 20.

100 Otázkou staviteľa sa zaoberali viacerí bádatelia, nové a presvedčivé závery priniesol výskum Márie

Už v roku 1637 jágerský biskup Juraj Lipai vysvätil novostavbu kostola. Pôdorys v podstate rešpektoval základy dominikánskeho kostola. Je skoro identický s jezuitským kostolom vo Viedni a z dispozičného hľadiska pripomína rímsky Il Gesù (obr. č. 3, 4). Ide o redukovaný typ tzv. protireformačného kostola. Pozostáva z priestrannej siene so štyrmi pármi postranných kaplniek. Hlavná loď je zaklenutá valenou klenbou s lunetami, v bočných kaplnkách sú krížové klenby. Presbytérium má rovné ukončenie. Jeho hĺbkovosť korešponduje s pôvodným riešením kostola dominikánov, u ktorých dlhá svätyňa slúžila pre chórový spev. Nevýrazné odčlenenie presbytéria od lode zdôrazňuje osovosť kostola a odkazuje na už spomínanú myšlienku putovania. Pôsobivá *via triumfalis,* vytvorená vnútorným architektonickým rozvrhom, štukovými a maľovanými prvkami, končí pred „nebeskou bránou", vyjadrenou hlavným oltárom (obr. č. 5, 6).

Rovnako ako v rímskom Il Gesù, aj v Trnave boli na poschodí použité *coretti*. Osvetlenie kostola je vyriešené bazilikálnym spôsobom. Pomerne tmavé až ponuré postranné kaplnky slúžili na súkromnú modlitbu veriacich a ich zvláštna atmosféra v nemalej miere vplývala na intenzitu duchovného prežívania.

Západné priečelie s dvojvežovým ukončením bolo pre nastupujúce slohové obdobie novým riešením.[101] Impozantnosť hlavnej viedenskej fasády zapôsobila na palatína Mikuláša Esterháziho natoľko, že žiadal rovnakú podobu západného priečelia aj pre Trnavu[102] (obr. č. 7, 8, 9).

Podobne ako v prípade Il Gesù, aj vo Viedni a v Trnave hlavné priečelie neoslavovalo Spoločnosť Ježišovu, ale glorifikovalo mecéna. Na fasáde v Ríme figuruje meno kardinála Farnese, vo Viedni cisára Ferdinanda II., v Trnave nad kordónovou rímsou prebieha nápis dedikovaný (okrem patróna kostola) palatínovi Mikulášovi Esterházimu, hlavnému donátorovi kostola. Toho nesporným dôkazom, okrem latinského dedikačného textu *DIVO IOANNI BAPTISTAE P. D. SQ. COMES NICOLAUS EZTERHAZY P. H. PAL*. vo vlyse monumentálnej dvojvežovej fasády, je rodový erb nad hlavným portálom, ale aj priveľmi viditeľné vystavenie pohrebných štítov rodu Esterháziovcov v presbytériu kostola. V roku 1694 vydala Trnavská univerzitná tlačiareň knihu Francisca Kollera s titulom *Vox clamantis in deserto,* v ktorej bola

Štibrányiovej, ktorá podrobne analyzovala archívne materiály i literatúru k danej problematike. ŠTIBRÁNYIOVÁ, Mária: *Pázmaňovi architekti v Trnave.* In: Trnava a rozvoj kultúry. Trnava, 1988, s. 101 –106.

101 Muszka Erzsébet, podávajúca stručný pohľad na výstavbu, výzdobu a zariadenie Kostola sv. Jána Krstiteľa, uvádza, že podľa niektorých dobových vyobrazení bola nad oltárnou časťou ešte jedna malá veža, o ktorej predpokladá, že ju zo statických dôvodov zbúrali spolu s hvezdárňou v polovici 19. storočia. MUSZKA, Erzsébet: *A Keresztelö Szent János tiszteletére szentelt templom.* In: Nagyszombati Jezsuita Kollégium es az Egyetemi Nyomda leltára 1773. Budapest: Balassi Kiadó, 1997, s. 27 – 36. Možno bola odstránená iba krátkodobo, pretože na základe známych historických grafík publikovaných v práci: RADVÁNI, Hadrián: Stará Trnava v obrazoch. Trnava : SSV, 2002 a prítomného stavu kostola, spomínaná veža nad svätyňou bola a stále je súčasťou zastrešenia, resp. výškového ukončenia kostola. Nie je to ale veža v pravom slova zmysle, ide o malú vežičku na hrebeni strechy kostola, tzv. sanktusník s malým zvončekom, ktorým sa z priestorov kostola zvonilo pri slávnostných svätých omšiach pri pozdvihovaní, a v časti Sanctus (odtiaľ názov).

102 RUSINA, Ivan (ed.): Barok. Dejiny slovenského výtvarného umenia. Bratislava : SNG, 1998.

použitá grafika zobrazujúca západné priečelie Kostola sv. Jána Krstiteľa (obr. č. 10). Jej autorom bol Justus Nypoort a prvýkrát sa objavila v kalendári pre rok 168 3, potom opäť v kalendári z roku 1698.[103] V Kollerovej knihe za grafikou nasleduje kapitola *Vox loquens in lapidibus* (hlas hovoriaci v kameňoch), oslavujúca rod Esterháziovcov, konkretizovaný palatínom Mikulášom a jeho synom Pavlom. Názov časti v knihe autor prevzal z motta sprevádzajúceho vyobrazenie chrámového priečelia. „Hlas hovoriaci v kameňoch" vyjadruje základnú myšlienku osnovy fasády, čiže oslavu svetskej osobnosti, ale prostredníctvom svätcov. Sv. Alžbeta a Zachariáš, Anna a Joachim, kráľ Dávid a sv. Jozef mali priamy súvis s patrónom kostola, takže prvoplánový význam odkazuje na svätého Jána Krstiteľa. Domnievame sa, že výberom týchto postáv chcel autor návrhu vytvoriť akýsi rodokmeň patróna kostola, počínajúci dávnym predkom Dávidom, pokračujúci priamo jeho rodičmi Alžbetou a Zachariášom, blízkymi príbuznými Annou a jej manželom Joachimom a končiaci sv. Jozefom, ktorý vstúpil do príbuzenského vzťahu s Jánom prostredníctvom Panny Márie. Nypoortovu medirytinu ako pramenný materiál použil pri ikonografickej interpretácii spojenej s pokusom o datovanie a autorstvo sôch na západnej a južnej fasáde kostola Ivan Rusina. Autor na základe konfrontácie historického materiálu s aktuálnym stavom rozmiestnenia sôch stanovil niekoľko možných variantov plánovanej osnovy sochárskej súčasti fasád. Okrem iného určil „rodinné dvojice", čo by podporovalo našu domnienku o idei Jánovho rodokmeňa.[104] Južná fasáda so štvoricou plastík apoštolov (obr. č. 11, 12) súvisela skôr so Spoločnosťou Ježišovou, ktorá týmto spôsobom demonštrovala jednak svoje uznanlivé stanovisko k apoštolskému základu cirkvi, ako aj jednu z hlavných úloh rádu, a to apoštolizáciu spoločnosti. Už v samotnej zakladacej bule z r. 1540 bola určená zvláštna úloha Spoločnosti Ježišovej, označená ako pomoc dušiam v živote a v kresťanskej náuke, čo sa malo dosiahnuť prostredníctvom kázní, duchovných cvičení, náboženského vyučovania a vysluhovania sviatosti pokánia.[105] V potridentskom období dostala apoštolská ikonografia nový rozmer. Takéto umiestnenie sôch v osi priečelia, ktoré pre ne vytváralo kulisu, vyjadrovalo *ecclesiam spiritualem* – akoby *a*poštolovia v slávnostnej procesii ohlasovali triumf katolíckej cirkvi.[106]

Druhý význam skupiny sôch na západnej fasáde by sme hypoteticky mohli hľadať vo vzťahu k Esterháziovcom, predpokladajúc výber osobných patrónov jednotlivých členov rodu, reprezentovaných konkrétnymi biblickými postavami.

S istotou však môžeme povedať, že stavebník a staviteľ tu vedome nadviazali na tradíciu viedenského univerzitného kostola, ktorého zakladateľom i stavebníkom bol cisár

103 RADVÁNI, Hadrián: Stará Trnava v obrazoch. Trnava : SSV,2002, s. 17.

104 Podrobnejšie pozri: RUSINA, Ivan: *Z ikonografie kamennej plastiky Slovenska 17. storočia.* In: ARS, 1983, č. 2, s. 41 – 60.

105 DOLINSKÝ, Juraj: Dejiny Cirkvi: Obdobie reforiem. Tretí diel. Bratislava : Dobrá kniha, 1995, s. 206.

106 KNAPIŃSKI, Ryszard: *Credo Apostolorum w średnowiecznej i nowożytnej ikonografii kościelnej*. In: Symbol Apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła do soboru Trydenckiego. Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersitetu Lubelskiego, 1997, s. 331 – 402.

Ferdinand II., čo jednoznačne vyplýva z venovania na fasáde. Podľa neho sa stavba mala vnímať ako trofej cisárskeho víťazstva nad protestantskými heretikmi, ktoré cisár venoval Panne Márii a jezuitským svätcom sv. Ignácovi a Františkovi Xaverskému, a to pri príležitosti vyhnania posledných evanjelických duchovných z krajiny v r. 1627.

DEO VICTORI TRIUMPHATORI OPT. MAX TROPHAEUM HOC IN MEMORIAM B. VIRGINIS MARIAE SSQ. IGNATII ET FRANCISCI XAVERI FERDINANDUS II. IMPERATOR STATUIT MDCXXVII. Ak čítame fasádu kostola ako text, v tom prípade je možné cisársky erb, nachádzajúci sa nad hlavným vchodom do kostola, interpretovať ako pečať v kameni vyrytého nariadenia. V tomto kontexte možno interpretovať aj plastiky v nikách na fasáde kostola: sv. pestún Jozef ako patrón Svätej Rímskej ríše národa nemeckého a sv. Leopold ako patrón Rakúska, ktorí geograficky definujú oblasti, kde platia cisárom vydané dekréty. Sv. Barbora a Katarína reprezentujú cisárom obnovenú univerzitu. Iba dvaja jezuitskí svätci poukazujú na správcov kostola. Avšak obe pochádzajú až z 18. storočia a nie je doložené, či a ako boli v roku 1627 pôvodne obe niky stvárnené. Jezuitské znaky sú v zmysle *architecture parlante* zasadené iba v iónskych hlaviciach pilastrov.

Za osnovou fasády univerzitného chrámu vo Viedni stál jezuitský cisársky spovedník P. Guillielmo Lamormaini. Svojmu vznešenému kajúcnikovi venoval apologetickú biografiu a velebil ho napríklad aj v obrazovom programe reprezentačných priestorov na Bratislavskom hrade.[107] Koncepcia hlavného priečelia chrámu ako pomníka fundátorovi sa objavila už v období renesancie. Jezuiti si osvojili tento postup a na hlavných fasádach svojich kostolov pripomínali zásluhy donátorov pri výstavbe, s finančnou pomocou ktorých mohli byť stavby realizované. Hovoríme o type tzv. komemoratívnej fasády. Zámerom komemoratívnej fasády bolo zabezpečenie pamiatky a oslavy konkrétnej osoby formou manifestácie na priečelí chrámu, okolo ktorého denne prechádzalo množstvo ľudí a týmto spôsobom sa dostávala do ich povedomia a zostávala v pamäti.[108]

Spojenie dvoch zvonových veží s jezuitským znakom (písmená IHS v lúčovitej svätožiare) vyjadrovalo prítomnosť Spoločnosti Ježišovej v meste. Zámerné umiestnenia vo vrchole fasády zabezpečovalo jednak zviditeľnenie jezuitov vysoko nad mestom, ale mohlo zároveň reflektovať ich dominantné postavenie v aktuálnom spoločenskom dianí.

Slovenský historik Jozef Šimončič pri svoje bádateľskej práci v Rímskom archíve SJ našiel dokumenty z roku 1636[109], súvisiace s trnavským Kostolom sv. Jána Krstiteľa, ktoré

107 FIDLER, Petr: *Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur*, s. 212 – 213.

108 Jan Białostocki analyzuje príklady benátskej architektúry zo 16. – 17. storočia a mapuje postupný vývoj v koncepcii komemoratívnej fasády. BIAŁLOSTOCKI, Jan: *Fasada kościoła jako pomnik chwały fundatora. Niezwykła cecha Wenieckej Architektury.* In: Symbole i obrazy w swiece sztuki. Warszawa 1982, s. 214 – 227.

109 „Ideam templi ac collegii accepi, quae quoniam valde mihi placet, alterum exemplar reverentiae vestrae remitto, ut ad normam illius aedificium inchoari posset. Deus et gratiam et feliciter et cito succedat et

dokladujú zaužívaný postup schvaľovania jezuitských stavieb. Všetky návrhy jezuitských kostolov museli byť totiž schválené rímskym centrom Spoločnosti Ježišovej. Postup schvaľovania jezuitských stavebných plánov nadobudol svoj pevne stanovený priebeh najneskôr od druhej generálnej rádovej kongregácie r. 1565. Po tom, ako sa jezuiti dohodli s donátorom a architekt vyhotovil plány, bol projekt predložený provinciálovi. Napokon plány odoslali rímskemu *consiliarius aedificiorum* rádu spolu s provinciálovým posudkom, aby tu bolo udelené definitívne a záväzné rozhodnutie.

Pri štúdiu plánov z bývalého jezuitského archívu v Ríme (dnes Bibliothéque Nationale, Paríž) je na prvý pohľad nápadné, že zachované plány majú len zriedka charakter použiteľnej projektovej dokumentácie, a že iba niektoré z nich sú nakreslené rukou školeného profesionála. Väčšina plánov zachytáva buď urbanistickú situáciu budúceho jezuitského areálu alebo ide o pôdorys bez mierky a bez ohľadu na konkrétnu situáciu, v akej sa nachádza stavebné miesto; takmer nikdy sa tu nenachádzajú formy alebo profilácie stavebných častí. O to presnejšie a detailnejšie sú výpovede o funkcii, rozčlenení priestoru a tým aj o prevádzke jezuitských budov a o ich pedagogických zariadeniach. Teda v krátkosti: informácie, ktoré tvorili podklady vyžadované Rímom, oprávňovali generála rádu a jeho poradcov iba k rozhodnutiu, ktoré sa dotýkalo funkčnosti navrhnutých stavieb a hospodárnosti ich realizácie.[110] Dokonca existovali snahy vytvoriť objektívnu základňu pre rozhodovací proces, ako aj úmysly organizovať výučbu rádových architektov a staviteľov.[111] Avšak ani požiadavka centrálnej kontroly nezabránila v praxi typickej formálno-slohovej rozmanitosti a variabilite architektonicko-výtvarného výrazu[112] (obr. č. 13).

---

eminentissimus cardinalis aeternum suae pietatis monumentum diutissime superster videat...“. Archivum Romanum Societatis Iesu, Prov. Austriae 5/I, Epp. Gen. – Tyrnaviam: Roma 17 V 1636. Generál rádu rektorovi P. Jurajovi Dobronokimu oznamuje, že dostal od neho plány kostola a kolégia v Trnave, veľmi sa mu páčia, druhý exemplár vracia Dobronokimu, aby sa podľa neho mohla stavba začať; „... Pán Boh nech dá milosti, aby stavba šťastne a rýchle pokračovala, aby kardinál (Pázmaň) videl svoj monument. Schválenie univerzity pápežom sa omeškáva, ale on robí, čo môže. Pokiaľ ide o prepozitúru v Turci, treba konať tak, aby bol z veci duchovný úžitok.“ ŠIMONČIČ, Jozef: *Centrálne archívy v Ríme ako pramene k dejinám Slovenska.* In: Dejiny a kultúra rehoľných komunít na Slovensku. Trnava : Trnavská univerzita, 1994, s. 37.

110 Takéhoto charakteru sú aj zápisy z roku 1636 poznačené v denníku Juraja Dobronikoho, rektora Trnavskej univerzity. ŠIMONČIČ, Jozef: *Denník Juraja Dobronokiho.* In: Mojej Trnave: K dejinám Trnavy a okolia.Trnava : B-print, 1998, s. 182 – 183.

111 FIDLER, Petr: *Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur,* s. 214.

112 Vieme, že jezuiti preberali formálne prvky aj z iných stavieb či maliarskych a sochárskych diel, no najmä sa prispôsobovali domácej tradícii v mieste svojho pôsobenia. Boli to však tie umelecké prejavy, ktoré vyhovovali ich praktickým požiadavkám a apoštolským cieľom. Zaujímavý je príklad použitia stavebných rádov. Medzi špecifické architektonické rády, ktoré by mali dekorovať hlavný portál jezuitských kostolov (no nielen ich), patril rímsko-korintský rád pre jeho ozdobnosť alebo „kvetnatosť“. Bol uznávaný mnohými architektami 16. storočia, považovali ho za „architektonický emblém“ triumfálnej cirkvi a symbolizoval jej nárok na svetovládu. Už známy taliansky teoretik Sebastiano Serlio obhajoval symbolické použitie jednotlivých stĺpových rádov pri štruktúre stavby z hľadiska vyjadrenia významu a postavenia patrónov alebo držiteľov stavieb. KOWAL, David M.: *Innovation and Assimilation: The Jesuit Contribution to Architectural Development in Portuguese India.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 480 – 504. Triumfálnu symboliku korintského rádu v jezuitských kostoloch zdôrazňuje aj

Objavené archiválie okrem iného vypovedajú o zásluhách palatína Mikuláša Esterháziho pri výstavbe kostola.[113]

„Generál SJ Jurajovi Dobronockému do Trnavy: potešila ho správa, že stavba univerzitného kostola v Trnave je dokončená, treba ho len posvätiť – všetko zásluhou palatína, prosí Pána Boha za takého dobrodincu…"[114]

Je namieste položiť si otázku o dôvode Esterháziho mecénstva. Ak sa samotný generál Spoločnosti Ježišovej modlí za tohto mecéna, môžeme uvažovať o ušľachtilejšom motíve k fundovaniu, ako len o zaistení si samotnej prestíže. Významnú úlohu zohrávala hlboká viera a zbožnosť Mikuláša Esterháziho, ktorý budoval trnavský kostol ako rodinnú hrobku. Z hľadiska koncepcie spojenia sepulkrálnej funkcie s veľkolepou stavbou kostola, pripojenou k univerzitným budovám, si dovolíme malé odbočenie k barokovej architektúre Španielska. V tomto prostredí vzniká model pre architektúru panovníckeho rodu Habsburgovcov – El Escorial (1563 – 1584). Rozhodnutím spojiť kráľovský palác a hrobku Habsburgovcov s konventom a kolégiom rádu hieronymitov Filip II. demonštroval dokonalú jednotu svetskej a duchovnej moci. Stavba kláštornej rezidencie manifestovala počiatok absolutizmu, jedinej štátnej moci odvolávajúcej sa k Božej moci. Je táto asociácia tak veľmi indiferentná alebo môžeme pripustiť aspoň určitý vplyv na predstavy najvyššieho kráľovského úradníka rakúskych Habsburgovcov v Uhorsku?[115]

MAŁKIEWICZ, Adam: Kościół Świetych Piotra i Pawła w Krakowe. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1985.

113 Juraj Dobronoki, prvý rektor Trnavskej univerzity, pomerne často zaznamenával vo svojom denníku z rokov 1636-1640 údaje o tom, kedy palatín Mikuláš Esterházi navštívil stavbu univerzitného kostola v Trnave, spolu s požiadavkami na niektoré formálne prevedenia. Napríklad po zbúraní dvojloďovej gotickej katedrály palatín žiadal pri novostavbe dvojvežové ukončenie hlavnej fasády. Inšpiroval sa vzorom jezuitského kostola vo Viedni. Pri úmrtí svojej manželky Kristíny Ňáriovej dal pokryť steny kostola čiernym súknom a okolo jej katafalku horelo tisíc pozlátených lampášov. ŠIMONČIČ, Jozef: *Smrtné štíty v univerzitnom kostole v Trnave.* In: Mojej Trnave: K dejinám Trnavy a okolia. Trnava : B-print, 1998, s. 189 – 192. Danú udalosť spomína aj Jaroslav Dubnický v monografii Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave na s. 58. (Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948.) Viaceré archívne dokumenty dokladujú záujem palatína Mikuláša Esterháziho o Kostol sv. Jána Krstiteľa. Pozri napríklad listinu z 27. novembra 1630 spísanú v Trnave ako dohodu o výstavbe nového chrámu medzi Mikulášom Esterházim, Spoločnosťou Ježišovou a mestom Trnava. Celé znenie uvádza práca: ŠIMONČIČ, Jozef – ŠKOVIERA, Daniel: Trnavská univerzita v dokumentoch, (1635-1998). Bratislava : TYPI UNIVERSITATIS TYRNAVIENSIS, vydavateľstvo Trnavskej univerzity a Veda, vydavateľstvo SAV, 2002, s. 13 – 16.

114 ŠIMONČIČ, Jozef: *Centrálne rehoľné archívy v Ríme ako pramene k dejinám Slovenska.* In: Dejiny a kultúra rehoľných komunít na Slovensku, Trnava : Trnavská univerzita, 1994, s. 37. Ide o list generála Spoločnosti rektorovi Jurajovi Dobronockému z 20. 12. 1636.

115 O tom, že španielsky kráľovský dvor nebol pre palatína úplne neznámy a mohol mať s ním priamy kontakt, svedčí aj fakt, že Mikuláš Esterházi dostal v roku 1628 od španielskeho kráľa rad Zlatého rúna. ŠIMONČIČ, Jozef: *Smrtné štíty v univerzitnom kostole v Trnave.* In: Mojej Trnave. K dejinám Trnavy a okolia. Trnava : B-print, 1998, s. 189. Kompozícia areálu El Escorial vychádzala z ideálnej rekonštrukcie Šalamúnovho chrámu v Jeruzaleme, ktorého autorom bol jezuita Juan Bautista Villalpando. I v tomto bode môžeme nájsť isté súvislosti, a to z hľadiska rehoľného príslušníctva Villalpanda k Spoločnosti Ježišovej. Viac k otázke rekonštrukcie Šalamúnovho chrámu J. B. Villalpandom pozri: JAIME, Lara: *God´s Good Taste: The Jesuit Aesthetics of Juan Bautista Villalpando in the Sixth and Tenth Centuries B.C.E.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY,

Podľa názoru Gézu Galavicz[116] všetky mecénske gestá môžeme ponímať a hodnotiť ako sociologický fenomén, čiže ako typické a pre určitú spoločenskú vrstvu charakteristické správanie. V každom geste mecéna je veľa osobných prvkov, spočívajúcich v individuálnych rozhodnutiach mecéna, počnúc vytýčením cieľa, žánru, pokračujúc výberom umelcov, tiež stanovením tematiky resp. programu. Potom hotové dielo nie je len nositeľom estetických hodnôt, ale súčasne nesie znaky mecenášovej vôle a prostredníctvom toho aj znaky jeho osobnosti. Uvedený názor môžeme ilustrovať trnavským kostolom a uvažovať o Mikulášovi Esterházim ako o človeku hlboko presvedčenom o viere vo večný život, pretože si pre svoj odpočinok vybudoval veľkolepý dom Boží, ale zároveň prostredníctvom neho manifestoval spoločenský status, vznešenosť a bohatstvo svojho rodu.

Tak ako rímsky Il Gesù charakterizuje *„magnificenza"* Alessandra Farneseho, aj o trnavskom Kostole sv. Jána Krstiteľa sa dá povedať, že nesie výrazné individuálne znaky svojich mecénov z rodu Esterházi, v podstate založené na spoločenskom postavení a náboženskom presvedčení katolíckych uhorských šľachticov. Povedané inými slovami: Farneseho „veľkoleposť" demonštruje nielen obrodenú, ale už sláviacu rímsku cirkev, architektúra i umenie vo vzťahu k Esterháziovcom relevantne zrkadlí politicko-konfesionálne udalosti v krajinách strednej Európy v druhej polovici 17. storočia.

Z uvedeného vyplýva, že trnavský Kostol sv. Jána Krstiteľa, tak ako väčšina jezuitských kostolov, popri úžitkovej a estetickej funkcii dokumentoval názory, náboženské presvedčenie a horlivosť svojich mecénov. Vo všeobecnom meradle boli tieto stavby vnímané ako monumenty definitívneho víťazstva rekatolizácie.

Opäť môžeme zdôrazniť primárnosť praktických záujmov jezuitov nad estetickými, aj keď ich nemôžeme úplne vylúčiť. Ako nakoniec vyplýva z rôznych štúdií, jezuiti sa predsa zaujímali o estetiku. Svedčí o tom fakt, že jezuitské stavby boli väčšmi inovačné a kreatívnejšie ako si vieme predstaviť.[117] Architektonicko-umelecké vyjadrenia Spoločnosti Ježišovej sa zakladali aj na spolupráci, v rámci ktorej pátri, mecéni aj umelci prispievali svojimi rôznymi zámermi a vedomosťami. Pomer síl medzi týmito skupinami sa líšil z prípadu na prípad.

Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 504 – 521.
Aj v oblasti Podunajska, do ktorého patrila juhozápadná časť Slovenska sa v druhej polovici 17. storočia rozšíril typ španielskeho El Escorialu. Avšak v našom prostredí išlo o značne redukovaný variant. Na území Slovenska bol jeho prvým príkladom kostol a kláštor piaristov v Podolínci, neskôr sa daná schéma použila pri kláštornom komplexe milosrdných bratov v Bratislave. RUSINA, Ivan (ed): Barok: Dejiny slovenského výtvarného umenia. Bratislava: SNG, 1998. Univerzitný areál v Trnave – pôvodná univerzita a kostol – mohol byť akousi parafrázou španielskeho príkladu, ale zároveň určitou paradigmou pre stavebné počiny rehoľných komunít v nasledujúcich dekádach 17. a 18. storočia.

116 GALAVICS, Géza: *A Mecénás Esterházy Pál: Vázlat egy pályaképhez*. Müvészettörténeti Értesitö, 1988, č. 3-4, s. 136 – 161.

117 Napríklad Richard Bösel zdôrazňuje, že v dôsledku prevládajúceho presvedčenia o „jezuitskom štýle" mnohí vedci popierali úlohu jezuitov v štýle do takej miery, že pripúšťali záujem Spoločnosti Ježišovej iba v otázke funkčnosti a prísnosti, v dôsledku čoho úplne opomenuli podiel mecenášov a určitý prínos kreatívnych architektov i umelcov. K úlohe umelcov, ich tvorivosti a umeleckému „ego" vnímaného jezuitmi pozri: McNASPY, Clement J.: *Art in Jesuit life.* In: Studies in the Spirituality of Jesuits. vol. V., no. 3, 1973, s. 93 – 111.

V zásade však všeobecne platilo: čím vyššie postavený bol mecén a čím rozsiahlejší bol predmetný objekt, o to viac narastal záujem donátora podieľať sa na jeho koncepcii. Názorové rozdielnosti medzi Societas a jej mecénmi boli pri takýchto stavbách štandardnými. Predsa však angažovanosť mecenášov nenarážala na odmietnutia Spoločnosti Ježišovej, lebo určitá forma svetskej sebaprezentácie vyhovovala aj objednávke Societatis; oslava vládcu a katechetické pôsobenie sa mohli navzájom dopĺňať. Jezuitské projekty neslúžili explicitne vlastnej propagande, ale propagande ich dobrodincov.[118]

Nie stavebná filozofia jezuitov, ale estetické preferencie dobrodincov poskytujú veľmi často vysvetlenie formálnej variability jezuitských sakrálnych stavieb.

Premyslené akceptovanie požiadaviek mecénov v jezuitmi kontrolovanej miere, prijímanie tradičných foriem architektonického a výtvarného prejavu spolu s prispôsobením sa lokálnej tradícii popiera názor o jednotnom jezuitskom štýle. Práve naopak, puncom jezuitskej architektúry a umenia je istý typ eklekticizmu, ktorý však v konečnom dôsledku neuberá na hodnote ich realizácií, ale dodáva im zaujímavú rozmanitosť.

Na záver si môžeme opäť položiť otázku, či existoval jednotný jezuitský štýl. Mali jezuiti *noster modus*, spôsob tvorby v umení, alebo boli ich projekty jednoducho kombináciou praktickej potreby s rovnakými umeleckými trendmi spoločnými pre ďalšie rády a modernú katolícku kultúru?

Samozrejme, že počas histórie Spoločnosti Ježišovej *noster modus* obsahoval určitý stupeň praktickosti, vychádzajúci z ekonomickej nutnosti, a mal svoj podiel na štýle. Praktická potreba nevyhnutne menila jezuitskú vizuálnu (seba)reprezentáciu. Podľa A. G. Baileyho mali jezuiti „spôsob postupu", ktorý mohol robiť ich fundácie odlišnejšie od príkladov iných rádov. *Noster modus* alebo spoločná stratégia pri postupe a spôsobe bol komplex a premenlivá zmes experimentovania a kreativity, kombinovaná s ochotou adaptovať sa a poučiť konkrétnym kultúrnym pozadím.

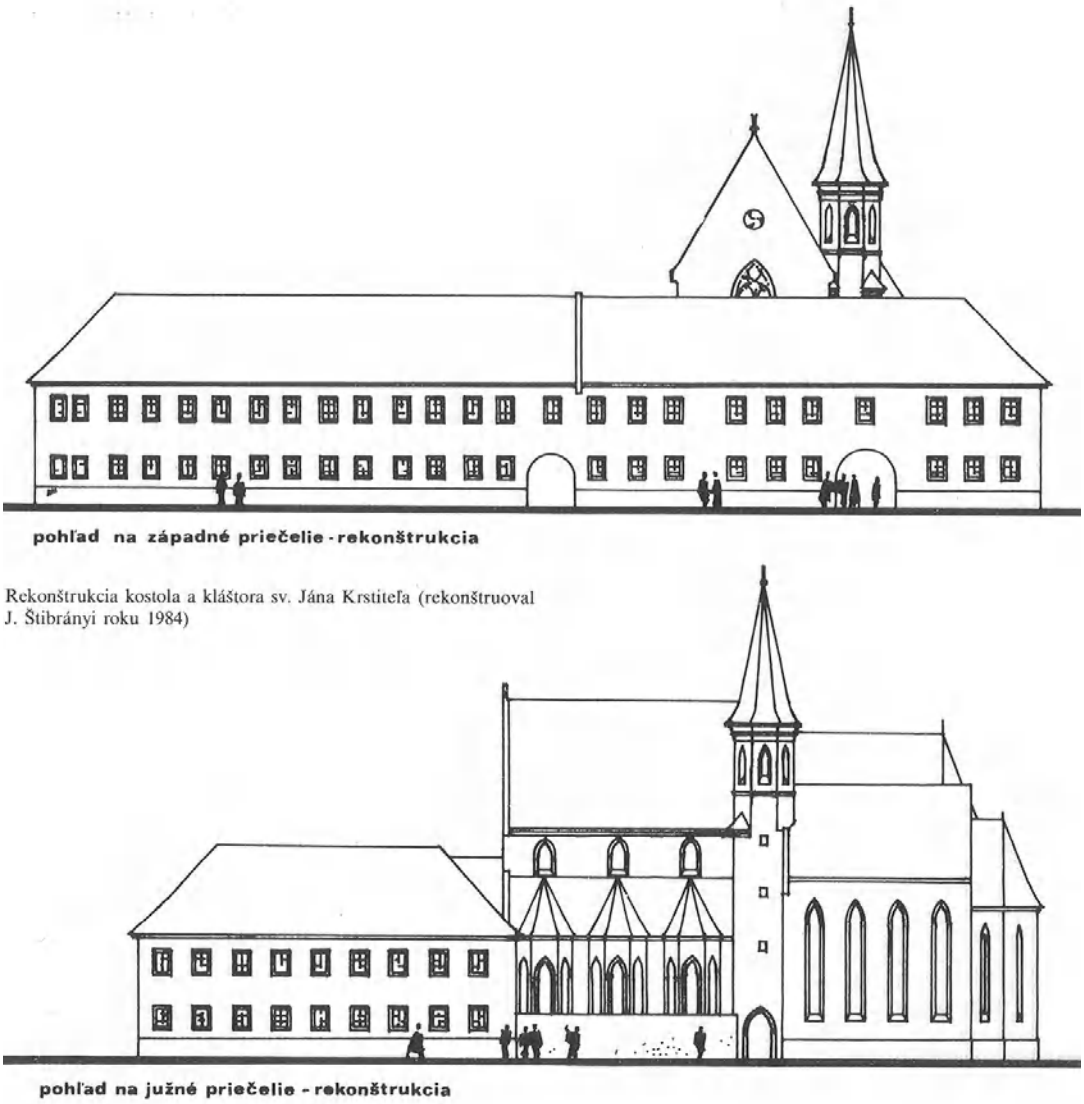
Preto môžeme súhlasiť s názorom Luciana Patetta: „Jezuiti nikdy nemali štýl v architektúre (a v umení)... Oni boli jedným z najflexibilnejších rádov, prispôsobujúci sa všetkým historickým situáciám, celému kultúrnemu vývoju a všetkým podmienkam spoločnosti. *Noster modus* teda nebol produkt, ale proces."[119]

---

118 Jezuitskí predstavení nesmeli na svojich dobrodincov nikdy zabúdať. Museli slúžiť podľa znenia fundácií zádušné omše za spásu duší ich zomrelých predkov a príbuzných a náležitú úctu i pozornosť museli venovať aj žijúcim. V domácich kalendároch si starostlivo zaznamenávali významné dátumy a výročia mecenášov, aby im včas poslali patričné gratulácie. Väčšinou nešlo o jednostrannú, len utilitárne zameranú korešpondenciu. Samotní mecenáši sa informovali o dianí v kolégiách, prípadne sa zaujímali o postup svojich synov na štúdiách. Často sa výmena listov menila na

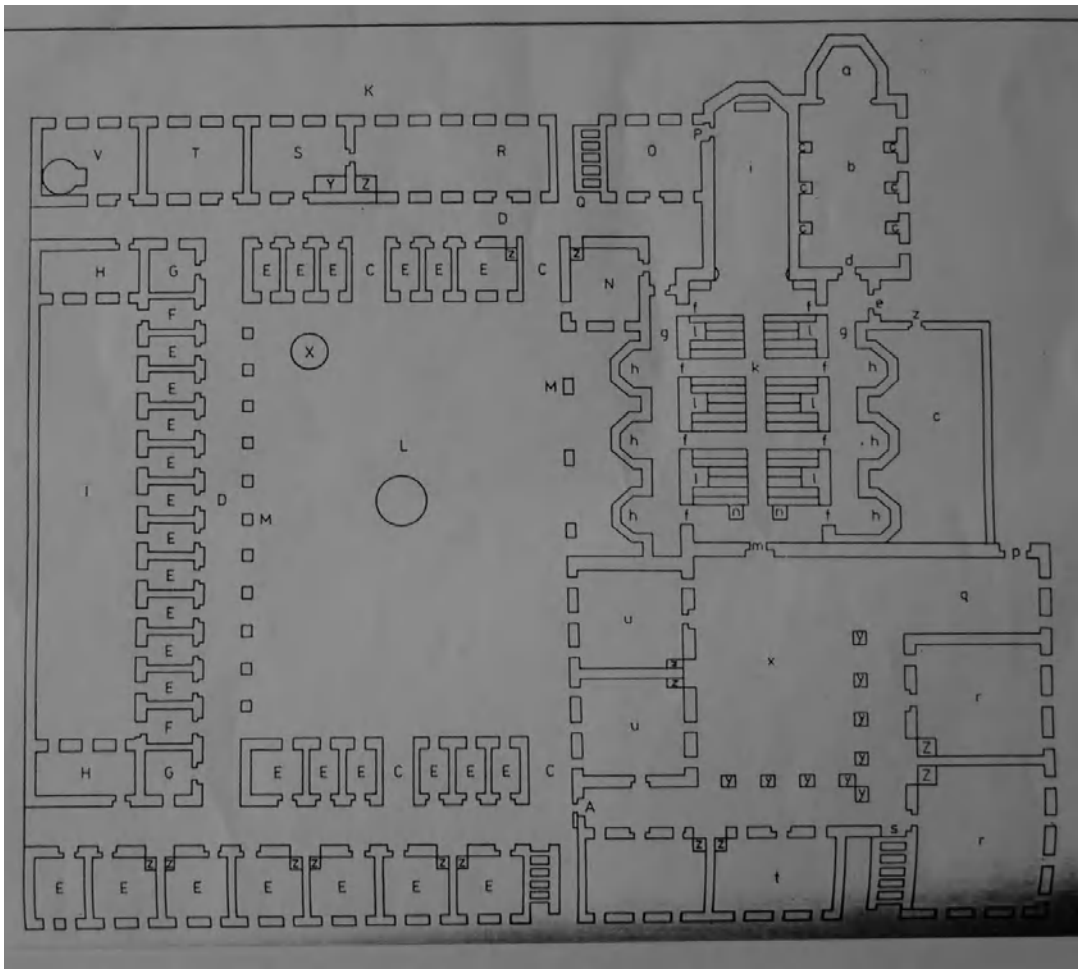
119 BAILEY, Gauvin Alexander: *´Le style jésuite n´existe pas´: Jesuit Corporate Culture and Visual Arts,* s. 73.

Obr. č. 1:
Rekonštrukcia stredovekého dominikánskeho kostola s kláštora v Trnave.
(In: Dejiny Trnavy. Zostavil Jozef Šimončič – Jozef Watzka. Bratislava : Obzor, 1989, s. 118.)

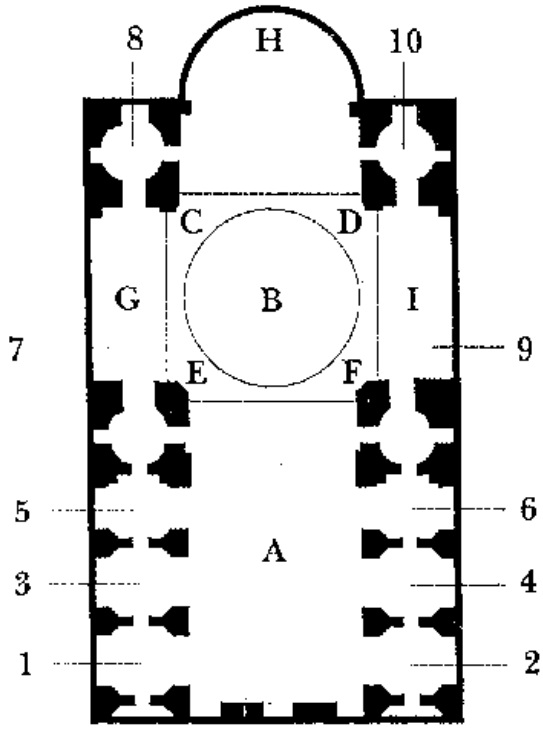


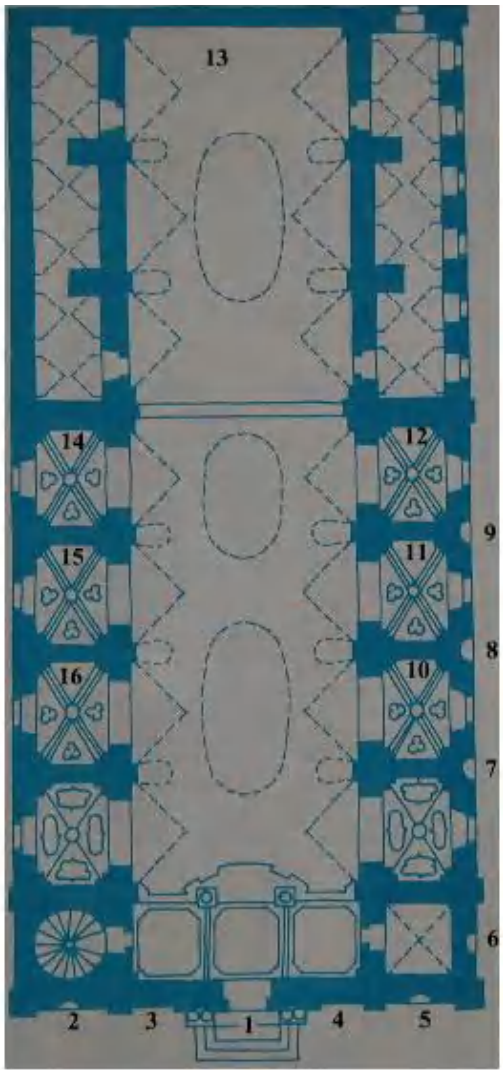
Obr. č. 2:

Zameranie jezuitského kolégia s bývalým dominikánskym kostolom z roku 1628.
(In: JANKOVIČ, Vendelín: Budovy Trnavskej univerzity. In: Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok 13. Bratislava : Obzor, 1988, s. 365-389.)



Obr. č. 3:
Pôdorys jezuitského kostola Il Gesù v Ríme.





Obr. č. 4:
Pôdorys ranobarokového kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave.
(In: RADVÁNI, Hadrián: Trnavské kostoly. Trnava : SSV, 1995, s. 11.)

Obr. č. 5:
Interiér jezuitského kostola vo Viedni. (Foto: Karl Böhm)

Obr. č. 6:
Interiér ranobarokového Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

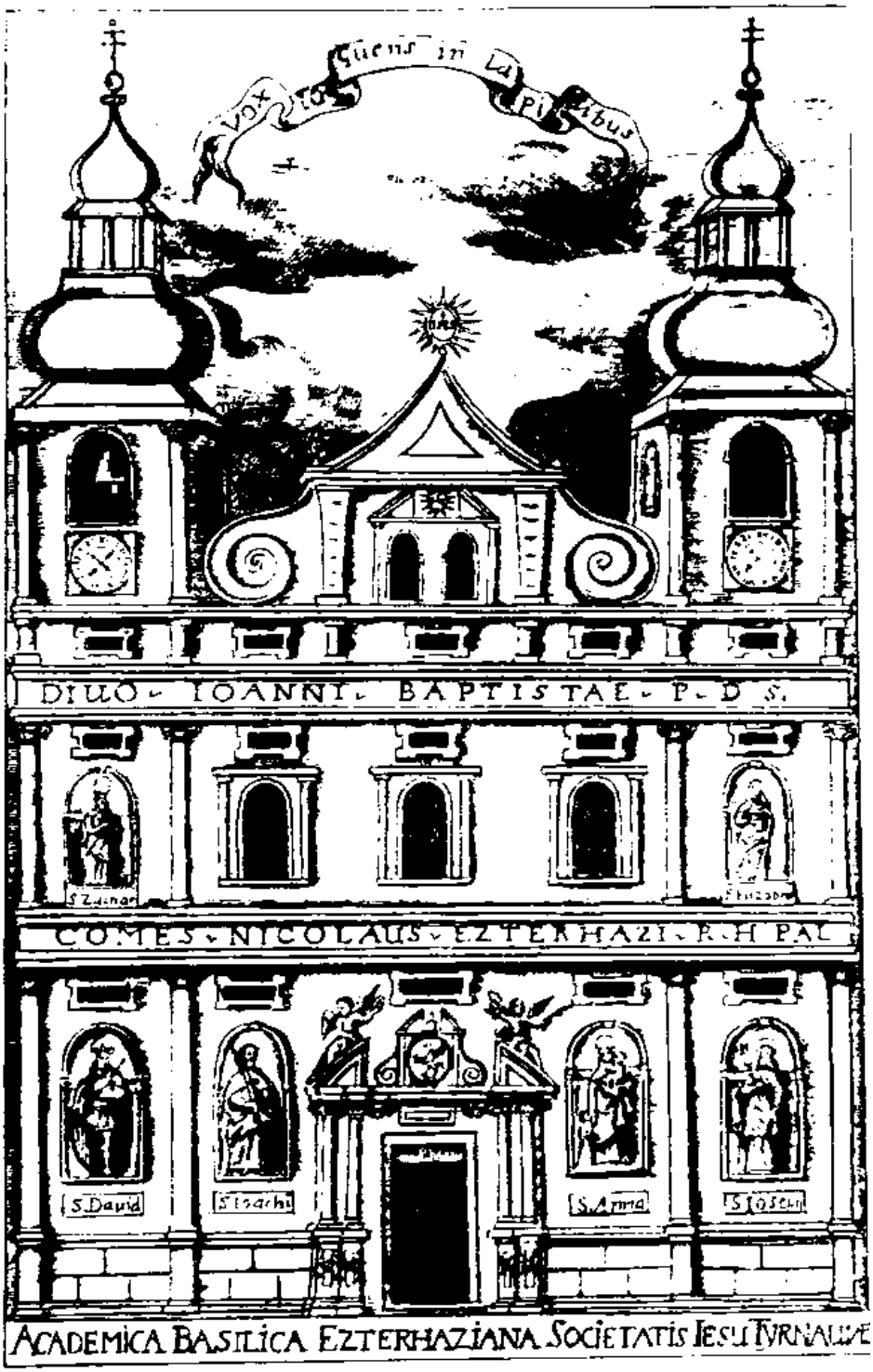
Obr. č. 7:
Západné priečelie jezuitského kostola Il Gesù v Ríme. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 8:
Západné priečelie jezuitského kostola vo Viedni.

Obr. č. 9:
Západné priečelie ranobarokového Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave.
(Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 10:

Dobové grafické vyobrazenie západného priečelia kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (In: RADVÁNI, Hadrián: Stará Trnava v obrazoch. Trnava : SSV, 2002, s. 24)



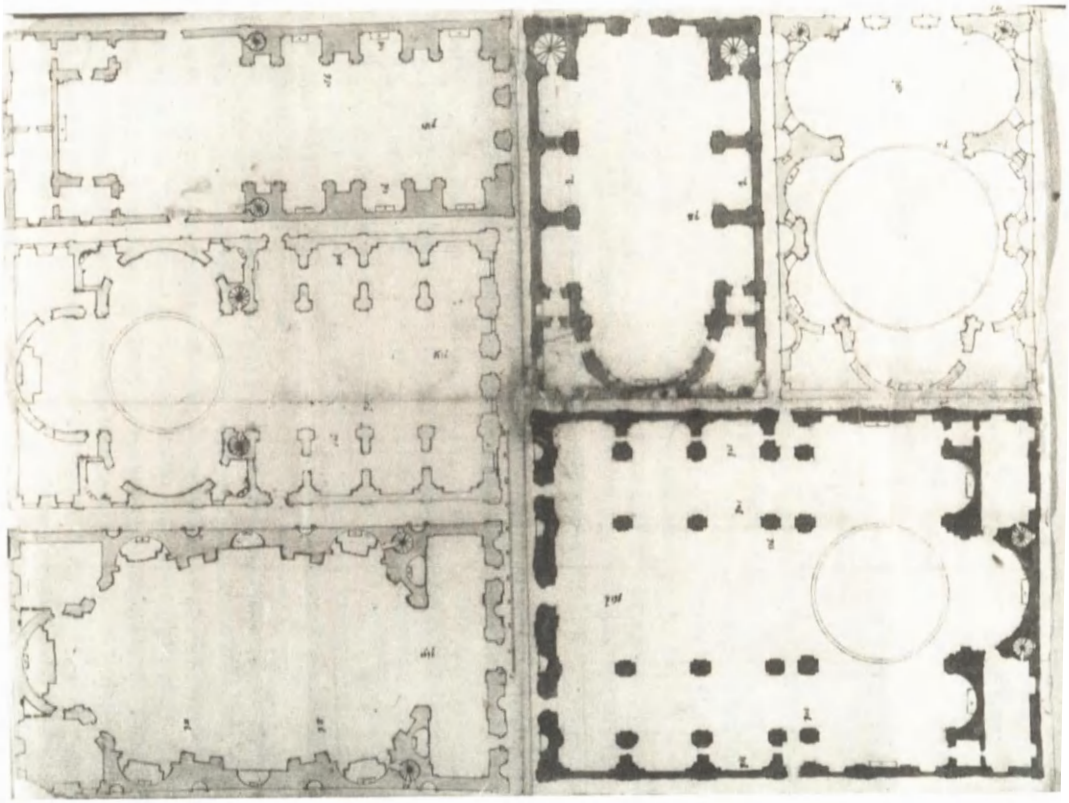
Obr. č. 11, 12:
Južná fasáda Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

č. 11

č. 12

Obr. č. 13:

Návrhy pôdorysov jezuitských kostolov od Giovanniho de´Rosis. (In: ROBERTSON, Clare: *Two Farnese Cardinals and the Question of Jesuit Taste.*
In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 143.)



4. JEZUITSKÁ INTERPRETÁCIA TRADIČNEJ KRESŤANSKEJ IKONOGRAFIE

4.1 HLAVNÝ OLTÁR AKO METAFORA NEBIES NA ZEMI A REGNUM MARIANUM

Prvým interiérovým umeleckým dielom bol hlavný oltár, vysvätený už v roku 1640, teda pri príležitosti stého výročia existencie rádu jezuitov. Dodnes patrí k najväčším ranobarokovým dreveným oltárom v strednej Európe. Z formálneho hľadiska, najmä v použití materiálu (tmavé morené drevo v kombinácii so zlátenou a striebrenou ornamentikou a polychrómovanými sochami) nadväzuje na predošlé renesančno-manieristické slohové obdobie, avšak výstavbou a ikonografiou je novátorský. Jeho podoba sa odvíjala zo záverov Tridentského koncilu ohľadom Eucharistie a liturgie. Totiž po sneme prišlo k jednej zásadnej zmene – eucharistia sa dostala do centra pozornosti a z postranne situovaných pastofórií a sanktuárií bola prenesená do svätostánku v strede svätyne. Za oltárom bola oltárna architektúra v podobe kulisy, ktorá podmienila ikonografickú osnovu, nakoľko vychádzala z ponímania barokového oltára ako sprítomnenia neba na zemi. Z tohto dôvodu v ikonografickom programe predmetného oltára nachádzame rôznorodé postavy, ktoré sú rozmiestnené v horizontálnych etážach: na prízemí starozákonných predstaviteľov – Mojžiša, Árona, Melchizedecha, Dávida, nad nimi apoštolov Petra a Pavla, územných prestaviteľov cirkevnej hierarchie – biskupov sv. Mikuláša (patróna mesta Trnavy a farského kostola) a sv. Vojtecha, ďalej zástupcov z radov jezuitov – sv. Ignáca z Loyoly, sv. Františka Xaverského, sv. Alojza Gonzagu a sv. Stanislava Kostku. Tento rad dopĺňajú dve svätice stredovekej tradície – Barbora a Katarína Alexandrijská. Taktiež sú tu sochy štyroch evanjelistov a zemských patrónov – Štefana, Ladislava, Imricha, Alžbety Uhorskej, Margity Uhorskej a Margity Antiochijskej. Celému zástupu svätcov, už oslávených v nebi, kraľuje Panna Mária – Kráľovná nebies. Takže aj v osnove hlavného oltára Kostola sv. Jána Krstiteľa, ktorému dominuje socha Panny Márie s Ježišom v náručí v type Regina Coeli, sa jednoznačne prejavila tendencia ideovo nadväzujúca na tradíciu spočívajúcu v koncepte Regnum Marianum – Mariánske kráľovstvo.[120] Danú tému sa snažili znovu

120 K tematike Regnum Marianum viac pozri: ZERVAN, Marian: Regnum Marianum a baroková zbožnosť. In: Dejiny slovenského výtvarnéhoo umenia. Barok. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1998, s. 37 -39

obnoviť viaceré významné osobnosti vtedajšieho Uhorska, zvlásť cisár Leopold I., ale aj arcibiskupi Peter Pázmaň a Juraj Selepčéni, ktorí boli priamo spojení s Trnavou, jej univerzitou a v neposlednom rade stáli aj za stavebno-umeleckými počinmi súvisiacimi s Kostolom sv. Jána Krstiteľa v Trnave. K všetkým týmto svätým obracali svoje prosby veriaci zo všetkých krajín spojeného uhorského kráľovstva. Zároveň tieto postavy tvorili komparz príbehu rozprávanému prostredníctvom troch oltárnych obrazov v centrálnej vertikálnej osi, čiže sú pozorovateľmi a spoluúčastníkmi pri navštívení Panny Márie u Alžbety, pri narodení sv. Jána Krstiteľa a najmä pri krste Krista Jánom Krstiteľom v Jordáne.

V ikonografii tohto oltára sa reflektovali hlavne záujmy mecénov a jezuitov. Individuálne kulty podporované jezuitami v jednotlivých regiónoch dokladujú pochopenie významu tradičných zemských patrónov. Jezuiti, pracujúci podľa premyslenej taktiky spočívajúcej v poznaní histórie a kultúrnych zvyklostí krajiny ich misijného pôsobenia, si v tomto prostredí uvedomovali význam kultu uhorských dynastických svätcov a zakomponovali ich do ikonografického programu hlavného oltára sv. Jána Krstiteľa. Prostredníctvom cieleného výberu svätcov s územnou tradíciou sa snažili priblížiť domácemu obyvateľstvu kontinuitu kresťanstva a katolíckeho učenia. Vychádzajúc z významovosti týchto postáv kanonizovanej už v stredoveku, umiestnili jezuiti na oltár postavu sv. Štefana ako predstaviteľa múdreho kráľa, sv. Ladislav reprezentoval aktívneho bojovníka a sv. Imrich symbolizoval kresťana, ktorý zasvätil svoj život pestovaniu viery.[121]

Záverom možno vysloviť názor, že v koncepcii hlavného oltára, tak z aspektu jeho podoby, ikonografického programu, ako aj úlohy a funkcie sa reflektujú súčasne dve nosné témy alebo metaforické koncepcie – jedna všeobecného charakteru, korešpondujúca s dobovým barokovým názorom, spočívajúcim v nazeraní na barokový oltár ako sprítomnenie nebies na zemi a druhá konkrétne zviazaná s územným kontextom Uhorska, označovaným ako marián ske kráľovstvo.

4.2 HRDINSTVO – MUČENÍCTVO

Popri mnohých časovo i územne koexistujúcich fenoménoch barokovej kultúry dotváralo jej celkový obraz aj hrdinstvo. Ba môžeme povedať, že patrilo k najhlavnejším témam skloňovaným aktuálnou dobou. Je pravdou, že pojem hrdinstva a hrdinu poznala už antika, bol prítomný v stredoveku, narábala s ním renesancia. Avšak v priebehu meniaceho sa kultúrneho časopriestoru dochádzalo aj k zmenám obsahu tohto slova. Barok čerpal zo všetkých predchádzajúcich období, vyberal z nich a nakoniec sústredil v ideáli hrdinstva všetko podstatné. Zo starovekej antiky to bola ľudská fyzická sila, stredovek poskytol hrdinu – kresťanského

121 Symbolickú úlohu jednotlivých svätcov v stredoveku vysvetľuje GERÁT, Ivan: Stredoveké obrazové témy, s. 165.

rytiera, renesančné chápanie doplnilo hrdinstvo o súbor vynikajúcich vlastností, ktoré umožnili človeku čeliť nepriazni osudu. Barokový hrdina však bojuje za „určitú životnú formu, za určitý všeobecný poriadok".[122]

Jeho cnosťou sa stala služba istej konkrétnej idei, teda nie myšlienke abstraktného, symbolického alebo fantazijného charakteru. Bola chápaná ako živý priestor so svojimi „záľudnosťami", inak povedané ako skutočná momentálna životná situácia s presne danými prekážkami či problémami, ktoré musel (ale aj chcel) človek zdolávať a túžil nad nimi zvíťaziť.[123]

Európsky i zaoceánsky svet v 16. – 18. storočí ponúkal nesmierne množstvo príležitostí pre hrdinstvo v akejkoľvek forme a podobe. Jednu z možností prejaviť sa ako hrdina poskytoval aj náboženský život. Vrcholom hrdinstva v kresťanstve bolo mučeníctvo ako jeho najvlastnejší prejav. Preto sa modelom kresťanstva pre obnovujúcu katolícku cirkev stal mučeník ochotný obetovať za vieru všetko, dokonca aj svoj život. Kto mohol byť pre neho lepším vzorom a príkladom hodným nasledovania ako samotný Ježiš Kristus?

Ježišovo martýrstvo nebolo novým námetom vo výtvarnom umení,[124] ale jezuiti mu pripísali mimoriadny význam a preferovali ho v repertoári nimi používaných ikonografických tém. Scény zo života Krista hrali dôležitú úlohu v jezuitskom zobrazovaní aj preto, že spiritualita rádu bola (a stále je) vysoko kristocentrická. Ježišovo umučenie zostávalo stále živou témou Ignácových meditácií a Kristus mal vedúce postavenie i v jeho Duchovných cvičeniach. Pašiovým udalostiam venoval 3. týždeň. Sv. Ignác v ňom nepredpisoval spôsob, akým mal exercitant meditovať nad Kristovým utrpením (ten stanovil v 1. predohre Prvého týždňa t. j. v aplikácii zmyslov), ale uviedol postupné udalosti ako témy na rozjímanie. Začína poslednou večerou, pokračuje príbehom v Annášovom a Kajfášovom dome, Ježišom pred Pilátom, u Herodesa, ďalšou témou je samotné ukrižovanie, vyzdvihnutie a smrť na kríži, sňatie z kríža, ukladanie do hrobu. Obsah končí uvažovaním o Panne Márii v dome, do ktorého sa utiahla po pohrebe svojho syna, o jej osamelosti, znásobenej pocitom opustenosti apoštolov.[125]

Výnimočným cieľom, ktorý sledovali Kristove pašie u sv. Ignáca, okrem zámeru podnietiť meditáciu a vyvolať emócie, bolo napodobovanie – imitatio.[126] Vo výtvarnej oblasti bolo pre

122 KALISTA, Zdeněk: Tvář baroka. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992, s. 39.

123 Z. Kalista vysvetľuje poslanie barokového hrdinu síce na príklade fiktívneho hrdinu Dona Quijota, ale následne aplikuje toto literárne hrdinstvo na životnú prax 16. – 18. storočia. Podrobnejšie pozri KALISTA, Zdeněk: Tvář baroka, s. 37 – 43.

124 Ivan Gerát uvádza, že už v 11. storočí mnohí cirkevní spisovatelia rozpoznali v Kristovom utrpení tému zvlášť vhodnú na vyvolávanie širokého spektra emócií – ľútosti, súcitu, pocitu viny, no i vďačnosti a obdivu. GERÁT, Ivan: Stredoveké obrazové témy na Slovensku: Osoby a príbehy. Bratislava : VEDA, 2001, s. 210. V 14. storočí sa objavila potreba pridať k znázorneniu krížovej cesty aj meditáciu, pričom záľuba v dramatizácii pretrvávala. FIORES DE, Stefano – GOFFI, Tullo: Slovník spirituality. Kostelní Vydří : Karmelitánske nakladatelství, 1999, s. 1166.

125 Svätý Ignác z Loyoly: Duchovné cvičenia, Exercície. Preklad: Štefan Senčík. Trnava: Dobrá kniha, 1995, s. 98 – 107.

126 Svoju úlohu v tomto zohrala pravdepodobne aj skutočnosť, že svätý Ignác pri svojom pobyte v Manrese čítal dennodenne okrem evanjelia aj Nasledovanie Krista. Tu sa mu dostala táto kniha do rúk po prvý krát,

jezuitov charakteristické, že vyberali na zobrazovanie scény vypovedajúce o duševných a telesných mukách Krista najvýstižnejším a zároveň najpôsobivejším spôsobom. Už v rímskom materskom kostole jezuitov Il Gesù sa pašiová ikonografia objavila viackrát – vo freskách nad dvomi oltármi v transepte, na oltári piety od Scipione Pulzone a v postrannej kaplnke zvlášť zasvätenej tejto téme.[127] Obľuba scén z Ježišových pašií u jezuitov musela byť taktiež ponímaná vo vzťahu k oživenej dôležitosti eucharistie medzi členmi Spoločnosti Ježišovej.

Už počas pobytu v Manrese, kde boli položené základy jezuitskej spirituality, si sv. Ignác uvedomil význam eucharistie. Pri treťom manreskom osvietení v kostole dominikánskeho kláštora zažil pri pozdvihovaní Božieho tela počas omše videnie. Vo svojom Duchovnom denníku opísal spôsob, akým sa mu Ježiš Kristus zjavil v Najsvätejšej sviatosti.[128] Pretrvávajúci zážitok z týchto udalostí sa odzrkadlil v spiritualite Ignácovho rádu, pre ktorý sa „sviatostná prítomnosť Krista v eucharistii stala stredobodom duchovného života".[129]

K rozvoju eucharistického kultu prispievali vo veľkej miere aj početné liturgické a asketické príručky. Aj trnavská univerzitná tlačiareň vydávala knižné tituly s touto tematikou. V roku 1651 vyšla práca pátra Jána Nádašiho *Annus eucharisticus* (Eucharistický rok), ktorá napomáhala k rozšíreniu eucharistických adorácií a pobožností. Neskôr to bola napríklad kniha Jána Bonu o nábožnom a dôstojnom slávení obety svätej omše alebo zbierka modlitieb a rozjímaní pred omšou a po nej, po prijímaní.[130] Eucharistická nábožnosť jezuitov, istým spôsobom zakotvená aj v Duchovných cvičeniach[131], korešpondovala s dogmatickým

---

denne z nej čítal dve kapitoly a odvtedy nechcel čítať inú nábožnú knižku. Odporúčal ju všetkým, s ktorými sa stretol. Svätý Ignác z Loyoly: O sebe: Autobiografia sv. Ignáca z Loyoyly. Preklad: Štefan Senčík. Trnava: Dobrá kniha, 1995, s. 75. Dokonca s určitosťou môžeme povedať, že Nasledovanie Krista malo značný vplyv aj na viaceré myšlienky Ignácových Duchovných cvičení a nájdeme medzi nimi jasné paralely napr. v niektorých pravidlách a odporúčaniach. Podľa Ignácovho životopiscu P. Ribadeneiru „duch tejto knihy ho prenikol tak hlboko, že jeho život bol odrazom v nej uvedených pravidiel". Kempenský, Tomáš: Nasledovanie Krista. Preklad: Peter Prídavok. Trnava: SSV, 1996, s. 5 – 6.

127 Podrobnejšiu interpretáciu ikonografického programu kostola Il Gesù pozri HIBBRAD, Howard: *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesu.* In: Baroque Art: The Jesuit Contribution. New York: Fordham University Press, 1972, s. 29 – 49. Spomedzi ďalších príkladov môžeme spomenúť napr. kupolovú fresku Petra Paula Rubensa, vyhotovenú pre jezuitský kostol v Antverpách. Obsahovala okrem iného scény pokúšanie Krista, posledná večera, ukrižovanie a nanebovstúpenie. Spomedzi ďalších príkladov napr. kaplnka Kristových pašií v jezuitskom kostole sv. Petra a Pavla v Krakove. Viac k posledne menovanému pozri MAŁKIEWICZ, Adam: Kościół Świetych Piotra a Pawła w Krakowie. Krakow: Wydawnictvo Literackie, 1985, nepag.

128 Svätý Ignác z Loyoly: O sebe: Autobiografia sv. Ignáca z Loyoly. Preklad: Štefan Senčík. Trnava : Dobrá kniha, 1995, s. 66 – 67.

129 Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988. Ed. KRAPKA, Emil – MIKULA, Vojtech. Cambridge : Dobrá kniha, 1990, s. 181.

130 Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988. Ed. KRAPKA, Emil – MIKULA, Vojtech. Cambridge : Dobrá kniha, 1990, s. 181.

131 V druhom pravidle pre zmýšľanie v bojujúcej cirkvi odporúča sv. Ignác nasledovné: „Máme chváliť spoveď vykonanú u kňaza, prijímanie Najsvätejšej sviatosti raz do roka, ešte viac mesačne a oveľa viac v každý ôsmy deň pod predpísanými potrebnými podmienkami". Svätý Ignác z Loyoly: Duchovné cvičenia, Exercície. Preklad : Štefan Senčík. Trnava: Dobrá kniha, 1995, s. 162 – 163.

dekrétom Tridentského koncilu, ktorý vzišiel z jeho 13. sessie.[132] V západnej teológii zväčša vždy prevládalo ponímanie eucharistie ako obete nad chápaním v zmysle hostiny.[133] Podstatu eucharistického kultu, rozvíjaného v potridentskom období cirkvi, obsiahol už sv. Ignác v Exercíciách nasledovnými slovami: „Prosiť, čo si žiadam, o čo treba prosiť pri utrpení, t.j. bolesť s Kristom prebolestným, skrúšenosť s Kristom skrúšeným, slzy, vnútorné muky nad toľkými mukami, ktoré Kristus pretrpel za mňa".[134] Zrozumiteľná a jednoduchá formulácia spomínaného *imitatio*.

Do sféry apoštolskej činnosti Spoločnosti Ježišovej patrili početné kongregácie a bratstvá, ktoré sa stali „účinným nástrojom náboženskej obnovy na Slovensku".[135] Medzi najrozšírenejšie bratstvá patrilo Bratstvo Kristovej agónie – *Congregationes agoniae Salvatoris*[136] a Bratstvo bolestnej Panny Márie, patrónky zomierajúcich.[137]

V roku 1652 bola v trnavskom kostole vysvätená Kaplnka bolestnej Bohorodičky – *Deiparae Dolorosa*. Kaplnku vysvätil „veľavážený otec" Marian, biskup Segnientis, po uložení relikvií sv. Amiceta, Desideria, Erasma, Jána, Felície, Ursina, Paulina, Innocentia, Valentína a iných. Podľa archívnych dokumentov „dala Kaplnke bolestivej počiatok" grófka Helena Horvath de Wagla Tursoniana, ktorá darovala na štuky 280 zlatých mincí.[138] Hoci kaplnka

---

132 Predchádzajúce obdobie pred Tridentským koncilom charakterizoval pomerne laxný prístup k prijímaniu Božieho tela a zanedbávanie slávenia svätej omše. Podrobnejšie pozri DOLINSKÝ, Juraj: Dejiny Cirkvi: Obdobie reforiem. Tretí diel. Bratislava : Dobrá kniha, 1995, s. 92 – 93.

133 Táto skutočnosť bola zvlášť dôležitá v teologickom myslení v čase reformácie, keď protestantizmus vystupoval proti obetnému rázu eucharistie.

134 Svätý Ignác z Loyoly: Duchovné cvičenia, Exercície. Preklad: Štefan Senčík. Trnava : Dobrá kniha, 1995, s. 102.

135 Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988. Ed. KRAPKA, Emil – MIKULA, Vojtech. Cambridge : Dobrá kniha, 1990, s. 203.
Autori rozlišujú medzi kongregáciou a bratstvom: pod označením bratstva sa chápal cirkevný spolok alebo združenie, ktorého poslaním bolo pestovať nábožnosť, kresťanské skutky lásky a dobročinnosť so zámerom povzniesť verejné bohoslužby. Kongregácie boli výberovými združeniami, ktoré v rámci miestnej cirkvi podnecovali iniciatívu, ukazovali nové možnosti a cesty. Grupovali sa zvyčajne stavovsky alebo generačne. Ich úlohou bol príkladný verejný nábožný život, apoštolát, charitatívna práca medzi chorými, chudobou. Prvá mariánska kongregácia v Trnave bola založená v roku 1617. Viac k danej téme pozri Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku, s. 200 – 203.

136 Ako bolo už spomenuté, hoci sa rozlišovalo medzi bratstvom a kongregáciou, v úradných katalógoch sa viedli bratstvá pod označením „congregationes". Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988, s. 203. Pôvod Bratstva Kristovej agónie pochádzal z Talianska, kde ho v roku 1648 zaviedol 6. Generál SJ Vincent Carafa a potvrdené bolo pápežom Inocentom X. Malo aj ďalšie dva názvy: Kongregácia dobrej smrti a Kongregácia Kristovej úzkosti. V hornom Uhorsku sa toto bratstvo rozšírilo v rokoch 1689 – 1691 zásluhou rakúskeho provinciála P. Ferdinanda Acatiusa. ČIČO, Martin – KALINOVÁ, Michaela – PAULUSOVÁ, Silvia a kolektív: Kalvárie a krížové cesty na Slovensku. Bratislava : Pamiatkový ústav, 2002, s. 13.

137 Obe bratstvá vo veľkej miere prispeli k rozšíreniu špecifickej slovenskej úcty Panne Márii Sedembolestnej. Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988, s. 203. K téme pozri tiež KNAPP, Éva – TŰSKÉS, Gábor: Volksfrömmigkeit in Ungarn, Dettelbach, 1996. V tretej kapitole sa autori venujú náboženským bratstvám v 17. a 18. storočí v Uhorsku.

138 Pozri MOL Budapest, MC, Acta iesuitica, Coll. Tyrn., fasc. 7,17v – 24r., Univerzitná bazilika. Za poskytnutie archívnych materiálov ďakujem prof. Jozefovi Šimončičovi. Zmluvu o prevedení štukovej výzdoby kaplnky uzavrel už v r. 1649 rektor Martin Palkovič s talianskym majstrom G. B. Rossim. DUBNICKÝ, Jaroslav:

nesie mariánske zasvätenie, obsah tvoria Kristove pašie, zredukované do šiestich obrazových polí – päť v klenbovom priestore, jedno na západnej stene kaplnky. Maľby zobrazujú agóniu Krista v Getsemanskej záhrade, bičovanie, Ecce homo, pád pod krížom, Veraikon, ukrižovanie. Tieto scény dopĺňajú figúry putti v štukovom prevedení, nesúce nástroje Kristovho utrpenia. Štuky sú umiestnené na vnútorných plochách arkádových pilierov a v zaklenutí kaplnky po stranách kartuší s freskovou výplňou. Na rebrách krížovej klenby je štvorica malých anjelov, ktorí plnia, v porovnaní s ostatnými anjelskými figúrami, iba dekoratívnu funkciu, keďže nedržia nástroje, ale misy s ovocím a rastlinným ornamentom v tvare srdiečkovej rozviliny.

Ikonografia kaplnky nevybočuje z tradičného rámca zobrazenia danej témy až na niektoré malé detaily[139], zaujímavá je iba osnova, v ktorej sa spájajú tri spôsoby prezentácie Kristovho utrpenia: scény naratívnej alebo dejovej povahy – agónia Krista, bičovanie, pád pod krížom, ukrižovanie, typologické zobrazenia – Ecce homo, Veraikon, znásobené symbolickým vyjadrením formou Arma Christi (štuky na klenbe a pilieroch). Za istý ideový vzor môžeme považovať postrannú kaplnku *Capella della Pasione* z rímskeho jezuitského kostola Il Gesù, obsahujúcu scény Vysmievanie sa Kristovi, Kristus pred Herodesom, Bičovanie Krista, Ecce Homo.[140] Je medzi nimi ale podstatný rozdiel z hľadiska kompozície. Kým rímske fresky sú mnohofigurálne, scény v kaplnke *Deiparae Dolorosa* sú jednoduchšie, obmedzujú sa na zobrazenie ústrednej postavy Krista bez početných komparzných prvkov, čo im ale vôbec neubralo z ich naratívnej výpovede (obr. č. 14, 15, 16, 17). Zhoda sa prejavila v použití motívu Arma Christi, keď v oboch prípadoch anjeli držia *signum* – znak triumfálneho mučeníctva. *Cappella della Pasione* bola na jednej strane paradigmou jezuitskej spirituality, čiže vizuálnym prepisom kristocentrickej podstaty zbožnosti Spoločnosti Ježišovej, na druhej strane

---

Ranobarokový kostol sv. Jána Krstiteľa v Trnave. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948, s. 60 – 1.

139 Tendencie potridentského zobrazovania sa prejavili napríklad v scéne Bičovanie Krista. Podľa názoru Emile Mâle v 17. storočí prevládalo pri akte bičovania zobrazenie, keď je Ježiš pripútaný rukami k oceľovej okove na nízkom stĺpiku, takže nemá oporu a podlieha bičom a trsteniciam, (na rozdiel od renesančnej tradície, keď Kristus stojí vzpriamený, odolávajúci bolestnému bičovaniu). Divákovi je otočený chrbtom, aby tak lepšie vynikli rany a stekajúca krv. A práve takýto spôsob zobrazenia nachádzame aj v našom prípade. Mâle zdôvodňuje rozšírenie tejto tendencie inšpirovaním sa konkrétnym stĺpom, uchovávaným v rímskom kostole Santa Praxeda. Predpokladá, že bol pôvodným stĺpom bičovania. Údajne ho v roku 1223 priviezol z Jeruzalema do Ríma kardinál Colonna a stal sa na dlhé storočia predmetom úcty. Avšak v období pred 16. storočím ho nikto nevčlenil do ikonografie bičovania, objavuje sa v kompozíciách až v závere tohto storočia. Dôvod jeho zaradenia do zobrazovania vidí v zámeroch potridentskej cirkvi, ktorej jednou z praktík bolo výraznejšie pôsobiť obrazmi na veriacich. Takže stĺp, ktorý nedáva oporu mučenému Kristovi a robí jeho utrpenie ešte bolestivějším, v oveľa väčšej miere zasiahlo srdce meditujúceho a zintenzívnilo jeho prežívanie krížovej cesty Krista. Ako však Mâle dodáva, ani vysoký stĺp či pilier sa z umenia nevytratil, používanie nízkeho architektonického prvku sa rozšírilo najmä v prostredí Francúzska a Nizozemska. MÂLE, Emile: Religious Art from the Twelfth to the Eighteen century. New York : Pantheon, 1949, s. 186 – 187. Je ale potrebné dodať, že autori Rusina a Zervan uvádzajú príklad staršieho dáta zo slovenského prostredia, kde je bičovanie zobrazené horeuvedeným spôsobom na obraze z oltára v Strážkach z roku 1527. RUSINA, Ivan – ZERVAN, Marian: Príbehy Nového zákona: Ikonografia. Bratislava : SNG, 2000, s. 185 – 186.

140 K analýze obrazov pašiovej kaplnky v Il Gesù pozri napr. BAUNSTARK, Reinhold: Rom in Bayern: Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten. München : Bayerisches Nationalsmuseum, 1997, s. 454 – 461.

demonštrovala Ignácov aspekt možného pôsobenia obrazov. Totiž tieto maľby, ako aj všetko umenie v službách jezuitov, plnili funkciu nástrojov vhodných na poučovanie a ovplyvňovanie veriacich, chápané v zmysle prehlbovania osobnej religiozity a intenzívnejšieho náboženského života.

Výtvarnou predlohou k trnavským freskám mohla byť niektorá z dobových tlačí, bežne používaná jezuitmi, alebo niektorá z početných grafických sérií, cirkulujúcich medzi umelcami v širšom meradle ako vzor pre freskové a tabuľové maliarstvo.[141] Ak sa prikloníme k názoru o špeciálnych predlohách slúžiacich pre potreby jezuitov, tak sa nám ponúkajú prinajmenšom tri pravdepodobné možnosti. Jednak to mohli byť grafiky z *Evangelicae historiae imagines* Jeronyma Nadala (Antverpy, 1593) alebo dielo jezuitu Jana Davida (1545 – 1613) vydané r. 1618 pod názvom *Paradisus sponsi et sponsae,* ilustrované celostranovými medirytinami Theodora Galleho. Práca bola určená na meditácie o Kristovom utrpení a o mariánskych invokáciách. Jan David v nej analyzuje biblické a kresťanskou ikonografiou sformované témy v jednotlivých motívoch a priraďuje im na základe typologickej tradície biblické predobrazy. Tým sa zvýšil význam obsahu jednotlivých motívov a jasne sa preukázala súvislosť so Svätým písmom. Obrazy ako základ meditácie a obrazy ako nástroje „umenia pamätať si" boli neodmysliteľne potrebnou a nadovšetko uznávanou súčasťou jezuitských devočných kníh.[142] Treťou možnosťou sú ilustrované vydania Exercícií. Napríklad v roku 1679 vyšli v Trnave Ignácove *Exercitia Spiritualia*[143], ilustrované jednoduchými grafikami malého formátu (obr. č. 18, 19). To však neznamená, že u trnavských jezuitov neexistovalo staršie vydanie Duchovných cvičení, eventuálne použité ako vzor pre fresky, keďže vieme, že to bola prvoradá „príručka" používaná Spoločnosťou Ježišovou.[144]

Zväčša každá rehoľa, či už stredoveká alebo novodobá, mala v úcte niektorý špecifický kristologický alebo mariánsky kult a bola jeho šíriteľom. Jezuiti prijali do svojho rozsiahleho zoznamu zasvätení aj stredoveký kult bolestnej Panny Márie, pochádzajúci z 12. storočia,

141 Vyčerpávajúcu bibliografiu, pramene k téme a detailné popisy jednotlivých scén pašiových cyklov s rozličnými modifikáciami uvádzajú autori ČIČO, Martin – KALINOVÁ, Michaela – PAULUSOVÁ, Silvia a iní v práci Kalvárie a krížové cesty na Slovensku, Bratislava : Pamiatkový ústav, 2002, najmä kapitola Kalvárske pobožnosti a kalvárske knižky, s. 35 – 37. Vývoj ikonografie pašiových udalostí a spôsob zobrazovania tiež podrobnejšie spracovali napr. RUSINA, Ivan – ZERVAN, Marian: Príbehy Nového zákona: Ikonografia, Bratislava : SNG, 2000, 259 s. Obdobím stredoveku sa v tejto súvislosti zaoberal GERÁT, Ivan: Stredoveké obrazové témy na Slovensku: Osoby a príbehy. Bratislava : VEDA, 2001, 303 s. Gerátovu prácu uvádzam z dôvodu pomerne značnej podobnosti v zobrazovaní daných námetov v časovom rozpätí niekoľkých storočí v našich teritoriálnych podmienkach, keďže barok na Slovensku (a zvlášť v službách jezuitov) vo veľkej miere buduje na stredovekej územnej tradícii.

142 APPUHN-RADTKE, Sibylle: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johan Christoph Storer (1620 – 1671) als Maler der Katholischen Reform. Regensburg : Schnell und Steiner, 2000.

143 Dnes sú súčasťou historického knižného fondu SSV v Trnave.

144 O dôležitosti Duchovných cvičení pre SJ pozri napr. Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988. Ed. KRAPKA, Emil – MIKULA, Vojtech. Cambridge : Dobrá kniha, 1990. Tiež O´MALLEY, John W.: The First Jesuits. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

ktorý pôvodne patril do náboženského uctievania cisterciánov, františkánov, a neskôr sa o jeho rozšírenie zaslúžila rehoľa servitov.[145]

O participácii Panny Márie na bolestnom utrpení Krista vypovedá aj vzorová príručka vydaná v roku 1662 trnavskou univerzitnou tlačiarňou pod názvom *Manuale Sodalitatis B. Virginis Visitantis*. Jej osnova ukazuje, že hoci spiritualita mariánskych kongregácií bola kristocentrická, cesta ku Kristovi vedie cez Máriu – *per Mariam ad Jesum* – čo dokazuje jasnú syntézu a rovnocenné postavenie týchto dvoch osôb v spiritualite jezuitov.[146] Spomedzi ďalších titulov boli známe napríklad: Kongregácia Najsvätejšej Panny Bohorodičky, Nepoškvrneného počatia, Márie navštevujúcej Alžbetu, Márie nanebovzatej, Od anjela pozdravenej, Ružencovej Panny Márie a pod.[147] O obľube a rozšírení kultu bolestnej Matky až do zámorských misií a o jasnej manifestácii myšlienky spoluúčasti Márie na utrpení jej Syna svedčí oltárne retábulum z konca 17. stor. z kostola *San Pedro y Pablo* v Mexico City (obr. č. 20). Tento oltár sa ako kodifikovaný formálny typ opakoval s rôznymi variáciami v priebehu celého 18. storočia. Jeho osnova pozostáva z centrálnej časti s vyobrazením Bolestnej Bohorodičky, nad ktorou je umiestnený obraz sv. Lucie. Dve bočné časti obsahujú kristologické námety, konkrétne štyri scény z pašiového cyklu a dve z Ježišovho detstva. Po celej ploche vonkajšieho orámovania sú rozmiestnené postavy anjelov s Arma Christi. Napriek teritoriálnej vzdialenosti uvádzame daný príklad pre určitú podobnosť s ikonografiou a koncepciou výzdoby bočnej kaplnky trnavského kostola, a to z hľadiska spojenia pašiových scén s námetom Arma Christi pod patronáciou Panny Márie.[148]

---

145 Napríklad dominikáni si zvlášť ctili ružencovú Pannu Máriu, karmelitáni mali svoju patrónku Pannu Máriu Karmelskú, okrem toho uprednostňovali biblické témy, ktoré vyhovovali ich individuálnej meditácii, ako napríklad detstvo a pašie Krista, najmä agónia v Getsemanskej záhrade, augustiáni šírili kult Sedembolestnej Panny Márie, atď. Viac k téme pozri EVANS, Joan: Monastic Iconography in France: From the Renaissance to the Revolution. Cambridge, 1970.

146 Kniha je rozdelená do šiestich hlavných častí: 1. Sviatosť pokánia, 2. Úcta k Sviatosti oltárnej, 3. Úcta Bohorodičky Panny Márie, 4. Úcta k svätým, 5. Rozličné modlitby, 6. Informácie o odpustkoch, návody na organizovanie schôdzok mariánskych kongregácií. Zasvätenie *Deiparae Dolorosa* pomenovávalo aj jednu z početných mariánskych kongregácií (Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988, s. 181) a môžeme sa domnievať, že napríklad aj vtedajší rektor Martin Palkovič, uzatvárajúci zmluvu o štukovej výzdobe kaplnky, bol buď sám horlivým propagátorom kultu Bolestnej Matky (zároveň patrónky zomierajúcich), alebo odporučil donátorke danej realizácie grófke Helene Horváth, ktorá mohla byť taktiež členkou mariánskej družiny, aby príslušnosť, oddanosť či podporu tomuto kultu vyjadrila zasvätením jednej z bočných kaplniek. Nemožno ale zabudnúť na fakt, že hoci bola maliarska a plastická dekorácia kaplniek jezuitských kostolov financovaná súkromnými objednávateľmi, ikonografický program zostával v plnej réžii jezuitov.

147 Autori uvádzajú viaceré diela, z množstva publikácií venovaných mariánskej tematike pozri Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988. Ed. KRAPKA, Emil – MIKULA, Vojtech. Cambridge : Dobrá kniha, 1990, s. 201 – 202.

148 K popularite mariánskych kultov u jezuitov a ich šírení v zámorských misiách pozri: BARGELLINI, Clara: *Jesuit Devotions and Retablos in New Spain*. In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´Malley, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 680 – 698.

Téma Kristovho umučenia (pašií) pokračuje v susednej kaplnke (na severnej strane prvá smerom od hlavného vstupu). Nedávne odkrytie a zreštaurovanie[149] veľkoplošných fresiek na východnej a západnej stene postrannej kaplnky pomohlo určiť ikonografický program výmaľby.[150] S racionálnou jednoduchosťou komponované výjavy, sú založené na jednofigurálnych scénach s centrálnym umiestnením anjelských postáv – putti – v strede (obr. č. 21 – 24). Každá z nich drží v rukách niektorý z nástrojov umučenia. Akcent položený na postavy s predmetmi, nie na prostredie a pozadie scén, obmedzujúcich sa na monochrómnu farebnosť a bez akejkoľvek konkretizácie použitím krajinného či architektonického motívu, zdôrazňuje symbolický charakter fresiek v kaplnke.[151]

---

149 V roku 1994 Štátny reštaurátorský ateliér v Bratislave a ARS Antiqua realizovali reštaurátorský prieskum a v roku 2001 sa začali reštaurátorské práce.

150 Zachované obrazové polia na vstupnom oblúku totiž zobrazovali nie veľmi tradičnou formou predmety, podľa ktorých by sa dal presne špecifikovať námet fresiek, zvyšok výplne v kartušiach klenby bol v maximálnej miere deštruovaný a tým absolútne nečitateľný. Isté indície k určeniu ikonografie by poskytovali informácie o možnom donátorovi tejto kaplnky prepoštovi Haškovi, avšak aj Ivan Rusina stavia túto informáciu skôr do roviny predpokladu ako do faktického tvrdenia. RUSINA, Ivan: *Z ikonografie kamennej plastiky Slovenska 17. storočia*. In: ARS, 1983, č. 2, s. 41 – 60. S určitosťou o mecénstve novomestského prepošta je možné hovoriť iba v prípade štukových figúr cirkevných otcov, ktorí držia Haškov rodový erb, nakoľko je nesporná príbuznosť medzi trnavskými figúrami nad vstupmi do posledného páru protiľahlých kaplniek a figuratívnymi štukovými dekoráciami v Kostole Nanebovzatia Panny Márie v Novom Meste nad Váhom. Na dané formálno-štýlové vzťahy už predtým poukázal DUBNICKÝ, Jaroslav: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948.

151 Keďže v čase vydania monografie J. Dubnického neboli tieto fresky odkryté, a preto autorom nepopísané, uvádzam stručný popis štyroch medailónov umiestnených na východnej a západnej stene:
Západná stena
Anjel s rebríkom:
Jadro fresky tvorí postava anjela korpulentných tvarov – putto, je štvrtinovo natočený smerom k diagonále rebríka. Jeho telo, tvar a vlasy sú pomerne detailne prepracované, o čom svedčí napríklad časť brucha a pupok, kolená na nohách a pravé krídlo. Jemnú pastelovomodrú farbu látky dopĺňa žltý odtieň použitý na modelovanie a traktovanie vejúceho rúška, ktoré pokrýva pohlavie postavy. Rúško je voľne prehodené cez pravú ruku anjela, smerujúc do ľavej strany obrazu. Takto vytvára akúsi paralelu k anjelovmu krídlu, na ktorom sa opakuje príbuzné sfarbenie s rúškom. Pozícia anjela odzrkadľuje silu vynaloženú na udržanie rebríka, najmä v spôsobe zobrazenia nôh a pridržania rukami. Pohľad upiera na rebrík. Prostredie výjavu nie je konkretizované, anjel stojí na časti architektonickej rímsy.
Anjel s pohrebným rúchom
V tomto prípade anjel kľačí na ľavom kolene, jeho ruky sú diagonálne rozpäté a týmto spôsobom drží v rukách kus látky bielej farby. Anjelovým odevným doplnkom nie je rozoviate bedrové rúško ako na scéne v hornej časti steny, ale iba úzka zelená páska okolo pása uviazaná na pravom boku. Autor opäť detailne prepracoval niektoré prvky – napríklad záhyby bucľatého tela, prsná bradavka, vlasy, krídla. Tentoraz môžeme hovoriť o extatickom výraze anjelovej tváre, nakoľko jeho pohľad smeruje do transcendentálnej sféry. Diagonálu utvorenú rozopätím rúk sleduje i rozloženie Kristovho pohrebného rúcha, bohato tvarovaného do početných záhybov. Má bielu farbu s náznakom červene, vyjadrujúcej stopy krvi. S jeho belobou korešponduje zafarbenie anjelových krídel. Výraz prostredia kopíruje predošlú fresku – neutrálna farebnosť pozadia, prvok rímsy.
Východná stena kaplnky
Anjel s krížom
Anjel nesúci kríž je podobný s predchádzajúcimi zobrazeniami anjelov, rozdiel spočíva v absencii krídiel, pravdepodobne z dôvodu výtvarného riešenia scény. Anjel nesie kríž na svojich pleciach, potom by krídla pravdepodobne narušili kompozíciu dvojitej diagonály mohutného kríža. Naznačenie pohybu pravej nohy a vejúceho rúška súhlasí s vyjadrením akcie nesenia tohoto nástroja umučenia. Rúško jemných odtieňov ružovej a žltej farby je prehodené na jeho plecia a voľne splýva s ramenom pravej ruky, odkiaľ prechádza k anjelovmu pásu, kde je upevnené úzkym pruhom bielej látky. Anjelov pohľad sa upriamuje na pravú ruku, pridržiavajúcu ťarchu

Celkovo šestnásť medailónov určuje počet a rozsah spracovaného námetu Arma Christi, teda nástrojov Kristovho utrpenia, pašiových nástrojov, ktoré symbolizujú zajatie, odsúdenie a umučenie Krista. Medzi tieto nástroje patrili predmety ako klince, bič, tŕňová koruna, kopija, rúško, kríž, trstina, stĺp, atď. Počet zbraní a nástrojov nebol presne stanovený, v dejinách výtvarného umenia sa často menil, niekedy dosahoval počet až tridsiatich predmetov. V barokovom umení sa daný námet vyskytuje najmä v devocionálnej funkcii – ako predmety uctievané veriacimi, ako spomienka, vytvorené tiež pre zbožnosť, obetovanie, prísľub – a svoj rozmach zaznamenal v 17. – 18. storočí.[152] Základným inšpiračným zdrojom k výtvarnej realizácii boli evanjeliové texty Nového zákona, ale zvlášť legenda o Omši sv. Gregora alebo literatúra stredovekých mystikov, z ktorých v mnohom čerpalo aj barokové umenie.[153] S najväčšou pravdepodobnosťou sa o rozšírenie námetu zaslúžili vo veľkej miere práve jezuiti. Okrem iného sú toho dokladom niektoré príklady z kalvárií, ktoré vznikli z podnetu členov Spoločnosti Ježišovej, napr. v Banskej Štiavnici, Prešove, Košiciach.[154] Nemalý význam

---

kríža. Výtvarné riešenie očí, úst, nosa sa zhoduje s ostatnými tvárami anjelov, ale jeho výraz nesie znaky smútku. Prostredie je analogické s ostatnými scénami.
Anjel s mečom a kohútom:
Postava anjela tvorí pendant protiľahlej freske z hľadiska kľačiacej pózy, avšak jeho pravá noha presahuje rímsu, čím dosahuje väčšiu ilúziu priestoru. Zavalitá okrídlená postava je voľne zahalená v oblasti bedier rúškom pastelovomodrej farby. Pomerne malé krídla sú opäť jemne prepracované, rovnako ako tvár a jednotlivé detaily tela – formovanie svalstva a objemu tela, detaily na nohách. Diagonála meča s uťatým krvácajúcim uchom rešpektuje spôsob umiestnenia nástrojov umučenia v kompozícii všetkých fresiek. V pravej časti scény je realisticky (podobou i sfarbením) namaľovaný kohút s otvoreným zobákom, stojí na vybudovanom podstavci. Vyrovnáva harmóniu kompozičnej výstavby obrazu, i keď stred fresky tvorí figúra anjela. Umiestnenie meča do ľavej strany zdanlivo túto vyváženosť narúša, preto sa autor snažil o rovnováhu zobrazením kohúta vpravo (je potrebné brať do úvahy významovú súvislosť symbolov meča a kohúta, viažucich sa k úlohe sv. Petra v Kristovom príbehu umučenia). Prostredie vcelku zostáva rovnaké ako vo zvyšných troch príkladoch.
Charakteristika, datovanie, autorstvo:
Z komparácie s príkladmi v lodi kostola a v ostatných postranných kaplnkách vyplynul záver, že vznik predmetných štyroch fresiek je možné zaradiť do druhej fázy realizácie umeleckých prác, prebiehajúcich v rokoch 1697 až 1700. Tým sa zároveň dostávame k autorovi, ktorým bol s najväčšou pravdepodobnosťou samotný Erhart Jozef Grueber (autor veľkoplošných fresiek v klenbe hlavnej lode), resp. niektorý pomocník z jeho dielne. Tento názor vychádza z faktu zachovaného datovania a signatúry na veľkoplošných freskách v hlavnej lodi a v prvej postrannej kaplnke na južnej strane (smerom od hlavného vstupu). Sú to najmä kompozičné princípy využívajúce diagonálu v obraze (napríklad rebrík u sv. Jakuba a na freske anjel s rebríkom), použitie architektonických prvkov (opäť jedna scéna z Jakubovho príbehu – spodný medailón na východnej strane oblúka južnej kaplnky a freska, na ktorej je kohút stojaci na podobnej architektonickej časti), kopírovanie detailov, ako napr. previazanie drapérie u Jakuba, u Rafaela v Kaplnke Anjelov a úzka zelená páska na scéne anjel s Kristovým pohrebným rúchom a anjel s krížom. V neposlednej miere je to rovnaký maliarsky rukopis v prípade všetkých uvedených príkladov, charakteristický jemne modelovanými objemami, spôsobom traktovania drapérií či niektorými gestami a postojmi.

152 Istým spôsobom barok nadväzuje na stredovekú meditačnú prax. Osamostatnenie námetu Arma Christi z pôvodnej ikonografie bolestného Krista malo svoj význam pre sústredenie sa na podstatu zobrazeného bez vedľajších rušivých elementov t.j. bez „zbytočného zmyslovo-názorného sprítomňovania reality". GERÁT, Ivan: Stredoveké obrazové témy na Slovensku: Osoby a príbehy. Bratislava : VEDA, 2001, s. 59.

153 V Exercíciách sv. Ignáca vydaných v roku 1679 v Trnave je zobrazená sv. Brigita Švédska, čo hovorí o význame tejto stredovekej vizionárky a mystičky aj pre samotných jezuitov. O vplyve vízií sv. Brigity na umenie pozri: MIŠOVIČ, B.: Sibyla severu, Svätá Brigita Švédska. Trnava : Dobrá kniha, 1996.

154 K téme pozri: ČIČO, Martin – KALINOVÁ, Michaela – PAULUSOVÁ, Silvia a iní: Kalvárie a krížové cesty na Slovensku. Bratislava : Pamiatkový ústav, 2002, s. 74 – 94, 198 – 211, 278 – 293.

v šírení námetu zohrala reprodukčná a ilustračná grafika devocionálnej povahy, podľa ktorej vznikala väčšina kompozícií v danom období. Na prelome 16. a 17. storočia patril v produkcii devocionálnych grafík primát antverpským dielňam, ktoré stáli pod patronátom jezuitov, ale aj celému radu európskych tlačiarenských dielní v Nizozemsku, Nemecku, Francúzsku a v krajinách spravovaných Habsburgovcami.[155] Na rytinách z produkcie týchto dielní bývali najčastejšie zobrazované alegoricko-symbolické námety opierajúce sa o knihy emblémov a duchovnú literatúru. Spomedzi najznámejších cyklov, kopírovaných a rozširovaných v celej Európe, stačí spomenúť napr. *Cor Jesu amanti sacrum* od Antoona Wiericxa alebo série s témou ľudskej (Amor humanus) a Božej (Amor divinus) lásky.[156]

V rozpätí dvoch storočí (17. – 18.) vznikla bohatá škála druhov devocionálnych obrázkov.[157] Objavuje sa medzi nimi aj veľkonočná tematika, najčastejšie nástroje Kristovho umučenia, a je pravdepodobné, že sa cestou reprodukčnej grafiky dostala aj do prostredia Trnavskej univerzity. Všeobecnú obľúbenosť námetu Arma Christi dokladujú aj početné príklady zhruba z rovnakého časového obdobia, t.j. 90. roky 17. storočia, resp. začiatok 18. storočia, v samotnom meste Trnava a jeho okolí. Dodnes sa zachoval barokový paramentár (z roku 1689) vo františkánskom Kostole sv. Jakuba s vyobrazením anjelov s nástrojmi umučenia, štuky v kapitulnej sieni klariského kláštora (rok 169 0), pašiový stĺp v Špačinciach (1678). Všetky príklady vykazujú príbuzné štýlovo-formálne znaky s dielami v Kostole sv. Jána Krstiteľa. Či už v podaní anjelských figúr na freskách v kaplnke Arma Christi a na paramentári u františkánov (obr. č. 25 – 28), alebo v prípade použitého výtvarného slovníka štukovej výzdoby v univerzitnom kostole a v oratóriu klarisiek[158], ale aj v „asamblážovom" spôsobe zoradenia nástrojov umučenia na pašiových stĺpoch a trofejí v prvých dvoch pároch bočných kaplniek.

V priebehu historického vývoja sa menil význam zobrazovania Arma Christi a námet mal viacero interpretačných rovín. „Kristove zbrane" mohli byť chápané ako *signa,* čiže znamenia zmŕtvychvstalého Krista a ako účinné zbrane v boji proti hriechu, ktoré pri kontemplatívnom rozjímaní nad Kristovými bolesťami mohli vykoreniť každý zárodok zla v ľudskej duši a zvíťaziť nad diablom, stali sa predmetmi meditácie o Kristovej smrti. Zároveň slúžili ako amulety a nosili sa vo forme príveskov na ružencoch, taktiež poslúžili ako námety na

155 Výpočet najznámejších dobových tlačiarenských dielní v európskych krajinách uvádza ROYT, Jan: Obraz a kult v Čechách. Praha: KAROLINUM, 1999, s. 281 – 312, teda aj Jezuitská univerzitná tlačiareň v Trnave, činná od r. 1648, ale trnavská tlačiarenská produkcia začala písať svoju históriu už od r. 1577. Podrobnejšie k téme pozri: BREZA, Vojtech: Tlačiarne na Slovensku 1477 – 1996. Bratislava : Zväz polygrafie na Slovensku, 1997. Tiež RADVÁNI, Hadrián: Z dejín vydávania kníh, tlačiarní a knižníc v Trnave. In: Trnava 1988, Zborník materiálov z konferencie Trnava 1238 – 1988. Zost. Jozef Šimončič. Bratislava: Obzor, 1991, s. 177 – 184.

156 ROYT, Jan: Obraz a kult v Čechách. Praha: KAROLINUM, 1999, s. 283.

157 Mali formu tzv. zastrkovacích obrázkov (Einsteckbildchen), ktoré boli vystrihované z papiera a nalepené tak, aby sa vzájomne prekrývali. ROYT, Jan, s. 283.

158 Viac k formálnej otázke štúk v kláštornom komplexe klarisiek, ich datovaniu a autorstvu pozri: ORIŠKO, Štefan: Kostol Nanebovzatia Panny Márie. In: Mestská pamiatková rezervácia Trnava. Zost. Jaroslava Žuffová. 2. vydanie. Bratislava : ARS MONUMENT, 1998, s. 47.

heraldické motívy, znamenali majestátne symboly tróniaceho Krista a Krista sudcu, na barokových kultových krížoch symbolizovali vykúpenie. Týchto niekoľko vrstiev sa synchronicky prekrývalo a nedalo sa vždy s presnosťou určiť, kedy ktorý význam dominoval a nebolo ho možné v zobrazení jednoznačne určiť.[159]

Ak si však v našom prípade uvedomíme dátum vzniku predmetných fresiek (1697 – 1700), zoberieme do úvahy obsahovú väzbu na susednú kaplnku a zohľadníme dobovú situáciu v závere storočia v Uhorsku, dospejeme k najadekvátnejšej interpretácii. Kým v kaplnke *Deiparae Dolorosa* bola ešte pašiová ikonografia zacielená na rozjímanie a emocionálne prežívanie bolestného utrpenia Krista[160], tak tu sa významová rovina mení z meditačnej na triumfálnu. Čiže to, čo pôvodne slúžilo ako podnet na vyvolanie súcitu, sa zmenilo na symbol víťazstva.[161] V závere 17. storočia totiž na našom území už rekatolizácia slávila svoje víťazstvo, pozícia katolíckej cirkvi sa upevnila a nebezpečenstvo zo strany pohanských Turkov bolo vďaka kresťanským vojskám zažehnané. Arma Christi zobrazené v postrannej kaplnke kostola v ikonologickej rovine symbolizujú zbrane, pomocou ktorých boli dosiahnuté reálne spoločensko-historické triumfy. Možno prekvapí, že v interiéri jedného kostola sú hneď vedľa seba umiestnené dve kaplnky s rovnakým námetom – pašie Krista. Zdôvodniť túto skutočnosť je možné na základe odvolania sa k Ignácovej metóde o opakovaní si biblických

159 K významovosti Arma Christi pri používaní námetu pozri: Lexikon der Christlichen Ikonographie: Band 1. Rom – Freiburg – Basel – Wien : Herder, 1968, s. 183 – 187.

160 Nakoľko datovanie výzdoby kaplnky na základe archiválií bolo určené v rozpätí rokov 1649 – 1652, môžeme hovoriť o meditačnej funkcii pašií. K danej téme na porovnanie pozri príspevok Jozefa Medveckého Oltár sv. kríža v Spišskej Kapitule. Zaoberá sa novou barokovou zbožnosťou, šírenou najmä jezuitmi, ktorú charakterizovalo aj obnovenie vrúcneho prežívania Kristovho utrpenia. S daným tvrdením sa dá súhlasiť z dvoch dôvodov. Po prvé je potrebné interpretovať predmetný námet vo vzťahu ku komplexnej ikonografii oltárneho celku. Stred oltára svätého kríža vypĺňa ukrižovaný Kristus, takže anjeli s nástrojmi umučenia odkazujú na jeho utrpenie. Druhým dôvodom je doba vzniku oltára sv. kríža. Medvecký na základe formálnych znakov predpokladá, že oltárne obrazy anjelov s Arma Christi mohli vzniknúť v prvej polovici 17. storočia, a preto môžeme súhlasiť s uvedeným názorom o vyvolaní citového pohnutia pri kontemplácii nad Kristovým utrpením. Totiž v danom období sa ešte nedá hovoriť o triumfálnych víťazstvách, a teda význam Arma Christi korešponduje s dobovou situáciou v Uhorsku, keď pri rekatolizačných snahách a protitureckých bojoch musela cirkev – obyvatelia horného Uhorska (Slovenska) čeliť mnohým prekážkam a utrpeniu. Pri meditácii a vcítení sa do utrpenia Krista, s pomocou takýchto výtvarných diel ľahšie znášali svoje bolesti a protivenstvá. MEDVECKÝ, Jozef: *Oltár sv. Kríža v Spišskej Kapitule*. In: Pamiatky a múzeá, 1994, č. 5 – 6, s. 14 – 19.

161 V danej súvislosti môžeme hovoriť o návrate ku koreňom kresťanského zobrazovania. Kríž, jeden z nástrojov Kristovho umučenia, ako *tropaion* t. j. znak triumfu veľmi často tvoril centrum kompozície, napríklad sarkofág z r. 390 vyhotovený v Konštantínopole, na ktorom sv. Peter a Pavol adorujú víťazný kríž, mozaika v apside kostola Santa Pudenziana v Ríme, okolo 390 – 400 viacero príkladov z Raveny. Z čias panovania cisára Karola Veľkého sa zachoval hymnus napísaný učencom Alkuinom, oslavujúci triumfálny kríž – *Crux decus est mundi,* v preklade „Kríž je hrdinskou okrasou sveta". V tomto smere na neho nadviazal jeho žiak Einhard (okolo 770 – 840), ktorý si zobral príklad z rímskych triumfálnych polí. Vyhotovil strieborný kríž a umiestnil ho na pole s nápisom: *Ad tropaeum aeternae victoriae sustinendum Einhardus peccator hunc arcum ponere ac Deo dedicare curavit*. Svedčí o tom, že jedným zo spôsobov manifestácie kultu tajomstva zmŕtvychvstania, ale aj symboliky svetla, bol znak triumfálneho kríža. Karolínska akadémia urobila z neho symbol kráľovstva – množstvo krížov vyrobených zo zlata a striebra zdobených drahokamami. V ikonologickej rovine sa takýto kríž stal všeobecným znakom víťazstva nad smrťou a satanom, teda nie znakom utrpenia a smrti. KNAPIŃSKI, Ryszard: Titulus Ecclesiae: Ikonografia. Warszawa : Institut Wydawniczy Pax, 1999, s. 138 – 139.

tém prostredníctvom obrazov, ktoré mal divák pred svojimi očami. Takto čoraz lepšie spoznával kresťanskú vierouku a upevňoval si svoje presvedčenie. V podstate išlo o postupný systematický plán zdokonaľovania cez opätovnú modlitbu a kontempláciu, ktorý odporúčal sv. Ignác v Duchovných cvičeniach. K dosiahnutiu stanoveného cieľa mala byť zapojená imaginácia exercitanta o *compositio loci* spolu s *applicatio sensuum*. Veriaci bol vyzývaný k rozvoju síl predstavivosti, ktoré pozostávajú z precvičovania jeho zmyslových kapacít, použitých na hlbšie prežívanie udalostí opísaných v texte. Najjednoduchším stupňom stanoveným v Duchovných cvičeniach by si mal exercitant vyvolať predstavu fyzického miesta, v ktorom sa udalosť odohrala, alebo ako to nazýva sv. Ignác „živé predstavenie miesta".[162] Päť zmyslov a s nimi spojené pozeranie, počúvanie, ochutnávanie, ovoniavanie a dotýkanie majú byť používané k posilneniu živej skúsenosti z textu.

Piate zasadnutie Tridentského koncilu v roku 1546 vydaním dekrétu o pôvode hriechu potvrdilo postoj katolíckej cirkvi k otázke ospravedlnenia. Predchádzala mu interpretácia Listu sv. Pavla Rimanom, ktorá bola v čase protireformácie základom definície o milosti a ospravedlnení. (Konkrétne o oslobodení od hriechu, smrti a zákona hovorí hlava 5,12 – 7,25). Koncil takto reagoval na učenie Martina Luthera o *sola fides* a *sola gratia*, t.j. o ospravedlnení človeka samotnou vierou a milosťou. Podľa Lutherovej teórie (protestantského výkladu Pavlovho listu) človek nemôže zhrešiť alebo stratiť milosť inak, než stratením viery v Krista, nezískava spásu svojím pričinením, je pasívny v prijímaní Božej milosti, lebo spása je Boží dar lásky. Každá ľudská činnosť je vo vzťahu k spaseniu zbytočná, dobré skutky tu pozitívne nepomáhajú, sú iba ovocím živej viery, ale nemajú silu vopred určovať ospravedlnenie. „Dobré skutky" neboli teda pre Luthera predpokladom ospravedlnenia, ale jeho dôsledkom.[163] Naopak, katolíci verili, že pre dosiahnutie večného života je rovnako dôležitá viera aj skutky a zdôrazňovali ľudskú aktívnu spoluprácu s Božou milosťou, čiže obidve stránky mali pre nich rovnocenný význam.

Jedným z možných a vhodných spôsobov ako dosiahnuť ospravedlnenie od hriechu, ktorý bol súčasne prejavom viery aj skutkom, bolo mučeníctvo. Mučeníci, často prenasledovaní za svoje modlitby alebo iné duchovné aktivity, za nezlomnú vytrvalosť vo viere, mnohokrát obetujúci vlastný život pre lásku k Bohu, manifestovali najvyšší stupeň hrdinstva. Istota večného života, ktorý dosiahli obdivuhodne znášaným utrpením, vedomie, že

162 „Prvá predohra pozostáva zo živého predstavenia si miesta. Tu treba poznamenať, že v nazeraní alebo v rozjímaní o nejakej viditeľnej veci, ako napr. v rozjímaní o Kristovi, našom Pánovi, ktorý je viditeľný, predstavenie miesta bude pozostávať v tom, že vidím očami obrazotvornosti hmotné miesto, na ktorom sa nachádza vec, na ktorú chcem nazerať. Hovorím: hmotné miesto, ako napr. chrám alebo vrch, na ktorom je Ježiš Kristus alebo Panna Mária, podľa toho, na čo chcem nazerať." Svätý Ignác z Loyoly: Duchovné cvičenia, Exercície. Preklad: Štefan Senčík. Trnava : Dobrá kniha, 1995, s. 42.

163 K danej otázke pozri napr. DOLINSKÝ, Juraj: Dejiny Cirkvi: Obdobie reforiem. Tretí diel. Bratislava : Dobrá kniha, 1995, 288 s., GUTSCHERA, Herbert – Thierfelder, Jorg: *Věk náboženských válek: Reformace a protireformace, 1500 – 1599*. In. Kronika křesťanství. Praha : Fortuna Print, 1998. s. 214 – 271., Fiores de, Stefano – Goffi, Tullo: Slovník spirituality. Kostolní Vydří : Karmelitánske nakladatelství, 1999, s. 742.

sú svätí a dokonalí, postavilo základ uctievania svätých, ktoré sa začalo a vyvinulo v prvotnej cirkvi.[164] Ranokresťanskí mučeníci v podstate nasledovali svoj príklad – Ježiša Krista. „Prenasledovania stvorili vzor kresťanského svätca, a to nielen v zmysle liturgickom, ale aj v zmysle ideálu. V hrdinstve mučeníka nie je nič fanatické, nič strojené ani náhodné. Na druhej strane však nie je v ňom ani fatalistický postoj pasívnej odovzdanosti. Mučeník sa vyznačuje dokonalou a nezmeniteľnou vytrvalosťou v Božej službe. Hrdinský príklad mučeníkov ovplyvňoval náboženský život kresťanov neskorších vekov, vrátane dneška."[165] Jezuita Jean-Claude Dhôtel zdôrazňuje, že v intenciách Ignaciánskej spirituality „pri rozjímaní o tajomstvách Umučenia Krista sa máme (tak jezuiti ako aj ostatní veriaci) od Pána učiť premáhať strach. Nie tým, že sa hráme na hrdinov, alebo, naopak, unikáme pred nebezpečenstvom, ale tým, že sa učíme brať na seba riziko smrti a posledného prechodu, na ktorý nás pripravujú všetky „paschy" našej existencie".[166]

Práve v čase rekatolizácie sa prejavil nový záujem o hagiografické spisy prvých kresťanov. Do pozornosti sa dostávala kresťanská archeológia, zameraná najmä na intenzívne výskumy v katakombách, ktoré podporoval samotný pápež. Participovala na nich aj Spoločnosť Ježišova, keďže jej členovia sa priamo zúčastnili výskumov a overovania presnosti historických faktov.[167] Objavy v katakombách sprítomnili katolíkom ich vlastnú minulosť a zároveň pomohli fakticky overiť tvrdenia známe od čias cirkevných otcov. Totiž iba veľmi malá časť písomných správ o raných mučeníkoch bola (a dodnes zostala) autentická.[168] Rímske katakomby mohli teda potvrdiť alebo vyvrátiť existenciu tisícok mučeníkov z raného kresťanstva, spomínaných v legendách a zobrazovaných v umení.[169] Následne po uskutočnených objavoch sa Rím stal predmetom záujmu veriacich, ktorí sem často prichádzali s cieľom odniesť si do svojej vlasti časť relikvie niektorého z ranokresťanských svätcov a mučeníkov. Zároveň sa katakomby stali pre katolíkov tej doby dôkazom kresťanského prenasledovania a príkladom vhodným na porovnávanie s konfliktmi, ktoré zažívali s prívržencami protestantského

164 K histórii kultu svätých mučeníkov pozri: FIORES DE, Stefano – GOFFI, Tullo: Slovník spirituality. Kostelní Vydří : Karmelitánske nakladatelství, 1999, s. 532 – 542. Tiež HERTLING, Ludwig: Dejiny katolíckej Cirkvi. Ontario: Priatelia Dobrej knihy v Cambridge, 1983, s. 51 – 70.

165 HERTLING, Ludwig: Dejiny katolíckej Cirkvi. Ontario : Priatelia Dobrej knihy v Cambridge, 1983, s. 70.

166 Dhôtel, Jean-Claude: Ignaciánska spiritualita. Preklad: Anna Žilková. Trnava : Dobrá kniha, 2004, s. 57.

167 Pápež Gregor XIII. (pontif. 1572 – 1585) vyslal vtedajšieho generála jezuitov spolu s kardinálom Vicarom Saverim a Marcom Antoniom Murretom preskúmať hroby v katakombách sv. Priscily, neskôr sa zúčastnili výskumov pohrebiska sv. Kalista. Pápež Sixtus V. vydal jezuitom povolenie premiestniť telesné pozostatky a relikvie z katakomb do rímskych chrámov. Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation.* In: The Sixteenth Century Journal, Volume XXIX, 1998, No. 3, s. 713.

168 Mnohé správy boli napísané až po tom, keď sa na skutočný príbeh zabudlo, a preto sú zväčša úplne fiktívne alebo sa v nich spojila historická skutočnosť s legendou, v ktorej nie je možné rozlíšiť jednotlivé prvky. Attwater, Donald: Slovník svatých. Rudná u Prahy : JEVA a Vimperk: PAPYRUS, 1993, s. 11 – 12. Tiež Hertling, Ludwig: Dejiny katolíckej Cirkvi, s. 67 – 69.

169 Rímske martyrológium obsahuje asi 4500 mien a to zďaleka nie je vyčerpávajúci zoznam.

vierovyznania.[170] Samozrejme, že pri konfesionálnych stretoch boli obete na obidvoch stranách[171], ale protestanti mučeníckej smrti tomuto „dobrému skutku" nepripisovali rovnaký význam ako samotnej viere potrebnej pre spasenie. Tento dôležitý fakt ovplyvnil aj konštituovanie ikonografie reformačného umenia, pretože sa v jej zozname martýrska tematika objavila len veľmi zriedkavo.[172]

S historickými dôkazmi z katakombálnych výskumov v rukách a Ignácovým heslom *„Láska sa musí viac klásť do skutkov než do slov"*[173] v srdciach mohli jezuiti začať znovupropagáciu martýrskeho kultu ranej cirkvi. Týmto spôsobom spojili tému kresťanského mučeníctva s teologickou doktrínou o dôležitosti viery a skutkov pre dosiahnutie spásy, neskôr formulovanou Tridentským koncilom.

V druhej polovici 16. storočia vďaka veľkorysej pápežskej podpore bolo v Ríme založených mnoho výchovných inštitúcií pre potreby vzdelávania kléru a prípravy mladých adeptov na fundovanú reakciu proti rozširujúcim sa herézam, v tomto období najmä proti takto ponímanému protestantizmu. Hlavne kolégiá, ktoré boli zverené Spoločnosti Ježišovej, slúžili ako cvičná pôda pre *imitatio Christi* a pre odvahu k mučeníctvu. Mladí muži, ktorí z nich vyšli, boli totiž vysielaní na misie, kde v mnohých prípadoch riskovali svoje životy. Jezuitský misionársky svet poskytoval mladým členom Spoločnosti Ježišovej príležitosť k prežívaniu života Krista i ranokresťanských mučeníkov. Vidiac úspechy nemeckého kolégia Germanicum (podľa zakladajúcej buly *Dum solicita* z roku 1552 bolo nemecké kolégium založené k boju proti protestantom v Nemecku), založil Gregor XIII. ďalší ústav tohto druhu s cieľom vychovávať budúcich kňazov, ktorí mali byť vyslaní do Uhorska. Pápežskou bulou z 22. februára 1579 založil Uhorské kolégium. Pápež odstúpil novému kolégiu kostol Santo Stefano Rotondo na vŕšku Celio a tiež kostol zasvätený sv. Štefanovi Kráľovi, stojaci pri Bazilike sv. Petra. O rok

170 Toto ideové spojenie uvádza Thomas Buser v štúdii Jerome Nadal and Early Jesuit Art: „Toto miesto je úctyhodné z dôvodu jeho historickosti, jeho religiozity a svätosti, ako aj z dôvodu jeho schopnosti dojímať. Prežívanie pohne a dojme až k slzám všetkých, ktorí sem chodia a kontemplujú nad týmto miestom. Tam si môžu ľudia predstaviť samých seba v pozícii prenasledovaných. Obetovanie a zbožnosť svätých členov prvotnej cirkvi sú nepochybné pre budúce potvrdenie nášho katolíckeho náboženstva. Každý môže na vlastné oči vidieť, ako v časoch pohanskej idolatrie títo svätí a pobožní priatelia nášho Pána maľovali a uctievali sväté obrazy v jaskyniach a podzemných miestach. Tieto obrazy oslepujú kresťanov dodnes". Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation*, In: The Sixteenth Century Journal, Volume XXIX., 1998, No. 3, s. 714.

171 K protestantskému i katolíckemu mučeníctvu pozri napríklad HROMANÍK, Michal: *Martýri a mučeníci*. In: Duchovná obnova, roč. IV, 1995, č. 5 – 6, s. 12 – 17., JUDÁK, Viliam: *Náboženská situácia na Slovensku v 17. storočí z pohľadu vatikánskych dokumentov.* In: Obdobie protireformácie v dejinách slovenskej kultúry z hľadiska stredoeurópskeho kontextu. 300. výročie úmrtia Tobiáša Masníka. Ed. DORUĽA, Ján. Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 1998, s. 8 – 25.

172 Zobrazovaním mučeníctva u evanjelikov sa zaoberá MEDVECKÝ, Jozef v príspevku *Umenie 17. storočia ako nástroj konfesionálnej propagandy.* In: Umenie Slovenska – jeho historické funkcie. Bratislava : Ústav dejín umenia SAV, 1999, s. 185 – 195. Tiež ikonografiou protestantského umenia v našom prostredí v širšom meradle sa zaoberá ten istý autor v štúdii *Obraz a slovo v protestantskom umení 17. storočia na Slovensku.* In: Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska. Bratislava : VEDA – vydavateľstvo SAV, 2002, s. 145 – 190.

173 Svätý Ignác z Loyoly: Duchovné cvičenia, Exercície. Preklad: Štefan Senčík. Trnava : Dobrá kniha, 1995, s. 112.

neskôr, a to v roku 1580 sa obidve kolégia spojili a vytvorili silnú inštitúciu.[174] Ďalšou bulou z 29. marca 1584 stanovil pápež pre nemecko-uhorské kolégium pravidlá a zákony, ktorých základ tvoril pôvodný náčrt sv. Ignáca z Loyoly, obohatený o získané skúsenosti z nedávnej minulosti. Zahrňovali presné príkazy o výbere a typických aspektoch študentov, o disciplíne, o štúdiu, o duchovných cvičeniach, povinnosti rektora a administrácii dobier.[175] Predpisy pre výchovno-vzdelávacie ústavy Spoločnosti Ježišovej boli rozdelené do troch druhov. Prvým boli pravidlá pre budovanie, osvetľovanie a zdokonaľovanie intelektu, ako sú humánne, filozofické a božské disciplíny; druhú skupinu tvorili nariadenia na uvádzanie, upravovanie, napravovanie a zdokonaľovanie ľudskej vôle, ako napríklad morálne, teologické a duchovné cnosti; k poslednému – tretiemu druhu patrili pravidlá na zachovanie a zdokonaľovanie existencie a dobrodení vonkajšieho človeka, a to stravovanie, obliekanie, telesné cvičenie, oddych, atď.[176] Zvlášť zaujímavé sú „normy" druhej skupiny, týkajúce sa duchovnej stránky života, aj keď nemožno obísť význam fyzickej pripravenosti jezuitských chovancov. Teologické, duchovné a morálne cnosti totiž úzko korešpondujú s predstavou ideálneho hrdinu, ktorý je nimi obdarený, ale najmä charakterizujú kresťanského mučeníka.

Tri z najstarších ústavov Spoločnosti Ježišovej v Ríme dekorovali maľby pozostávajúce z obrazových cyklov kresťanských mučeníkov. V r. 1570 vznikli v súkromných priestoroch noviciátu Sant´Andrea al Quirinale obrazy súvekých jezuitských misionárskych mučeníkov, onedlho v r. 1582 boli pre anglické Kolégium sv. Tomáša z Canterbury vytvorené série malieb, ktoré zobrazovali kresťanských martýrov Anglicka od najranejšieho obdobia po súdobú prítomnosť – 16. storočie. V tom istom roku bol v Santo Stefano Rotondo, ktoré patrilo uhorskému kolégiu, namaľovaný cyklus 30 scén mučeníctva z ranokresťanského obdobia. Tiež niektoré steny rímskeho kostola San Vitale pokryli okolo roku 1597 naturalistické zobrazenia mučeníckych nástrojov so zámerom vytvoriť predmet na meditáciu pre novicov Spoločnosti Ježišovej. Kristovo mučeníctvo teda pokračovalo v príbehoch ranokresťanských martýrov a stalo sa výsostne aktuálnym v 16. a 17. storočí, teda v čase konfesionálnych sporov. Podstata taktiky jezuitov v reformovanej katolíckej cirkvi spočívala najmä v oživení náboženského zápalu a vrúcnosti z čias raného kresťanstva.

Výber témy a spôsob zobrazenia musel byť však ponímaný vo vzťahu k potridentskej cirkvi a v kontexte jej rekatolizačných snáh. Z tohto hľadiska jezuitské kolégiá v Ríme slúžili ako cvičná pôda pre odvahu k mučeníctvu, pretože mladí muži, ktorí z nich vyšli, boli vysielaní na misie, kde v mnohých prípadoch riskovali svoje životy. Jezuitský misionársky svet poskytoval mladým členom Spoločnosti Ježišovej príležitosť k prežívaniu životného utrpenia

174 Uhorské kolégium sa spojilo s Germanicom z dôvodu zabezpečenia potrebných finančných prostriedkov na plynulý chod kolégií. Pápež Gregor XIII. svoje rozhodnutie potvrdil bulou z 13. apríla 1580. DOLINSKÝ, Juraj: Aspekty potridentskej reformy. Bratislava : Dobrá kniha, 2001, s. 145 – 146.

175 Tamže, s. 146.

176 Tamže, s. 116.

Krista i ranokresťanských martýrov a umožňoval im stať sa aktuálnymi svätými. V tomto procese premostenia a vzájomného prepájania kresťanskej minulosti s aktuálnou dobovou prítomnosťou zohrávali dané obrazy hlavnú úlohu. Ako môžeme vidieť, jezuiti preberali tému mučeníctva, i keď v kresťanskom umení nie novú, ako najvhodnejší ikonografický námet oltárov, fresiek, plastík, pretože si uvedomovali silu a vplyv týchto diel na, dnešným slovníkom povedané, percipientov výtvarného umenia, u ktorých však zohrávala prvoradú úlohu obsahová stránka a nie estetická funkcia.[177] Z hľadiska témy a vplyvu ideovej predlohy (nie zo štýlovo-formálnej stránky) zohral vo vzťahu k uhorskému, a tým aj slovenskému územiu, kľúčovú rolu spomínaný kostol Santo Stefano Rotondo (obr. č. 29). Jeho ochodzu výtvarne dotvárali fresky, ktoré približovali jezuitom stručnú históriu ranokresťanského prenasledovania prostredníctvom zobrazenia mučeníkov z tohto obdobia. Tie dopĺňal rad dnes už nezachovaných alegórií. Kombinácia alegórií s vyobrazením ranokresťanskej obety mala charakter akéhosi vizuálneho argumentu, ktorý posilňoval doktríny vyhlásené Tridentským koncilom. Takto mohli jezuiti, sprevádzaní textom aj obrazom, meditovať nad historickými litániami umučených svätých. Zároveň si pomocou výtvarného i literárneho umenia osvojovali a uisťovali sa ako členovia katolíckej cirkvi v postoji k takým vieroučným otázkam, ako sú hriech, milosť a ospravedlnenie. Tento obrazový cyklus im teda dával istotu v čase pochybností. Leif Holm Monssen analyzoval obrazy ranokresťanských mučeníkov v Santo Stefano Rotondo a výsledne ich definoval ako liturgické a výchovné cvičenia, používané v nemecko-uhorskom kolégiu.[178] V roku 1585 bola vydaná séria grafík pod názvom *Ecclesiae militantis triumphi* (obr. č. 30). V širšom rámci sa používala pri apologetických cieľoch Spoločnosti

177 Aj v rímskom kostole Il Gesù zaradili jezuiti do komplexnej ikonografie martýrsku tematiku, sústredenú v postrannej kaplnke zasvätenej sv. Ondrejovi. Okrem zobrazenie tohto svätca na oltárnom obraze ju dekorujú ďalšie mučenícke scény, ktoré sú umiestnené na dvoch protiľahlých stenách kaplnky. Zobrazujú ukameňovanie sv. Štefana a umučenie sv. Vavrinca, v lunetách nad nimi sú to mučenice sv. Agneša a sv. Katarína. Popri oltárnom obraze sv. Ondreja je druhým ideovým centrom kupola s Pannou Máriou na nebesiach v úlohe kráľovnej mučeníkov. V pendantívoch sú zobrazení štyria biskupi s mučenníckymi palmami – sv. Klement, sv. Ignác Antiochijský, sv. Cyprián a sv. Polykarp. Podobne i pilastre a oblúk vstupu do kaplnky zdobia postavy ranokresťanských svätých mučeníc: Kristína, Margita, Anastázia, Cecília, Lucia, Agáta, a mučeníkov – Pankrác, Celsus, Vitalián a Agapit. HIBBARD, Howard: *Ut pictura sermones: The First Painted Decorations of Gesù.* In: Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B. New York : Fordham University Press, 1972, s. 29 – 49. Tiež pozri katalóg z výstavy Agostino Ciampelli 1565 – 1630 – kresby, v ktorej autor hovorí o maliarovom podiele na umeleckých realizáciách v rímskych kostoloch, teda aj v Il Gesù. TOGNER, Milan: Agostino Ciampelli, 1565 – 1630: Kresby. Olomouc : Muzeum umění, 2000, s. 18 – 22.
Analogická koncepcia, i keď v značne zjednodušenej forme, bola použitá aj v kaplnke mučeníkov v trnavskom univerzitnom kostole. Je zasvätená Panne Márii, kráľovnej mučeníkov, a využíva príklady z Nového zákona, z čias ranej cirkvi a územnej kresťanskej histórie.
Spomedzi početných príkladov spomenieme napríklad maľby svätých mučeníkov od P. P. Rubensa v ochodzi a galériách jezuitského kostola v Antverpách. Jednotlivo sa objavujú mučeníci aj v bočných kaplnkách vo viedenskom kostole jezuitov, napríklad sv. Katarína Alexandrijská, sv. Ján Nepomucký.

178 NOREEN, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconogaphy and the Counter-Reformation.* In: The Sixteenth Century Journal, Volume XXIX, 1998, No. 3, s. 689 – 715.

Ježišovej v sporných časoch protireformácie. Zohrávala totiž dôležitú úlohu pri jezuitských misiách v krajinách protestantského severu.[179]

Thomas Buser, ktorý sa zaoberal ďalším významným súborom tlačí Spoločnosti Ježišovej *Evangelicae historiae imagines* (Antverpy, 1593), zdôraznil prvoradú poučnú povahu väčšiny jezuitských grafík.[180] Didaktický zámer a formát *Evangelicae historiae imagines* sa rovnako uplatnil pri martýrskych scénach vyobrazených v jezuitských ústavoch v Ríme. Tieto obrazy, v ktorých sú až s detailnou a naturalistickou presnosťou zobrazené ohavné, ba až nechutné aspekty mučeníctva, sprevádzali poučné texty (obr. č. 31, 32, 33).

Nemecko-uhorské kolégium používalo pedagogicko-didaktický program, čiže ten, ktorý kombinoval morálny a intelektuálny rozvoj s poučovaním o katolíckej doktríne, a aplikovalo ho na výcvik jezuitských študentov, pripravujúcich sa na znovuoživenie „zrútenej" cirkvi. V tomto programe sa zdôrazňovalo najmä uctievanie svätých mučeníkov, čo taktiež korešpondovalo s dekrétmi Tridentského koncilu: „Prostredníctvom svätých, Božích zázrakov a užitočných príkladov, ktoré majú veriaci pred očami, si oni môžu formovať svoj vlastný život a postupne dospieť k napodobňovaniu svätých, zároveň ich môžu pohnúť k úcte a láske k Bohu."[181]

Obidva prípady historickej reprezentácie mučeníctva, tak v Santo Stefano Rotondo ako aj v *Ecclesiae militantis triumphi*, dopĺňali inscripcie (nápisy) so zámerom posilniť prepojenie obrazov s liturgickou praxou. Písané záhlavia umiestnené pod freskami alebo grafikami korešpondovali s písmenami abecedy, napísanými vedľa jednotlivých scén mučenia. Tieto inscripcie priraďovali etapy ranokresťanského mučenia k vláde konkrétnych pohanských cisárov a pomáhali divákovi pri pochopení kompletného významu obrazov. Krátke sentencie vo vrchole každej fresky i grafiky objasňovali spirituálny význam znázornenia alebo uvádzali určitú časť Starého či Nového zákona. Odkazy k liturgickým modlitbám, odriekaným počas oslavných dní svätých mučeníkov, takto spájali obrazové figuratívne litánie svätých s liturgickými knihami – rímskym breviárom a misálom. Sled invokácií svätcov na freskách ochodze tvoril vizuálny doplnok k liturgickým ceremóniám slúženým v jezuitskom noviciáte nemecko-uhorského kolégia. *Ecclesia militantis triumphi,* držaná v rukách diváka, premieňala recitáciu litánií svätých alebo oslavu mučeníckych skutkov na modlitbu založenú na individuálnej meditácii. Grafiky iba s latinskými nápismi (fresky dopĺňali latinské i talianske inscripcie) slúžili ako pomôcka všeobecnému zámeru misionárskych aktivít jezuitov mimo Talianska. Zobrazenie martýrov ranej cirkvi pôsobilo ako príklad pre život jezuitov v kňazskom úrade v krajinách okupovaných protestantskými heretikmi. Začlenenie alegórií

179 Tamže.

180 BUSER, Thomas: *Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rom.* In: Art Bulletin, 1976, No. 57, s. 424 – 433, tiež Artistic Expression of Jesuit Values webová stránka: http:/www.faculty.fairfield.edu/jmac/sj/cj/cj2art.html

181 NOREEN,Kirstin: Ecclesia…, s. 697. Tieto praktiky si priniesli jezuiti so sebou aj do Uhorska a úcta svätých patrila k hlavným formám nábožnosti Spoločnosti Ježišovej. Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988. Ed. KRAPKA, Emil – MIKULA, Vojtech. Cambridge : Dobrá kniha, 1990, s. 182.

do grafického cyklu (tu je odlišnosť medzi tlačenými sériami v *Ecclesiae*... a freskami v Santo Stefano Rotondo) malo svoje opodstatnenie v propagácii doktrín jezuitskými misionármi. Výber alegórií a ich názvy *vitae, mors, peccatum* a *gratia* ilustrujú postoj potridentskej cirkvi k životu, smrti, hriechu, milosti a zdôrazňujú spoločnú dôležitosť viery a skutkov pri procese spasenia. Sekvencie na spôsob litánií svätých prekleňovali rané obdobie kresťanstva s prítomnosťou. Fresky v Santo Stefano Rotondo pôsobili ako obrazový doplnok k recitácii litánií svätých a pri čítaní životov svätých z rímskeho martyrológia sprevádzali jezuitských novicov primeranými kresťanskými príkladmi. Obrazy s biblickými veršami spolu s písomnými vysvetleniami usmerňovali divákovu meditáciu a inšpirovali ho k citovej i duchovnej reakcii. Okrem podpory osobnej modlitby a všeobecného záujmu o ranokresťanských mučeníkov aktuálnych v protireformácii, fresky v Santo Stefano Rotondo zohrávali dôležitú úlohu v liturgických ceremóniách nemecko-uhorského kolégia.[182] Modlitby za mučeníkov však neboli určené iba pre liturgické procesie, ale mali svoj význam aj v živote novicov.

V *Consuetudini* pre nemecko-uhorské kolégium rektor Michele Lauretano popisuje dôležitosť zbožných cvičení pre novicov.[183] Inštrukcie zahŕňali opakované recitácie litánií a modlitieb, ktoré boli kombinované s rozhovormi, diskusiami o životoch svätých.[184] Na pamiatku mučeníkov sa každý týždeň v stredu slúžili sväté omše, pri večeri novici čítali z rímskeho martyrológia, pred cvičeniami študenti odriekali litánie s menami mučeníkov charakteristických pre kolégium. Každá spálňa alebo prefektúra bola zdobená obrazmi titulárneho svätého a k jej vybaveniu patril oltár, pred ktorým sa študenti zhromažďovali na modlitbu. Cez tieto cvičenia sa novici učili litánie, ale aj metódu meditovania, ktorú potom mohli vykonávať súkromne i verejne. Dôraz kladený na litánie sa v nemecko-uhorskom kolégiu preniesol aj na katolícke komunity, ktoré boli rozmiestnené v severných územiach Európy.[185] *Ecclesia*

182 Záznam z rektorovho denníka Michele Lauretana, z r. 1583 popisuje proces oslavy druhej nedele Veľkého pôstu, keď študenti v procesii okolo kostola recitovali litánie a spájali ich so sledom scén ranokresťanských mučeníkov v ochodzi kostola. Mučenícky cyklus mal byť teda interpretovaný vo vzťahu k „procesiovým" litániám svätých ako časť liturgickej ceremónie. Stanovoval časový postup osnovaný umiestnením obrazov v ochodzi. Ak litánie sledovali chronológiu kresťanského mučeníctva vyjadreného freskovým cyklom, liturgický rítus vygradoval v poslednej freske umiestnenej vedľa dverí kostola. Dvere symbolicky vyprevadili veriacich na cestu k nasledovaniu svätých. Študenti opúšťajúci Santo Stefano Rotondo začínali misionársky život, ktorý mohol s veľkou pravdepodobnosťou skončiť mučeníctvom podobne ako životy ranokresťanských martýrov. NOREEN, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconogaphy and the Counter-Reformation.* In: The Sixteenth Century Journal, Volume XXIX, 1998, No. 3, s. 697.

183 O zbožných cvičeniach v dejinách kresťanstva, o ich význame pre mníšsky a rehoľný život počas historického vývoja pozri: FIORES DE, Stefano – GOFFI, Tullo: Slovník spirituality. Kostelní Vydří : Karmelitánske nakladatelství, s. 1159 – 1167.

184 Modlitba litánií pod vedením jezuitov sa v seminároch uskutočňovala pravidelne jedenkrát denne. DOLINSKÝ, Juraj: Aspekty potridentskej reformy. Bratislava : Dobrá kniha, s. 117.

185 O denných praktikách jezuitov, napríklad v Nemecku, pozri: SMITH, Jeffrey Chipps: *The Art of Salvation in Bavaria*. In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 568 – 599. O živote i činnosti jezuitov v trnavskom kolégiu, ale aj v ďalších miestach ich pôsobenia pozri Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561-1988. Ed. KRAPKA, Emil- MIKULA, Vojtech. Cambridge : Dobrá kniha, 1990, s. 82 – 83, 173 – 272.

militantis triumphi nepremieňala bežné liturgické uctievanie svätých len do podoby primeranej pre súkromnú modlitbu a zbožnosť, ale tiež slúžila na manifestáciu viery a vytrvalosti katolíkov, ktorí boli perzekvovaní za svoju vieru.[186] Nemecko-uhorské kolégium rozširovalo reprezentáciu ranokresťanských mučeníkov, obsiahnutú v *Ecclesia militantis triumphi,* do krajín poznačených heretickými spormi. Svedčia o tom štyri série rytín z rokov 1583, 1585, 1587, 1589, reprodukujúce fresky zo Santo Stefano Rotondo v Ríme a súčasne demonštrujúce popularitu mučeníckych obrazov. Tieto tlače zobrali absolventi nemecko-uhorského kolégia na severné územia, aby pomocou nich posilňovali vytrvalosť prenasledovaných katolíkov.

Ako fresky, tak aj rytiny začínali obrazom ukrižovania a všetkých svätých (obr. č. 34). Nápis na kríži *tu vincis in martyrum* umocňuje myšlienku triumfálneho mučeníctva a zdôrazňuje jednu z hlavných tém série: napodobenie a doplnenie Kristovho víťazstva týmito nasledovníkmi. Skupina svätých, zhromaždených okolo päty kríža, symbolizuje pokračovanie Kristovej obety cez ich vlastné akty umučenia. Pasáže zo Starého zákona (Izaiáš 53) nevysvetľujú iba príčinu Kristovej budúcej obety, ale tiež víťazstvo nad smrťou a hriechom. Hoci ikonograficky ide o Krista *patiens*, nápisom *Rex gloriose martyrum* je zdôraznené jeho víťazstvo, v dôsledku čoho prevažuje interpretácia grafiky vo význame triumfu a nie obety. Táto prvá tlač nadobudla pre jezuitov ďalší rozmer. Vzťahovala sa na misionárske aktivity Spoločnosti Ježišovej a dokladovala úctu jej členov ku krížu.

Vieme, že Nasledovanie Krista od Tomáša Kempenského bol jeden z najčastejšie čítaných a študovaných textov jezuitskými novicmi pri podstupovaní cvičení, ale tiež nabádal čitateľa k napodobovaniu modelu Krista. „Dovoľ nám smelo, rozhodne Ho nasledovať, nedovoľ nikomu pocítiť strach, nechaj nás, aby sme boli pripravení na smrť, umrieť v statočnom boji…“[187] Jezuiti, tak ako mnoho ďalších rádov, prijali metaforu „Kristovi vojaci“. Ako vysvetľuje Hieronym Nadal, aj členovia Spoločnosti Ježišovej nasledovali ukrižovaného Krista: „Z toho nadobúdame presvedčenie, že základom našej Spoločnosti je ukrižovaný Ježiš Kristus, tak ako on vykúpil ľudské pokolenie krížom a denne podstupuje najväčšiu lásku a prechádza v mystické telo, ktorým je cirkev, tak tiež každý, kto patrí do našej Spoločnosti, nemôže sám sebe navrhnúť iné, ako nasledovanie Krista cez najväčšie prenasledovanie…“.[188] Prvá rytina je pripomenutím pre budúcich jezuitských kňazov podobných Kristovi, že hoci bol Ježiš prenasledovaný a ukrižovaný, predsa víťazne triumfoval. Tak aj misionári na severe Európy či v zámorí boli tiež „obetovaní ako baránok na zabitie“ a ich prijatie tejto obety malo podiel

186 Záznam z análov z r. 1582 z anglického jezuitského kolégia v Ríme popisuje funkciu grafického zobrazenia mučeníctva: „Najmä z dôvodu úbohého postavenia tohto kráľovstva a úbohú vernosť jeho katolíckych obyvateľov, kniha bola publikovaná na náklady tohto kolégia, v ktorej boli vyobrazenia opisujúce muky, ktoré nepriatelia viery spôsobili našim bratom, musíme rozšíriť kópie tejto práce široko-ďaleko, rovnako do Indie, v ktorej bolo najviac takejto nehanebnosti – najkatastrofálnejšej perzekúcie, spôsobnej zlosťou heretikov.“ NOREEN, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconogaphy and the Counter-Reformation*, s. 698.

187 NOREEN, Kirstin: Ecclesia…, s. 701.

188 Tamže.

na Kristovom víťazstve. Obidva príklady – mučenícke obrazy v Santo Stefano Rotondo aj Cavallieriho tlačené série *Ecclesiae militantis triumphi* – ukazujú záujem o ranokresťanskú cirkev a dôraz kladený na presné historické dôkazy svätých mučeníkov, charakteristické najmä pre obdobie protireformácie.

Vplyv grafických cyklov šírených absolventmi nemecko-uhorského kolégia a poznanie obrazov mučeníkov z jezuitských noviciátov a kostolov v Ríme reprezentuje aj kaplnka v trnavskom Kostole sv. Jána Krstiteľa. Je zasvätená kráľovnej mučeníkov a martýrsku ikonografiu nachádzame rozpracovanú v nástenných maľbách, na bočnom oltári a v štukových dekoráciách. Spojili sa v nej už spomínané štyri inšpiračné zdroje z rímskeho prostredia do dômyselne skoncipovaného ikonografického programu, prezentujúceho kresťanské mučeníctvo v historicko-časovom slede, začínajúc biblickým protomartýrom, cez ranokresťanských mučeníkov, po príklady z územných cirkevných dejín. Osnova výzdoby vrcholí vo všeobecnej a nadčasovej glorifikácii mučeníctva.[189] Ideová koncepcia začína na bočnom oltári venovanom sv. Štefanovi Prvomučeníkovi (obr. č. 35). Jeho autorom bol viedenský maliar Christian Knerr (okolo 1590 – 1655).[190] Oltárny obraz zachytáva posledné okamihy zo života svätca, ktorý pre svoju vieru zomiera pri bolestnom kameňovaní. Priamu predlohu nachádzame v už spomínanom grafickom cykle *Ecclesia militantis triumphi* (obr. č. 36). Začiatočná scéna mučeníckych sérií zobrazuje práve kameňovanie sv. Štefana. Prvomučeník na rytine dokazuje vieru v Krista svojou ochotou obetovať život, ale aj triumf podobne usmrtených mučeníkov, ktorý vyjadruje postava Krista držiaceho kríž víťazného zmŕtvychvstania. V rytine je položený dôraz na spirituálnu transcendentálnosť a duchovné zasahovanie prostredníctvom prítomnosti Krista, čím je umocnená idea triumfu cez dobré skutky. Kľačiaci sv. Štefan, pokojne prijímajúci určitosť svojho údelu, reprezentuje mučeníkov opísaných v Rímskom breviári: „Žiadny zvuk, žiadna žaloba vychádzajúca z ich pier. Namiesto toho nebojácnosť a istota jeho prípadu posilňuje ich vytrvalosť a trpezlivosť, tak pevnú a neotrasiteľnú“.[191]

Téma pokračuje na bočných stenách vstupného oblúka, kde sú umiestnené nástroje mučenia ako individuálne atribúty ranokresťanských svätcov a svätíc. Spoznávame šípy sv. Sebastiána, rošt sv. Vavrinca, koleso patriace sv. Kataríne Alexandrijskej, vežu sv. Barbory a mnoho ďalších príkladov (obr. č. 37, 38). Vzor pre vyjadrenie témy symbolickou atribúciou poznali jezuiti zo spomínaného rímskeho kostola San Vitale, formálnu predlohu čerpali pravdepodobne z viedenského prostredia, najmä z výtvarného slovníka štukatéra G. B.

189 Autorstvo oltára sv. Štefana určil už Jaroslav Dubnický: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení, 1948, s. 54, 56 – 57. Nedávne výsledky výskumu ohľadom života a tvorby Christiana Knerra, autora malieb v kaplnke mučeníkov a v Kaplnke sv. Ignáca priniesol MEDVECKÝ, Jozef: *Christian Knerr, maliar a mešťan viedenský: Z problematiky stredoeurópskeho raného baroka*. In: Pocta Vladimírovi Wagnerovi, Zborník štúdií k otázkam interpretácie stredovekého umenia, Bratislava, 2004, s. 118 – 135.

190 Príbeh sv. Štefana popisujú Skutky apoštolov 6,1-8,2. Viac k zobrazovaniu, atribúcii a základným scénam pozri: RUSINA, Ivan – ZERVAN, Marian: Životy svätých: Ikonografia. Bratislava : Pallas, 1994, s. 255.

191 NOREEN, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconogaphy and the Counter-Reformation,* s. 707-708.

Barbariniho.[192] V zobrazení mučeníckych nástrojov na driekoch pilierov sa manifestuje kult martýrov a použitie motívu trofejí odkazuje na oslavu ich triumfu.

Boli to práve jezuiti, ktorí pochopili dôležitosť domácej kresťanskej tradície v mieste svojho misijného pôsobenia a adekvátne ju využívali pri svojich neúnavných apoštolizačno-vzdelávacích aktivitách, a to aj prostredníctvom umenia. Na ranokresťanské mučeníctvo totiž nadväzujú, tak kompozične, ako aj chronologicky, oválne fresky v hornej časti klenutia oblúka, vyobrazujúce dve postavy spojené s ranou kresťanskou históriou Uhorska – sv. Vojtecha a sv. Gerharda (Adalbert a Gerardus)(obr. č. 39, 40). Obaja biskupi pôsobiaci na uhorskom území ukončili svoj pozemský život podobnou martýrskou smrťou. Prebodli ich zbrane pohanských nepriateľov.[193] Prostredníctvom sv. Vojtecha a sv. Gerharda sú priblížené počiatky kristianizácie uhorskej krajiny. Nesporný význam misijnej úlohy v tomto procese ich predurčil stať sa územnými duchovnými patrónmi. Jedna z rytín v *Ecclesia militantis triumphi* zobrazuje územných duchovných patrónov a mučeníkov z rôznych krajín Európy (obr. č. 41). Ak ju porovnávame s obrazom ukrižovania so všetkými svätými, jasne stanovuje smerovanie k súdobým jezuitským misionárskym aktivitám.

V kompozícii chýba ukrižovanie Ježiša Krista, dôraz je položený na mesto v pozadí. Jadro tvorí skupina svätých cirkevných a svetských hodnostárov, podobne ako na predošlej rytine, kde je zoskupenie ranokresťanských mučeníkov. Sprievodný nápis z knihy Izaiáš 25,3: „... preto ťa velebí silný ľud, mestá mocných národov sa ťa boja“ zdôrazňuje opäť myšlienku triumfu, dosiahnutého prostredníctvom dobrotivosti Boha a poukazuje na definitívne víťazstvo obetujúcich sa mučeníkov. Prvá rytina ukazuje Krista ako sprostredkovateľa víťazstva nad smrťou, vďaka ktorému boli zachránení aj ostatní. V tomto obraze samotní mučeníci, zobrazení cez prenasledovanie v strednom pláne obrazu, sú dôkazom nadobudnutého pokoja a mieru v cirkvi. Nápis posilňuje spojenie so súdobými misionárskymi aktivitami jezuitov, identifikovanými s mučeníkmi z Nemecka, Uhorska, Čiech, Švédska a Anglicka. Uhorsko zastupuje sv. Adalbertus – sv. Vojtech, tiež je zobrazený sv. Gerardus, mučeník a patrón Bosny a Ruska, Čechy zastupuje sv. Václav. Chronologické predĺženie vyjadrené nápisom demonštruje prenasledovanie, ktoré nekončilo s raným kresťanstvom, ale ďalej pokračovalo v zástupcoch martýrov jednotlivých národov Európy.

Výberom týchto dvoch svätcov jezuiti prejavili zmysel pre územnú tradíciu, súvisiacu so štátoprávnym usporiadaním uhorského kráľovstva a nie s jednotlivými národmi žijúcimi na jeho území. Spoločnosť Ježišova po usadení sa v Uhorsku síce obrátila svoju pozornosť

192 Viacej o vplyve viedenských štukatérov pozri časť „Heroická a triumfálna tematika – trofeje“.

193 Podrobnejšie životopisy pozri: TRUCHLÝ, A. – HAVLÍČEK, V. – KOLLÁR, M: Životy svätých a svätíc božích. Trnava : SSV, 1907. Tiež ONDRUŠ, Rajmund: Blízki Bohu a ľuďom. Bratislava : Tatran, 1991, 727 s., FARMER, Hugh-David: Oxfordský lexikón svätcov. Bratislava : Kalligram, 1996, 629 s. K otázke zobrazovania sv. Vojtecha napr. RUSINA, Ivan – ZERVAN, Marian: Životy svätých: Ikonografia. Bratislava : Pallas, 1994, s. 75. Svätci v strednej Európe. Ed. RUSINA, Ivan. Bratislava: Správa kultúrnych zariadení MK SR, Bratislava 1993. Tiež KNAPIŃSKI, Ryszard: Titulus Ecclesiae: Ikonografia. Warszawa : Instytut Wydawniczy Pax, 1999, s. 485 – 508.

aj na obdobie Veľkej Moravy, konkrétne na šíriteľov kresťanstva tých čias – na bratov sv. Cyrila a sv. Metoda, ale táto tendencia sa prejavila len v literárnej produkcii trnavských jezuitov, bez vplyvu na výtvarné umenie.[194] Svätci Vojtech a Gerhard vyhovovali jezuitskému princípu „nadnárodnosti". Obaja žili a misijne pôsobili vo viacerých krajinách Európy. Tieto skutočnosti hrali dôležitú úlohu pri stotožnení sa trnavských jezuitov s ich osudom

194 Zmysel pre územnú tradíciu, ale aj pre národné dejiny dokumentujú početné príklady zachovanej korešpondencie Spoločnosti Ježišovej. Jezuiti v nich veľmi často používajú pojem „národný duch". Podľa Roberta Bireleyho 17. storočie bolo dobou rodiaceho sa národného ducha v európskych krajinách. Viac pozri: BIRELEY, Robert: The Jesuits and the Thirty Years War: Kings, Coutrs, and Confessors. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, s. x, 11, 16-17, 30, 226 – 228, 274. O barokovom nacionalizme pozri: MINÁRIK, Jozef: Baroková literatúra, svetová, česká, slovenská. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo,1984.
V slovenskom prostredí sa i zásluhou univerzitnej kníhtlačiarne šírili myšlienky evanjelia spolu s pozdvihovaním národného povedomia. Počas stotridsaťročnej tlačiarenskej činnosti (1646 – 1773) bolo okrem 4915 titulov v latinskom jazyku, 438 v maďarčine, 122 nemeckých, vydaných aj 257 slovenských titulov a niekoľko desiatok kníh tlačených cyrilikou. Viac pozri: RADVÁNI, Hadrián: *Kníhtlačiareň Trnavskej univerzity.* In: Trnavská univerzita 1635 – 1777. Trnava : Trnavská univerzita, 1996, s. 141 – 148.
Spomedzi významných titulov tlačiarenskej produkcie je potrebné vyzdvihnúť vydanie spevníka Benedikta Szöllösiho „Cantus Catholici. Pysne Katholícke. Latinské i Slowenské. Nové y starodávne...", prvýkrát vydaný v Levoči v roku 1655, po druhý raz vyšiel v roku 1700 v Trnave. V latinskom úvode k tejto zbierke duchovných piesní sa autor hlási k cyrilometodskej tradícii, zdôrazňuje slávnu národnú minulosť Slovákov a hovorí, že spevník neprichádza so žiadnymi novotami, ale pokračuje v tradícii, ktorú s pápežským schválením zaviedli svätí Cyril a Metod. Ako uvádza Viliam Judák: „Úvod spevníka je jasným prejavom národného uvedomenia, ktoré sa živilo práve návratom k živým kresťanským prameňom cyrilometodského dedičstva. Dejiny, kultúra, kresťanstvo vo svojej cyrilometodskej tradícii sa v ňom zlievajú do jedného slovenského bytia". JUDÁK, Viliam: *Slovenskí svätci v trnavských tlačiach.* In: Trnavská univerzita 1635-1777. Trnava : Trnavská univerzita, 1996, s. 191. Bola to najstaršia zmienka v slovenskej literatúre o veľkomoravskom období, ktoré sa na prelome 17. a 18. storočia stalo integrálnou súčasťou slovenského kultúrneho prostredia. Daný kultúrno-historický prejav tohto obdobia náleží k fenoménu, dnešnou históriou označovanému pojmom barokový slavizmus. Išlo o súhrn názorov slovenských vzdelancov na slovanský alebo slovenský národ v období baroka.
Charakteristickým znakom bolo zdôrazňovanie starobylosti slovanského národa a autochtónnosti Slovákov v Uhorsku. Zároveň poukazovali na krásu a zrozumiteľnosť slovanského jazyka ako jednej z troch bohoslužobných rečí. Významnou mierou do tohto procesu zasiahli opäť členovia Spoločnosti Ježišovej. 24. augusta 1646 vyšlo v Ríme dielo jezuitu Melchiora Inchofera z Köszegu s názvom *Cirkevné anály uhorského kráľovstva* venované počiatkom kresťanstva na Veľkej Morave a v Uhorsku. O niekoľko desaťročí neskôr v r. 1694 prispel určitým podielom k danej problematike jezuita Martin Čeleš z Ružindola, profesor na Trnavskej univerzite, ktorý počas svojho štúdia v rímskych archívoch objavil dokumenty svedčiace o počiatkoch kresťanstva na Veľkej Morave. Kol. : Lexikón slovenských dejín. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1999, s. 74, 78. Medzi najvýznamnejších predstaviteľov barokového slavizmu nesporne patrili aj ďalší dvaja jezuiti, a to Martin Sentiváni-Svätojánsky a Samuel Timon. Ten vo svojom diele *Imago antiquae et novae Hungariae* (Košice 1733, Trnava 1773) venoval XVI. kapitolu apoštolom Slovanov sv. Cyrilovi a Metodovi. Pripomenul zásluhy a význam oboch vierozvestov pri kristianizácii stredoeurópskych území a poctil ich titulom *Apostoli Slavorum*. Výsledkom vedeckého bádania Martina Sentiványiho-Svätojánskeho bolo dielo *Curiosiora et selectiora variarum scientiarum miscellanea* (Trnava 1689), v ktorom sa prelínajú svetské dejiny s cirkevnými, všeobecné s uhorskými. JANKOVIČ, Vendelín: Trnavská Univerzita. Bratislava, 1995, s. 61. Ďalšími osobnosťami boli napr. polyhistor Matej Bel, Ján Baltazár Magin, Tobiáš Masník, Daniel Sinapius-Horčička st. a mnohí iní. Viac k téme pozri: MARSINA, Richard: *Cyrilometodská tradícia na Slovensku.* In: Studia Historica Tyrnaviensia V., Trnava, 2004, s. 25 – 36. Tiež zborník vydaný pri príležitosti 300. výročia úmrtia Tobiáša Masníka: Obdobie protireformácie v dejinách slovenskej kultúry z hľadiska stredoeurópskeho kontextu. Ed. DORUĽA, Ján. Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 1998.
Ako uvádza Jozef Šimončič, otázka slovenskej národnosti v Trnave sa dostala do popredia záujmu v poslednej tretine 15. storočia. Ale až v 17. storočí dostáva konkrétnejšie rozmery, keď sa okrem iného spája s existenciou Kostola sv. Michala v Trnave. ŠIMONČIČ, Jozef: *Kostol svätého Michala v Trnave*. In: Mojej Trnave: K dejinám Trnavy a okolia. Trnava : B-print, 1998, s. 296 –299.

pri misionárskej práci. Zároveň ich úcta nadobudla širší rozmer, keďže sa stali patrónmi viacerých národov a národností v Uhorsku, teda aj tých, ktoré boli zastúpené študentmi na Trnavskej univerzite.[195] Svätý Gerhard, biskup z Csanádu, spolu s protomartýrom Štefanom pravdepodobne viac korešpondovali so záujmami hlavných mecénov kostola, čiže príslušníkov rodu Esterházi, ktorí chceli týmto spôsobom poukázať na starodávnu rodovú tradíciu a príslušnosť ku kresťanstvu. Ako neskôr uvidíme, Esterháziovci odvodzovali pôvod svojho šľachtického rodu už z čias prvých uhorských kráľov, z čias sv. Štefana Uhorského. K nemu na jednej strane odkazuje sv. Štefan Prvomučeník v úlohe osobného patróna, na druhej strane dvaja cirkevníci, súčasníci svätého uhorského kráľa, priamo spojení s jeho krajinou. Nemožno ale zabudnúť na podiel Štefana Aszataya, ktorý v zhode s bežnou praxou týkajúcou sa donácie bočných kaplniek v jezuitských kostoloch[196], prispel sumou 75 zlatých na vyhotovenie kaplnky svätých mučeníkov. Z tohto dôvodu mohol zasiahnuť aj do výberu námetu oltára v kaplnke.[197] Zároveň traja predstavitelia cirkevnej hierarchie – diakon a biskupi – mali úzky vzťah k súdobému katolíckemu kléru na Trnavskej univerzite. Poslúžili ako exemplá nielen pre študentov teológie, ale aj pre pedagógov zastupujúcich jednotlivé stupne kňazského svätenia.

Klenbové polia vytvorili priestor pre štyri kartuše s freskami (obr. č. 42 – 45). V nich téma, vyjadrená symbolickou formou, vrcholí. Zobrazení anjeli držia palmy a koruny víťazstva dosiahnutého v nebeskom kráľovstve ako všeobecné atribúty mučeníkov. Fresky boli s najväčšou pravdepodobnosťou odvodené z jezuitského noviciátu Sant´Andrea al Quirinale v Ríme, kde privátne priestory (oddychové izby) dekorovali scény mučeníctva. Hoci sa maľby nezachovali, dozvedáme sa o nich z knihy francúzskeho jezuitu Louisa Richeômeho nazvanej *La peinture spirituelle ou l´art d´admirer, et louer Dieu en toutes ses aevres et tirer de toutes profit salutaire* (Paríž, 1601).[198] Autor sprevádza čitateľa všetkými obrazmi v Sant Andrea al Quirinale a v susednom kostole San Vitale. Zámerom Richeômeho bolo vyprovokovať intenzívnu a živú meditáciu nad náboženskými témami. Pohnútkou k tomu boli, okrem iného, vraždy misionárov v jednotlivých častiach sveta (v Brazílii, Japonsku či masakra v indickej Salsette), a ako hovorí sám Richeôme: „Toto sú obrazy vašich bratov mučených medzi

195 O „kozmopolitnom" charaktere sv. Vojtecha ako o apoštolovi Čechov, Uhrov, Poliakov, Prusov sa hovorí v katalógu Svätci v strednej Európe. Ed. RUSINA, Ivan. Bratislava: Správa Kultúrnych zariadení MK SR, 1993, s. 30.

196 Už pri fundácii fresiek, oltárov, maliarskych a štukových dekorácií v bočných kaplnkách materského jezuitského kostola sa zaviedla tradícia „vedľajších" mecénov. Viac k téme pozri: HIBBARD, Howard: *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesu.* In: Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B. New York : Fordham University Press, 1972, s. 29 – 49.

197 Pozri archívne materiály MOL Budapest, MC, Acta Iesuitica, Coll. Tyrn., fasc.7, (17v-24r). V týchto materiáloch je dokonca predmetná kaplnka uvedená pod dvojitým zasvätením: ako Kaplnka sv. Štefana Protomartýra i ako kaplnka mučeníkov, list 21r. Za poskytnutie materiálov ďakujem prof. Jozefovi Šimončičovi.

198 V roku 1604 bola pravdepodobne práca Richômeho vydaná druhý raz v Lyone. Goldsmith ten Brink, Jane: *Jesuit Iconography: The Evolution of Visual Idiom*. In: Jesuit Art in North American Collections. New York, 1991, s. 16 – 21.

rokmi 1549 a 1601, nie iba pre oslavu ich pamiatky, ale aj ako príklady pre vás".[199] Určitú reláciu k dvom prvým uhorským biskupom naznačuje špeciálny predmet – pektorál – poukazujúci na cirkevnú hodnosť oboch svätcov a nápisové pásky *victor et doctor*. Použitie latinských nápisov sa opäť zhoduje s obrazmi v jezuitskom noviciáte Santo Stefano Rotondo.

K tejto, možno ju tak nazvať, hlavnej idei ikonografického programu výzdoby kostola prináležia aj štyri veľkorozmerné fresky na klenbe presbytéria a hlavnej lode, realizované na prelome 17. a 18. storočia. Zároveň sa v nich odzrkadlilo akceptovanie pôvodného patrocínia stredovekého Kostola sv. Jána Krstiteľa, takže aj nové zasvätenie a výzdoba hlavnej lode boli podmienené týmto faktom a stali sa pripomienkou pôvodne umiestnenej svätyne.[200]

Nástenné maľby majú formu veľkoplošných závesných obrazov, orámovaných štukovými ornamentmi rastlinného typu a sú venované poslednému obdobiu života sv. Jána Krstiteľa, čím dejovo nadväzujú na tri obrazy na hlavnom oltári, zobrazujúce počiatočné životné udalosti tohto svätca. Písomným prameňom k ikonografii fresiek je Sväté písmo, konkrétne Evanjelium sv. Marka alebo sv. Matúša, rovnako aj jeho príbeh zaznamenaný v Zlatej legende (Legenda aurea. Prvá freska smerom od hlavného oltára zobrazuje sv. Jána Krstiteľa karhajúceho kráľa Herodesa za jeho nemravný život, druhá maľba v poradí spracúva námet uväznenia svätca, tretia zachytáva dramatický akt sťatia sv. Jána Krstiteľa a záverečná freska v priestore nad západným chórom vyobrazuje príchod Salome s Jánovou uťatou hlavou na Herodesovu hostinu. Uvedená scéna je vyvrcholením tohto v podstate naratívneho súboru fresiek, rozprávajúcich o posledných chvíľach a martýrskej smrti sv. Jána Krstiteľa.[201] Každý zo štyroch freskových obrazov má charakter epizódy, zachytávajúcej konkrétnu udalosť či okamih na spôsob divadelnej sekvencie, čím je umocnené ich dramatické vyznenie a podiel resp. determinácia na ústrednej a námetovo najvariovanejšej téme v interiéri kostola.

Téma kresťanského mučeníctva sa teda v podstate vzťahovala ku katolíckej cirkvi a ako je zrejmé, pre Spoločnosť Ježišovu mala osobitý význam. Násilná vlna prenasledovania, ktorú okúsili jezuitskí misionári v rozličných krajinách sveta (na misiách v krajinách Európy, Ázie a Ameriky) podnietila rozmach zobrazovania martýrov a ich príbehov, a dala mu príznačnú

199 MÂLE, Emile: Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth century. New York : Pantheon, 1949, s. 176. K téme mučeníctva u jezuitov pozri: O´MALLEY, John W.: *The Historiography of Society of Jesus.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773, s. 3 – 37. Tiež EVANS, Joan : Monastic Iconography in France: From the Renaissance to the Revolution. Cambridge, 1970.
Viac k hagiografii mučeníkov Spoločnosti Ježišovej zo 16. storočia pozri: ONDRUŠ, Rajmund: Svätí a blahoslavení jezuitskej rehole. Trnava : Dobrá kniha, 2002.

200 Tu sa odohrala podobná situácia ako v Ríme, kde jezuiti takisto rešpektovali zasvätenia pôvodne stojacich objektov na mieste Il Gesù, a to Oratórium sv. Ondreja a kostol S. Maria della Strada a použili predmetné patrocíniá v pomenovaní bočných kaplniek. HIBBARD, Howard: *Ut pictura sermones: The First Painted Decorations of the Gesù,* s. 29 – 49.

201 Podrobnejšiu analýzu a najnovšie poznatky súvisiace s predmetnými freskami priniesol Jozef Medvecký v štúdii Maľby klenieb presbyteria a lode Katedrály sv. Jána Krstiteľa, pôv. Kostol jezuitov, univerzitný, 1700. In: Medzi nebom a zemou. Majstri barokovej fresky na Slovensku. Bratislava : Societas historiae atrium, Ústav dejín umenia SAV, 2009, s. 31-37

opodstatnenosť. Oboje – misionársku prácu a jezuitskú zanietenosť pre tému mučeníctva – je tiež potrebné chápať vo vzťahu k Duchovným cvičeniam sv. Ignáca z Loyoly. Tento text znamenal akúsi „motivačnú základňu" pre jezuitské aktivity. Exercície neboli pôvodne určené širokej verejnosti, ale pre mladých jezuitských novicov. Pomocou nich si mali rozvíjať možnosti svojej imaginácie opakovaným precvičovaním zmyslových schopností a pomocou *aplicatio sensuum* boli disponovaní k vyvolaniu si predstavy reálneho miesta, v ktorom sa udalosť odohrala. Týmto spôsobom, t.j. vcítením sa do kontemplovanej témy, sa pripravovali na pravdepodobné situácie, ktoré ich očakávali pri misijných aktivitách. V tomto období dosiahol kult mučeníkov nebývalé rozmery, a to najmä z dôvodu aktuálnosti mučeníckych obetí v evanjelicko-katolíckych sporoch alebo v širšom meradle v heretických, protipohanských – protitureckých konfliktoch. Aj ústredný námet veľkorozmerných fresiek na klenbe v lodi prináleží k tejto – možno ju tak nazvať – hlavnej idei ikonografického programu výzdoby kostola. Odzrkadlilo sa v nich akceptovanie pôvodného patrocínia stredovekého Kostola sv. Jána Krstiteľa, takže aj nové zasvätenie a výzdoba hlavnej lode boli podmienené týmto faktom a stali sa pripomienkou pôvodne umiestnenej svätyne.[202]

Dôraz kladený na autenticitu mučeníctva (viac ako na rozvoj naratívnych vyobrazení života svätých) potvrdzoval triumf kresťanstva v rôznych historických obdobiach, teda aj v 16. a 17. storočí. Je možné namietať, že stále hovoríme o mučeníctve jezuitov, ale diela v kaplnke kráľovnej mučeníkov nezobrazujú ani jedného z nich. Dôvod je úplne prozaický. „Sebaglorifikácia" martýrov Spoločnosti Ježišovej prostredníctvom umenia v danej dobe neprekročila hranice komunity, pre verejnosť zostávala viac-menej nespropagovaná, vo výtvarnej forme ju poznali iba samotní jezuiti. Ak sa aj objavila ikonografia jezuitských mučeníkov na verejne prístupných miestach – v kostoloch, kaplnkách, exteriérových sochársko-architektonických dielach, tak nie v zobrazení aktov mučeníctva, ale prostredníctvom scén z ich životov, odkazujúcich na niektoré morálne cnosti alebo nimi uskutočnené zázraky.[203] Oslava skutkov Spoločnosti Ježišovej mohla mať však „skrytú" formu vyjadrenú enigmami, rébusmi, emblémami alebo podobnými symbolicko-znakovými formami, ako to uvidíme neskôr pri interpretácii tzv. jezuitskej kaplnky Kostola sv. Jána Krstiteľa.

202

203 Ako uvádza Jozef Medvecký, aj ikonografia známych košických mučeníkov – jezuitov Melchiora Grodzieckeho a Štefana Pongráca, ktorí zomreli v roku 1619, sa rozvinula až v 18. storočí. Rovnako ojedinelé je aj zobrazenie autentických dobových martýrií katolíckych kňazov a misionárov a aj tie majú po výtvarnej stránke iba diletantskú úroveň a sú významné iba z dokumentárneho aspektu. MEDVECKÝ, Jozef: *Umenie 17. storočia ako nástroj konfesionálnej propagandy.* In: Umenie Slovenska – jeho historické funkcie. Bratislava : Ústav dejín umenia SAV, 1999. s. 185 – 195. Na danú tému – mučeníci Spoločnosti Ježišovej prebiehala v r. 2003 máj – september v SNG Bratislava výstava pod názvom Hlavou dolu, na ktorej boli prezentované grafiky s tematikou jezuitského mučeníctva, ale ako je zrejmé z prezentovaných príkladov, aj tieto grafiky mali v dobe svojho vzniku privátny charakter.

Obr. č. 14:
Kristov pád pod krížom – freska z pašiovej kaplnky rímskeho kostola Il Gesù.
(Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 15:, 16, 17:
Fresky z Kaplnky Deiparae Dolorosa v trnavskom Kostole sv. Jána Krstiteľa.
(Foto: Zuzana Dzurňáková)

č. 15

č. 16

č. 17

Obr. č. 18, 19:
Grafiky z Duchovných cvičení sv. Ignáca z Loyoly vydaných v Trnave v r. 1679.
(In: Exercitie Spiritualia Sancti Patris Ignatij Loylae Societatis Jesu Fundatoris. Recusa Tyrnaviae ANNO M.DC.LXXIX. TYPIS ACADEMICIS EXCUDE BAT MATTHIAS SRNENSKY)

č. 18

č. 19

Obr. č. 20:

Oltárne retábulum z kostola v San Pedro. (In: BARGELLINI, Clara: Jesuit *Devotions and Retablos in New Spain*. In: The Jesuits, Cultures, Sciences, and the Arts, 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 688.)

Obr. č. 21 – 24:
Fresky z prvej kaplnky (smerom od hlavného vstupu) na severnej strane Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

č. 21

č. 22

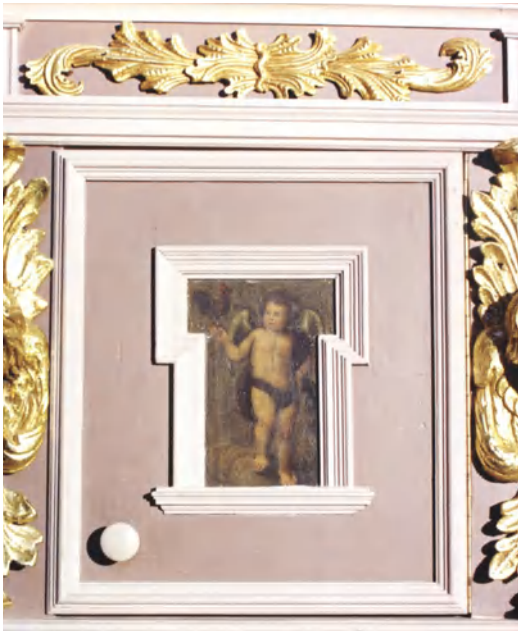
č. 23

č. 24

Obr. č. 25 – 28:
Maľby s námetom Arma Christi na paramentári v sakristii františkánskeho Kostola sv. Jakuba v Trnave. (Foto: Peter Frátrič)

č. 25

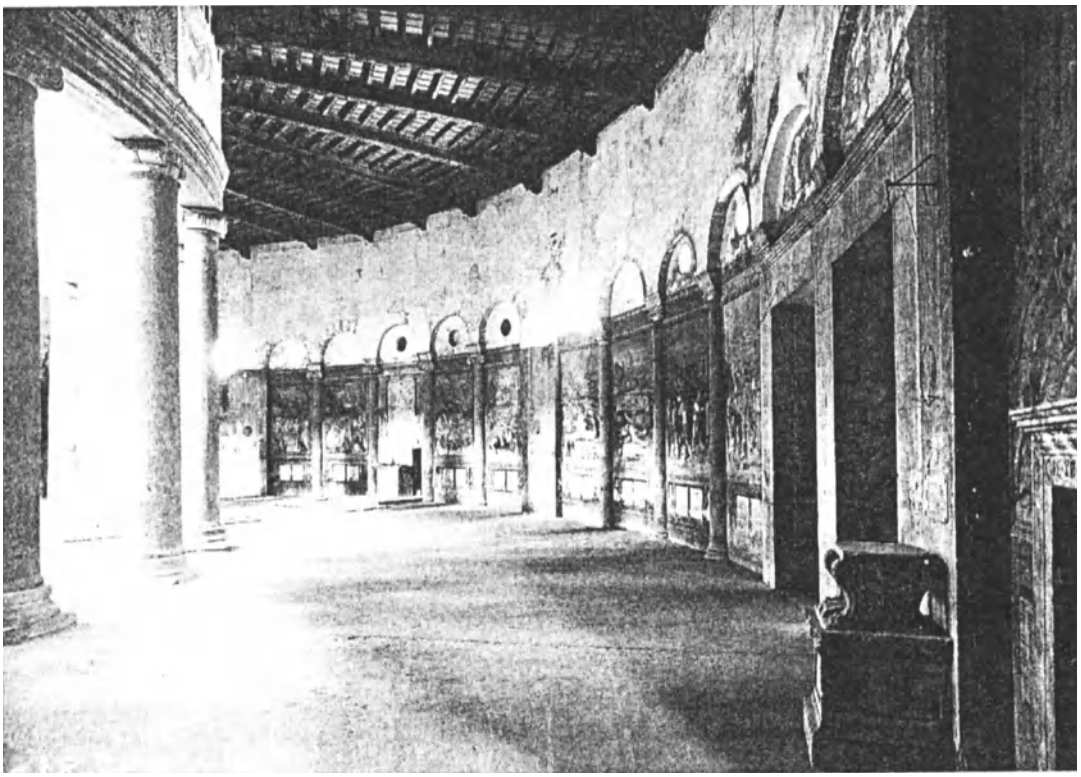
č. 26



č. 27

č. 28

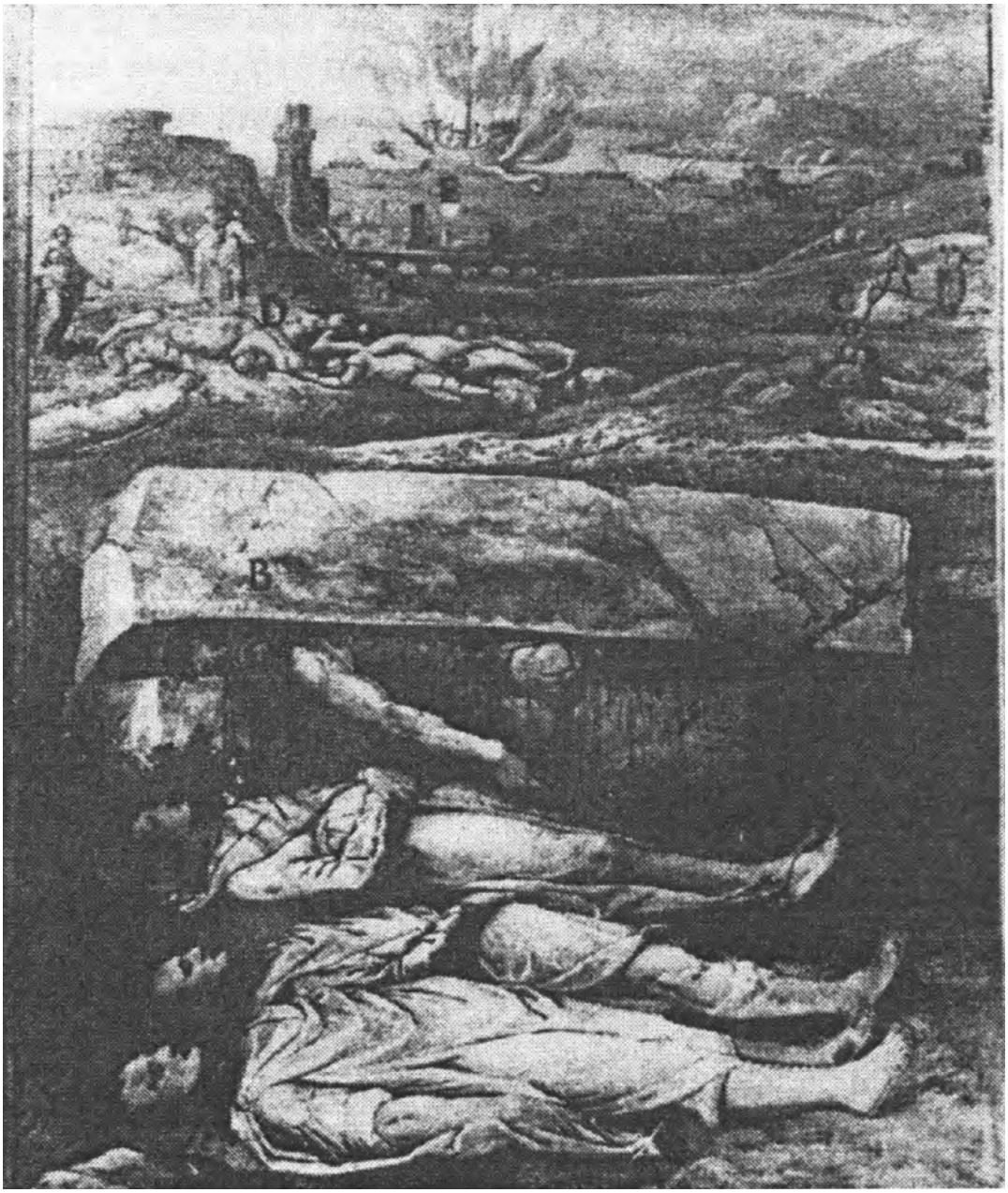
Obr. č. 29:
Ochodza v kostole Santo Stefano Rotondo v Ríme. (In: Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation.* In: The Sixteenth Century Journal, 1998, Volume XXIX, No. 3., s. 690.)



Obr. č. 30:

Titulná strana diela *Ecclesiae militantis triumphi*. (In: Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation*. In: The Sixteenth Century Journal, 1998, Volume XXIX, No. 3., s. 691.)

Obr. č. 31:
Mučenie jezuitských misionárov – fresky v ochodzi kostola Santo Stefano Rotondo v Ríme. (In: http://pauillac.inria.fr/~codognet/web.html)



Obr. č. 32, 33:

Mučenícka smrť jezuitov v Japonsku – medirytiny M. Küssela podľa K. Škréty z knihy M. *Tannera Societas Jesu usque sanguinis et vitae* ... (In: ČORNEJOVÁ, Ivana: Tovaryšstvo Ježišovo: Jezuité v Čechách. Praha, 1995, s. 135, 136.)

č. 32

č. 33

Obr. č. 34:

Ukrižovanie Ježiša Krista a všetci svätí – grafika z *Ecclesiae militantis triumphi.*
(In: Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation.* In: The Sixteenth Century Journal, 1998, Volume XXIX, No. 3., s. 700.)

Obr. č. 35:
Oltárny obraz Kameňovanie sv. Štefana Prvomučeníka v Kaplnke Kráľovnej mučeníkov v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Jozef Tihányi

Obr. č. 36:

Kameňovanie sv. Štefana Prvomučeníka – grafika z *Ecclesiae militantis triumphi.* (In: Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation.* In: The Sixteenth Century Journal, 1998, Volume XXIX, No. 3., s. 708.)

Obr. č. 37, 38:
Mučenícke nástroje – individuálne atribúty ranokresťanských mučeníkov – štuky z Kaplnky Kráľovnej mučeníkov v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

č. 37

č. 38

Obr. č. 39:
Sv. Vojtech (Adalbert) – freska z Kaplnky Kráľovnej mučeníkov v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 40:
Sv. Gerhard (Gerardus) – freska z Kaplnky Kráľovnej mučeníkov v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 41:

Všetci svätí mučeníci – grafika z *Ecclesiae militantis triumphi.* (In: Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation.* In: The Sixteenth Century Journal, 1998, Volume XXIX, No. 3., s. 702.)

Obr. č. 42, 43, 44, 45:
Anjeli s martýrskymi a biskupskými atribútmi – klenbové fresky z Kaplnky Kráľovnej mučeníkov v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

č. 42

č. 43

č. 44

č. 45

4.3 TRADÍCIA A KULT ZEMSKÝCH PATRÓNOV

Individuálne kulty, ktoré boli podporované jezuitami v jednotlivých regiónoch, dokladujú pochopenie významu tradičných zemských patrónov. Ich tradícia akceptovaná širokými vrstvami sa odzrkadlila aj v osnove programov výzdoby interiérov kostolov Spoločnosti Ježišovej.

Na záverečnej sesii Tridentského koncilu v decembri 1563 konciloví otcovia odôvodnili potrebu svätých obrazov. Zároveň potvrdili, že vizuálne umenie v spojení s evanjelizačnými vzdelávacími snahami účinnejšie zapôsobí vo vieroučných a duchovných zápasoch cirkvi aj formou obrany a vzývania kultu svätých. Cirkevný záujem o ich propagáciu bol identický so záujmom rehôľ obraňovať a šíriť kult kanonizovaných svätcov zo svojich vlastných radov, ale aj kultom svätých vo všeobecnosti. Vizuálno-umelecká propaganda každého rádu podporovala záujmy celej cirkvi. Hoci každá rehoľa využívala umenie na oslavu svätcov a poskytovala príklady pre veriacich, boli to najmä jezuiti, ktorí v najväčšej miere využívali hagiografiu pre potreby duchovnej formácie a verejnej reprezentácie.

Dôležitým tematickým okruhom umeleckej iniciatívy Pavla Esterháziho, významného mecéna trnavských jezuitov, bola okrem boja proti Turkom a oslavy hrdinov slávna minulosť a bohatstvo jeho rodu. Idea hľadania predkov zaujímala Pavla Esterháziho natoľko, že dal v roku 1670 na zámku vo Forchtensteine zhotoviť rozmernú olejomaľbu s rodokmeňom Esterháziovcov. Tento námet sa neskôr zopakoval na veľkej medirytine od augsburgského medirytca Tobiasa Sattlera z toho istého roku. Zdá sa nám zaujímavé porovnať z hľadiska idey (do určitej miery sú porovnateľné aj z formálneho hľadiska, keďže na obidvoch zobrazeniach vyrastajú stromy z postáv zakladateľov, ktoré sú umiestnené v spodnom pláne obrazov) Esterháziovský rodokmeň s genealógiou jezuitov, resp. Ignácovým stromom, publikovaným v *Ars magna lucis et umbre* od jezuitu Athanasia Kirchera (Rím, 1646). Obidva sa zhodujú v zámere vyjadriť rozsah ich vplyvu a moci. Ignácov strom je v podstate stromom provincií Spoločnosti Ježišovej, rozmnožených od čias svojho zakladateľa, reflektuje jej aktuálny administratívny a teritoriálny rast vo vzájomnom spojení. Rovnako medirytina Esterháziho rodokmeňa okrem príbuzenských vzťahov približuje pohľad na významné zámky alebo lokality, ktoré vlastnili a spravovali Esterháziovci, napríklad zámok Forchtenstein, Kismarton, Galanta, Lakompak, Czesznek. K hľadaniu spojitostí medzi týmito dvomi príkladmi nás vedie predpoklad, že Pavol Esterházi mohol už v čase univerzitných štúdií poznať prax jezuitov, týkajúcu sa podávania správ z úspešných misií, ktoré mávali obrazovo-slovnú podobu. Konštitúcie Spoločnosti Ježišovej nariaďovali generálovi, aby často informoval provinciálov o tom, čo sa deje vo všetkých provinciách. Informácie získavali prostredníctvom vzájomnej korešpondencie. Takto sa rozširovali poznatky takého druhu, ako boli napríklad zvyky ľudí tej ktorej krajiny, charakter spoločnosti, jedlo, odievanie, prírodné a klimatické podmienky. Následkom toho už v polovici 17. storočia profesori na jezuitských školách zakladali kabinety, botanické záhrady, disponovali mnohozväzkovými súhrnmi o pôvodnej histórii území,

na ktorých pôsobili, a vyučovali geografiu vo svojich triedach po celej katolíckej Európe.[204] Druhou indíciou je zhodnosť inšpirácie zo Starého Zákona. Základnú koncepciu pre Ignácov strom si Kircher zapožičal priamo z námetu „strom Jesseho" (niekedy tiež „kmeň Jesseho"). Tu však nie je rodokmeňom ľudského pokolenia, ale provincií a misií rádu. U Esterháziho sa starozákonná inšpirácia prejavila v zobrazení praotca Adama ako zakladateľa rodu, čím mohol ale súčasne proklamovať väzbu na kresťanské korene rodu, začínajúce od Adama. (Podľa nášho názoru si nemusel pri voľbe „koreňa" rodostromu zvoliť práve túto biblickú postavu, ale niektorú konkrétnu osobu z dávnej rodovej histórie.) Obidve zobrazenia rodokmeňov mali bezpochyby tú istú praktickú funkciu, ktorá prevyšovala umeleckú stránku. Ignácov strom bol používaný na prezentovanie organizačnej jednoty Spoločnosti Ježišovej. Esterháziho rodokmeň spolu s ďalšími tridsiatimi piatimi kresbami slúžil ako vzor na vyhotovenie rytín pre plánované dielo *Topographia Regni Hungariae*.[205]

Počiatky rodu Esterházi siahali až do čias prvých kresťanských vladárov Uhorska. Podľa Lászlóa Berényiho sa začali stopy tejto rodiny, pochádzajúcej z rodu Šalamúna, objavovať v 11. storočí a *genus* pána Šalamúna vlastnil majetky už za panovania svätého kráľa Štefana Uhorského.[206]

Kult uhorských dynastických svätcov bol u nás rozšírený už od stredoveku. V zástupe mužských svätcov figurovali najmä sv. Štefan, Imrich a Ladislav. Ivan Gerát uvádza, že sv. Štefan, ktorý bol uctievaný ako „politický" svätec, reprezentoval monarchiu konštituovanú na kresťanských základoch. „Personifikácia idey štátu patrila k ideologickému inštrumentáriu, ktorým cirkev podporovala svornosť politicky aktívnej časti obyvateľstva monarchie a legitimizovala tak svoje politické účinkovanie."[207] Ide síce o interpretáciu významu lokálneho patróna v stredovekom umení, ale nie natoľko vzdialenú politike štátu a cirkvi v 17. storočí. Zobrazovanie sv. Štefana Kráľa, jeho syna Imricha a kráľa Ladislava formou reprezentatívnych obrazov kulminovalo v 14. – 16. storočí.

Táto tradícia kontinuálne pokračovala aj v nasledujúcich dvoch storočiach, keď zaznamenala nebývalý rozmach.[208] Dokladom pretrvávajúcej tendencie zobrazovania typologicko-reprezentatívnym spôsobom je napríklad titulný list z trnavského kalendára na rok 168 3 (obr. č. 46). V hornej časti grafiky sú vyobrazení štyria uhorskí zemskí patróni – Štefan,

---

204 HARRIS, J. Steven: *Mapping Jesuit Science: The Role of Travel in the Geography of Knowledge*. In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 212 – 240.

205 GALAVICS, Géza: *A mecénás Esterházy Pál: Vázlat egy pályaképhez*. Müvészettörténeti Értesitö, 1988, č. 3 – 4, s. 146.

206 K týmto majetkom patrili Žitný ostrov, neskoršia severná časť patriaca župe Pozsony (Bratislava) a územie za Dunajom v župe Veszprém. Berényi László: *Pôvod a usídlenie sa rodiny Esterházyovcov z rodu Šalamúna v Galante*. In: Galanta a Esterházyovci. Galanta : Juty – Bartoš, 1996, nepag.

207 GERÁT, Ivan: Stredoveké obrazové témy na Slovensku: Osoby a príbehy. Bratislava : Veda, 2001, s. 165.

208 RUSINA, Ivan (Ed.): Svätci v strednej Európe. Bratislava : SNG, 1993.

Ladislav, Imrich, Vojtech, uprostred nich Panna Mária s Ježiškom. Každý z nich drží v ruke individuálny atribút, zodpovedajúci ich významu a funkcii, ktorú zastupovali – sv. Štefan vladárske insignie – žezlo a ríšske jablko s krížom , sv. Ladislav sekeru a jablko, sv. Imrich opäť jablko a ľaliu, sv. Vojtech biskupskú berlu, Panna Mária kráľovské žezlo a malý Ježiško jablko – zemeguľu, odkazujúcu k svetovláde. Najväčšiu časť zaberá bohatý veniec so znakmi krajín Uhorska, prostredníctvom ktorého je vyjadrená symbolika štátnosti, čiže veľkosť uhorského kráľovstva, zvereného pod záštitu a ochranu vyššie zobrazených svätých. Podobná idea sa objavila už skôr, a to v roku 1640. Jezuiti, pracujúci podľa premyslenej taktiky spočívajúcej v poznaní histórie a kultúrnych zvyklostí krajiny ich misijného pôsobenia, si uvedomovali význam kultu uhorských dynastických svätcov a zakomponovali ich do ikonografického programu hlavného oltára sv. Jána Krstiteľa. Prostredníctvom cieleného výberu svätcov s územnou tradíciou sa snažili priblížiť domácemu obyvateľstvu kontinuitu katolíckeho učenia. Vychádzajúc z významovosti týchto postáv, kanonizovanej už v stredoveku, umiestnili jezuiti na oltár postavu sv. Štefana ako predstaviteľa múdreho kráľa, sv. Ladislav reprezentoval aktívneho bojovníka a sv. Imrich symbolizoval kresťana, ktorý zasvätil svoj život pestovaniu viery.[209]

V postavách uhorských svätcov videli jezuiti aj Esterháziovci opäť príklady hodné nasledovania. Štefanovi vďačilo Uhorsko za kresťanstvo, Imrich ho príkladne prezentoval svojím spôsobom života, Ladislav bránil uhorské kresťanské územie pred pohanmi. Všetci traja zároveň manifestovali postoj príslušníkov tohto významného šľachtického rodu k súdobému spoločensko-historickému dianiu. Esterháziovci reprezentovali uhorskú politickú špičku s prorímskou orientáciou, povinnú ochraňovať, pestovať a rozširovať katolícke vierovyznanie vo svojej krajine. Popri tom ale nemôžeme zabudnúť na ženské osobnosti, akými boli napríklad sv. Alžbeta a sv. Margita Uhorská. Aj k týmto svätým obracali svoje prosby veriaci zo všetkých krajín spojeného uhorského kráľovstva. Ich začlenenie do ideovej osnovy oltára a umiestnenie v hornej časti oltárneho celku (obr. č. 47)korešponduje už so spomínanou koncepciou barokového oltára ako sprítomnenia nebies na zemi. Celému zástupu svätcov oslávených v nebesiach kraľuje Panna Mária – Kráľovná nebies. Takže vybraní uhorskí svätci sa náležite hodili do prostredia Trnavy, ktorá bola v 17. – 18. storočí významnou súčasťou Uhorska ako náboženské centrum katolicizmu.

Ak by sme teda súhlasili s názorom, že sa Pavol Esterházi podieľal na návrhu doplňovaných častí výzdoby kostola, tak hlavne z dôvodu jeho veľmi blízkeho vzťahu k trnavským jezuitom. Bol ich študentom, poznal ich metódy, ciele, stratégiu. Aj vďaka nim sa identifikoval s rekatolizačným úsilím rímskej cirkvi a v neposlednom rade si osvojil jezuitskú „taktiku boja“ prostredníctvom umenia.

209 Symbolickú úlohu jednotlivých svätcov v stredoveku vysvetľuje GERÁT, Ivan: Stredoveké obrazové témy, s. 165.

Obr. č. 46:

Grafika z kalendára na rok 168 3. (In: RADVÁNI, Hadrián: Stará Trnava v obrazoch. Trnava : SSV, 2002, s. 16.)

Obr. č. 47:
Štít hlavného oltára sv. Jána Krstiteľa v ranobarokovom Kostole sv. Jána Krstiteľa.
(Foto: Zuzana Dzurňáková)

4.4 ČISTOTA, CUDNOSŤ, PANENSTVO

Pre jezuitov mala telesná zdržanlivosť alebo čistota obrovský význam. Samozrejme, že patrila k trom základným rehoľným sľubom, ale sv. Ignác ju vo svojich Duchovných cvičeniach povýšil dokonca nad manželstvo. „Veľmi schvaľujme rehole, panenstvo a zdržanlivosť, ale manželstvo nie natoľko ako hociktorý zo spomenutých stavov."[210] Názor sv. Ignáca môžeme pokladať za ústredné motto ikonografie Kaplnky Kráľovnej panien. Obsah tvoria scény zobrazujúce panny a mužských predstaviteľov, zachovávajúcich si svoju mravnú čistotu a nepoškvrnenosť pre večný život. Pri výbere postáv demonštrujúcich túto tému si objednávatelia dokonca zvolili zástupcov spomedzi samotných jezuitov – mladých svätcov Alojza Gonzagu a Stanislava Kostku. Pápež Pavol V. ich v roku 1605 vyhlásil za blahoslavených a Benedikt XIII. oboch svätorečil v roku 1726.[211]

Glorifikáciu a ich stanovenie za vhodné *exemplum* pre jezuitských novicov urobil jezuita Gabriel Hevenesi (1656 – 1715) už v roku 1690 prácami *Academicus Viennensis sive B. Stanislaus Kostka…* a *S. Ephebus sive B. Aloisius Gonzaga…* (obidve vydané v spomenutom roku vo Viedni), ale aj dielom publikovaným v Trnave v roku 1717 pod titulom *Speculum Innocentiae Sive Vita Angelici Juvenis B. Aloysii Gonzagae, Societate Jesu…*[212] Už na začiatku 17. storočia vznikli v Ríme diela venované pamiatke a úcte sv. Stanislava Kostku, čerpajúce z hagiografických spisov. Piotr Skarga, životopisec svätého Stanislava Kostku, opisuje udalosť, keď chorý novic zažíva víziu, pri ktorej prijíma eucharistiu: „… Dialo sa to na začiatku mesiaca decembra, keď krátko predtým ochorel, na sviatok patrónky sv. Barbory. Každý, kto sa k nej utieka, má ju v úcte a zverí svoj život do jej rúk, neodíde bez prijatia Najsvätejšej Sviatosti z tohto sveta. Tak sa s veľkou nádejou začal k nej modliť: ‚Teraz je čas, svätá panna moja, aby som zažil tvoju lásku, vypros mi u tvojho Miláčika milosrdenstvo, aby som bez Tela a Krvi, bez potravy nebeskej a posily kresťanskej nezomrel. Pri tejto modlitbe sa mu zjavila sv. Barbora s párom anjelov, ktorí priniesli Najsvätejšiu Sviatosť, pristúpili k jeho lôžku, podali mu ju a on s veľkou pokorou a radosťou prijal svojho Pána."[213] Uvedená udalosť tvorila základnú ikonografiu tohto svätca. Opierajúc sa o životopisy Piotra Skargu i Martina Baronnia vznikli v Ríme grafické diela propagujúce kult sv. Stanislava Kostku (obr. č. 48). V centre grafických kompozícií je umiestnená uvedená scéna prijímania eucharistie, ktorú obkolesujú

210 Svätý Ignác z Loyoly: Duchovné cvičenia, Exercície. Preklad: Štefan Senčík. Trnava : Dobrá kniha, 1995, s. 163. Niekomu sa môže zdať toto preferovanie panenství, respektíve podceňovanie manželského stavu trochu zvláštne. Nešlo ale o uprednostňovanie jedného alebo druhého, musíme si totiž uvedomiť, že pôvodne boli Duchovné cvičenia určené úzkemu okruhu členov Spoločnosti Ježišovej, až neskôr dosiahli širší spoločenský záber.

211 K hagiografii oboch jezuitských svätcov pozri: ONDRUŠ, Rajmund: Svätí a blahoslavení jezuitskej rehole. Trnava : Dobrá kniha, 2002, s. 32 – 34, 60 – 64.

212 V súčasnosti spravuje predmetné dielo Západoslovenské múzeum a eviduje ho pod signatúrou T 26/120XVIIIT.

213 KNAPIŃSKI, Ryzsard: Titulus Ecclesiae: Ikonografia. Warszawa : Instytut Wydawniczy Pax, 1999, s. 548.

obrazy čerpajúce zo svätcovho života. Tento námet sa dostal aj do ikonografického programu Kaplnky Kráľovnej panien (obr. č. 49). Prítomnosť sv. Barbory v popísanej situácii vysvetľuje jej zobrazenie na protiľahlej freske, avšak je nanajvýš zaujímavé, akým spôsobom je svätica zobrazená. Na rozdiel od rímskych grafických vzorov, kde stojí v úzadí za anjelmi v pokojnej pozícii s individuálnymi atribútmi v rukách (vežou a palmovou ratolesťou), v našom prípade maľba zachytáva akt jej mučenia, resp. popravy. V tomto zmysle tvorí ženský náprotivok jezuitského novica, vyjadrujúc obetu v záujme zachovania si čistoty či panenstva.[214]

Totožnú afinitu môžeme predpokladať aj v prípade sv. Alojza Gonzagu (obr. č. 50), ktorý je pendantom sv. Stanislava Kostku. Nakoľko prístupná životopisná spisba neuvádza žiadne spojenie sv. Alojza Gonzagu s nejakým iným svätcom a ani nepopisuje jeho vízie, ktorých účastníkom mohol byť niekto z plejády svätých, môžeme iba ťažko identifikovať postavu na freske v kartuši západného klenbového výseku, a preto jej identifikáciu ponecháme otvorenú.[215] V tejto freske však pozorujeme výrazné znaky formálno-kompozičnej príbuznosti s grafikou z cyklu *Ecclesiae militantis triumphi* (obr. č. 51, 52). Obraz sv. Ignáca Antiochijského určil základnú štruktúru mučeníckych scén a ponúkol vzor zobrazovania založeného na nebiblických odkazoch. Architektonická štruktúra, ktorá obkolesuje scénu s hlavnou postavou sv. Ignáca Antiochijského hodeného levom, stavia diváka do pozície spoluúčastníka udalosti a vťahuje ho do deja. Mučenícke scény v pozadí, i keď perspektívne správne zobrazené, nedemonštrujú spojitosť rozprávania príbehu, ale akcentujú individuálne mučeníctvo.[216]

V rímskom kostole San Vitale, ktorý patrí k jezuitskému noviciátu Sant Andrea al Quirinale, bol do celkového programu výzdoby začlenený oltár Triumf svätých mučeníc[217]

---

214 Svätý Stanislav Kostka je uctievaný ako patrón študujúcej mládeže a rehoľných novicov. Mladým ľuďom túžiacim po väčšej dokonalosti zanechal tento svätec svoje životné motto: „Ad maiora natus sum" – Narodil som sa pre väčšie veci. ONDRUŠ, Rajmund: Blízki Bohu i ľuďom: Životopisy svätých. Bratislava : Tatran 1991, s. 619.

215 Môžeme vysloviť hypotézu o zobrazení sv. Tekly. K tejto domnienke nás viedli atribúty svätice, ale aj zobrazenie zodpovedajúce ikonografii sv. Tekly tak, ako ju nachádzame v danej kaplnke. Svätica sedí v podzemných priestoroch v akejsi jame, v hornej časti obmurovanej s pozdĺžnym otvorom. Ten umožňuje pohľad na modrú oblohu. Sprievodným komparzom svätice sú štyri levy, ktoré však nepôsobia dojmom divokých šeliem, ale skrotených a pomerne prítulných zvierat. Levy poukazujú na jeden zo spôsobov, akým mala byť sv. Tekla mučená. Podľa niektorých prameňov táto svätica po rôznych mučeníckych skúškach žila ešte dlhé roky a zomrela prirodzenou smrťou vo veku 91 rokov. SCHAUBER, Vera – Schindler, Hanns Michael: Rok se svatýma, Kostelní Vydří: Karmelitánske nakladatelství, 1994. K možnému omylu mohlo prísť z dôvodu nesprávneho obnovenia predmetnej fresky, zobrazujúcej mladú ženu, čo by naznačovalo, že sa pri reštauračnom postupe nezohľadňoval pramenný materiál. Pravdepodobne sa vychádzalo zo zachovaného torzálneho stavu fresky, čo mohlo spôsobiť značné skreslenie a nepresné zobrazenie pôvodného námetu.

216 Nápis nad obrazom „nechajte zuby šeliem nech ma rozdrvia, úbohé telo bude nájdené" reprodukuje modlitbu z Rímskeho breviára odriekanú na sviatok sv. Ignáca.

217 Rozmiestnenie zvyšných scén bolo nasledovné: v presbytériu Martýstvo sv. Vitala a jeho detí od Agostina Ciampelliho, v apside Ukrižovanie Krista, autorom ktorého bol Andrea Commodi, Tarquinio Ligustri namaľoval scény ranokresťanských mučeníkov. Štyri bočné oltáre sú venované námetom Kristus na hore Olivovej, Nanebovzatie Panny Márie, Zástup mužských svätcov, Triumf svätých mučeníc. Všetky diela majú spoločnú hlavnú myšlienku: odhodlanie obetovať život a pripojiť sa tak ku Kristovmu utrpeniu.
BAUNSTARK, Reinhold: Rom in Bayern: Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten. München : Bayerisches Nationalmuseum, 1997, s. 463-464.

(obr. č. 53). Scéna zobrazuje mladé ženy s palmovými ratolesťami a individuálnymi atribútmi: Uršuľa so štandardou, Agneša s baránkom, Katarína má knihu a pod nohami meč, Barbora drží vežu, atď. „Víťazky" stoja nad polámanými mučeníckymi nástrojmi a rozbitými pohanskými modlami, v strede sú rozsypané biele a červené okvetné lístky, ktoré symbolizujú nevinnosť a obetu mladých martýriek.[218] Obraz triumfujúcich panien s mottom *Adducentur regi virgines post eam* – „... za ňou ti privádzajú panny, jej družice" (Žalmy 44,15) tvoril pendant k protiľahlému oltáru, ktorý zobrazuje mužských svätcov. Sprievodný nápis citovaný z listu Galaťanom 5,24 *Qui autem sunt Christi, carnem suam crucifixerunt cum vitiis et concupiscentiis* – „Tí, čo patria Kristovi Ježišovi, ukrižovali telo s vášňami a žiadosťami" rozvíja ideu mravnej čistoty a nábožného života sprostredkovanú postavami mladých kresťanov.

Rímsky oltár panien poslúžil ako inšpiračný vzor a kompozičná predloha pre fresku na západnej stene Kaplnky Kráľovnej panien (obr. č. 54). Aj keď nemožno porovnávať kvalitatívnu úroveň obidvoch diel, jadro výpovede zostalo zachované. Bojujúci pohania boli cnosťami mladých žien a ich vytrvalosťou smerujúcou k mučeníctvu odzbrojení a porazení. Freska v kartuši na západnej stene pod klenbou vyobrazuje deväť ženských postáv pomerne jednotnej podoby. K identifikovaniu jednotlivých svätíc napomáhajú, rovnako ako v San Vitale, individuálne atribúty – sv. Agneše baránok, sv. Kataríne Sienskej kríž a ľalia, sv. Apolónii kliešte, sv. Barbore veža, sv. Agáte prsia položené na tácni, sv. Lucii oči, sv. Kristíne šípy. V strede scény stojí sv. Katarína Alexandrijská. Jej centrálna pozícia má, okrem rímskej kompozičnej predlohy, svoje opodstatnenie vo vzťahu k Spoločnosti Ježišovej. Túto sväticu si jezuiti zvolili za patrónku ich univerzitného školstva a vzdelávania.[219]

V Kaplnke Kráľovnej panien sa znovu objavuje svätý Imrich, ale tentoraz ako reprezentant panictva. Z dôvodu už vyslovenej hypotézy, že štuky na bočných stenách vstupných oblúkov kaplniek mohli vzniknúť až v 90. rokoch 17. storočia, môžeme predpokladať, že tohto mladého uhorského svätca do zoskupenia postáv symbolizujúcich fenomén panenstva mohol navrhnúť člen mecenášskeho rodu Imrich Esterházi.[220] Zvyšnými postavami sú neuhorskí svätci: sv. Kazimír, sv. Dorota a sv. Cecília (obr. č. 55, 56).

Všetci štyria zosobňovali vysoko morálnu ľudskú cnosť – čistotu (*castitas*). Okrem toho mali spoločného menovateľa, a to pomerne nízky vek úmrtia, medzi 20. a 30. rokom života.

---

218 V symbolickom použití červenej a bielej farby na kvetoch sa odráža väzba na stredovekú tradíciu, ku ktorej sa barokové umenie v mnohom vracalo a bralo si z nej inšpiráciu.

219 Toto patrocínium nadviazalo na stredovekú tradíciu a u jezuitov malo pomerne časté zastúpenie. Napríklad v univerzitnom kostole vo Viedni zasvätili jezuiti jednu z postranných kaplniek tejto svätici práve z dôvodu jej patronátu nad vysokoškolským štúdiom, pražská univerzita si sv. Katarínu zvolila za svoju patrónku, viaceré nemecké vysoké školy riadené jezuitmi si vybrali túto sväticu za svoju duchovnú mecénku.

220 O mecénskych aktivitách Imricha Esterháziho pozri: RUSINA, Ivan: *Ikonografia Imricha Esterházyho.* In: Problémy umenia 16. – 18. storočia. Bratislava : VEDA, 1987, s. 194 – 201. Ako uvádza Ivan Rusina, Imrich Esterházi prednášal do roku 1695 filozofiu a teológiu na Trnavskej univerzite. Podľa upozornenia prof. Jozefa Šimončiča ide o mylné tvrdenie, pretože I. Esterházi nebol jezuita a preto nemohol prednášať na jezuitskej univerzite.

Pomer mužských svätcov a svätých panien je vyrovnaný a osnovaný tak, aby tvorili párové dvojice: Stanislav s Barborou, Alojz so zatiaľ neidentifikovanou pannou, Imrich s Cecíliou, Kazimír s Dorotou. Princíp náprotivku odpozorovaný z rímskeho príkladu v S. Vitale dostal takto v danej kaplnke svoju novú modifikovanú formu, vyjadrenú prostredníctvom konkrétnych individualít. Príkladné charaktery týchto svätých, ktorí sú odmenení Kristom, vytvorili *exempla* nielen pre jezuitských novicov, ale aj pre všetkých mladých ľudí vo všeobecnosti.

Obr. č. 48:

Grafické zobrazenie sv. Stanislava Kostku od Giacoma Laura, vydané v Ríme v 1606.
(In: KNAPIŃSKI, Ryszard: Titulus Ecclesiae: Ikonografia. Warszawa : Institut Wydawniczy Pax, 1999, s. 545.)

Obr. č. 49:
Sv. Stanislav Kostka – freska z Kaplnky Kráľovnej panien z Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 50:
Sv. Alojz Gonzaga – freska z Kaplnky Kráľovnej panien z Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 51:

Mučenie sv. Ignáca Antiochijského – grafika z *Ecclesiae militantis triumphi*. (In: Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation*. In: The Sixteenth Century Journal, 1998, Volume XXIX, No. 3., s. 709.)

Obr. č. 52:
Sv. Tekla (?) – freska z Kaplnky Kráľovnej panien z Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 53:

Triumf sv. mučeníc – oltárny obraz z kostola San Vitale v Ríme. (In: BAUNSTARK, Reinhold: Rom in Bayern: Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten. München : Bayerisches Nationalsmuseum, 1997, s. 465.)

Obr. č. 54:
Triumf sv. mučeníc – freska z Kaplnky Kráľovnej panien z Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 55, 56:
Štukové figúry svätcov a svätíc v Kaplnke Kráľovnej panien z Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

č. 55

č. 56

4.5 HEROICKÁ A TRIUMFÁLNA TEMATIKA – TROFEJE

Na začiatku 16. storočia taliansky politický teoretik a historik Niccolo Machiavelli (1469 – 1527) sumarizoval štátnické umenie svojej doby na základe osobných, často negatívnych skúseností z oblasti politického, diplomatického a kultúrneho života a napísal dielo Vladár (*Il Principe*). Vypracoval v ňom súbor rád pre panovníka o spôsobe vlády, o tom, ako dosiahnuť moc, úspech a slávu. Zároveň ich dal do vzťahu so všeobecnými myšlienkami o práve, slobode a štáte. Človek a jeho zbrane sú dvoma veľkými témami tvoriacimi jadro *Il Principe*. Podľa Machiavelliho odporúčaní vladár, ktorý chce vystúpiť na výšiny slávy, musí mať spoľahlivú armádu, no súčasne si musí pestovať správne vladárske vlastnosti. Hodnotu osobnosti (*virtus*) však Machiavelli nechápal v zmysle kladných vlastností panovníka, ale mravný aspekt úplne spochybnil a obrátil naruby.[221]

V závere 16. storočia prišli s novým prístupom k štátnictvu členovia Spoločnosti Ježišovej. Vypracovali teóriu antimachiavellizmu, ktorou reagovali na Machiavelliho kritiku tradičnej kresťanskej politickej teórie a na jeho návody, ako si získať a udržať moc bez ohľadu na morálku. Jezuiti sa usilovali vytvoriť alternatívu k Machiavelliho modelu cynického bezohľadného štátnika. Ich teória obraňovala kresťanské morálne princípy nielen v zmysle utopistickej vízie, ale aj v ich praktizovaní v oblasti domácej i zahraničnej diplomacie a štátnictve. Obhajovala tradičné kresťanské cnosti akými boli opatrnosť (rozvážnosť), statočnosť (odvaha), spravodlivosť a miernosť (zdržanlivosť). Tieto boli podľa jezuitov vizitkou ideálneho, avšak absolutistického vladára, ktorému bola daná duchovná sila čiastočne od Boha a skutočná sila vyplývala z podpory a náklonnosti ľudu. Znamenalo to, že panovníkova moc sa v mnohom odvíjala od jeho dobrej povesti, a tá závisela zas od praktizovania spomínaných cností. Predstava ideálneho kresťanského panovníka, pre ktorého používali pomenovanie knieža – hrdina, sa opierala o jednoduchú rovnicu: politická moc = morálka. Uplatňovanie kresťanských cností spájalo svetského panovníka s božskou podstatou a spojenie ľudského a božského bolo tak stelesnené v predstave kniežaťa – hrdinu.[222]

Rozdiel medzi politickými teóriami Machiavelliho a jezuitov spočíval v tom, že Machiavelli písal na základe toho, akí panovníci v skutočnosti sú, kým jezuiti dávali akýsi návod na dosiahnutie ideálneho panovania, čiže ich teória hovorila o tom, čo by mal panovník robiť a ako

221 Autori rád pre renesančných vladárov plne preberali rozbor panovníckych cností od starovekých mysliteľov, napríklad od Cicera, ktorý v úvode spisu *O povinnostiach* vyčlenil štyri základné cnosti: múdrosť, spravodlivosť, odvahu a striedmosť; od Senecu, ktorý odporúčal ako vladárske cnosti: veľkodušnosť, štedrosť, cnostné chovanie a neskôr pridal i počestnosti ako ochotu dodržať slovo a vždy so všetkými jednať čestne. Podrobnejšie pozri SKINNER, Quentin: Machiavelli. Praha : Odeon Argo, 1995, s. 45.

222 V 16. storočí zovšeobecnel heroizujúci slovník, ktorý narábal s pojmami „božský“ a „hrdinský“ pri opisovaní ľudských kvalít a schopností. Tieto prívlastky sa používali pri charakterizovaní maliarov, kniežat a iných smrteľníkov, mali však iný význam ako v barokovej kultúre a jej myslení, keď reflektovali teoretické formulácie vzoru ideálneho panovníka. BURKE, Peter: Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii. Praha : Mladá fronta, 1996.

by mal vládnuť. V priebehu jedného storočia došlo teda k stretu reality s idealizmom, praxe s teóriou.

Bohatá literatúra (najmä zo strany kritikov jezuitského rádu) hovorí o nezanedbateľnom ovplyvňovaní panovníckych osobností Spoločnosťou Ježišovou. Bol to jeden z dôvodov prečo sa zaoberáme spomínanou jezuitskou politickou teóriou, ktorá bezpochyby ovplyvnila obraz (a zobrazovanie) ideálneho panovníka, a to aj v jeho symbolickej podobe.[223]

Jednou z foriem reprezentácie moci a triumfov panovníka bolo okrem literárnej tvorby (oslavných básní, noviel a pod.) aj výtvarné umenie. Na symbolické vyjadrenie oslavy jeho víťazstiev slúžil najmä motív trofejí.

Čo rozumieme v umení pod pojmom trofeje? Ich história siaha do starovekej kultúry Grékov, ktorí na mieste skončeného boja zozbierali zbrane, zbroj porazeného nepriateľa a v hromadách ju zavesili na kmene stromov alebo na drevené koly vrazené do zeme. Takýto grécky *tropaion* sa potom chápal ako predmet magického významu, pretože Gréci verili v jeho silu a moc spútať duchov sváru a v schopnosť varovať pred neblahým miestom a odvracať vojnu. Ako znak víťazstva sa dostal aj do umenia rímskej antiky, kde latinské *tropaeum* predstavovalo víťazný pamätník z kameňa alebo bronzu v podobe stĺpov, pyramíd, fontán, veží alebo sa uplatnilo v reliéfnej forme na ornamentálnych častiach triumfálnych oblúkov. Rimania stavali svoje *tropaeum* na hranici dobytého územia – *in finibus*[224] (obr. 57, 58).

Stredoveké umenie motív trofejí neuplatňovalo, a to ani v ornamentálnej podobe; objavil sa opäť s renesanciou, ktorá ho zaktualizovala aj s jeho symbolickým obsahom. Barokové umenie rozšírilo aplikáciu motívu trofejí na vyjadrenie víťazstva v rozmanitých oblastiach života a narábalo s ním voľnejšie. Rozumelo pod nimi všetky nástroje alebo predmety, ako aj obrazne ponímané javy, alegórie, ktoré boli vo vzťahu k nejakému triumfu, či už zo svetského alebo náboženského sveta. Kríž, Arma Christi, nástroje umučenia kresťanských mučeníkov, liturgické predmety, insígnie, pracovné nástroje. Viaceré z nich, ako uvidíme, dekorujú aj interiér univerzitného Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave.

Syntetický slovník ornamentiky od Franza Salesa Meyera rozlišuje medzi trofejami a emblémami. Podľa neho zostavenie rozličných pracovných nástrojov, náradia, náčinia a inštrumentov, ich symbolické chápanie viedlo ku vzniku emblémov. Za trofeje považuje iba vojenskú zbroj pozemského alebo námorného vojska alebo poľovnícke zbrane, teda predmety, ktoré sa priamo viažu k boju (obr. č. 59). Všetko ostatné začleňuje do skupiny emblémov, akými boli napr. emblémy umenia – vo všeobecnosti, ale aj zvlášť pre jednotlivé druhy umenia: emblém maliarstva (s paletou a štetcom), sochárstva (s kladivom, dlátom, bustou, torzom

223 Sú známe početné Berniniho diela zobrazujúce Ľudovíta XIV., knieža Francesca I.d´Este i mnoho ďalších príkladov. Pozri napríklad LAVIN, Irving: *Bernini´s Image of Christian Monarch.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s 442 – 479.

224 CHADRABA, Rudolf: *Tradice a významovost v umění středověku II.*, In: Umění, roč. XXIII, 1975, č. 5, s. 397 – 418.

a pod.), architektúry (s uhlomerom, metrom, kružidlom, zvyčajne v spojení s hlavicou stĺpa), dramatického umenia (s maskami), hudby (s huslami, flautou, lesným rohom, pastierskou píšťalou), spevu (s lýrou, niekedy aj s notovým papierom); známe sú emblémy vedy, či už vo všeobecnosti alebo pre jednotlivé vedné disciplíny: matematiku, astronómiu, chémiu, atď. Poznáme emblémy remesiel a cechov s ich typickými náčiniami alebo produktmi, ako sú znaky dopravy, techniky, obchodu (používajú sud, kade a hromady tovaru, *caduceus* – atribút Merkura, pluh, kosu – symboly poľnohospodárstva a pod.).

Námet trofejí a s ním spojená oslava i reprezentácia úspechov prenikol však aj do tvorby renesančných a barokových emblémov, ktoré v mnohých prípadoch slúžili ako predloha pre ďalšie výtvarné spracovanie, či už maliarske alebo sochárske. V takých prípadoch hovoríme o aplikovanom embléme.[225]

Jeden z najznámejších emblematikov novoveku taliansky učenec Andrea Alciati vo svojom diele *Emblemata* (1531) navrhol emblém, v ktorom skombinoval zbroj zavesenú na kmeni stromu ako trofej so slonom na vyjadrenie cti vojenských víťazov (obr. č. 60). Priamo o vojenskej sláve vypovedá jeho emblém taktiež s vyobrazením zavesenej zbroje na kmeni stromu, pod ktorým ležia porazení vojaci, bojovníci (obr. č. 61). Sprievodný text k tomu dodáva: *Kniežatá a králi zožali bezpochyby cez trofeje väčšiu slávu. Preto menovali tých, ktorých krv obetovali v boji.* Dané príklady sa zaraďujú do skupiny heroických emblémov.

Použitie motívu trofejí ako symbolu víťazstva v náboženskom kontexte možno ilustrovať emblémom z knihy *Symbola Christiano Politica* (1640) od Dona Diega Saavedra Fajardu (obr. č. 62). Motto *IN HOC SIGNO* (v tomto znamení) sprevádza icon s vyobrazením vojenských predmetov a štandárd so znakom kríža. Text epigramu je prevzatý zo životopisu cisára Konštantína od Eusebia a rozpráva o konfliktoch a bojoch kresťanských vojsk s pohanmi. Zmysel emblematického celku má na jednej strane aktuálnu rovinu, poukazujúcu na konfesionálne spory 17. storočia, na strane druhej je nadčasový, pretože demonštruje udatnosť, statočnosť kresťanov v zápasoch o vieru v rôznych obdobiach počnúc Konštantínovou dobou.

Vráťme sa k jezuitskej idei kniežaťa – hrdinu. Oblasťou, v ktorej sa táto idea prejavila boli tlačené univerzitné tézy. Mali formu malých plagátov, na ktorých bolo uvedené miesto a čas obhajoby. Primárne mali funkciu oznamu, informovali o udalosti, jej priebehu a pozývali záujemcov na verejnú obhajobu. Slúžili ako tlačená forma programu podujatia, ktorý si zúčastnení odnášali domov na pamiatku. Najstaršie tlačené univerzitné tézy sa datujú do prvej polovice 16. storočia a boli výlučne bez obrázkov, boli založené len na texte. Okolo polovice 16. storočia sa začali dekorovať jednoduchými impresiami alebo devízami, zvyčajne erbom šľachtica alebo preláta, ktorému študent venoval záver svojej obhajoby, niekedy s akademickým emblémom alebo niektorým druhom devízy. V poslednej dekáde 16. storočia

225 Takéhoto druhu je napríklad fresková výzdoba Lobkovického paláca na Pražskom hrade, ktorá je venovaná triumfálno-heroickej tematike. KONEČNÝ, Lubomír – ŠRONEK, Michal: *Malířska výzdoba Lobkovického paláce.* In: Umění, roč. XLIII, 1995, č. 5, s. 433 – 441.

začali byť erby dekorujúce plagáty viac rozpracované, zdokonaľované a postupne sa na tlačené univerzitné tézy dostávali postavy personifikácií cností, neskôr s vlastnou alegorickou identitou pre konkrétnu osobu či rod. Okolo roku 1600 sa tieto relatívne statické heraldické zobrazenia začali rozvíjať do naratívnosti, napr. obľúbeným predmetom zobrazenia sa stávali imaginárne počiatky vzniku erbov šľachtických rodov alebo cirkevných hodnostárov. Tlačené univerzitné tézy sa v 17. storočí skladali z troch častí: obrazu heraldickej povahy, nápisu s venovaním a zo záverečného textu.[226]

Hlavným dôvodom záujmu historikov umenia o tlačené univerzitné tézy býva ich bohatá ikonografia. Námet sa zvyčajne vyberal z klasických, historických, mytologických, alebo alegorických prameňov a prostredníctvom heraldických alebo emblematických prvkov premenil rozprávanie na vizuálne *encomium* – chválu, chváloreč študentovho „sponzora" (osoby alebo inštitúcie). Tlačené univerzitné tézy nemávali priamy súvis so závermi, ktoré boli prostredníctvom nich obhajované, teda nevzťahovali sa k jadru akademickej dišputy.

Je zaujímavé, že v hudobnom sprievode obhajoby sa používali aj vojenské motívy a symboly, ktoré vyjadrovali myšlienku obrany v zmysle metafory vedenia vojny, čím sa demonštroval akademický boj ideí medzi obraňujúcim sa študentom a jeho protivníkmi – skúšajúcimi profesormi. Verejné dišputy boli bežnou praxou aj na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity v 17. – 18. storočí.[227]

Ako príklad tlačenej univerzitnej tézy sa v tomto kontexte ponúka téza Kardinála Fridricha Hessenského (Friedrich von Hessen) od maliara Johanna Christopha Storera, ktorá vykazuje značnú príbuznosť ku koncepcii štukovej dekorácie trnavského univerzitného kostola. Gróf Fridrich Hessenský (1616 – 1682) konvertoval v roku 1637 na katolicizmus, v roku 1652 vstúpil do radov maltézskych rytierov a následne sa stal kardinálom. I keď sa nezachovalo meno obhajujúceho študenta z univerzity vo Freiburgu, možno tvrdiť, že kardinál bol jeho „sponzorom" (patrónom a podporovateľom).

Stred kompozície obrazovej časti tejto tlačenej univerzitnej tézy vypĺňa postava trónia-ceho kardinála grófa Fridricha Hessenského. Po jeho pravej ruke je dvojica rytierov, jeden z nich mu podáva kardinálsky klobúk s latinským nápisom *Toga* (voľný preklad: v mieri). Nad nimi drží pár putti znak hessenského kniežatstva. Na ľavej strane oproti stoja opäť dvaja

---

226 RICE, Louise: *Jesuit Thesis Prints and the Festive Academic Defence.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773, s. 148 – 169.
O tlačených tézach súvisiacich s Uhorskom, teda aj Trnavou, pozri: GALAVICS, Géza: *Thesenblätter ungarischer Studenten in Wien im 17.Jahrhundert. Künstlerische und pädagogische Strategien.* In: Die Jesuitien in Wien: Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordenprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert. Ed. Karner, Herbert – Telesko, Werner, Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, s. 113 – 130.

227 Ako uvádza Jozef Šimončič, *raz do mesiaca bývala dišputa, päť ráz do roka boli slávnostné verejné dišputy. Rigorózne skúšky na získanie doktorátu boli pôvodne dve: prvá koncom druhého ročníka pred štyrmi profesormi, druhá po skončení troch rokov štúdia, trvajúca hodinu. Kandidát musel obstáť na verejnej dišpute.* – ŠIMONČIČ, Jozef: *K výročiu založenia Trnavskej univerzity.* In: Mojej Trnave: K dejinám Trnavy a okolia. Trnava : B-print, 1998, s. 177.

rytieri, tentoraz so štítom nesúcim latinský nápis *Sagoque* (čo vo voľnom preklade znamená vo vojne). V hornej časti je takisto pár putti nesúci tentoraz znak maltézskych rytierov. Tak je kompozícia rozdelená na ľavú časť – mierovú a pravú – bojovú. Pre nás sú však podstatné dve zoskupenia predmetov – trofejí – umiestnené v pravom a ľavom dolnom rohu tézy. Na ľavej mierovej strane sú zložené z *vasa sacra* (liturgických predmetov) a na pravej bojovej z vojenskej zbroje. Uvedené trofeje spolu so scénami z bojov na zemi i na mori, ako aj znakmi a nápismi vyjadrujú oslavu úspechov kardinála.[228]

Tematiku trofejí nachádzame v trnavskom univerzitnom kostole ako štukovú dekoráciu. Vo všeobecnosti štuková dekorácia výtvarne dotvárala interiéry i exteriéry ako sakrálnych, tak i profánnych stavieb už od antiky. Jej uplatnenie kulminovalo v barokovom umení, v ktorom štuková figurálna plastika a rôznorodá ornamentika pokrývajú celé plochy klenieb, rámovali okenné otvory, vstupné portály a stávali sa súčasťou barokového sochárskeho exteriérového programu výzdoby.

V domácom prostredí nepoznáme hlbšiu tradíciu tejto umeleckej formy, preto vysledovanie jej kontinuálnej nadväznosti na predchádzajúce obdobie je obtiažne. Renesančné štukové dekorácie sú ojedinelé, obyčajne len dopĺňali výzdobu renesančných portálov, okien, pastofórií. Príklady by sme našli vo východoslovenskej renesancii (v Bardejove, Sabinove, Levoči); stoja však na úrovni nižšie hodnotených umeleckých prác.[229]

Istá zmena nastala príchodom ranobarokovej slohovej orientácie v polovici 17. storočia. Ako bolo už spomenuté, práve barokové umenie rozvinulo výrazové možnosti štuky par excellence. Odborná literatúra im však doteraz venovala pomerne malú pozornosť. Týka sa to aj štukových dekorácií v ranobarokovom univerzitnom Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave, kde sa Jaroslav Dubnický, autor doteraz jedinej jeho monografie, zaoberal interiérovými štukami. Uplatňujúc viac-menej formálne hľadisko, nedocenil ich dekoratívnu významovosť a podiel na komplexnosti umeleckého výrazu či participáciu na ikonografickom programe. Práve to bol dôvod nášho záujmu o významovú rovinu figurálnej a predmetovej časti štukovej dekorácie. Jej inšpiračné zdroje nás priviedli do viedenského prostredia.

---

228 Fridrich Hessenský sa zúčastnil vojenskej výpravy proti Turkom ako admirál flotily maltézskych rytierov, k čomu odkazuje nápis *Marique* na arkádovom oblúku. Protipólom je scéna zachytávajúca vojsko na súši a štít so slovom *Terra*, ktorý zas poukazuje na jeho účasť v boji proti barbarom pri Golette v roku 1640. Ako kardinál bol v úzkom vzťahu so Spoločnosťou Ježišovou a mal významné zásluhy na rekatolizácii nemeckých krajín. –APPUHN-RADTKE, Sibylle: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu: Johan Christoph Storer (1620 – 1671) als Maler der Kahtolischen Reform. Regensburg: Schnell und Steiner, 2000.
V roku 1729 bola univerzitnou tlačiarňou v Trnave vydaná prozaická kniha oslavujúca členov uhorských šľachtických rodov Pálfyovcov a Erdödyovcov, ktorí sa vyznamenali hrdinskými činmi vo vojnách (sago) a vo verejnej činnosti (toga). Je príkladom poznania námetu a konceptu použitého v uvedenej téze aj jezuitmi v Trnave. Podrobnejšie pozri: DUBOVSKÝ, Ján M.: *Začiatky Trnavy podľa dvoch eposov*. In: Trnava 1988. Bratislava : Obzor, 1991, s. 185 – 214.

229 K významu štúk v renesančnom umení Slovenska pozri napr. CIULISOVÁ Ingrid: *Humanizmus a renesancia: Mestá, umenie a idey Erazma Roterdamského*, In: Problémy výtvarného umenia Slovenska. Bratislava : VEDA, 2002, s. 120 – 144. K štukovým prácam manierizmu pozri napr. KRESÁK, Fedor: *Manieristická výzdoba interiérov Bratislavského hradu*. In: Problémy umenia 16. – 18. storočia. Bratislava : VEDA, 1987, s. 57 – 69.

Na rovnakom ideovom základe, ako bola vyššie uvedená koncepcia tlačenej univerzitnej tézy Fridricha Hessenského, vytvoril totiž taliansky štukatér Giovani Battista Barbarini štukové dekorácie v kostole servitov (*Servitenkirche*) vo Viedni.[230] Barbarini poznal štukatérsku tradíciu svojej vlasti, bol zorientovaný v lombardskom maliarstve a plastike 17. storočia, používal dekoračné formy bolonského zoskupenia umelcov (Agostina Mitelliho, Domenica Santiho). Mal záľubu v scénických efektoch, ako to vidno na kulisovom obložení steny lesklými fasádami a drapériami, virtuózne narábal s možnosťami reálneho svetla pri akcentovaní jednotlivých častí svojich kompozícií. Svojim dielom obohatil ornamentálnu klenotnicu viedenských štukatérov. Jeho dekoračné princípy sa však ujímali relatívne veľmi pomaly. Badať ich až u štukatérov činných v 90. rokoch 17. storočia, čiže aj u tých, ktorí pracovali v Trnave a vytvorili analogickú dekoráciu k tej viedenskej.

Výplň výzdoby pilastrov bočných kaplniek kostola servitov vo Viedni (obr. č. 63) pozostáva zo zoskupení pašiových symbolov, vojenských predmetov, cirkevných insígnií navzájom prepojených vo vertikálnej osi po výške pilastra. Oproti sebe sú umiestnené vojenské trofeje a cirkevné potreby. Prvé pozostávajú z tulca, panciera, vojenských rukavíc a druhé z mitry, pateny, kadidla a pod. Predstava bojujúcich kresťanov *ecclesia militans*, vlastná najmä jezuitskej spiritualite, podmienila preberanie a zakomponovanie vojenských predmetov do dekorácií kostolov. Ich kombinácia s cirkevnými insígniami a liturgickými predmetmi dostala význam triumfujúcej cirkvi – *ecclesia triumphans*.

Domnievame sa, že tieto trofeje z viedenského kostola servitov poslúžili s určitými modifikáciami ako priamy vzor pre dekorácie pilastrov Kaplnky sv. Ignáca z Loyoly a Kaplnky sv. Františka Xaverského v trnavskom univerzitnom Kostole sv. Jána Krstiteľa.

Výplň drieku západného piliera Kaplnky sv. Ignáca z Loyoly dekorujú štuky vojenských trofejí (obr. č. 64). Sú usporiadané vertikálne a začínajú skupinou bodných zbraní so štítom, pokračujú kombináciou brnenia a sečných zbraní, spodnú časť tvorí štandarda, zástava, bubon a prilba. Ich spojenie do ideového celku naznačuje stuha spustená zhora dolu po stredovej línii plochy. Na protiľahlom východnom pilieri je štuka liturgických predmetov. Najvyššie je skupina s pápežskou tiarou, previazaná dvojica kľúčov a trojkríž. Jednotlivé symboly, no najmä ich pozícia na vrchole kompozície, vypovedajú o obnovenej zvrchovanosti pápeža v hierarchii rímskokatolíckej cirkvi. (Táto otázka bola v 17. storočí aktuálna, keďže predchádzajúce obdobie pápežovu pozíciu značne spochybnilo). Po skupine s pápežskou tiarou nasleduje liturgická kniha, pod ktorou sú svietniky, horiaca sviečka, diagonálne prekrížené pomôcky na zhasínanie sviec, lucernové svietniky, *vasa sacra* (kanva, lavabo) a opäť liturgická kniha. Ukončenie pozostáva z patény, dvoch krížov, manipulu alebo purifikatoria (ľanového ručníčka na vytieranie menšieho kalicha) a koruhvy. Tieto dve kompozície sa zrkadlovo opakujú na pilieroch protiľahlej kaplnky sv. Františka Xaverského.

230 SCHEMPER, Ingeborg: Stuckdekoratione des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum. Dissertationen der Kunstgeschichte 17. Wien – Köln – Graz, 1983.

Na základe komparácie štukovej dekorácie viedenského kostola servitov s trnavským univerzitným možno vysloviť hypotézu, že autorom trnavských štúk bol s najväčšou pravdepodobnosťou štukatér školený v dielni talianskeho majstra Giovaniho Battistu Barbariniho.

Mená štukatérov činných v Trnave pri výstavbe univerzitného kostola uvádza aj Jaroslav Dubnický.[231] V prvej fáze (1637 – 1649/50) spomína štukatéra Giam Battistu Rossiho, ktorý dekoroval klenby dvoch bočných kaplniek: sv. Ignáca z Loyoly a kaplnky mučeníkov. V roku 1649 ukončil svoje pôsobenie v Trnave výzdobou Kaplnky Bolestnej Panny Márie (*Deiparae Dolorosae*). Tým Dubnický spomína vlastne iba klenby kaplniek a figúry nad oblúkmi a vôbec sa nezmieňuje o štukách na pilastroch.

Prítomnosť Giam Battistu Rossiho v Trnave spolu s Domenicom Rossim spomína Alžbeta Güntherová–Mayerová vo svojej štúdii *Trnavský barok a jeho majstri*.[232] Na štukách v Kaplnke sv. Františka Xaverského a Kráľovnej anjelov pracoval od roku 1655 štukatér Jacopo Tornini. Zvyšok štukatérskych prác s najväčšou pravdepodobnosťou realizoval Pietro Antonio Conti koncom 17. storočia.

Ak vychádzame z predpokladu, že trnavská štuková výzdoba vyšla z ornamentiky Giovaniho Battistu Barbariniho, doloženého vo Viedni od roku 1669, tak potom ich trnavská variácia vznikla o vyše dve desaťročia neskôr.

Z ikonografického hľadiska sa v prípade spomínaných dvoch skupín trnavských trofejí otvára ešte jedna súvislosť. Vyplýva z toho, že dekorujú priestor kaplniek zasvätených dvom najhlavnejším postavám Spoločnosti Ježišovej – jej zakladateľovi sv. Ignácovi z Loyoly a patrónovi misijnej práce sv. Františkovi Xaverskému. Obaja títo jezuitskí svätci mali podobný osud, spájala ich rovnaká národnosť (boli to hrdí Baskovia), hovorili tým istým materinským jazykom, mali šľachtický pôvod, obidvaja študovali v Paríži, kde sa sformovala ich túžba bezhranične slúžiť Bohu, ktorú neskôr proklamovali v stanovách SJ.[233] Možno teda povedať, že štuky na pilieroch manifestujú na jednej strane ich stavovskú príslušnosť formou vojenského náčinia, tvoriaceho bežnú výstroj šľachticov, a na druhej strane kňazské povolanie, vyjadrené liturgickým náčiním.[234]

---

231 DUBNICKÝ, Jaroslav: Ranobarokový kostol sv. Jána Krstiteľa v Trnave. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948, s. 59 – 60.

232 GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, Alžbeta: *Trnavský barok a jeho majstri.* In:: Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska. Bratislava : Pallas, 1995, s. 139 – 144.

233 Podrobnejšie pozri: BRODRICK, James: Počiatky jezuitov. Preklad: Rajmund Ondruš. Cambridge: Priatelia Dobrej knihy, 1986.

234 Zo životopisu Ignáca z Loyoly poznáme dokonca príhodu, keď zavesil svoje zbrane k oltáru Panny Márie v kostole v Montserrate. sväTý IGNÁC Z LOYOLY: O sebe: Autobiografia sv. Ignáca z Loyoly. Preklad Štefan Senčík. Trnava : Dobrá kniha, 1997. V tomto bode nachádzame analógiu s trnavským príkladom, ktorý vo svojom ikonografickom programe kaplnky reflektuje spomínané udalosti Ignácovho života. Máme na mysli jednak fresky zobrazujúce priebeh jeho konverzie a oltár zasvätený Panne Márii Čenstochovej a jednak štuky s motívom zbraní.

Tlmočenie symboliky je možné aj z kompozičného umiestnenia.[235] V našom prípade sú štukové dekorácie na vnútorných stenách pilierov arkádových vstupov do bočných kaplniek, teda sú v systéme konštrukčného riešenia, ktorý vychádza z princípu antických triumfálnych oblúkov – valená klenba medzi dvoma širokými piliermi (obr. č. 65). Tak ako v staroveku i tu poslúžili plochy pre umiestnenie dekorácii (štukových a freskových) zobrazujúcich udalosti, ktoré predchádzali víťazstvu a spájali sa s ním, s jeho oslavou.[236] Ikonologický rozmer trofejí vyplýva zo spoločensko-historického pozadia 17. storočia, charakterizovaného u nás pretrvávajúcimi náboženskými spormi medzi katolíkmi a protestantmi, ale aj víťazstvami kresťanských vojsk nad pohanskými Turkami.

Podľa nášho názoru, druhoplánový obsahový význam štukových dekorácií sa týka konfesionálnych a imperiálnych triumfov. Skryto vyjadruje oslavu úspechov panovníka Leopolda I. tak na náboženskom, ako aj vojenskom poli. Dokazuje to napr. detail, akým je Leopoldov cisársky znak, resp. znak rodu Habsburgovcov – dvojhlavý orol na štandarde. Presvedčivejším dokladom je vzťah medzi panovníkom a Trnavskou univerzitou. *Dňa 20. februára 1686 vydal* (Leopold I.) *vo Viedni osobitný dekrét, ktorým oznámil dikastériám, že Trnave, tak trpiacej v minulých rokoch od turecko-tököliovských armád, udeľuje úplnú a všeobecnú amnestiu a berie ju nielen znovu do zväzku slobodných kráľovských miest, ale aj pod svoju osobitnú ochranu.*[237]

Vladárska symbolika, dôležitosť a význam misií, zbožnosť dynastie, odvolávanie sa na rímske cisárstvo, boje s Turkami a protestantmi boli najväčšími témami Habsburgovcov – ich politiky a reprezentácie od 16. do polovice 18. storočia. Využívali sa alegórie (napr. miest, ktoré patrili pod ich vládu), personifikácie, apoteózy, ktoré vyústili do bohatého jazyka znakov, ktorý bol spracovaný v celom systéme propagandistického umenia, zobrazujúceho a sprostredkovávajúceho obsah absolutistického postavenia cisára a katolíckej cirkvi.[238]

Obľubu námetu trofejí Leopoldom I. dokazuje rytina z poslednej štvrtiny 17. storočia z moravského prostredia (obr. č. 66). V jej hornom pláne je centrálne umiestnený cisársky erb Habsburgovcov, z oboch strán doplnený motívom trofejí. No v zmysle jezuitskej (antimachiavellistickej) teórie o kniežati – hrdinovi stojí za pozornosť i spodný plán rytiny. Zobrazuje v strede stojaceho panovníka v spojení s personifikáciou jeho hesla, zvoleného pri jeho korunovácii za rímskeho cisára – *Consilio et Industria* (rozumné rozhodnutia a pracovitosť). Tomu

235 KOVAČEVIČOVÁ, Soňa: *Od symbolu k ornamentu a štýlu.* In: Ornament a štýl. Bratislava : Slovenská archeologická spoločnosť, 1996, s. 37 – 47.

236 Otázke použitia triumfálnych oblúkov v spojení s umením Spoločnosti Ježišovej pri barokových oslavách svätorečenia jezuitských svätcov sa venovala PÖTZL-MALÍKOVÁ, Mária: *Príspevok k dejinám barokovej efemérnej tvorby na Slovensku: Oslavy svätorečenia Alojza Gonzagu a Stanislava Kostku v roku 1727.* In: ARS, 2001, č. 1, s. 1 – 45.

237 ŠIMONČIČ, Jozef: *Tragické leto 1683 v Trnave*. In: Mojej Trnave: K dejinám Trnavy a okolia. Trnava : B-print, s. 203. Cisárska ochrana univerzity bola navyše zakomponovaná do Privilégií Trnavskej univerzity z roku 1635, konkrétne v bode 5: *protektorom je cisár Ferdinand II. a jeho následníci a dedičia*. – ŠIMONČIČ, Jozef: *Privilégiá Trnavskej univerzity z roku 1635.* In: Mojej Trnave: K dejinám Trnavy a okolia, s. 181. Danému tvrdeniu zodpovedá datovanie vzniku predmetných štúk do 90. rokov 17. storočia.

238 Welt des Barocks. Katalóg výstavy. St. Florian – Linz: Herder und Co., 1986

zodpovedá postava starca v ľavom dolnom rohu, držiaca v jednej ruke knihu, na ktorej sedí sova, a v druhej (smerujúcej k Leopoldovi I.) *tricipitium* (trojhlavec). Inšpiračným prameňom autora rytiny mohla byť *Iconologia* od Cesare Ripu (1593) – Ervinom Panofskym označená za ikonografikú summu, ťažiacu z klasických, stredovekých a súdobých prameňov, za kľúč k alegóriám 17. a 18. storočia.[239] Poňatie múdrosti bolo chápané ako kombinácia pamäti, inteligencie a predvídavosti a malo svoj pôvod v pseudoplatónskej definícii „múdrej, dobrej rady". Ripovu personifikáciu „dobrej rady" (*Buono Consiglio*) zosobňuje starý muž, pretože staroba vedie najužitočnejšie úvahy.[240] Kniha, na ktorej sedí sova, je tradičným symbolom múdrosti; význam srdca na reťazi, ktorú má zavesenú na krku, pochádza z hieroglyfického jazyka Egypťanov a vyjadruje dobrú radu, ktorá vychádza zo srdca. Trojhlavec (hlava psa, vlka a leva na spoločnom krku) podľa Ripu znamená *hlavné formy času – minulosť, prítomnosť, budúcnosť* a je teda *simbolo della Prudenza* (symbolom predvídavosti).[241] Ako ďalej hovorí, múdrosť nie je len predpokladom dobrej rady, ale tiež základom múdreho a šťastného života, *vedľa rozumu, ktorý znázorňuje sova na knihe, vyžaduje dobrá rada tiež prezieravosť, znázornenú už zmienenými tromi hlavami*.[242] Pendantom personifikácie „dobrej rady" je napravo postava ženy, ktorá drží žezlo ukončené okrídlenou rukou s okom. Pod ňou je na postamente uvedený nápis *Industria* – pracovitosť. Okrídlená ruka s okom bola chápaná ako symbol opatrnosti a prezieravosti. Symbol je známy z antickej literatúry (Plautus, Asinaria, 202); jeho vizuálna podoba pochádza z emblému č. 16, uverejneného v známom a rozšírenom diele *Emblematum liber* od Andrea Alciatiho.[243] Spojenie ruky s krídlami sa dá interpretovať ako duchovný a intelektuálny rozvoj osobnosti, ktorý spolu s opatrnosťou ovplyvňuje pracovitosť človeka.

Moravská rytina, ako je zrejmé, má jasný naratívny charakter a reflektuje jezuitami vypracované teoretické úvahy o ideálnom panovníkovi (kniežati – hrdinovi). Horný plán, čiže vojenská sféra, manifestuje hrdinstvo panovníka a spodná časť, čiže civilná sféra, vyjadruje cnosti vladára. Absolutistická politika Leopolda I. Habsburského slávila na konci 17. storočia svoj triumf: *Turci boli porazení* (v bitke pri Viedni, 1683)*, stavy stratili právo odporu* (pád Tökölyho a snem, 1687) *a katolicizmus zvíťazil* (*Explanatio Leopoldina,* 1691).[244]

Výtvarný jazyk sakrálnych i profánnych alegórii (vrátane emblematických štruktúr) používaný v reči obrazov bol zrozumiteľný aj menej vzdelaným ľuďom. Jeho symboly a metafory slúžili všeobecnému porozumeniu a chápaniu. Barokový človek im rozumel lepšie ako

239 PANOFSKY, Erwin: Význam ve výtvarném umění. Praha : Odeon, 1981, s. 131

240 Tamže, s. 131

241 Tamže, s. 139

242 [119] Tamže, s. 131

243 KONEČNÝ, Lubomír: Mezi textem a obrazem: Miscellanea z historie emblematiky. Praha : Národní knihovna České republiky, 2002

244 Barok: Dejiny slovenského výtvarného umenia. RUSINA, Ivan (Ed.), Bratislava : SNG, 1998, s. 10

súčasník. Koncepty týchto obrazov vypracovávali umelci zväčša spoločne s učencami, ich realizácie a teatrálne inscenovanie sa pokladali za mimoriadny tvorivý výkon.[245]

Nie je to inak ani v prípade trnavských štúk – trofejí, prostredníctvom ktorých bola manifestovaná programovo sformulovaná idea reprezentácie a oslavy panovníka. Pre katolíka v období baroka, prežívajúceho turecké nebezpečenstvo a náboženské konflikty korunované víťazstvami, boli tieto „inotaje" pochopiteľné. Určitá miera hádankovitosti bola podmienená všeobecnou obľubou lúštenia hádaniek, ktorá patrila k náboženskému kultu, ako o tom hovorí Johan Huizinga vo svojom diele *Homo ludens*.[246] Faktom však je, že tieto formy umenia sú v našom prostredí pomerne málo zastúpené a nenašli širšie uplatnenie. I v nasledujúcom 18. storočí sú ojedinelým zjavom.

245 BORNGÄSSEROVÁ, Barbara: *Barokní architektura ve Francii.* In: Baroko: architektura, plastika, malířství. Praha : Slovart, 1999, s. 138 – 139

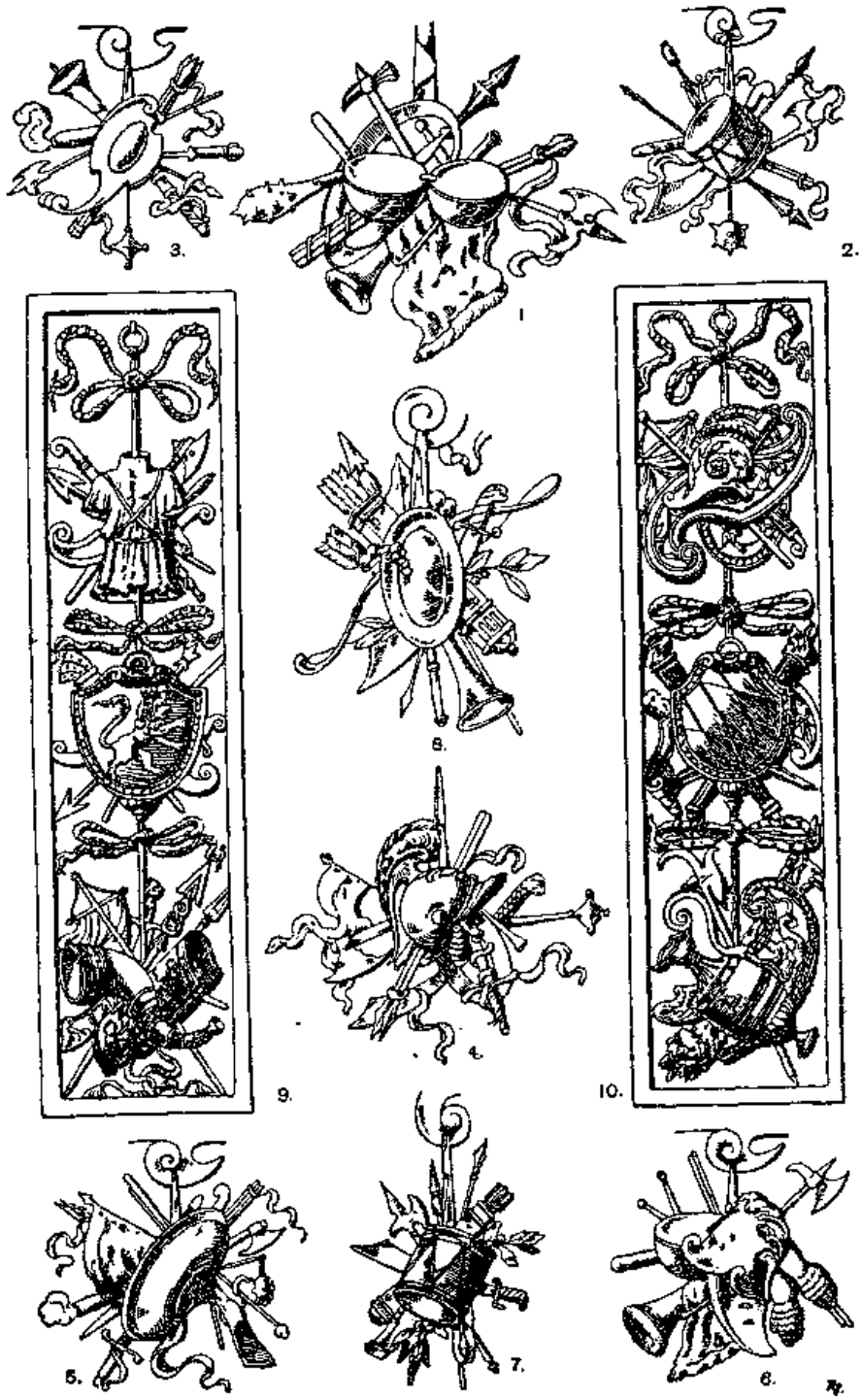
246 HOCKE, Gustav René: Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře. Praha : Triáda, 2001

Obr. č. 57:
Víťazný oblúk cisára Konštantína v Ríme. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 58:
Víťazný oblúk cisára Konštantína v Ríme – detail. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 59:

Vojenské trofeje – grafické zobrazenie štukových dekorácií zo zámku v Heidelbergu. (In: Meyer-Sales, Franz: Handbuch der Ornamentik. Lepzig: Seemann, 1927, reed. Berlin: Signa, 1997, s. 127, tab. 71.)



Obr. č. 60:

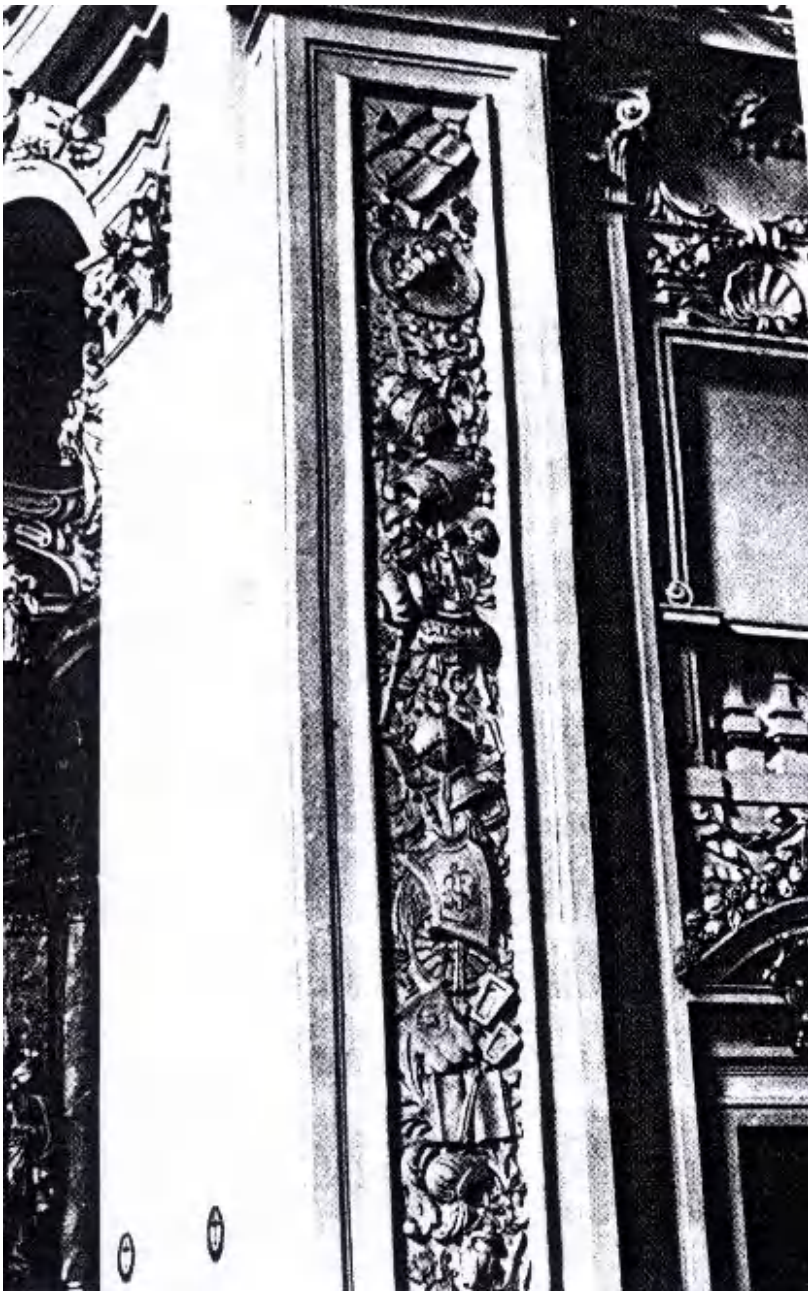
Emblém s motívom trofejí od Andreu Alciatiho. (In: HENKEL, Arthur – Schöne, Albrecht: Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XV. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, 1976, s. 419.)

Obr. č. 61:

Emblém s motívom trofejí od P. Le Moyneho. (In: HENKEL, Arthur – Schöne, Albrecht: Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XV. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, 1976, s. 1485.)

Obr. č. 62:
Emblém s motívom trofejí od D. Saavedra Fajardu. (In: HENKEL, Arthur – Schöne, Albrecht: Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XV. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, 1976, s. 1863.)

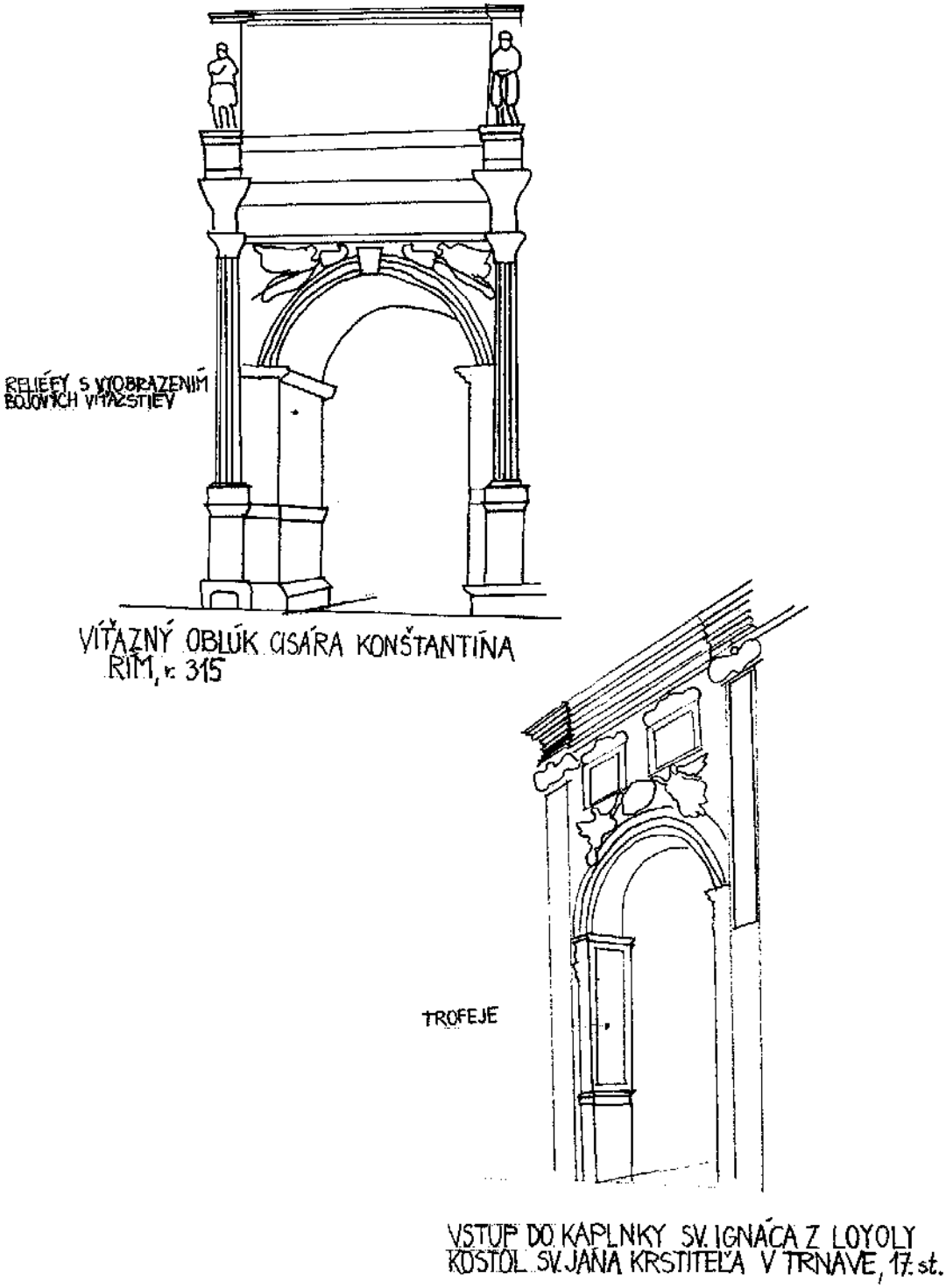
Obr. 63:
Štuková výplň pilastrov s motívom trofejí z kaplnky v Servitenkirche vo Viedni.
(In: SCHEMPER, Ingeborg: Stuckdekoratione des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum. Dissertationen der Kunstgeschichte 17. Wien – Köln – Graz, 1983, obr. č. 116.)



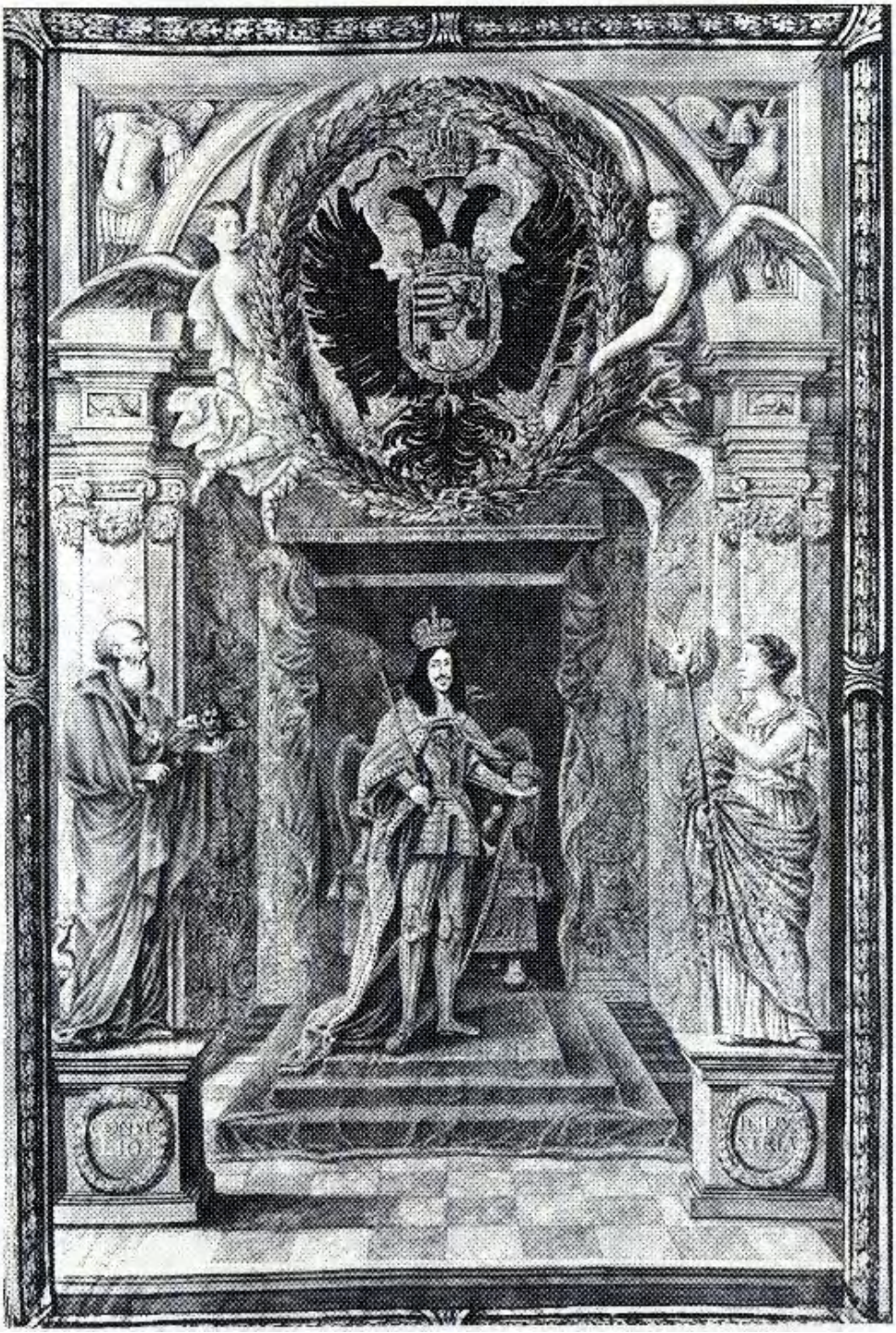
Obr. č. 64:
Vojenské a liturgické náčinie vo forme trofejí z kaplniek sv. Ignáca z Loyoly a sv. Františka Xaverského v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 65:

Umiestnenie trofejí na víťaznom oblúku cisára Konštantína v Ríme a na vstupnom oblúku do Kaplnky sv. Ignáca z Loyoly v trnavskom Kostole sv. Jána Krstiteľa – porovnanie. (Nákres: Zuzana Dzurňáková)



Obr. č. 66:
Grafické zobrazenie cisára Leopolda I. Habsburského od neznámeho autora z poslednej štvrtiny 17. storočia. (In: KRSEK, Ivo – KUDĚLKA, Zdeněk – STEHLÍK, Miloš – VÁLKA, Josef: Umění baroka na Moravě a ve Slezsku. Praha : ACADEMIA, 1996, s. 22.)



5. IKONOGRAFIA A KULT SV. IGNÁCA Z LOYOLY A SV. FRANTIŠKA XAVERSKÉHO

Významná časť potridentského umenia patrila ikonografii zakladateľov a svätých novozaložených katolíckych rádov.[247] Na zasadnutí Tridentského koncilu v decembri 1563 koncilovi otcovia schválili používanie svätých obrazov. Zároveň vyslovili presvedčenie, že vizuálne umenie v spojení s evanjelizačnými a vzdelávacími snahami účinnejšie zapôsobí v doktrinálnych a duchovných zápasoch cirkvi, a to aj formou obrany a vzývania kultu svätých. Cirkevný záujem o propagáciu kultu svätých sa vo všeobecnosti stotožňoval so záujmom reholí obraňovať a šíriť kult kanonizovaných svätcov z ich vlastných radov. Vizuálno-umelecká propaganda každého rádu teda podporovala záujmy i ciele celej cirkvi. Hoci každý rád využíval umenie na oslavu svojich svätých a poskytoval príklady pre veriacich, boli to najmä jezuiti, ktorí v najväčšej miere využívali hagiografiu pre potreby duchovnej formácie a verejnej reprezentácie. Úspešnosť Ignácovho rádu ovplyvnila rozmach výtvarného zobrazovania a formovanie rádovej ikonografie.[248] Aj toto bol jeden z hlavných aspektov jezuitského apoštolátu, ktorý viedol jezuitov k úsiliu prenášať svoj vplyv i do svetskej spoločnosti. S rastom počtu svojich členov zaručovali rovnako široký záber a dosah na súvekú societu, zvlášť prostredníctvom zakladania náboženských organizácií, bratstiev alebo priamo cez vzdelávacie jezuitské inštitúcie.[249]

Sústredenie sa na životy svätých a na formovanie osobitej jezuitskej rádovej ikonografie je však staršieho dáta ako samotné kanonizácie prvých jezuitských svätcov. Ich životopisy

---

247 MÂLE, Emile: Religious Art from the Twelfth to the Eighteen Century. New York : Pantheon, 1949. Základný prehľad venovaný rehoľnej ikonografii vo francúzskom prostredí pozri: EVANS, Joan: Monastic Iconography in France: From the Renaissance to the Revolution. Cambridge, 1970.

248 Už v čase smrti sv. Ignáca v r. 1556 mala Spoločnosť Ježišova okolo 1000 členov, asi 100 domov v misijných krajinách v Európe i zámorí. BURKE, Marcus P.: Jesuit Art and Iconography 1550 – 1800. Jersey City : Saint Peter´s College Art Gallery, 1993. R. Ondruš uvádza, že týchto tisíc členov Spoločnosti Ježišovej pracovalo v trinástich rehoľných provinciách. ONDRUŠ, Rajmund: Svätí a blahoslavení jezuitskej rehole. Trnava : Dobrá kniha, 2002. s. 18.

249 Ako uvádza Ivan Chalupecký: „Jezuiti pôsobili prostredníctvom škôl, kázní, pobožností, pútí, ktoré obnovovali alebo iniciovali, uzmierovali manželstvá, spovedali ľudí a privádzali k častému prijímaniu eucharistie." CHALUPECKÝ, Ivan: *Protireformácia alebo rekatolizácia?* In: Historické štúdie, roč. 40, Bratislava : VEDA, 1999, s. 138 –139.

a ikonografia hrali dôležitú úlohu v knižnej tvorbe už pred rokom 1622, teda pred rokom Ignácovej kanonizácie. Prvú fázu rozvoja zaznamenala okolo roku 1609 v čase blahorečenia sv. Ignáca z Loyoly. Jezuitská hagiografia tejto doby súvisela s mučeníctvom, napriek tomu, že pred druhou etapou jej rozvoja nebol veľký počet kanonizovaných jezuitských mučeníkov.[250] Poväčšine platné pravidlo, že teória predchádza prax je namieste i v prípade vývojového procesu jezuitskej ikonografie. Teoretickú časť riešila už spomínaná hagiografia a inštitucionálna kanonizácia. Totiž dôležitým krokom k úspechu Spoločnosti Ježišovej bola jej schopnosť zabezpečiť pápežské svätorečenie niekoľkých jej zakladajúcich členov a hrdinov v relatívne krátkom čase od ich úmrtia. Nemalú úlohu zohrala „vedecká hagiografia" započatá skupinou belgických jezuitov nazývaných „bollandisti". Tento projekt uviedol Heribert Rosweyde (1569 – 1629) a po prvýkrát ho editoval Jean Van Bolland (1596 – 1665), podľa ktorého dostala spomínaná skupina označenie. Publikované správy o jezuitských misionároch mali dosah aj na súdobú vieru a kultúru. Typ vedeckej hagiografie konštituovali tzv. r*elatio* – príbehy, rozprávania, ktoré boli užitočné z dôvodu inšpirácie a následného pritiahnutia nováčikov, napriek tomu, že mnoho misionárov pretrpelo ťažké útrapy, ba často skončili mučeníckou smrťou.[251]

Tieto skutočnosti v určitom slova zmysle korešpondovali s cirkevnými normami kanonizácie, keďže samotná cirkev stála v pozícii bojujúcej cirkvi a potrebovala hrdinov. Pápež Benedikt XIV. vydaním *De Servorum Dei* artikuloval koncept hrdinskej cnosti. Ešte ako Prosper Lambertini vykladal obsah pojmu *virtus heroica*, ktorý bol prvýkrát použitý v roku 1243 Robertom Greatheadom v preklade Aristotelovej „Etiky".[252] Nastúpil hrdinský typ osobnosti, akým bol napríklad sv. František Xaverský a začal pútať pozornosť tak verejných činiteľov cirkvi, ako aj príslušníkov svetskej spoločnosti. Krízy obdobia garantovali, že verejné vyhlásenie a potvrdenie svätej slávy kanonizáciou pretrvá viac ako len počas pozemského života. Takže nové rády, ako napríklad teatíni, oratoriáni a jezuiti spolu s reformovanými staršími rehoľami františkánmi či dominikánmi, stanovili veľký počet nových blahoslavených a svätých už počas tohto obdobia. Pre samotné rády kanonizácia zakladateľov i ďalších členov znamenala dôležitý duchovný a praktický úžitok. Na jednej strane sa týmto potvrdzovalo, že činnosť rádu bola súčasťou niečoho posvätného, niečoho významného, a to nie iba v aktuálnych chvíľach duchovnej alebo misijnej práce, ale v celej cirkevnej histórii, ba

250 K danej téme pozri: ONDRUŠ, Rajmund: Svätí a blahoslavení jezuitskej rehole. Trnava : Dobrá kniha, 2002. Autor chronologicky (podľa dátumu úmrtia) zostavil úplnú zbierku životopisov svätých a blahoslavených Spoločnosti Ježišovej. V závere knihy je prehľadný index osobností od 16. po 20. storočie, v početných prípadoch s poznámkou o mučeníckej smrti.

251 Príbehy misionárov uverejňovali francúzsko-kanadské reportáže, správy zo zámorských misií taktiež slúžili ako zdroj informácií o pôvodnej americko-indiánskej histórii, geografii, etnológii, zároveň boli istým druhom inzerátov, povzbudzujúcich Európanov na emigráciu do Nového sveta. BURKE, Marcus P: Jesuit Art and Iconography 1550 – 1800. Jersey City : Saint Peter´s College Art Gallery, 1993, s. 3.

252 FIORES DE, Stefano – GOFFI, Tullo: Slovník spirituality. Kostelní Vydří : Karmelitánske nakladatelství, 1999, s. 292.

dokonca v dejinách spásy. Povedané inými slovami, kanonizácia zaistila prežitie rádu a kultu jeho svätých nielen počas pozemskej existencie, ale zaručila ich nadčasové svedectvo.

Na druhej strane pápežské svätorečenie, v protiklade k miestnej alebo tradičnej úcte, robilo kult nových svätých, záväzný pre celú cirkev, čím sa zabezpečilo rozšírenie vplyvu svätcov medzi svetský klérus, a tým i medzi veriacich celého sveta.[253]

Vysvätenie taktiež poskytlo členom rehole model hodný napodobňovania, osobný vzor úcty a najmä ich zástupcu v nebesiach. Takéhoto svätého chápali ako niekoho, kto rozumie ich denným potrebám, problémom a cieľom ich duchovnej formácie.[254]

Výnimočné postavenie v jezuitskom umení mal zakladateľ rádu sv. Ignác. Svätcovo zobrazovanie a ikonografia sú pomerne bohaté, v zásade sa výtvarní umelci opierali o životopisné spisy.

Svätý Ignác z Loyoly sa narodil v roku 1491 v severnom Španielsku. Zomrel 31. júla 1556 v Ríme. Pápež Pavol V. ho vyhlásil za blahoslaveného 3. decembra v roku 1609 a Gregor XV. 12. marca 1622 za svätého.[255] Z hľadiska sledovanej problematiky vyberáme iba fakty ovplyvňujúce formovanie ikonografie svätca. Hoci býva Ignác popisovaný ako vojak, mladému Inigovi zodpovedá skôr obraz dvorana, pre ktorého boli vojenský výcvik, narábanie so zbraňami a vojenská služba – *de rigeur* – univerzálnou povinnosťou vlastnou každému šľachticovi. Práve v tomto „vojenskom pozadí" mnohí vidia základ štruktúry Spoločnosti Ježišovej.[256] Rovnako ako mladý Inigo chápal svoju profesiu v čase vojenskej služby, inšpirovaný rytierskymi románmi, tak neskôr našiel svoj životný smer pri čítaní Života Krista a známej zbierky životov svätých *Legenda aurea*. Spoznal pri ňom rytierstvo iného typu, oveľa ušľachtilejšie ako to dovtedajšie. Z Iniga sa stal Ignác a vstúpil do služieb večného kráľa ako *miles Christianus,* čiže Kristov vojak.[257] Ignácov koncept „poslušnosti" sa síce celkom odlišoval od vojenskej analógie, ale jeho efekt bol rovnaký. Sv. Ignác zastával názor, že členovia rádu sa majú nechať viesť Božou prozreteľnosťou, ako keby boli „mŕtvoly" (lat. cadaver) a poddať sa bezpodmienečnej, ba až slepej poslušnosti. Napísal o tom nasledovné slová:

---

253 Tak sa dostávajú viacerí svätci, napr. z františkánskeho rádu do kostolov iných reholí, ako to dokladuje príklad tabernákula hlavného oltára v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave.

254 V danom prípade je namieste poznámka o početných bočných oltároch v jezuitských kostoloch, realizovaných vďaka finančnej podpore jednotlivých predstaviteľov svetskej spoločnosti, ktorí práve v individuálnych zasväteniach oltárov mohli nachádzať svojho patróna a vzor svätca.

255 Vyšlo viacero publikácií obsahujúcich Ignácov životopis, avšak jednu z najpodrobnejších vydala Dobrá kniha Trnava, 1997, v preklade Štefana Senčíka pod názvom Sv. Ignác z Loyoly – O sebe, autobiografia sv. Ignáca z Loyoly.

256 Uvádzam slová odborníka priamo z radov jezuitov: „Jezuiti nemajú žiadny vojenský charakter, najmä ak sa pod tým myslí výcvik v odvahe a útočnosti, sú jednoducho rehoľnou spoločnosťou ako kapucíni, benediktíni alebo verbisti." HERTLING, Ludwig: Dejiny katolíckej Cirkvi. Ontario : Priatelia Dobrej knihy v Cambridge, s. 279.

257 Toto pomenovanie si požičal od Erazma Roterdamského z jeho Rukoväte kresťanského rytiera, ktorá v roku 1524 vyšla v španielčine. HEER, Friedrich: Evropské duchovní dějiny. Preklad : Martin Žemla. Vyšehrad 2000, s. 309

„Nech nás iné náboženské združenia prevýšia pôstami a nočným bdením, skromnosťou v strave a oblečení, z našich bratov musí vyžarovať skutočná a naprostá poslušnosť a dobrovoľné zrieknutie sa vlastného názoru... Nesmiem vôbec chcieť patriť sebe, ale svojmu Stvoriteľovi a jeho zástupcovi. Musím sa nechať viesť a miesiť ako gulička vosku, musím sa chovať ako mŕtvola bez vôle a názoru, ako malý krucifix, ktorý sa dá bez problémov premiestniť z jedného miesta na druhé, ako palica v rukách starca, aby ma rád mohol postaviť tam, kam chce a kde ma najviac potrebuje. Musím byť stále poruke, aby so mnou Stvoriteľ mohol narábať tak, ako uzná za vhodné."[258]

Viaceré udalosti z Ignácovho života, ako napríklad jeho putovanie a konverzia v Manrese,[259] náročné obdobie štúdií v Paríži, cesta do Ríma, založenie a potvrdenie Spoločnosti Ježišovej, svätcove zázraky a vízie, ktoré zažíval pri slávení svätej omše,[260] sa stali predmetom zobrazovania.

Počiatky formujúcej sa ikonografie sú spojené s blahorečením sv. Ignáca. Pri tejto príležitosti vyšlo dielo nazvané *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Jesu* (Antverpy 1609) (obr. č. 67). Bol to obrázkový životopis sv. Ignáca, na ktorom spolupracovali viacerí autori, dokonca David Collins ho nazýva medzinárodnou záležitosťou.[261] Tento projekt koordinovali dvaja prominentní jezuiti v Ríme – Poliak Nicholas Lancicius a Talian Filippo Rinaldi. Text životopisu napísal N. Lancicius, ktorému s najväčšou pravdepodobnosťou pomáhal uhorský jezuita, neskôr kardinál a ostrihomský arcibiskup Peter Pázmaň.[262] Ďalšou významnou osobnosťou, ktorá participovala na tvorbe Ignácovej hagiografie bol Peter Paul Rubens. Pri tejto svojej prvej službe pre Spoločnosť Ježišovu načrtol kresby, ktoré do životopisu vyhotovil vo forme rytín Jean Baptiste Barbé. Životopisný zväzok od P. P. Rubensa – J. B. Barbého prvýkrát jezuiti publikovali už v spomenutom roku 1609, teda pri príležitosti Ignácovho blahorečenia a potom opäť v roku jeho kanonizácie, teda v roku 1622. Toto dielo sledovalo dva príbuzné ciele: predovšetkým išlo o kanonizáciu sv. Ignáca a súbežne s ňou o podporu všeobecných záujmov Spoločnosti Ježišovej. Podnet k zostaveniu zväzku vzišiel z potreby nájsť správnu rovnováhu medzi očakávaním čitateľa, ktorý túžil spoznať kresťanskú svätosť a cieľmi jezuitov, spočívajúcimi v podnecovaní ľudovej zbožnosti a úcte k Ignácovi z Loyoly,

258 GUTSCHERA, Herbert – THIERFELDER, Jorg: *Věk náboženských válek: Reformace a protireformace, 1500 – 1599.* In: Kronika křesťanství. Praha : Fortuna Print, 1998, s. 251

259 Jedna udalosť spojená s procesom Ignácovho obrátenia má vojenský podtext, keď v chráme v Montserrate zavesil svoje zbrane medzi votívne dary k milostivej soche Panny Márie a zvolil si iný, nazvime ho duchovný druh zbraní. Táto udalosť sa dostala aj do jeho ikonografie a jej príklad sa nachádza aj v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave, v Kaplnke sv. Ignáca.

260 Na Vianoce v roku 1538 slúžil sv. Ignác svoju prvú svätú omšu pri oltári jasličiek v rímskej Bazilike Panny Márie Snežnej, pri ktorej zažil víziu, samotným svätcom nazývanú ako „potešovanie slzami". Práve tieto momenty sú častým námetom zobrazovania a v podstate mali charakter devocionálnych obrazov zbavených naratívneho charakteru, poukazujúc na kňazskú úlohu Ignáca a na jeho úctu k svätej omši. BURKE, Marcus P.: Jesuit Art and Iconography 1550 – 1800. Jersey City : Saint Peter´s College Art Gallery, 1993, s. 10.

261 http://www.companymagazine.org./v181/saintmaking.htm

262 Tamže.

čím sa zároveň zvyšoval status celého rádu.[263] Počtom 79 biografických rytín sa daný zväzok stal druhou najväčšou obrazovou knihou o sv. Ignácovi z tohoto obdobia. Už zakrátko od prvého vydania bolo vytlačených množstvo kópií, distribuovaných z Ríma do ďalších jezuitských provincií.

Ak súhlasíme s tvrdením, že sa na vzniku Ignácovho obrazového životopisu podieľal Peter Pázmaň, potom je veľmi pravdepodobné, že sa jeho prostredníctvom dostala aj niektorá z kópií k jezuitom do Trnavy. Mohla poslúžiť ako jedna z možných predlôh[264] pre fresky v Kaplnke sv. Ignáca z Loyoly, ktoré vznikli v prvej fáze maliarskych prác v kostole na prelome tretieho a štvrtého desaťročia 17. storočia.[265] No na druhej strane istou priamou predlohou pre niektoré vyobrazenia boli grafiky flámskeho rytca Jana Baptistu Barbého a významného umelca Petra Paula Rubensa zo životopisu *Vita beati P. Ignatii Loiolae, Societatis Iesu fundatoris,* vydaného v roku 1609 v Ríme pri príležitosti beatifikácie sv. Ignáca z Loyoly.[266]

Výmaľba Kaplnky sv. Ignáca je rozvrhnutá do štyroch kartuší v klenbových poliach, jednej kartuše umiestnenej v hornej časti západnej steny a do troch väčších zrkadiel na páse archivolty. Sled udalostí, či skôr jednotlivých momentov z Ignácovho života, začína freskou na západnej stene, umiestnenej v tesnej blízkosti pod klenbou. Vyobrazuje sv. Ignáca vo vchode do jaskyne, s tvárou obrátenou k nebesiam. V pravej ruke svätec drží pútnickú palicu, kým ľavá ruka voľne spočíva na hrudi. Je oblečený do tmavého dlhého odevu.[267] Predmetom Ignácovho záujmu sú postavy dvoch anjelov letiacich z nebies smerom k nemu. Jeden z anjelov prináša svätcovi palmovú ratolesť, druhý vavrínový veniec. Prírodná scenéria okolitého prostredia a opustená pútnická jaskyňa námetovo vychádzajú opäť z hagiografických prameňov. Freska zachytáva Ignácovu cestu k „malej kaplnke neďaleko Manresy“,[268] prítomnosť ktorej naznačuje malý detail architektúry kostola na vrchole nad jaskyňou. V opise Ignácovho putovania ku kaplnke sa vyskytuje bližšia konkretizácia a vykreslenie jednotlivostí prostredia, ako je kríž či potok Cardoneron,[269] ktoré sú zobrazené aj v tejto freske v ľavej polovici výjavu.

---

263 Ako určitá forma propagandy je, podľa názoru jezuitu Davida Collinsa, Ignácov životopis dôležitý aj dnes, avšak nie pre to, čo sa z neho dozvieme o Ignácovi, ale skôr pre fascinujúci pohľad na náboženskú kultúru prvých jezuitov a ľudí, ktorým jezuiti slúžili, a na ktorých sa snažili vplývať. Okrem iného svätorečenie sv. Ignáca z Loyoly zabezpečilo napríklad rozšírenie jeho Duchovných cvičení aj mimo hranice Spoločnosti Ježišovej do širšej cirkevnej i svetskej sféry.

264 Ďalšie diela prichádzajúce do úvahy ako vzory pre fresky uvádzam ďalej v texte. Sú nimi napríklad „Zázraky sv. Ignáca“ alebo kópie jeho portrétov.

265 Údaje o datovaní uvádza DUBNICKÝ, Jaroslav: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948, s. 55 – 56.

266 Dostupné online http://jesuitinstitute.org/Pages/VitaRubens.htm

267 Ignácov odev na freske korešponduje s nasledovným popisom: „…kúpil si kus hrubej a drsnej látky, z akej sa robili vrecia, a dal si z nej ušiť dlhé rúcho, ktoré mu siahalo až po členky. Kúpil si aj pútnickú palicu, nádobu na vodu a konopné sandále.“ BRODRICK, James: Počiatky jezuitov. Preklad: Rajmund Ondruš. Cambridge : Priatelia Dobrej knihy, 1986, s. 25

268 Tamže, s. 32. Práve naratívne scény tohoto typu tvorili obrazovú časť životopisu vytvoreného jezuitmi v spolupráci s P. P. Rubensom aj B. Barbém.

269 Tamže, s. 32

Trojlístkové kartuše v západnom a východnom klenbovom poli (obr. č. 68, 69) zobrazujú kľačiaceho sv. Ignáca s hlavou obrátenou smerom hore. V obidvoch prípadoch má odetý čierny jezuitský talár s pláštenkou. V kartuši orientovanej na západ má ľavú ruku na hrudi, pravú si voľne opiera o koleno. Vo východnom medailóne sú Ignácove ruky zopnuté v adoračnom geste. Fyziognomická podoba zodpovedá tradičnému kánonu zobrazovania sv. Ignáca ako muža v stredných rokoch, trochu plešatého, s krátkymi fúzami a bradou, s ostrým nosom.[270] Na obidvoch kompozične pomerne jednoduchých výjavoch zaujme diváka prostredie obklopujúce postavu. Má transcendentálny charakter vytvorený pomocou sivomodrých oblakov v spodnej časti obrazu a kontrastnou žltou farbou v podobe akejsi žiary. Vzorom pre tento spôsob zobrazenia sv. Ignáca z Loyoly mohla byť s veľkou pravdepodobnosťou medirytina „Zázraky Ignáca z Loyoly", vyhotovená Francescom Villamennom (1564 – 1624) v Ríme v roku 1600, venovaná vojvodovi Wilhelmovi V. Bavorskému (obr. č. 70). Stred rytiny vypĺňa oválny medailón s postavou kľačiaceho Ignáca na akejsi podložke. Tu mohlo prísť v prípade trnavských fresiek k určitému skresleniu, možno pri reštaurátorských prácach, keďže základňu pod kľačiacou figúrou nahradili oblaky. Pozerá k otvoreným nebesiam, z ktorých vychádza žiara symbolizujúca zázrak svätcovho osvietenia. Druhá svätožiara svieti okolo hlavy vizionára. Má význam prednostného práva, udeleného blahoslavenému a svätému, teda aj Ignácovi z Loyoly. Ústredný medailón obkolesuje 29 menších medailónov, zostavených z obrazov a latinských textov. Zázraky pripisované jednotlivým svätcom boli spolu s preskúmaním kompletného života a skutkov nevyhnutným krokom, ktorý bol potrebný pre kanonizáciu. Je zaujímavé, že už krátko nato, v júni v roku 1601, pápež Klement VIII. nariadil, aby bola zastavená tlač a rozširovanie „Zázrakov sv. Ignáca". Avšak toto nariadenie bolo viac-menej porušované v tom zmysle, že jezuiti prestali tlačiť ďalšie kusy tejto práce, ale nechali voľnosť pre distribúciu už existujúcich publikácií. Podľa Evonne Levy[271] zobrazenie sv. Ignáca týmto spôsobom, čiže v kruhu zázrakov a zjavení, provokovalo pápeža, pretože obsahovalo veľa neschválených zázračných udalostí, zakomponovaných medzi naratívne scény z jeho života. Pápež si totiž vyhradil právo schvaľovať zázraky svätých pred ich zverejnením. Mohli by sme sa spýtať, prečo jezuiti v tomto prípade spochybňovali pápežskú autoritu, ktorej sľúbili bezhraničnú poslušnosť, prečo sa neuspokojili s propagáciou Ignácovho cnostného života a mali potrebu prezentovať dovtedy neschválené zázračné udalosti? Ako ďalej E. Levy vysvetľuje, jezuiti túžili „urobiť Ignáca svätým a potvrdiť interpretáciu jeho svätosti ako jedného z vyvolených Bohom."[272] Jezuiti chceli zahájiť kampaň za svätorečenie sv. Ignáca a k tomu potrebovali dôkazy zázrakov, takže z daného dôvodu vznikla aj uvedená grafika.

270 Je potrebné spomenúť, že portrétne zobrazenie sv. Ignáca sa opieralo o skutočne zachytené osobné rysy svätca. Jacopino del Conte namaľoval v roku 1556 Ignácov portrét podľa odliatku posmrtnej masky.

271 Viac k téme pozri: LEVY, Evonne: Propaganda and the Jesuit Baroque. Berkeley – Los Angeles – London : University of California Press, 2004

272 Tamže, s. 130

Pravdepodobne pristupovali k tejto otázke v intenciách hesla „zázraky sú zjavenia svätosti", a preto bolo prinajmenšom neprimerané pochybovať o tom, že by ich Ignác z Loyoly nevykonal.[273] Cirkevné autority tiež potrebovali svedectvo o zázrakoch, ale na to, aby nimi potvrdili teologické určitosti.

Jezuiti Villamenovo dielo napriek prvotnému pápežovmu odmietavému postoju i naďalej používali a rozširovali.[274] Aj zvyšné dve fresky v klenbe čerpajú zo súboru 29 medailónov. Ústrednou postavou je opäť sv. Ignác zachytený pri víziách, ktoré zažíval v hojnej miere. Zjavovali sa mu buď jednotlivé Božské osoby alebo Trojjedinný Boh, tak ako aj Panna Mária.[275]

Tri fresky na páse archivolty nezobrazujú udalosti či momenty z Ignácovho života, ale sú zredukované na stvárnenie troch samostatných postáv. Jadro fresky situovanej na západnej stene archivoltového pása vypĺňa figúra svätého Ignáca (obr. č. 71), ktorý je zobrazený s roztvorenými rukami, spustenými voľne popri tele, s pootočenou tvárou a pohľadom smerujúcim dohora. Umelec sa v tomto prípade dôslednejšie pridržiava už spomínaného dobového portrétu tohoto jezuitu z roku 1556 (obr. č. 72) alebo obrazu Alonsa Sancheza Coello, vytvoreného v 1585 v Madride (obr. č. 73). Zaujímavý je napríklad detail týkajúci sa farby a hustoty vlasov Ignáca, ktorý uvádza svätcov priateľ a životopisec Španiel Pedro Ribadeneira: „Jeho vlasy mali červenkastý nádych a boli veľmi pekné. Ale v neskorších rokoch mu ich veľa nezostalo."[276] Svätcovo oblečenie zodpovedá odevu španielskych kňazov zo 16. storočia – jednoduchý čierny talár s bielym golierom okolo krku.[277] Prostredie, do ktorého je umiestnená postava, je možné označiť ako neutrálne, bez špecifických znakov a konkretizácie. Tmavozelený záves a zjednodušený architektonický prvok v tvare stĺpa jednoznačne vymedzujú sféru pozemského sveta. Smerovanie Ignácovho pohľadu obracia divákovu pozornosť na strednú fresku (obr. č. 74), zobrazujúcu Boha Otca s individuálnymi atribútmi vševládcu a Kráľa neba i zeme – žezlo, anjeli ako obyvatelia nebies, zemeguľa pod jeho ľavou nohou.[278] Posledná freska v tejto skupine patrí Ježišovi Kristovi (obr. č. 75). Je zahalená voľne padajúcou tmavočervenou drapériou, na ľavom pleci nesie svoj primárny atribút – kríž. Obidva detaily, drapéria i kríž, poukazujú na Kristovu obetu. Ježiš Kristus a príbeh jeho umučenia boli častým námetom Ignácových meditácií, čo sa odzrkadlilo aj v osnove Duchovných cvičení, kde je 3. a 4. týždeň venovaný pašiovým udalostiam. Freskant

273 LEVY, Evonne: Propaganda and the Jesuit Baroque. Berkeley – Los Angeles – London : University of California Press, 2004, s. 130

274 Ďalší vývoj priniesol viaceré svedectvá o Ignácových zázrakoch, takže aj pápež postupne upúšťal zo svojho odmietavého postoja k týmto vyobrazeniam a do určitej miery povolil ich rozširovanie.

275 Viac k téme pozri: SVÄtý IGNÁC Z LOYOLY: O sebe: autobiografia sv. Ignáca z Loyoly. Preklad: Štefan Senčík. Trnava : Dobrá kniha, 1997

276 BRODRICK, James: Počiatky jezuitov, s. 27

277 KVASNIČKOVÁ, Jana: Rehole včera a dnes vo svete i u nás. Bratislava : USPO, 1995.

278 Sediacu polohu Boha a jeho spočívajúcu nohu na zemeguli popisujú slová Starozákonnej knihy proroka Izaiáša: „Nebesá sú mojím trónom a zem podnožkou mojich nôh." Izaiáš 66,1.

gestami rúk a pohľadmi osôb v jednotlivých kartušiach vyjadril vzájomný vzťah týchto troch postáv tak z výtvarného hľadiska, ako aj z aspektu spirituálneho prepojenia Ignáca s Bohom Otcom a Ježišom Kristom.[279]

Druhou významnou postavou bol sv. František Xaverský, prvý a najznámejší jezuitský misionár.

František Xaverský sa narodil 7. apríla 1506 v Navare, zomrel 3. decembra 1552 na ostrove Sancian (Sančuan) pri pobreží Číny. Za blahoslaveného ho vyhlásil pápež Pavol V., Gregor XV. ho 12. marca 1622 svätorečil spolu so sv. Ignácom, sv. Teréziou z Avily, sv. Izidorom, sv. Filipon Nerim.

Ikonografia sv. Františka sa začala ustaľovať relatívne skoro po jeho smrti. Na žiadosť Ríma bol jezuita Alessandro Valignano generálom Spoločnosti Ježišovej v roku 1583 vyslaný na Ďaleký východ, aby schválil v Goa dva autentické portréty Františka Xaverského. Jeden zostal v Goa, druhý poslali do Ríma. Časom sa obidva stratili, ale z rímskeho obrazu stihli pred jeho zmiznutím spraviť kópiu, ktorá sa stala východiskovým prameňom pre ďalšie svätcovo zobrazovanie.[280] Xaverove fyziognomické črty v obrazoch korešpondujú so súdobým popisom. Jeho súčasníci ho opísali ako stredne vysokého človeka, ktorý mal šťastný a pokojný výraz v tvári, ale často ho videli s uslzenými očami upretými k nebu.[281] Portréty vyhotovené v Goa Františkovi priatelia posudzovali ako „pravdivé", identické s realitou. Zvyčajne má podobu 30- až 40-ročného muža, tmavovlasého s bradou, býva oblečený v type šiat, ktoré nosil v Indii – v čiernej jezuitskej reverende s pelerínou alebo v reverende superpelícii so štólu, držiac individuálny atribút – krucifix, niekedy doplnený o ľaliu alebo jezuitský znak IHS. Ako poukaz na jeho misionársku činnosť máva pútnickú palicu a nádobu na vodu – mošnu. Na niektorých príkladoch mu hlavu obkolesuje svätožiara a charakterizuje ho patetické obrátenie pohľadu do neba s teatrálnym gestom ruky smerujúcej k hrudi.

Xaver mal povesť muža, ktorý robil zázraky už počas života a práve téma zázrakov sa pomerne často objavuje v jeho ikonografii. V roku 1546 v Malake počas búrky na mori stratil František krucifix a z vody mu ho priniesol krab. Tento príbeh mal pre jezuitov pomerne veľký význam, keďže sa dostal aj do osnovy oltára počas kanonizačnej ceremónie a bol jedným zo štyroch zázrakov reprezentovaných na štandardách dekorujúcich pri tejto príležitosti

279 Spomedzi ďalších možností zobrazenia spomenieme napríklad jeden z najznámejších obrazov od Petra Paula Rubensa. Je umiestnený na oltári v jezuitskom kostole v Antverpách. Sprítomňuje zakladateľa rádu vo vnútri impozantného kostola, vyháňajúceho diabla z ľudského tela a následne uzdravujúceho duševne chorého človeka. Ďalšou obľúbenou témou je jeho glorifikácia, buď vo forme samostatného portrétu alebo v skupine obkolesený svojimi spolubratmi, či za sprievodu štyroch svetadielov, ide o alegóriu misionárskej práce jezuitov. Bežným motívom vyskytujúcim sa v jezuitskej ikonografii je monogram IHS, znak identifikujúci tak sv. Ignáca, ako aj samotnú Spoločnosť Ježišovu. Používal sa v spojení s krížom nad písmenom H a s 3 klincami dolu, niekedy tiež so srdcom obklopeným svätožiarou, najčastejšie používaný na priečelí kostola. Medzi individuálne atribúty Ignáca i jeho rádu neodmysliteľne patrí skratka rádového hesla „Ad maiorem Dei gloriam" – AMDG. (Na väčšiu slávu Božiu). Ignác býva často zobrazovaný s knihou v ruke, buď s Konštitúciami alebo Exercíciami.

280 Prvý formálny portrét Františka Xaverského vznikol až 30 rokov po jeho smrti.

281 A Saint and His Image: Francis Xavier. In: http//en.wikipedia.org./wiki/Acta Sanctorum

Kostol sv. Petra. Aj v Kaplnke sv. Františka Xaverského v Kostole sv. Jána Krstiteľa má tento príbeh svoje miesto. Je námetom východnej kartuše (obr. č. 76), kde sú zobrazení štyria muži plávajúci na lodi po rozbúrenom mori. Prstencová svätožiara nad hlavou jedného z nich identifikuje postavu sv. Františka Xaverského, nakoľko sa mužské postavy v hrubých rysoch stotožňujú. František je obrátený smerom k morskej hladine, na ktorej sa vynára pomerne veľký morský krab hnedej farby, držiaci vo svojich klepetách krucifix. Prameňom k zobrazovaniu uvedeného príbehu bol druhý zväzok *Monumenta Xaveriana* obsahujúci popisy Xaverových zázrakov.[282]

Medzi najfrekventovanejšie scény z jeho života zobrazované v umení patrí krst pohanov. Veľmi často však nachádzame mylné spodobenie konvertitov, pretože dochádzalo k stotožneniu Indov s americkými Indiánmi. Takýto príklad máme aj na západnej freske v Kaplnke sv. Františka Xaverského s príbehom jeho sna o misii v Indii (obr. č. 77). Ten sa mu prisnil ešte pred samotnou misijnou cestou na územia východnej Ázie. Sám ho popísal svojim priateľom týmito slovami: „Ó, Ježiš, aký som zgniavený! Viete, čo sa mi snívalo? Zdalo sa mi, že na chrbte nesiem Inda a Ind bol taký ťažký, že som ho už nemohol zdvihnúť."[283] Figúra na Františkových pleciach má výrazné znaky príslušníka černošskej rasy, avšak so špecifickými indiánskymi atribútmi, a to s čelenkou z modrých a červených pier a šípom v pravej ruke. Nie je našou úlohou skúmať z akého dôvodu prišlo k zámene personifikácie Ázie ako miesta apoštolskej činnosti sv. Františka Xaverského za personifikáciu Ameriky, dôležitý zostáva primárny zámer tohoto námetu, ktorý spočíval vo vyjadrení ťažkej práce misionárov. Totiž už v *Imago primi saeculi Societatis Iesu* vydanej v Antverpách v roku 1640, v ktorej sa stal samotný jezuitský rád jadrom zobrazenia a prostredníctvom textov i alegorických obrazov triumfálne proklamoval svoje úspechy, sa objavila táto téma v jednom z emblémov, ktorý symbolizoval zámorskú misionársku činnosť Spoločnosti Ježišovej (obr. č. 78). Aj tu bola použitá rovnaká kompozícia ako na maľbe v kaplnke, iba s tým rozdielom, že sv. Františka nahrádza postava putti nesúca na svojom chrbte Indiána. Môžeme povedať, že sa zopakoval bežný prípad vo výtvarnom umení, keď bol niektorý z existujúcich obrazových vzorov prispôsobený aktuálnym potrebám a použitý s malými modifikáciami na vyjadrenie špecifickej idey (obr. č. 79).

Menej časté sú vyobrazenia zázračných uzdravení a vizionárskych zážitkov sv. Františka Xaverského. Napriek tomu v Xaverovej kaplnke je tematika zázračných uzdravení spracovaná v troch kartušiach. V južnom poli klenby (obr. č. 80) sa nachádza scéna situovaná do prostredia vidieckej prírody. Zachytáva sv. Františka pri kázaní počas svätej omše. „V nedeľu, písal svojim rímskym bratom, som chodil poza mesto slúžiť omšu ľuďom, ktorí sú

282 BRODRICK, James: Počiatky jezuitov. Preklad: Rajmund Ondruš. Cambridge : Priatelia Dobrej knihy, 1986, s. 197.

283 Tamže, s. 70.

postihnutí malomocenstvom."[284] Adresátmi Františkových kázaní boli chorí, najmä malomocní, chudobní, otroci, vyvrheli ľudskej spoločnosti, poloviční obrátenci z pohanstva, ktorí sa stali kresťanmi, a tiež väzni.[285] Uvedených šesť skupín sa zhoduje s počtom osôb okolo sv. Františka, takže ich môžeme považovať za zástupcov každej spomenutej skupiny. Po ľavej svätcovej ruke vidíme postavu s obviazanou hlavou, ktorá s určitosťou predstavuje človeka trpiaceho malomocenstvom. Vpredu pred ním je osoba s hadom ovinutým okolo pravej ruky. Had v kresťanskom umení zväčša symbolizuje zlo, je biblickou metaforou satana a hriechu. Umenie rekatolizácie s obľubou využívalo odvekú tému zápasu dobra a zla, konkrétne v dobovom ponímaní boja „pravého" náboženstva proti heréze.[286] Najmä vo flámskom umení nadobudli obrazy uzdravovania nakazených morom sv. Františkom Xaverským tento špeciálny význam, teda boli používané ako metafora odporu proti heretikom[287] (obr. č. 81). Aj ďalšia freska čerpá z podobnej tematiky (obr. č. 82). Obraz v kartuši zachytáva dvoch hlavných aktérov udalosti bez sprievodného komparzu. František je oblečený v čiernom talári s mozetou, v pravej ruke drží pútnickú palicu. Ľavú ruku kladie na muža ležiaceho na lôžku. Ten je odetý v bielom odeve, ruky má zopnuté na hrudi a pohľad upretý na sv. Františka. Na mierne pokrčených nohách mu spočíva výrazný krucifix, ktorého pendantom je ruženec zavesený nad jeho hlavou. Akt uzdravovania sa odohráva v skromne pôsobiacom interiéri, v pozadí s detailom mohutného piliera a úzkeho oblúkovitého otvoru. Takáto podoba interiéru by mohla zodpovedať napríklad aj dobovým nemocniciam, čo by odkazovalo k činnosti prvých jezuitov: „ošetrovať chorých, upravovať im lôžka, zametať a drhnúť dlážky, čistiť nádoby, kopať hroby, nosiť rakvy, viesť pobožnosti a pochovávať mŕtvych".[288] K práci v nemocnici sa zároveň viaže aj jeden z príbehov sv. Františka Xaverského, ktorý môže byť zobrazený na danej freske. „V nemocnici nevyliečiteľných bol istý malomocný alebo aspoň človek, ktorý bol od hlavy až po päty pokrytý odpornými vredmi, čo sa podobali malomocenstvu. Ten zavolal jedného z pátrov a prosil ho: ‚Buď taký dobrý a poškriab ma na chrbte!' Páter sa dal usilovne plniť túto úlohu, ale pritom v návale odporu a hnusu sa začal báť, že sa môže nakaziť. Avšak viac mu záležalo na tom, aby premohol sám seba a potlačil búriacu sa prirodzenosť, ako na

284 BRODRICK, James: Počiatky jezuitov, s. 133

285 Tamže, s. 133

286 Napríklad zápas archanjela Michala s diablom, ktorý má veľmi často podobu draka alebo hada. Viac k téme pozri: BAUNSTARK, Reinhold: Rom in Bayern: Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten. München : Bayerisches Nationalsmuseum, 1997.

287 Tieto závery prinieslo štúdium Christine M. Boeckl, ktorá dáva tieto zobrazenia do kontrastu s obrazmi s morovou témou v iných rádoch, kde boli výlučne rozprávaním o duchovných a telesných skutkoch milosrdenstva. Príkladom takto spracovaného námetu je antverpský oltár od Petra Paula Rubensa, zobrazujúci „apoštola Indie" v momente zázraku medzi chorými a neveriacimi. BOECKL, Christine M.: *Plague Imagery as Metaphor of Heresy in Rubens: The Miracles of St. Francis Xavier.* In: Sixteenth Century Journal, roč. 4, č. 27, 1996, s. 979 – 995.

288 BRODRICK, James: Počiatky jezuitov, s. 67

opatrnosti z možných následkov, a preto vytlačil prstami hnis a dal si ho do úst. Tento páter, nazývaný tak už vopred, bol František Xaverský."[289]

O skutočnom prejave lásky k blížnemu formou priameho ošetrovania morových rán sv. Františkom Xaverským vypovedá freska na severnej strane klenby (obr. č. 83). Svätec kľačí pred sediacim mužom a bielou šatkou mu ošetruje nohu. Lekárska brašňa za mužovým chrbtom konkretizuje prebiehajúcu Františkovu činnosť. Je známe, že sv. Františkovi Xaverskému bolo prisudzovaných mnoho zázračných vyliečení, medzi inými aj zázračné uzdravenie „muža, ktorý bol samá rana" na predhorí Komorin.[290]

Protimorová patronácia sv. Františka Xaverského sa rýchlo rozšírila a udomácnila aj v ostatných krajinách Európy[291] i zámoria. Práve táto jeho úloha dosiahla kultové rozmery, aj z toho dôvodu, že často sa opakujúce morové epidémie postihovali široké vrstvy obyvateľstva, a preto „potrebovali" viacerých patrónov, ktorých mohli prosiť o pomoc a ochranu.

Záujem potridentskej ikonografie akcentujúcej všetky formy mučeníctva a martýrskej smrti[292] reflektujú aj početné zobrazenia smrti sv. Františka. Vo východnej kartuši na páse archivolty vstupného oblúka kaplnky nachádzame scénu smrti misionára Indie a Číny (obr. č. 84). Historické fakty uvádzajú dátum Františkovej smrti dňa 2. decembra 1552, čiže zomrel ako 46-ročný. Súčasne poskytujú geografické informácie i spôsob zomierania tohoto veľkého apoštola a šíriteľa evanjelia na Ďalekom východe. Sv. František v posledných dňoch svojho života pobýval na ostrove San Čoan, v blízkosti čínskeho územia, ktoré malo byť ďalším vytúženým cieľom jeho misijnej práce. Svätec leží na jednoduchom lôžku s mierne pokrčenými nohami, zopnutými rukami na hrudi, kde si pridŕža svoj osobný atribút – krucifix. Zobrazenie miesta prežívania záverečných chvíľ svätcovho pozemského života korešponduje s popisom v hagiografických prameňoch: „... dali mu do užívania jednu z provizórnych chatrčí na ostrove, ktorá poskytovala biednu ochranu pred mrazivo štipľavými vetrami ..."[293] V pozadí ľavej časti obrazu je zobrazená miniatúrna veduta mesta. Podľa známych Františkových plánov misijnej cesty do Číny prichádza do úvahy Kanton. Prekvapivá je však podoba mesta, ktoré má vzhľad pevnosti skôr európskeho rázu než regionálnej čínskej architektúry. Takže v tomto prípade, podobne ako v mnohých ďalších, išlo v prvom rade o vyjadrenie námetu

289 BRODRICK, James: Počiatky jezuitov, s. 67 – 68

290 A Saint and His Image: Francis Xavier. In: http//en.wikipedia.org./wiki/Acta Sanctorum

291 Napríklad v časoch morovej epidémie v Taliansku sa obyvatelia mnohých miest utiekali k tomuto svätcovi, čím sa jednoznačne zaradil do zoskupenia protimorových patrónov. V roku 1656 vznikol obraz skupiny talianskych miest postihnutých morom prosiacich sv. Františka o pomoc. S naliehavou prosbou vystúpil pápež Alexander VII. (pontifikát 1655 – 1667), ktorý sa týmto spôsobom do určitej miery zaslúžil o rozšírenie kultu tohto svätca. BURKE, B. Marcus: Jesuit Art and Iconography 1550-1800, Jersey City, New Jersey 1993, s. 19. Funkcia sv. Františka Xaverského ako protimorového patróna je dobre známa aj v našom prostredí, stačí spomenúť početné exteriérové plastiky na barokových morových stĺpoch.

292 Viac k téme pozri: MÂLE, Emile: Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century. New York : Pantheon, 1949

293 BRODRICK, James: Počiatky jezuitov, s. 195

misionárovej smrti a nie o dodržanie presných historických faktov, ktoré, samozrejme, neboli úplne zanedbávané.[294] V podstate ale táto freska nevybočuje z rámca ustálenej a bežne používanej ikonografie danej témy v barokovom umení(obr. č. 85).[295]

V krátkosti je možné konštatovať, že obidve kaplnky, tak sv. Ignáca z Loyoly, ako aj sv. Františka Xaverského, sú súborom obrazov propagujúcich kult týchto dvoch jezuitských svätcov.[296] Rozširovanie obrazov tohoto druhu, t. j. s propagačnou funkciou, dokazuje pochopenie významu umenia v Spoločnosti Ježišovej. Ako je zrejmé, plne si uvedomovali schopnosť obrazu formovať úctu k svätým ešte pred samotnou pápežskou beatifikáciou a kanonizáciou, z čoho vyplývalo aj ich zdôrazňovanie rozhodujúcej úlohy výtvarného umenia pri tvorbe a šírení verejného kultu.

294 Dôkazom sú napríklad také detaily ako batôžtek šiat a knihy tvoriace Františkovu batožinu pri cestovaní, ktoré uvádzajú jeho životopisci. Viac pozri: BRODRICK, James: Počiatky jezuitov. Preklad: Rajmund Ondruš. Cambridge : Priatelia Dobrej knihy, 1986.

295 Viac k ikonografii a možným predlohám k freskám v kaplnke sv. Františka Xaverského pozri napr. http://www.barok.me/PROJ/Ikonogr5.htm

296 Rozširovanie úcty k sv. Ignácovi z Loyoly a sv. Františkovi Xaverskému nezabezpečovalo iba výtvarné umenia, ale napríklad aj hudba. V roku 1622 bola v Collegio Romano v Ríme pri príležitosti ich kanonizácie uvedená opera pod názvom *Apotheosis sive consecratio SS. Ignatii et Francisci Xaverii* od Johanessa Hieronyma Kapsbergera (1580 – 1651). Viac k téme pozri: KENNEDY, Frank T: *Candide and a Boat*. In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENEDDY, Frank T. Totonto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 317 – 332.

Obr. č. 67:

Titulná strana zo životopisu sv. Ignáca z Loyoly s názvom *Vita Beati P. Ignatii Loiola Societatis Jesu.* (In: http:/www.companymagazine.org./v181/saintmaking.htm)

Obr. č. 68, 69:
Sv. Ignác z Loyoly – fresky v klenbe Kaplnky sv. Ignáca z Loyoly v Kostole sv. Jána Krstiteľa. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

č. 68

č. 69

Obr. č. 70:

Zázraky sv. Ignáca z Loyoly – grafika od Francesca Villamenu z roku 1600. (In: LEVY, Evonne: Propaganda and the Jesuit Baroque. Berkeley – Los Angeles – London : University of California Press, 2004, s. 129.)

Obr. č. 71:
Sv. Ignác z Loyoly – freska na oblúku vstupu do Kaplnky sv. Ignáca z Loyoly v Kostole sv. Jána Krstiteľa. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 72:
Portrét sv. Ignáca z Loyoly od Jacopina del Conte. (In: LEVY, Evonne: Propaganda and the Jesuit Baroque. Berkeley – Los Angeles – London : University of California Press, 2004, s. 124.)

Obr. č. 73:
Portrét sv. Ignáca z Loyoly od Alonsa Sancheza Coello. (In: LEVY, Evonne: Propaganda and the Jesuit Baroque. Berkeley – Los Angeles – London : University of California Press, 2004, s. 125.)

Obr. č. 74:
Zobrazenie Boha Otca – freska z Kaplnky sv. Ignáca z Loyoly v Kostole sv. Jána Krstiteľa. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 75:
Ježiš Kristus – freska z Kaplnky sv. Ignáca z Loyoly v Kostole sv. Jána Krstiteľa.
(Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 76:
Freska zobrazujúca zázrak sv. Františka Xaverského počas búrky na mori z Kaplnky sv. Františka Xaverského v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 77:
Sen sv. Františka Xaverského – freska z Kaplnky sv. Františka Xaverského v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 78:
Misionárka práca jezuitov – emblém zo zväzku *Imago primi saeculi Societatis Jesu*. (In: The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540 – 1773. Program and Abstracts, 2002, s. 10.)

Obr. č. 79:
Sen sv. Františka Xaverského – príklad zobrazenia ustálenej ikonografickej témy.
(In: http:/www.companymagazine.org./v181/saintmaking.htm)

Obr. č. 80:
Kázanie sv. Františka Xaverského – freska z Kaplnky sv. Františka Xaverského v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 81:
Zázračné uzdravovanie chorých sv. Františkom Xaverským.
(In: http:/www.companymagazine.org./v181/saintmaking.htm)

Obr. č. 82, 83:
Uzdravovanie chorých sv. Františkom Xaverským – fresky z Kaplnky sv. Františka Xaverského v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

č. 82

č. 83

Obr. č. 84:
Smrť sv. Františka Xaverského – freska z Kaplnky sv. Františka Xaverského v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 85:
Smrť sv. Františka Xaverského – príklad zobrazenia témy. (In: BURKE, Marcus P.: Jesuit Art and Iconography 1550 – 1800. Jersey City : Saint Peter´s College Art Gallery, 1993, kat. č. 5.)

6. EMBLEMATIKA – DÔVTIPNÁ FORMA EXPRESIE A PROPAGANDY

Neodmysliteľnou súčasťou barokovej kultúry a umenia bola emblematika, považovaná za špecifický umelecký žáner.[297] Emblémy tvorené na princípe dômyselného rébusu slúžili ako pomôcka pri rozvoji intelektuálnej činnosti v 16. – 18. storočí. Ako uvádza Ehnerfried Kluckert „emblém v baroku bol akousi kultúrnou rozvodňou, vychádzali z neho impulzy smerom k básnictvu, rétorike, maliarstvu a celej oslavovateľskej kultúre".[298] Množstvo publikovaných titulov (okolo 3000 od 1200 autorov) svedčí o obľube emblémov v umení a tiež o rozšírení a poznaní tejto problematiky širokými vrstvami spoločnosti danej doby.

„Zlatý vek" novodobej emblematiky spadá do časového rozpätia rokov 1531 až cca 1780.[299] Jej dejiny započal taliansky profesor Andrea Alciati svojou prácou *Emblematum liber* vydanou v Ausburgu v roku 1531. Obsahuje stoštyri emblémov, v ktorých bola prostredíctvom textu a obrazu, založenom na znázornení predmetov zmyslového sveta, tlmočená abstraktná myšlienka, zväčša s didakticko-morálnym posolstvom. Formálnu stránku emblémov koncipoval z 3 častí: 1. *inscripcia* – nazývaná lemma, motto, epigraf, 2. *pictura* – alebo imago, icon, obraz, 3. s*ubscripcia* – v ktorej boli najčastejšie využívané veršované epigramy, dlhší básnický útvar alebo rytmizovaná próza.

Inscripcia sa skladala z niekoľkých slov, mohla obsahovať krátky citát, zvyčajne zo Svätého písma alebo z diela niektorého známeho autora, poprípade ju mohol sformulovať tvorca emblému. Určovala jadro výpovede celku. Nasledoval icon alebo pictura, čiže obraz, ktorý ilustroval bohatý a zvyčajne viacvrstvový obsah inscripcie. Predstavoval vlastne

---

297 Je potrebné poznamenať, že emblematika vôbec nebola novodobou záležitosťou, ale „tajomný" svet emblémov odkazuje až k staroveku, do čias gréckej antiky medzi rokmi cca 350 – 150 pred Kristom. Tzv. Alexandrijské obdobie (podľa mesta Alexandrie) bolo určite emblematickým vekom. Istú emblematickú povahu malo ranokresťanské umenie, v ktorom špecifická symbolika, zrozumiteľná iba určitej náboženskej skupine, dala tomuto umeniu emblematický charakter. Táto tendencia „hádaniek" pokračovala v stredovekých beštiároch, lapidáriách a najmä v početných alegóriách. Podrobnejšie pozri: PRAZ, Mario: Studies in Seventeenth-Century Imagery. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, s. 12.

298 KLUCKERT, Ehnerfried: *Emblematika*. In: Baroko: architektura, plastika, malířství. Praha : Slovart, 1999, s. 428 – 429

299 KONEČNÝ, Lubomír: Mezi textem a obrazem: Miscellanea z historie emblematiky. Praha : Národní knihovna ČR, 2002, s. 14

osobitú figuráciu, vytvorenú použitím predmetov z reálneho aj imaginárneho sveta, ako napríklad rastliny, stromy, skutočné i fantastické zvieratá, rôzne nástroje, predmety alebo ich fragmenty, ľudská postava a jej jednotlivé časti, tiež skupina osôb v podobe personifikácie, alegórie, historickej, mytologickej alebo biblickej scény, ktorá obsahovala zásadný alegorický alebo didaktický význam. Tento význam vyťažila a slovne dokumentovala veršovanou alebo rytmizovanou prózou písaná subscripcia – epigram. Rozvíjal alebo vysvetľoval heslo a obraz. Štruktúra tohoto typu bola bežná pre knižné emblémy.[300] Na rozdiel od nich, emblémy používané pri vnútornej a vonkajšej výzdobe sakrálnych i profánnych budov, náhrobkov, divadelných rekvizít, na reverzoch mincí a medailí pozostávali iba z hesla a obrazu – inscripcia a pictura. Vo väčšine týchto prípadov bol vynechaný vysvetľujúci komentár – epigram. Vtedy hovoríme o tzv. aplikovanej emblematike, typickej a vo veľkej miere rozšírenej v umení renesancie a baroka.[301]

Wladislaw Tatarkiewicz definuje emblematiku ako spojenie *ars pictoria* a *ars poetika*, čo znamená, že v rovnakej miere využíva slovo aj obraz.[302] Formou emblému je možné vyjadriť tú istú myšlienku dvojnásobne – slovami a kresbou, t.j. abstraktne i obrazne.[303] V emblematickom umení sa používali dva rozličné symbolické systémy, ktoré spolupracovali na výklade významu. Emblém kombinoval „nemý obraz" – vyobrazenie, ilustráciu s „rozprávajúcim obrazom" – literárnym popisom a „obrazom významu" – transformáciou, premenením do morálneho alebo mystického zmyslu. Emblém zvyčajne začínal abstraktným výrokom témy obsiahnutým v motte, ktoré vizualizoval v obraze a vysvetľoval epigramom pod obrazom. Text nie vždy opakoval alebo rozvíjal obrazovú časť emblému. Rozlúštenie vizuálnych šifier záviselo od schopnosti čitateľa alebo diváka identifikovať obsah a spoznať predpokladaný zmysel či význam. Interpretácia obidvoch systémov si vyžadovala určité znalosti a zároveň orientáciu v súvekom dianí.[304]

Dôležitú úlohu pri formovaní emblémov zohrala tradícia, na ktorú toto umenie naväzovalo, a zdroje poskytujúce inšpiráciu i materiál pre ich tvorbu. Najvýznamnejším zdrojom sa stali grécke epigramy, egyptské hieroglyfy, príslovia a bájky.

---

300 Podľa Lubomíra Konečného je možné aplikovať túto formu emblému iba v prípade akéhosi „ideálneho emblému". KONEČNÝ, Lubomír: Mezi textem a obrazem: Miscellanea z historie emblematiky. Praha 2002, s. 12.

301 K tejto problematike pozri bibliografiu o aplikovanej emblematike v práci Lubomíra Konečného: Mezi textem a obrazem, s. 243 – 245. Tiež rozsiahly zoznam prác venovaných emblematike a architektúre v zborníku: The emblem and architecture: Studies in Applied Emblematics from the Sixteenth to the Seventeenth centuries. Edited by BOKER, Hans J. – DALY, Peter M. Turnhout, 1999, s. 247 – 308.

302 TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Emblematika a ikonologie*. In: Souvislosti, Revue pro křesťanství a kulturu. Praha: 1998, s. 26

303 O postavení jednotlivých zložiek v emblematickej štruktúre počas jej vývoja pozri: KOPRDA, Pavol: *Ján Sambucus v dejinách žánru emblém a epigram.* In: Slovenská literatúra, 47, 2000, č. 1, s. 27 – 36.

304 Tieto podmienky potrebné k interpretácii emblémov platia aj v súčasnosti, preto si ich štúdium vyžaduje poznanie historických a kultúrno-spoločenských fenoménov spolu s orientovaním sa v niektorých vedeckých disciplínách, ako napr. literatúra, filozofia a pod.

Ďalším prameňom bola stredoveká heraldika a s ňou spojené devízy, známe najmä z medailí a popisov rôznych slávností. Devíza pôvodne vyjadrovala obrazovou formou heslo jedinca, dynastie, štátu, politickej strany alebo iného spoločenstva. Neskôr sa k obrazu pridala textová časť. Devízy mali programovú povahu, vyjadrovali mocenskú, filozofickú, etickú alebo inú zásadu, vyznanie viery a pod. Odzrkadľovali dobové spoločenské pomery, záujmy jednotlivcov alebo skupín. Podľa zavedeného zvyku mal rub mincí a medailí vždy hodnotu znaku alebo symbolu, čím predstavoval akýsi komentár k dobovým udalostiam.[305] V renesancii dostali devízy konkrétnejší rozmer, nakoľko ich hlavnou úlohu bolo hlásanie životného kréda a zásad vlastníka alebo zámer jeho konania. Zmenilo sa pomenovanie na impresy (z talianskeho slova *imprendere* – podnikať). Skladali sa iba z dvoch častí: z motta a obrazu, vysvetľujúci písaný komentár mali len v knižnom publikovaní.[306]

Do emblematickej tvorby výrazne zasiahli renesačnou kultúrou analyzované a oceňované egyptské hieroglyfy. Záujem o egyptskú kultúru a umenie sa v talianskom prostredí prejavoval štúdiom rôznorodého materiálu, no popredné miesto zaujímalo práve hieroglyfické písmo.[307] Vplyv znakového obrázkového jazyka Egypta sa v umení 15. až 18. storočia evidentne prejavil tak v konceptuálnej stránke emblematickej tvorby,[308] ako aj vo formálno-štýlovom výraze tohto umenia, nakoľko hieroglyfy slúžili ako forma v rôznych emblematických zobrazeniach.[309]

---

305 Mario Praz uvádza, že devízy boli rozšírené a obľúbené v Taliansku už na konci 15. storočia, najmä v čase okupácie Milána Francúzmi v r. 1499. PRAZ, Mario: Studies in Seventeenth-Century Imagery. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975. Analýzou pápežských devíz sa zaoberá CHASTEL, André: Vyplenění Říma: Od manýrismu k protireformaci. Brno : Barrister and Principal, 2003. Tiež LAVIN, Irvin: *Bernini´s Image of the Ideal Christian Monarch*. In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999. BURKE, Peter: Italská renesace: Kultura a společnost v Itálii. Praha : Mladá fronta, 1996, s. 138 – 157.

306 Literatúru venovanú problematike impres pozri: Konečný, Lubomír: Mezi obrazem a textem, s. 22.

307 Transformáciu a zaradenie fenoménov egyptskej civilizácie do kultúry Ríma dokladuje napríklad v ranom období ríše rozšírený kult Isis, ktorý sa v Taliansku prejavil budovaním veľkých chrámov zasvätených tejto bohyni. Rímski imperátori privážali na územie Ríma egyptské obelisky. Dodnes sa z pôvodného počtu 42 zachovalo 12. V závere 13. storočia sa motív pyramíd dostal aj do talianskeho výtvarného umenia. Konkrétny príklad je známy z benátskeho kostola San Marco, kde mali Jozefove sýpky podobu pyramíd. Okolo r. 1300 sa po prvýkrát použili pyramídy na kresťanských náhrobkoch v Bologni. Podrobnejšie k premene významu egyptských motívov v kresťanskom umení pozri: WITTKOWER, Rudolf: *Hieroglyphics in the Early Renaissance*. In: Allegory and the Migration of Symbols. London : Thames and Hudson, 1977, s. 114 – 128.

308 Záver o konceptuálnom spôsobe v tvorbe emblémov vyplynul z názorov renesačných humanistov, ktorí sa stotožnili so starovekými spisovateľmi v tom, že hieroglyfy sprostredkovávali všeobecnú pravdu v symbolickej alebo alegorickej forme. WITTKOWER, Rudolf, s. 116. V popredí bolo učenie o idei, podľa ktorého sú hieroglyfy obrazmi ideí. G. R. Hocke uvádza niekoľko definícií hieroglyfov: „Hieroglyf je „znamením" – pro něco jiného – jako metafora". „Hieroglyf, tento anaturalistický výraz vnitřního obrazu viditelných věcí, vzniká v souladu s optickými zákony, které ve výtvarném umění ještě nebyli využity, například zákony reflexe, interference, polarizace atd." Okrem toho venuje problematike hieroglyfiky aj samostatnú kapitolu v časti Manýrismus v literatuře. HOCKE, Gustav René: Svět jako labyrint: Manýrismus v literatuře. Praha : Triáda, 2001, s. 54, s. 65, s. 419 – 420.

309 Spomedzi mnohých spomenieme napríklad dielo Francesca Colonnu *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) ako prvý poeticko-manieristický popis orientálno-antickej hieroglyfiky alebo práce jezuitu Athanasia Kirchera

V tvorbe emblémov sa teda prejavili dve hlavné tendencie. Na jednej strane emblematika sledujúca tradíciu hieroglyfov v spôsobe vyjadrenia zrozumiteľného iba malému okruhu percipientov, na strane druhej emblémy, ktoré mali za cieľ sprostredkovať prostredníctvom pôsobivých obrazov pochopenie etických a náboženských právd všetkým – tak vzdelanej elite, ako aj negramotným nižším spoločenským vrstvám. Uvedená tendencia nadväzovala na odkaz stredovekej *Biblia pauperum*, čiže týmto princípom koncipované emblémy v 17. storočí plnili identickú funkciu naratívnych cyklov alebo symbolických zobrazení použitých v gotických katedrálach. Určitú spojitosť nájdeme tiež so stredovekými iluminovanými rukopismi, v ktorých sa používalo spojenie obrazu a textu, ba dokonca ich z tohto hľadiska môžeme považovať za akýsi vývojový predstupeň renesančných a barokových emblematických tlačí.

Práve vďaka tejto funkcii a svojim didaktickým vlastnostiam sa emblémy stali jednou z najobľúbenejších expresií a „zbraní" propagandy Spoločnosti Ježišovej. Jezuiti si totiž plne uvedomovali silu spojenia textu s obrazom a jeho výpovednú hodnotu. Texty emblémov sa zameriavali na morálne zdokonaľovanie a pripojené obrazy slúžili na ich lepšie pochopenie. Okrem toho toto „umenie" pomáhalo názorne ilustrovať Ignácovú techniku aplikovania zmyslov na pomoc pri imaginatívnych predstavách hrôz hriechu, pekelných múk, potešenia a radosti z pobožného života. Pri danej technike išlo o podnietenie a rozhýbanie – *movere* všetkých zmyslov k vrcholu ich kapacity tak, aby dokopy spolupracovali na navodení psychického stavu poddajného vedeniu Boha. Podstata spočívala v koncentrácii všetkej energie do snahy napnúť ducha podľa očisťujúceho spôsobu mystiky. Fixovanie sa na emblematický obraz bolo nekonečne podnetné, divák krok za krokom nechával pohlcovať svoju predstavivosť. Nepoužíval iba zrak, ale zobrazené predmety vnímal hmatom, čuchom, sluchom tak intenzívne, že už nebol pred nimi, ale uprostred nich.[310]

O popularite a používaní emblematiky u jezuitov svedčí vydanie viac ako 400 emblematických kníh a niekoľkých ďalších prác, ktoré obsahovali emblémy. Podľa Richarda G. Dimlera „obdobím rozkvetu" jezuitskej emblematiky boli roky 1621 – 1700.[311] Do tohto časového horizontu zhruba zapadá aj emblematická produkcia v Uhorsku, rozvíjaná medzi rokmi 1660 – 1720. V tomto čase sa vyskytovali najmä prvé vydania emblematických prác, od roku 1710 to boli zväčša reedície a publikácie obsahujúce iba text. Tento stav trval do roku 1770, posledný rozvoj tvorby emblémov bol zaznamenaný okolo r. 1796. Maďarskí bádatelia Éva Knapp a Gábor Tüskés, zaoberajúci sa emblematikou v kontexte historického Uhorska, preskúmali aj „stĺpec" v trnavskom katalógu z roku 1690. Obsahuje však i staršie dáta, čo by poukazovalo na skoršie obdobie emblematickej produkcie, pohybujúce sa okolo roku 1600. Odvtedy počet emblematických kníh v jezuitských knižniciach vzrastal v súlade s rozvojom

---

Obeliscus Pamphilius (1650) a *Oedipus Aegyptiacus (1652 – 1654)*.

310 Svätý Ignác z Loyoly: Duchovné cvičenia, Exercície. Preklad: Štefan Senčík. Trnava : Dobrá kniha, 1995.

311 DIMLER, Richard, G.: *Bibliographical survey of Jesuit Emblem Authors in Germany-speaking Territories: Topography and Themes*. In: Archivum Historicum Societatis Jesu, 1976, no. 45, s. 129 – 137.

systému kolégií. Skutočný rozmach emblematiky v Uhorsku možno teda zaradiť do 2. pol. 17. storočia, začiatkom 18. storočia je badateľný určitý pokles a v polovici tohto storočia nastáva úpadok emblematickej tvorby, hoci bola stále udržiavaná na väčšine územia do zrušenia Spoločnosti Ježišovej.[312]

Tri štvrtiny emblematických publikácií vyšli v latinčine, jedna pätina v maďarskom jazyku, polovica v nemčine, objavili sa francúzske a belgické tlače, dokonca sú známe aj príklady emblematiky v slovenskom jazyku.[313] Medzi autormi bolo 49 Uhrov a 8 cudzincov, v prevahe sa vyskytovali jezuitskí autori. Uvedený počet dokladá jasnú recepciu veľkej časti európskych emblematických kníh v Uhorsku, aj takých autorov, ako napríklad John Barclay, Jeremias Drexel, Johannes Gerhard, Benedict Haeften, Hermann Hugo, Ignatius Loyola,[314] Diego de Saavedra Fajardo, Antonius Sucquet. Mnohí uhorskí autori emblémov boli katolíci, zväčša mnísi a kňazi, opäť v značnej dominancii jezuiti. Jednu pätinu zo všetkého materiálu tvorili jezuitské emblematické knihy, ktoré dosiahli medzinárodnú úroveň. Potom nasledovali piaristi, benediktíni, augustiáni, františkáni. Veľmi často sa stretneme s prípadom, najmä v prípade jezuitov a piaristov, že tvorcom emblémov nebol jeden autor, ale viacerí,[315] dokonca sa mohla na ich štrukturovaní podielať celá náboženská komunita. K emblematikom treba zarátať aj protestantských cirkevných autorov, zväčša luteránskych kazateľov.[316] Aj v radoch svetských osobností sa našli pôvodcovia emblémov, napríklad doktori, chemici, palatíni, mešťania, civilní sudcovia, stredoškolskí a univerzitní učitelia, rektori lýceí. Tento výpočet svedčí o tom, že eblematika bola spôsobom zábavy najmä aristokracie, šľachty, kléru, vzdelanejších mešťanov a intelektuálov.

Počet tlačí bezpochyby súvisel s funkciou jednotlivých domov. Žiadny zo štyroch *domus missionis* (Pezinok, Belehrad, Leopoldov, Vrbica) nemal vo svojich knižniciach viac ako 30 emblematických titulov. Rezidencie a kolégiá prevádzkujúce vzdelávacie inštitúcie mali oveľa bohatší materiál. V pätnástich rezidenciách bolo skúmané množstvo emblematických tlačí v rozmedzí 15 – 45, v osemnástich kolégiách sa pohybovali medzi 18 – 275 tlačami. Na ich rozvoj vplývali politické podmienky a európske emblematické trendy. Zreteľne sa prejavilo

312 KNAPP, Éva – TÜSKÉS, Gábor: *Sources of the Teaching of Emblematics in Jesuit Colleges in Hungary*. In: The Jesuits and the Emblem Tradition, Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference. Edit. MANNING, John – VAECK VAN, Marc. 18. – 23. August, 1996 – Turnhout, 1999, s. 115 – 145.

313 Je na škodu veci, že autori Knapp a Tüskés neuvádzajú, o aké tituly išlo.

314 Ignáca z Loyoly nemožno prezentovať ako autora emblémov, avšak vydanie *Exercitia Spiritualia* z roku 1649 bolo ilustrované niekoľkými emblematickými obrazovými sériami, vytvorenými so zámerom ich ďalšieho rozširovania a publikovania.

315 Aj podľa názoru Jaroslava Dubnického pri návrhu emblémov v klenbe hlavnej lode Kostola sv. Jána Krstiteľa spolupracovali viacerí autori. DUBNICKÝ, Jaroslav: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948, s. 101.

316 O protestantskej emblematike založenej na dokonalom poznaní Biblie s uvedením konkrétneho príkladu aplikovanej emblematiky v slovenskom prostredí pozri MEDVECKÝ, Jozef: *Slovo a obraz v protestantskom umení 17. storočia na Slovensku.* In: Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska. Bratislava : VEDA, 2002, s. 156.

spojenie medzi zemepisnou polohou, úlohou, medzinárodnými kontaktmi domov a počtom publikácií v ich vlastníctve.

Jedným z najvýznamnejších a hlavných stredísk navrhovateľov a realizátorov emblémov sa stalo dobové jezuitské centrum v Uhorsku – mesto Trnava. Svojou produkciou a počtom grafikov prevyšovala ostatné uhorské pôsobiská Spoločnosti Ježišovej. Trnava mala dominatné postavenie v porovnaní s ďalšími jezuitskými tlačiarenskými dielňami v Uhorsku aj počtom tlačí. Jedna štvrtina registrovaných publikácií bola vydaná práve v jezuitskej univerzitnej tlačiarni v Trnave. V Trnavskej univerzitnej knižnici, najpočetnejšej jezuitskej zbierke, bolo v roku 1773 katalogizovaných asi 15000 publikácií, z toho 275 emblematických.

Z uvedného vyplýva, že emblematika bola dôležitým prostriedkom a komunikačným kanálom v jezuitskom kultúrnom a vzdelávacom systéme. Pre potreby a používanie emblematických publikácií v provinciách i kolégiách Spoločnosti Ježišovej vznikali zoznamy odporúčaných kníh. Tieto katalógy sú najhodnotnejšími prameňmi pri výskume emblematickej tvorby, no nielen jej, najmä ak obsahujú špeciálnu kategóriu, označujúcu emblematické práce, názov tlačiarne a dátum vydania.[317]

Jezuiti si očividne uvedomovali význam a dôležitosť emblematiky na rozličných stupňoch stredoškolského vzdelávania. Táto metóda sa zvlášť používala na druhom stupni stredoškolského štúdia, najmä v treťom ročníku gymnázií a v triedach poézie a rétoriky.

Emblematickú prax predchádzala teórická výučba, objasňujúca rétorické štýly, relevatne vystihujúce ideovú podstatu a obsah emblémov. Richard G. Dimler rozdelil z hľadiska vývoja emblematického štýlu produkciu emblémov do šiestich modelových skupín: 1. diskurzívny, logický typ – príkladom je dielo Hermanna Huga *Pia Desideria*, 2. dôvtipné emblémy uprednosťňované Jacopom Masenom – napr. *Appparatus Emblematicus*, 3. socio-etické emblémy – *Emblemata ethico-politica* od Kreihinga, 4. oslavné, chváliace emblémy – *Imago Primi Saeculi,* 5. biografické emblémy – životopisné dielo Ignaza Quercka *Acta Sancti Ignatii de Loyola*, 6. epištolárne emblémy – Jean Vincaart *Sacrum Heroidum Epistolae Heroidum*, 7. rétorické emblémy – *Principe perfecto*.[318]

Jezuitská emblematická teória v 17. storočí stavala na dôvtipnom rétorickom štýle *stylus argutus*. Jeho zástancami boli napríklad jezuiti Emmanuale Tesauro, Baltasar Gracian, Casimir Sarbiewski a Jacob Masen. Vo svojich spisoch preferovali atticistický, čiže striedmy,

317 Zoznamy pripravené pre severonemeckú provinciu v rokoch 1604 – 1608 odporúčali pre štúdium v druhej triede gymnázia *Tabula Cebetis*. Zároveň odporúčali *Syntagmata* od Cam. Giralda, Valerianovu *Hieroglyphica*, *Mythologia* od Natale Contiho ako práce vhodné pre extra-náučné (curriculaar) štúdium. Antonius Hellemayr, učiteľ latinčiny, zostavil v roku 1734 *Institutio Humanistica* pre prvoročných „repetens" na jezuitskej strednej škole v Skalici. Zoznam, ktorý bol pridaný k príručke, obsahuje tituly kníh, ktoré autor odporúčal pre výučbu *scientia litteraria.* KNAPP, Éva – TÜSKÉS, Gábor: *Sources*..., s. 122.

318 S novými poznatkami svojho výskumu oboznámil Richard G. Dimler, S. J. širšiu odbornú verejnosť na konferencii The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773, ktorá sa konala 5. – 9. júna 2002 v Bostone, Massachusetts. Zborník z danej konferencie zatiaľ nebol publikovaný, preto boli tieto informácie čerpané z Dimlerovej anotácie uverejnenej v „Program and Abstracts" k spomenutej konferenecii.

umný, podstatu vystihujúci štýl. Dôraz kládli na klasickú rétoriku Cicera a Quintiliana, ako na primárnu humanistickú disciplínu v opozícii k namáhavému a zdĺhavému dialektizmu scholastiky.[319] Jeho podstatu tvorila dôvtipnosť – *acutezza*, jasnosť alebo zreteľnosť – *argutia* a *innovatio*. Jezuiti veľmi dobre vedeli, že emblémy sa nedajú pochopiť logicky vďaka *ingeniu* (talent, schopnosť, vlohy), ale bohatý emblematický odkaz sa porozumie skôr intuitívne, najmä pre jeho *argutia*.[320] K tomu, aby mal emblém túto vlastnosť, bola pri jeho vytváraní nutná invencia.

Významný jezuitský teoretik Jacobus Masen stanovil 4 pramene pre invenciu: *oppositio* (protiklad), *alienatio* (odcudzenie), *comparatio* (porovnanie, prirovnanie), *allusio* (narážka). Uvedené pramene boli spracovávané v piatich častiach metodického postupu „umeleckej náuky (*ars*)" – rétoriky: *inventio* (heuresis – náuka o nachádzaní látky), *dispositio* (taxis – usporiadanie), *elocutio* (lexis – výraz), *memoria* (mneme – zapamätanie), *actio* (hypokrisi – prednes). Svoju vonkajšiu, verejnú formu dostali v troch druhoch „výrečnosti": v súdnej reči (genus iudiciale, genos dikanikon), poradnej reči (genus deliberativum, genos symbuleutikon), v pochvalnej alebo oslavnej reči (genus demonstrativum, genos epideiktikon alebo panegyrikon).[321]

„Rafinovane vybudovaný systém rétoriky sa stal spoločným menovateľom literatúry vôbec, teóriou a zásobárňou jej foriem."[322] Preto môžeme tvrdiť, že rétorický systém sa nepopierateľne implantoval aj do emblematiky.

Podľa nášho názoru možno päťfázový postup rétoriky voľne aplikovať aj na konceptuálnu stránku a vizuálnu formu emblému, a to nasledovne: 1. *inventio* – ako zrod idey, nápad,

---

319 Viac k spomenutým autorom a ich dielam pozri napríklad: MINÁRIK, Jozef: Baroková literatúra, svetová, česká, slovenská. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984, s. 17. Tiež HOCKE, Gustav René: Svět jako labyrint: Manýrizmus v literatuře. Praha : Triáda, 2001. Podľa Pavla Koprdu Cicero založil tendenciu prevahy textu nad obrazovým komentárom. KOPRDA, Pavol: *Ján Sambucus v dejinách žánru emblém a epigram.* In: Slovenská literatúra, 47, 2000, č. 1., s. 27 – 36. Musíme zdôrazniť, že funkciu komentára mala skôr textová časť emblému a nie obraz, ktorý bol bez sprievodného slovného vysvetlenia zväčša ťažko dešifrovateľný.

320 Rétorickými štýlmi používanými v emblematike jezuitov sa zaoberal DIMLER, Richard G.: *Imitatio, innovatio and Jesuits Emblem Theory.* In: European Iconography East and West, Selected Papers of the Szeged Intenational Conference. June 9. – 12., 1993. Edited by Szönyi, György E. Leiden – New York – Köln : E. J. BRILL, 1996, s. 209 – 222. Podľa Dimlera stručnosť tvorila jadro dvorského jazyka ako znak moci. Hodila sa k jedinečným normám komunikácie medzi dvorskou spoločnosťou, ktorá stála v protiklade k slovesnosti strednej alebo nižšej spoločenskej vrstvy. Viac k aticistickému a protikladnému asianistickému štýlu pozri: CURTIUS, Ernst Robert: Literatura a latinský středověk. Praha : Triáda, s. 75 – 83. Napríklad trnavskí jezuiti používali pri vyučovaní emblematickej teórie veľmi vplyvný rétorický slovník zo 16. storočia *De Arte rhetorica* od Cypriana Soareza, ktorý si pre svoje potreby vytlačili prvý raz v roku 1670 v univerzitnej tlačiarmi pod názvom: *Soarii Cypriani Societatis Jesu De Arte Rhetorica Libri Tres. Ex Aristotele, Cicerone et Quinctliliano praecipue deprompti. Cum Tabula Ludovici Carbonis. In usum Gymnasiorum ejusdem societatis. Tyrnaviae, 1670, 142p.* Opätovné vydania v rokoch 1695, 1712, 1718, 1729, 1731, 1744, 1763. ZELLIGER, Aloysius: Pantheon Tyrnaviense. Bibliographicam Continens Recensionem Operum Typis Tyrnaviensibus aa. 1578 – 1930: Editorum, Iconibus Nonnullis Illustratum. Tyrnaviae : Typis Soc. S. Adalberti, 1931, s. 14.

321 CURTIUS, Ernst Robert: Evropská literatura a latinský středověk. Praha : Triáda, 1998 s. 80

322 Tamže, s. 82

2. *dispositio* – usporiadanie idey do trojzložkovej emblematikej štruktúry, 3. *elocutio* – výraz, prednes, štýl, aký si zvolí tvorca emblému v prípade textovej, ako aj obrazovej časti. 4. *memoria* – emblematická forma využívaná na pedagogicko-didaktické účely splnila svoj cieľ pravidelným opakovaním jej obsahu, 5. *actio* – výkon, čin, praktická činnosť je výsledkom predchádzajúcej fázy a jej podstata spočíva v „stotožnení" sa s ideou vyjadrenou emblémom. Čiže ide napríklad o osvojenie si morálnych hodnôt, mravných zásad, cností, náboženskej vierouky, poznatkov z rôznych sfér ľudského života a činnosti.

Analógie nami uvedeného postupu emblematického umenia môžeme nájsť v jezuitskom učebnom poriadku *Ratio studiorum*, používanom v 16. – 18. storočí vo vzdelávacích inštitúciách Spoločnosti Ježišovej, teda aj na Trnavskej univerzite.[323] *Ratio studiorum* nebolo pôvodným dielom jezuitov, ale súhrnom osvedčených a najúčinnejších pedagogických metód danej doby, modifikovaných pre ciele jezuitských škôl. Do jedného systému sa tak spojila talianska humanistická pedagogika, španielska teologická obroda a praktické metódy z Paríža. Metóda vyučovacieho procesu mala päť krokov: – *praelectio*, t.j. prednáška, na ktorú sa majú študenti pripraviť; *repetitio* – opakovanie, ktoré vyžadoval už sv. Ignác v Stanovách Spoločnosti Ježišovej; *disputatio* – podľa logických pravidiel pod vedením profesora; *compositio* – v zmysle slovných cvičení v latinčine a gréčtine, *academia* – čiže verejné vystúpenie skupiny vybraných študentov, ktorí pod vedením profesora prednášali literárne alebo vedecké cvičenia.[324]

Dôležité pomôcky ako epigramy, emblémy, hieroglyfy a *enigma* (hádanky) používané v *Ratio Studiorum* sa primerane hodili na vzdelávanie šľachticov, ale aj mladíkov z chudobných vrstiev, ktorí sa pripravovali na vyššie spoločenské posty.[325] Podstatu *Ratio Studiorum* tvorila teda estetika invencie.

Presvedčení o enormnej dôležitosti dojímať prispôsobivú či poddajnú myseľ mladých ľudí, jezuiti využívali všetky typy týchto atraktívnych metód na upútanie predstavivosti. Svedčí o tom najmä ich zanietenosť pre didaktické obrazy, akými boli spomínané emblémy, devízy, *enigma*. Jezuiti ich chápali ako výborné nástroje, pomocou ktorých mohli vyučovať náboženstvo, morálku, históriu, prírodné a politické vedy.[326]

Ak chceme odkryť ikonologickú rovinu symbolických foriem, východiskové rozdelenie emblematických kníh je podľa ich obsahu a funkcie. Jezuitské emblematické knihy boli

---

323 Podrobnejšie o používaní Ratio Studiorum trnavskými jezuitmi pozri: HAMADA, Milan: *Kultúrne a pedagogické aspekty vzniku a pôsobenia Trnavskej univerzity vo svetle Ratio Studiorum*. In: Zrod novovekej slovenskej kultúry. Bratislava : Ústav SAV, 1995, s. 137 – 152

324 Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988. Ed. KRAPKA, Emil – MIKULA, Vojtech. Cambridge : Dobrá kniha, 1990, s. 228 – 229

325 O sociálnom postavení študentov na TU pozri napríklad: HAMADA, Milan: *Kultúrne a pedagogické aspekty vzniku a pôsobenia Trnavskej univerzity vo svetle Ratio Studiorum*, s. 137 – 152, konkrétne s. 144. In: Zrod novovekej slovenskej kultúry. Bratislava : Ústav SAV, 1995.

326 Tak napríklad francúzsky jezuita Louis Richeôme (1544 – 1625) v *Catechisme Royal dedié á Monseigneur le Daufin en la ceromonie de son baptesme* (Lyon, 1607), vypracovanom pre Dauphina, použil ako účastníkov rozhovoru kráľa, knieža a farára. Ich postavy umiestnil nad obrázky venované náboženským doktrínam, na ktoré sa Dauphin pýtal a chcel na ne dostať odpoveď. PRAZ, Mario: Studies in Seventeenth-Century Imagery. Roma :

rozdelené do troch hlavných kategórií: heroické, spirituálne a teologické, didaktické. Každá kategória mala niekoľko podskupín podľa spracovanej problematiky, napríklad samostatne bola vyčlenená skupina emblematických kníh venovaných Ježišovi, Panne Márii, cirkevným otcom, kategória heroických sa delila na individuálne a skupinové emblémy, atď. Jednotliví autori stanovujú rozličné kategórie emblémov, rozlišované najmä zo spomínaného obsahového hľadiska. Teresa Michalowska uvádza nasledovné druhy: *theologicum (sacrum)* – vzťahovali sa k vieroučnej pravde, *naturale (physicum)* – poukaz na prírodné javy; *artificiale (mechanicum)* – vzťah k výtvorom ľudskej ruky; *historicum (mythologicum)* – historické udalosti a mytologické príbehy; *apophegmaticum* – vzťahovali sa k známym výrokom slávnych osobností; *poeticum (fabulosum)* – využívali prvky básnickej fikcie, rozprávky, apologie; *heroicum* – zobrazovali hrdinské cnosti; *morale* – vyzývali k dobru a odrádzali od zla; *hieroglyphicum* – používalo zvieracie figúry podľa vzoru egyptských hieroglyfov.[327]

Aj Éva Knapp a Gábor Tüskés rozdeleli uhorskú emblematiku do niekoľkých skupín podľa funkcie, pričom vychádzali z kategorizácie nemeckých autorov Herkschera a Wirtha, so samozrejmými modifikáciami, zohľadňujúcimi spoločensko – geografickú rozdielnosť týchto dvoch území.[328]

Najväčšiu časť tvoria heroické emblematické práce, a to buď vo vzťahu k jednotlivým osobnostiam alebo k väčším kolektívom či špecifickým spoločenstvám, nasledujú diela s náboženskou tematikou, v menšom zastúpení sú didakticko-encyklopedické emblematické knihy. Na základe výsledkov výskumu stanovili tri základné typy. Prvý tvoria príležitostné tlače, ktoré mali vzťah k ľudskému životu a jeho etapám (narodenie, sobáš, smrť, pohreb), ale aj k ďalším rodinným alebo akademickým príležitostiam (narodeniny, meniny, výročie smrti, bakalárske, magisterské a doktorandské skúšky). K druhému typu patrí emblematika zameraná na reprezentatívnu manifestáciu svetskej šľachty, ako napríklad korunovácia, vojenské víťazstvá, uvedenie palatína do funkcie, tiež voľba alebo rezignácia civilných sudcov a pod. Príkladom tohto typu emblémov je práca *Imago Sapientiae* od jezuitu Gabriela Szerdahelyiho, publikovaná v Trnave roku 1702.[329] Ide o emblematické dielo venované širšej verejnosti, v ktorom autor pozdravuje nových učiteľov – „majstrov" filozofie na Trnavskej univerzite. Kniha stanovuje aktuálne typy ako príklady pre učiteľov, a to prostredníctvom vysvetľujúcich emblémov na základe citátov klasických autorov. Tieto typy odkazujú na lepší

Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, s. 190.

327 MICHALOWSKA, Teresa: *Emblema*. In: Souvislosti. Revue pro křesťanství a kulturu, Praha 1998, s. 29 – 30

328 Tak napríklad oproti nemeckému kontextu v Uhorsku absentuje kategória erotických, alchymistických a ikonologických tlačí.

329 Plné znenie je „Imago Sapientiae…Honori…Philosophiae Neo-magistrorum…Promotore… R. P. Gabriele Szerdahelyi e S. J- Tyrn. 1702, 146 p. In: ZELLIGER, Aloysius: Pantheon Tyrnaviense: Bibliographicam Continens Recensionem Operum Typis Tyrnaviensibus aa. 1578 – 1930. Editorum, Iconibus Nonnullis Illustratum. Tyrnaviae : Typis Soc. S. Adalberti, 1931, s. 48.

osudu ľudského sveta a na spôsoby na to slúžiacie.[330] Poslednú kategóriu tvoria tlače vytvorené pri príležitosti cirkevných osláv (vysvätenie kostola, kanonizácia svätých, jezuitské, misionárske a kolegiálne jubileá, vysvätenie kardinálov, biskupov, arcibiskupov, atď.).

Nepopierateľný význam v rozvoji emblematických prác tohto druhu v uhorskom kontexte mal jezuita Gabriel Hevenesi (1656 – 1715). Popri mnohých témach sa tiež zaoberal oslavou životov a cností jezuitských novicov Stanislava Kostku a Alojza Gonzagu. Pápež Pavol V. ich v roku 1605 vyhlásil za blahoslavených a Benedikt XIII. oboch svätorečil v roku 1726.[331] Glorifikáciu a ich stanovenie za vhodné *exemplum* pre jezuitských novicov urobil Gabriel Hevenesi už v r. 1690 prácami *Academicus Viennensis sive B. Stanislaus Kostka…* a *S. Ephebus sive B. Aloysius Gonzaga…* (obidve vydané vo Viedni), ale aj dielom publikovaným v Trnave v r. 1717 pod titulom *Speculum Innocentiae Sive Vita Angelici Juvenis B. Aloysii Gonzagae, Societate Jesu…* .[332]

Osobitnú kategóriu tvoria emblematické knihy označované ako encyklopedické práce. Medzi nimi majú výnimočné postavenie Sambucove *Emblemata*,[333] keďže boli jedným z najznámejších európskych emblematických diel v 16. storočí. Neskôr do tejto kategórie prispel Gabriel Szerdahelyi dielom *Meteorologia Philosophico-politica…*, (Trnava, 1702).[334] Spája v ňom emblematické ilustrácie prírodných fenoménov a počasia s morálnymi, filozofickými a politickými výkladmi. Textovú časť ilustruje 84 grafík, ktoré pochádzajú od viacerých autorov. *Conclusio,* odpovedajúce na *questio,* je vždy vo vzťahu k symbolicko-alegorickému obrázku, doplnené je mottom.

Medzi skúmaným materiálom sa nenašli príklady pre také sofistikované reprezentácie, hoci v Európe boli dobre známe, ktoré zobrazujú alebo popisujú dvorské a civilné výjavy, balety, ohňostroje alebo iné emblematické formy.[335]

Je zrejmé, že v expresii Spoločnoti Ježišovej dominovali symbolické formy, čo sa prejavilo aj v praktickej rovine emblematickej tvorby. Jezuiti sa spoliehali na vzor *Imago Primi*

---

330 KNAPP, Éva – TÜSKÉS, Gábor: *Towards a Corpus of the Hungarian Emblem Tradition: Literary emblematics and emblem reception in Hungary 1564 – 1796*. In: European Iconography East and West, Selected Papers of the Szeged Intenational Conference, June 9. – 12., 1993. Edit. SZÖNYI, György E. Leiden – New York – Köln : E. J. BRILL, 1996, s. 190 – 208.

331 K hagiografii oboch jezuitských svätcov pozri: ONDRUŠ, Rajmund: Svätí a blahoslavení jezuitskej rehole. Trnava : Dobrá kniha, 2002.

332 Dnes sa predmetná práca nachádza v historickom knižnom fonde Západoslovenského múzea v Trnave pod kat.č. T 49/143 XVIII T.

333 Viac pozri: VANTUCH, Anton: Ján Sambucus: Život a dielo renesančného umelca. Bratislava : VEDA, 1975.

334 V súčasnosti spravuje predmetné dielo Západoslovenské múzeum a eviduje ho pod signatúrou T 26/120XVIIIT.

335 K problematike barokových verejných predstavení, ktoré mohli byť vnímané ako emblematické formy, pozri napríklad: FIDLER, Petr: *Barokní „perfomance art“*. In: Barok a súčasnosť. Bratislava : VŠVU, SNG, 2001. s. 30 – 36.

Saeculi,[336] tiež na prácu jezuitu Silvestra Pietrasantu *De Symbolis heroicis* (latinská verzia *Idea argutae dictionis*), Michaela Pexenfeldra a jeho dielo *Ethica Symbolica*, Valerianovo *Symbolum et emblematum centuriae quatuor*. Rovnako využívali vhodné časti z Balbínovej V*erisimilia*[337] a zo *Symbolographia* od Jacoba Boschia.[338]

Autori, ktorí boli najviac uprednostňovaní jezuitskými učiteľmi, dokladujú poznanie humanistickej, manieristickej i barokovej emblematickej teórie i praxe. Tento obraz je ďalej rozšírený o zoznamy kníh, uskladňovaných v izbách jezuitských učiteľov.[339] Knihy slúžili individuálnym záujmom učiteľov a ich vzdelávacím aktivitám. Najviac emblematických tlačí a príručiek k poézii a rétorike sústredil vo svojej izbe „majster básnictva" (učiteľ poetiky) v Trnave. Nachádzali sa medzi nimi takí autori, ako napríklad Andrea Alciato, Natale Conti, Jacob Pontanus, Bohuslav Balbín, Herman Hugo, Charles de la Rue, Nicholas Caussin, Jacob Masen, Jacob Balde a Gabriel Franciscus Le Jay.[340]

Vlastnícke poznámky emblematických tlačí používaných jezuitmi potvrdzujú, že jezuitské vzdelávanie podstatne prispelo k recepcii európskej emblematiky v Uhorsku. Významným podielom zasiahli učitelia rétoriky aj do oblasti tzv. aplikovanej emblematiky, najmä návrhmi a realizáciou emblematických dekorácií pre rozličné slávnosti a oslavy, pri ktorých im pomerne často pomáhali aj samotní študenti kolégií.[341]

Úloha emblémov bola didaktická v najširšom zmysle slova. Tvorili sa so zámerom vyjadriť poznanie a pravdy v poučovacej i prinucovacej forme, ktorá čitateľa alebo diváka presviedčala a zároveň sa mu vtláčala do pamäte. Meditácia totiž zamestnávala všetky duchovné sily

---

336 V roku 1640 pri stom výročí existencie Spoločnosti Ježišovej vyšiel v Antverpách najväčší z emblematických jezuitských albumov *Imago primi saeculi Societatis Jesu*. Predstavoval vzorový a zároveň reprezentatívny jezuitský text. Tento projekt bol určený adresátovi univerzálneho obecenstva, tak elite, ako aj najnižším spoločenským vrstvám. Jezuiti totiž apelovali na obidve protikladné skupiny. Spôsoby vyučovania zameriavali a prispôsobovali rozdielnej vzdelanostnej úrovni príslušníkov elitných šľachtických rodín, ale aj jednoduchým, často nevzdelaným ľuďom. PRAZ, Mario: Studies in Seventeenth-Century Imagery. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, s. 185 – 189.

337 Viac k téme pozri: KONEČNÝ, Lubomír: *Bohuslav Balbín a emblematika*. In: Mezi textem a obrazem: Miscellanea z historie emblematiky. Praha : Národní knihovna ČR, 2002, s. 44 – 71.

338 O význame a používaní Boschiovej *Symbolograhie* v jezuitskej praxi pozri napríklad: PÖTZL-MALÍKOVÁ, Mária: *Príspevok k dejinám barokovej efemérnej tvorby na Slovensku: Oslavy svätorečenia Alojza Gonzagu a Stanislava Kostku v roku 1727*. In: ARS, 2001, č. 1, s. 1 – 45.

339 Takéto zoznamy boli nájdené v troch domoch pri likvidácii rádu, keď sa robila inventarizácia hnuteľného a nehnuteľného majetku, a to v Trnave, Užhorode a Spišskej Kapitule. Konkrétne počty pozri KNAPP, Éva – TÜSKÉS, Gábor: Sources..., s. 140, tabuľka 8.

340 V Trnave „magister parvae" používal Reusnerove a Balbínove práce v elementárnych triedach, učitelia „principistov" preferovali Balbína, Masena a Caussina a gramatiku a syntax vyučovali s pomocou *Pia desideria* od Hermana Huga, *Urania victrix* od Jacoba Baldeho, *Apparatus eruditinis* od Michaela Pexenfeldra a *Mythologia* od Natale Contiho. Okrem uvedených autorov do výbavy učiteľov rétorických tried patrila kniha s názvom *Templum gratiarum* (Passau 1633), zostavená passauskými jezuitmi. Práce Caussina, Sambuca, Boschia, Cameraria, Giova a Pontanu slúžili pre privátnu potrebu učiteľov v Užhorode, kým profesorské izby v spišských rezidenciách obsahovali emblematické knihy od Engelgraveho a Le Jaya.

341 Vo vzťahu k Trnave pozri: PÖTZL-MALÍKOVÁ, Mária: *Príspevok k dejinám barokovej efemérnej tvorby*..., s. 9.

a schopnosti človeka. Rovnako využíval svoj rozum, pamäť, vôľu, duchovnú silu a v neposlednom rade imagináciu s pomocou všetkých zmyslov.

Pamäť dodávala materiál pre meditáciu, rozum presne analyzoval predmet meditácie, vďaka vôli potom meditujúci konal zbožné rozhodnutia. Z hľadiska priebehu výkladu a meditovania emblémov nachádzame jednoznačnú paralelu k metodológii, t.j. spôsobu a postupu meditácie Duchovných cvičení sv. Ignáca. On odporúča exercitantovi začať meditáciu zostavením miesta – *compositio loci*, kde v postupných fázach spája viditeľné s neviditeľným, konkrétne s abstraktným.

„Prvá predohra. Pozostáva v živom predstavení miesta. Tu treba poznamenať, že v nazeraní alebo rozjímaní o nejakej viditeľnej veci, ako napr. v rozjímaní o Kristovi našom Pánovi, ktorý je viditeľný, predstavenie miesta bude pozostávať z toho, že vidím očami obrazotvornosti hmotné miesto, na ktorom sa nachádza vec, na ktorú chcem nazerať. Hovorím: hmotné miesto, ako napr. chrám alebo vrch, na ktorom je Ježiš Kristus alebo Panna Mária, podľa toho, na čo chcem nazerať. V rozjímaní o nejakej neviditeľnej veci, ako je napríklad rozjímanie o hriechoch, predstavenie miesta bude: vidieť očami obrazotvornosti a uvažovať o tom, že moja duša je uväznená v tomto porušiteľnom tele a všetko spolu v tomto údolí akoby vo vyhnanstve medzi nerozumnými zvermi. Hovorím: všetko spolu, duša i telo.“[342]

Z uvedeného vyplýva, že ako je v prípade emblému syntéza obrazu a slova, tak sa aj v Duchovných cvičeniach spája predstava hmotného miesta s abstraktnou myšlienkou. Pri embléme bol ohniskom meditácie text zo Svätého písma alebo z diela niektorého známeho autora, poprípade bol sformulovaný tvorcom emblému. Obraz – *pictura, icon* zamestnával imagináciu a meditácia viedla k „vytýčeniu miesta“ – *compositio loci*. Verš potom zodpovedal činnosti pamäte (výchovné príklady), rozumu (rozbor inskripcie a obsahu) a vôli (vzbudenie pozitívnych citov, napr. pokory a lásky).[343]

Tak ako boli prezentované individuálne jezuitské činy v emblematických prácach venovaných jezuitským svätcom, tak sa postupne naskytla príležitosť k oslave vzniku, rozmachu a víťazstiev celej Spoločnosti Ježišovej.[344]

Samotný jezuitský rád sa stal centrom zobrazenia v emblematickom cykle *Imago primi saeculi Societatis Iesu* (obr. č. 86). Tento veľkolepý zväzok vydali antverpskí jezuiti v roku 1640 pri príležitosti stého jubilea založenia ich rádu. Texty a alegorické obrazy triumfálne proklamovali jezuitské úspechy. Najväčší z emblematických jezuitských albumov predstavoval

342 Svätý Ignác z Loyoly: Duchovné cvičenia, Exercície. Preklad: Štefan Senčík. Trnava : Dobrá kniha, 1995, s. 42 – 43.

343 MROWCEWICZ, Krzysztof: *Emblém a meditační kultura*. In: Souvislosti, Revue pro křesťanství a kulturu, 1998, č. 1, s. 31.

344 Príkladom je klenbová freska od Andrea Pozza v Kostole sv. Ignáca v Ríme – Triumf Spoločnosti Ježišovej (1691 – 1694). Ako napísal v roku dokončenia fresky sám Pozzo v liste princovi z Lichtensteinska, idea fresky bola prevzatá z veršov Evanjelia sv. Lukáša: „Prišiel som, aby som zapálil oheň na zemi“, ku ktorému dodal sv. Ignác: „Choď a zapáľ oheň nad svetom.“ GOLDSMITH TEN BRINK, Jane: *Jesuit Iconography: The Evolution of a Visual Idiom*. In: Jesuit Art in North American Collections. New York, 1991, s. 20.

vzorový a zároveň reprezentatívny jezuitský text, obsahujúci historický pohľad na počiatky a rozmach rádu, na významné medzníky v jeho storočných dejinách. Niektorí bádatelia považujú toto vydanie za akúsi virtuálnu architektúru.[345]

Imago primi Saeculi Societatis Iesu bola kniha devíz, básní a vedeckých rozpráv. „Bola to „oslava osláv", triumfálny oblúk vztýčený jezuitmi flámsko-belgickej provincie na oslavu víťazstiev sv. Ignáca a jeho nasledovníkov a tiež vztýčený pre „väčšiu slávu Božiu"."[346] Námetom prvého a druhého emblému v cykle je rozšírenie a zdôvodnenie činnosti Spoločnosti Ježišovej, definované heslami: *Non est qui se abscondat a calore eius* a *Ad maiorem Dei gloriam.* História jezuitov pokračuje časťou *Societas nascens*, teda emblémami vyjadrujúcimi vznik a pôvod Ignácovho rádu. Za ňou nasledujú emblémy skupiny *Societas crescens,* hovoriace o vzmáhaní sa a postupnom rozmachu Spoločnosti Ježišovej. Táto časť obsahuje tiež katalógy provincií, domov, kolégií a seminárov, početné chváloreči a akademické dizertácie. *Specimen Nobilitatis Italae* je venovaná niektorým predstaviteľom Spoločnosti Ježišovej (Claudio a Ottavio Aquaviva, Inigo Guevara, Alojz Gonzaga, atď). Tretia divízia *Societas agens* sústreďuje pozornosť na jezuitský noviciát. Potom prichádza *Societas patiens* čiže mučeníci Spoločnosti Ježišovej, ktorí trpezlivo znášali bolestné utrpenia a boli oslávení palmami víťazstva. Časť *Societas patiens* ukončuje emblém zobrazujúci stále sa rodiaceho fénixa z popola, čím je vyjadrená nádej na znovupovstanie Spoločnosti Ježišovej, napriek mnohým obetiam jej členov. Záver cyklu patrí *Societas honorata* – Spoločnosti sláviacej, ktorá nesie trofeje a prejavuje hold pápežom a panovníkom, vďaka ktorým jezuiti prežili mnohokrát veľmi ťažké dejiny rádu a mohli oslavovať storočnicu svojej existencie.[347]

Príkladom prenikania jezuitskej meditačnej kultúry a recepcie emblematiky na našom území je niekoľko fresiek vo forme aplikovaných emblémov v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. Emblémy sú rozdelené do dvoch tematicky samostatných celkov – jedna časť sa nachádza v cvikových výbežkoch klenby hlavnej lode, druhá skupina emblémov tvorí výmaľbu prvej postrannej kaplnky, tzv. jezuitskej(smerom od hlavného vstupu), na južnej strane kostola. Práve v nej sa odzrkadlila ideová inšpirácia trnavských jezuitov dielom *Imago primi Saeculi Societatis Iesu*. Rovnako ako jezuiti v Antverpách, aj Spoločnosť Ježišova v Trnave touto formou, i keď značne redukovanou, prezentovala dejiny rádu a jeho úspechy v katolíckom centre Uhorska.

---

345 Takto sa o *Imago primi saeculi Societatis Iesu* vyjadril FUMAROLI, Marc: *The Fertility and the Shortcomings of the Renaissance Rhetoric: The Jesuit Case.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 90 – 106

346 PRAZ, Mario: Studies in Seventeenth-Century Imagery. Roma : Edizioni de Storia e Letteratura, 1975, s. 185

347 Detailnejšiu analýzu Imago primi saeculi Societas Jesu pozri: PRAZ, Mario: Studies in Seventeenth-Century Imagery. Roma : Edizioni de Storia e Letteratura, 1975, s 185 – 189. Pôvodne mal tento emblematický cyklus 1000 strán, ale, bohužiaľ, sa z neho zachránilo iba torzo, za čo paradoxne jezuiti vďačia svojmu „nepriateľovi" Blaise Pascalovi.

Celkom sedemnásť fresiek rozpracováva ikonografický program výmaľby vchodovej kaplnky kostola – sedem na oblúku vstupu z interiéru kostola, päť v klenbe kaplnky, tri sú umiestnené na bočných stenách pod klenbou, dve veľkoplošné na východnej a západnej stene kaplnky. Pre správnosť interpretácie ebmlémov bolo v niektorých prípadoch potrebné z fragmentov nápisov urobiť úplnú verziu alebo pokúsiť sa doplniť poškodenú obrazovú časť v štukových zrkadlách. (Popis a interpretáciu začíname od fresiek na pilieri oblúka vpravo dole.)

VERE DOMINUS EST IN LOCO ISTO (Gn 28,18) – OZAJ PÁN JE NA TOMTO MIESTE (obr. č. 87). Autor sa inšpiroval príbehom patriarchu Jakuba, konkrétne jeho cestou do Mezopotámie, počas ktorej odpočíval na „istom mieste". Tu sa mu prisnil sen o rebríku siahajúcom až do neba, po ktorom vystupovali a zostupovali anjeli. No najmä sa mu zjavil Pán – Boh jeho otca Abraháma a Izáka. Po prebudení zo sna vyriekol Jakub vetu, ktorej latinská verzia dopĺňa obrazovú scénu. Ikonografický typ, všeobecne označovaný ako Jakubov rebrík, patrí k známym a častým námetom v sakrálnom umení už od čias raného kresťanstva.[348]

V prednom pláne je stvárnený spiaci Jakub, rukou opretý o veľký kameň, podopierajúci si hlavu pri spánku. Spôsob odpočinku korešponduje s biblickým prameňom: „Zobral jeden z kameňov tohoto miesta, položil si ho pod hlavu a spal na tomto mieste". Dlhý rebrík spolu s anjelmi v pozadí symbolicky poukazuje na podstatu sna – zjavenie Boha, jeho prítomnosť a miesto jeho prebývania. Príbeh pokračuje na freske umiestnenej vo vyššej úrovni. Motto *NON EST HIC ALIVD NISI DOMVS DEI* (Gn 28,17) – TU JE NAOZAJ DOM BOŽÍ (obr. č. 88) vyjadruje Jakubovo označenie miesta, kde sa mu zjavil Pán. Freskant využil podobu južnej fasády samotného Kostola sv. Jána Krstiteľa, pomocou ktorej sprostredkoval predstavu Božieho domu v zmysle kresťanského ponímania kostola ako príbytku Boha.

Pendantom výtvarnej realizácie z aspektu formy i námetu k tejto freske je protiľahlá nástenná maľba na západnej strane piliera s mottom *ET PORTA COELI* (Gn 28,17) – A BRÁNA DO NEBA (obr. č. 89). Stvárnením autentického západného priečelia trnavského kostola sa premenil abstraktný pojem nebeskej brány do reálnej podoby, nakoľko vstup do chrámu znamená pre každého veriaceho prechod z pozemského sveta do sféry transcendenta. Jakubov príbeh končí na ľavej strane východného oblúka v spodnej kartuši: *VERE LOCUS ISTE SANCTUS (IST)* – NAOZAJ TOTO MIESTO JE SVÄTÉ (obr. č. 90). Latinská sentencia je vybraná zo Starého zákona – z knihy Jozue 5,16. Znovu pozorujeme isté analógie ku freske oproti, najmä v dvoch kompozičných detailoch obrazu – prítomnosť tej istej mužskej postavy a rovnaký kamenný prvok. „Keď Jakub ráno vstal, kameň, ktorý mal položený pod hlavou, postavil za pomník a jeho vrch polial olejom" (Gn 28,18). Uvedený citát jednoznačne interpretuje obsah obrazu, vypovedajúci o ďalšom Jakubovom postupe po stretnutí s Bohom. Povýšením kameňa na pomník a pomazanie olejom postavil základ Božieho domu.

348 K námetu patriarchu Jakuba, jeho ikonografii a množstvu obrazových príkladov v barokovom umení pozri: PIGLER, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Band I., Budapest, 1974.

Výberom daných momentov z Jakubovho príbehu a spôsobom ich výtvarného riešenia sa autor ikonografického programu pokúsil o symbolické vyjadrenie posvätného miesta a Božej prítomnosti. Kresťanom sú vlastné asociácie zjavenia a prebývania Boha s konkrétnym sakrálnym priestorom. Pretransformovaním do výtvarnej podoby vznikajú rôzne variácie zobrazenia – od najelementárnejších predmetov, ako napríklad oblak, kameň, až po najdokonalejšie vzory kostolov. Symboly spomínaného druhu dokumentujú i fresky na archivoltovom páse kaplnky. Zároveň sa prostredníctvom troch medailónov na oblúku máme uistiť o správnosti voľby a rozhodnutia pre vybudovanie Božieho svätostánku.

Obrazová plocha dvoch medailónov (západný a stredný) na oblúku archivoltového pása je v značnej miere poškodená, čo skomplikovalo popis a analýzu obsahu fresiek. Jeden nápis sa zachoval v úplnej podobe – *DOMVM TVAM DECET SANCTITVDO* (Žalmy 93,5) – TVOJMU DOMU SLUŠÍ SVÄTOSŤ (obr. č. 91), z ďalšieho sú čitateľné iba slová – ... *AGER PLENVS CVI BENEDIXIT DOMINUS* – ...BOHATÝ KRAJ (územie), KTORÝ POŽEHNAL PÁN (obr. č. 92). I napriek čitateľnej skratke PS, označujúcej v latinskej verzii Biblie knihu Žalmov, nemožno jednoznačne priradiť niektorý z ich veršov. Časť ... *CVI BENEDIXIT DOMINUS* – ktorý požehnal Pán – je v rôznych pádových obmenách frekventovanou formuláciu v žalmových piesňach. Jedine východný medailón (obr. č. 93) v predmetnej trojici fresiek má čitateľný obraz so sprievodným, i keď nie úplným mottom – ...*IN MEDIO EORVM* (Ex 25,8). Kompletné znenie nápisu je *ET HABITABO IN MEDIO EORUM* – A BUDEM BÝVAŤ UPROSTRED NICH. Týmto slovám použitým v motte predchádza v Písme svätom výrok Boha „Postavia mi svätyňu", ktorým prisľúbil svoju stálu prítomnosť medzi vyvoleným národom. Jadro obrazu emblému tvorí námet prvého prenosného svätostánku izraelského Boha. Pokyny k jeho postaveniu a forme dal sám Pán Mojžišovi na hore Sinaj – „... z akáciového dreva mi urobia archu... obiješ ju rýdzim zlatom... na vrchu dookola urobíš zlatý veniec" (Ex 25,10-11). Stred kompozície obrazu vypĺňa zjednodušená podoba archy zmluvy, popísaná v uvedených veršoch Starého zákona. Svätyňa u Izraelitov nebola chápaná ako pevná stavba chrámu. Skutočnosť, že boli putujúcim kmeňom do zasľúbenej zeme, ovplyvnila podobu príbytku pre Boha a je identická s príbytkom kočovných národov. Stan, jedno z prechodných „obydlí" človeka, ale aj „stan zjavenia" a Božej prítomnosti, zobrazený nad archou, potvrdzuje horeuvedené úvahy a analógie, prenesené do výtvarného umenia. V popredí pred stanom s archou sú umiestnené nádoby, ktoré, v zhode s biblickými údajmi, patria do príslušenstva k Bohostánku. Použitím rozdielnych odtieňov žltej farby sa podarilo vyjadriť materiálovú podstatu predmetov – zlato a meď (Ex 25; Ex 27).

Emblémy na stenách pod klenbou rozvíjajú hlavnú myšlienku a tému Božej prítomnosti, posvätného miesta či Božieho príbytku. Motto emblému na východnej strane *QVAM TERRIBILIS EST LOCVS ISTE* (Gn 28,17) – AKÉ HROZNÉ JE TOTO MIESTO (obr. č. 94) súvisí s textami na scénach Jakubovho príbehu. Sú to prvé slová po prebudení zo sna o rebríku. Otázka námetu je komplikovanejšia, keďže komparáciou mužskej postavy sme nedospeli

k záverom konštatujúcim zhodu podoby s Jakubom. Rozvrhnutie kompozičných prvkov rozdelilo výjav do dvoch figurálnych scén – v jednej postava mladého muža s detailom stromu, oproti skupina anjelov ako nebeské vojsko. Emblematický charakter fresky podmienil nejednotnosť obrazu s textom. V dostupných emblematických knihách sme, bohužiaľ, nenašli podobnú scénu, dokonca nám nie je známe takéto vyobrazenie ani v iných maliarskych dielach, z ktorých by bolo možné odvodiť námet a obsah obrazu.

V embléme na susednej južnej stene je sprievodný nápis zachovaný iba v zlomkovej časti. Po doplnení do kompletnej verzie znie nasledovne *ET HABITAT IN JERUSALEM USQUE IN AETERNUM* – A BUDE BÝVAŤ V JERUZALEME NAVEKY (obr. č. 95). Autor použil sprievodný verš z 1. Knihy kroník 23,25, vyobrazenie však zodpovedá časti kapitoly 21, verš 16 – 28 z uvedenej biblickej knihy. Výber textového podkladu k obrazovej časti emblému bližšie špecifikuje kompozičnú stránku z hľadiska zobrazenia prostredia príbehu, teda umiestnenia svätyne, počtu postáv a ich jednotlivých póz. Jadro tvorí adorácia kráľa Dávida pred Božím oltárom, ktorá je vyvrcholením vyrozprávaného príbehu v uvedených veršoch.

Tretí medailón v priestore pod klenbou (obr. č. 96) je umiestnený na západnej stene. Zachovaná časť latinského nápisu uvádza knihu Daniel zo Svätého písma. Z nej bola čerpaná inšpirácia nielen pre sprievodné motto, ale aj pre výtvarné riešenie obrazu. Zrekonštruovaný nápis *TRIBUS TEMPORIBUS IN DIE FLECTEBAT GENUA* – TRI RAZY DENNE PADAL NA KOLENÁ (Daniel 6,10 /11/) iba sčasti konkretizuje výjav, preto je vhodné odcitovať plné znenie verša: „Keď sa Daniel dozvedel, že spis je podpísaný, išiel domov – obloky hornej izby mal otvorené smerom k Jeruzalemu – a tri razy denne padal na kolená, modlil sa a oslavoval Boha tak, ako to robieval aj predtým." V danom prípade konštatujeme zhodu medzi textom a obrazom, o čom svedčí i námet zobrazujúci starozákonného proroka Daniela spôsobom opísaným v horeuvedených veršoch. Rešpektovanie textu sa prejavilo i v použití ďalších kompozičných prvkov, a to v stvárnení veduty mesta Jeruzalem a prostredia, v ktorom sa odohráva daná udalosť – izba s otvorenými oblokmi.

Pre správnejšiu identifikáciu obrazových plôch (vzhľadom k ich torzálnemu zachovaniu) v klenbe kaplnky bol opäť zvolený postup doplnenia chýbajúcich slov v konkrétnych prípadoch (obr. č. 97, 98, 99).

Južné klenbové pole: *PORTE JERUSALEM EX SAPPHIRO ET SMARAGDO* – voľná formulácia pôvodného latinského verša *OSTIA JERUSALEM SAPPHIRO ET SMARAGDO AEDIFICABUNTUR*. Preklad zachovaného nápisu – BRÁNY JERUZALEMA ZO ZAFÍRU A SMARAGDU.

Západné klenbové pole: *ET LAPIDE PRERIOSO OMNES MURI TUI* sa zhoduje s biblickým veršom, ktorý v preklade znamená – A VŠETKY TVOJE MÚRY Z DRAHÝCH KAMEŇOV (Tobiáš 13,17). Východné klenbové pole: *TURRES JERUSALEM GEMMISAEDIE GIBUNTUR* – obmena verša z Tobiáša 13,16, ktorého slovenské znenie je – A VEŽE JERUZALEMA BUDÚ POSTAVENÉ ZO ZLATA. Severné pole: Zachovaný nápis – ... *OMNIS CIRTUITUS* nie je možné

rekonštruovať do pôvodnej formy. S prihliadnutím k logickej postupnosti opisu Jeruzalema v Tobiášovom chválospeve a vzhľadom k prekladu dvoch slov v základnom tvare – CELÝ OBVOD, by sa sme mohli uvažovať o určitom spôsobe formulovania veršov týkajúcich sa hradieb mesta – ...a jeho hradby z rýdzeho zlata (Tobiáš 13,17).

Kruhový medailón v strede klenby: podoba po doplnení – *ECCE ASCENDIMUS HIEROSALEMIS – HĽA, VYSTUPUJEME DO JERUZALEMA* (Mt 20,18). Od ostatných štyroch sa odlišuje výberom textového podkladu, nakoľko je čerpaný z Nového zákona. Konfrontáciou obrazu s mottom sme dospeli k záveru, že jednotným námetom emblémov v klenbovom ukončení kaplnky je mesto Jeruzalem, kompozične rozdelené do jednotlivých kartuší podľa prislúchajúceho sprievodného nápisu – brány, veže, múry, hradby (?), zobrazenie mesta ako celku – v kruhovom medailóne. Symbolizácia nebeského Jeruzalema je zrejmá tak zo vzťahu text – obraz, ako aj hľadiska umiestnenia predmetných fresiek do priestorov klenby. Vytýčenie konkrétneho hmotného miesta, v našom prípade predstava jednotlivých architektonických prvkov mestského komplexu, podoba reálnych múrov, brán, veží, ba dokonca celého mesta, zastupuje v emblémoch obraz. Sprievodné inscripcie obsahovo korešpondujú s výmaľbou, sú však výpoveďou abstraktnej myšlienky nebeského Jeruzalema. Tieto ebmlémy sú mimoriadne dobrým príkladom Ignácovej metódy *compositio loci*.

Vnútorný utajený význam piatich emblémov s témou nebeského Jeruzalema ukrýva v sebe alegóriu samotnej Trnavy. Totiž už v čase realizácie predmetných emblematických fresiek, okolo r. 1690, bola Trnava rozvinutým stavebným areálom, s premysleným hradbovým opevnením, so systémom brán, s vedutou početných kostolných veží. Nebol to však len vonkajší formálny výraz mesta, ale najmä jeho významné postavenie v dobe zásadných kultúrno-spoločenských zmien, keď sa Trnava stala na dlhý čas centrom náboženského života v Uhorsku, s rozvinutou kultúrou a umením a miestom stredourópskeho univerzitného školstva. Z tohto aspektu sú možné analógie medzi oboma mestami, poukazujúce na význam a dôležitosť Trnavy v 17. storočí a nebeského Jeruzalema v religiozite súvekých katolíkov.

Veľkoplošnú fresku na východnej stene (obr. č. 100) sprevádza nápis: *LEVANTES AVTEM OCVLOS NEMINEM VIDERUNT NISI SOLVM JESUM* – v preklade A KEĎ ZDVIHLI OČI, NEVIDELI NIKOHO IBA JEŽIŠA (Mt 17,8). Zhoda textu s obrazom zjednodušila určenie ikonografie scény. Ide o Premenenie Ježiša na hore Tábor. Zobrazuje Krista medzi dvomi patriarchami – Mojžišom a Eliášom. Aj atribút dosiek Desatora uľahčil identifikáciu postáv. Scéna premenenia sa odohráva v nadpozemskej sfére nad horou Tábor. V spodnom pláne výjavu figurujú v rôznych pózach traja apoštolovia – Ján, Jakub a Peter. Ich si Ježiš vybral za svedkov zázračného aktu, prostredníctvom ktorého chcel dokázať svoju Božskú podstatu a zároveň upevniť vieru v ich srdciach.

Plochu západnej steny pokrýva rovnako rozmerná freska ako je na východnej (obr. č. 101). Nakoľko motto nekorešponduje s obrazovou časťou, bolo potrebné konfrontovať niektoré ikonografické typy, zodpovedajúce popisu pútnika, pretože u zobrazenej postavy nachádzame

typické pútnicke atribúty – palicu, klobúk, mošnu, pútnický plášť. Identifikáciu uľahčilo najmä prostredie výjavu s architektonickým detailom. Výsledne konštatujeme, že ide o Ježiša na ceste do Emauz po zmŕtvychvstaní, ako o tom píšu novozákonné texty. Architektúra bližšie neurčitého chrámu v pozadí predstavuje zjednodušene mestečko Emauzy. Latinský text nápisu bolo potrebné upraviť do pôvodnej biblickej verzie – *HAEC REQVIES MEA IN SAECVLVM SAECVLI HIC HABITABO QVONIAM DESIDERAVI EVM* a znamená TOTO JE MIESTO MÔJHO ODPOČINKU NAVEKY, TU BUDEM BÝVAŤ, LEBO SOM TÚŽIL ZA NÍM (Žalmy 132,14). Uvedený verš hovorí o voľbe Jeruzalema samotným Bohom za miesto prebývania a odpočinku.

Z dôvodu emblematického charakteru fresiek v kaplnke môžeme uvažovať prinajmenšom o dvoch významových rovinách. Prvú z nich nachádzame po realizácii ikonografickej interpretácie. Emblémy sú kompaktným príbehom, ktorý rozpráva o počiatkoch, postupných etapách a zavŕšení vývojového procesu formovania už spomínaného sakrálneho priestoru alebo posvätného miesta prostredníctvom starozákonných udalostí a momentov z Nového zákona. Sledujeme priebeh výberu miesta (Jakubov príbeh), vyhotovenie svätostánku, stavbu chrámu i mesta (fresky na pilierovom oblúku, kráľ Dávid, prorok Daniel, Tobiášom predpovedaný Jeruzalem v klenbe kaplnky) a potvrdenie stálej Božej prítomnosti v chráme (Kristus na ceste do Emauz). Vrcholom takto chápaného deja je samotný Ježiš Kristus vo svojej božskej podstate (premenenie na hore Tábor).

Ikonografickej interpretácii je nadradená ikonologická rovina emblémov, súvisiaca s príchodom a pôsobením jezuitov v Trnave.[349] Priamu knižnú predlohu pre aplikované emblémy, ktorá by pomohla pri odkrývaní ich utajeného zmyslu, sa nám, bohužiaľ, doteraz v zozname emblematických kníh vydaných alebo používaných na Trnavskej univerzite nepodarilo nájsť, preto interpretácia má hypotetickú, ale na druhej strane veľmi pravdepodobnú rovinu. Situovanie fresiek v jednotlivých architektonických častiach kaplnky – pilier a oblúk, bočné steny, priestor klenby – diferencuje ich význam do samostatných celkov. Do prvého patria emblémy na bočných stenách pod klenbou, ktoré možno chápať ako alegóriu príchodu jezuitov do Trnavy, poznačeného dobovými okolnosťami a najmä vyjadrenie pocitov nad žalostným stavom chátrajúceho dominikánskeho kostola – hrozné miesto. Napriek nevhodným podmienkam si jezuiti vykonávali svoje povinnosti v náboženskom živote – adorácia pred Božím oltárom. Emblém s Danielom, ktorý trikrát denne padal na kolená je apoteózou vďaky jezuitov za priazeň mecénov pri výstavbe kostola. Argumentom k tomuto vysvetleniu je fakt o ukončení všetkých prác v závere 17. storočia, keď vznikli aj predmetné fresky. Emblémy v druhom obsahovom celku na pilieroch a oblúku vstupu symbolizujú výstavbu Kostola sv. Jána Krstiteľa, počnúc výberom miesta a položením základného kameňa, pokračujúc

349 Tematiku výstavby Kostola sv. Jána Krstiteľa jezuiti prezentovali aj dramatickou formou. Už v roku 1637 v čase vysviacky kostola zahrali univerzitní študenti hru o stavbe Šalamúnovho chrámu. Dejiny Spločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988. Ed. KRAPKA, Emil – MIKULA, Vojtech Cambridge : Dobrá kniha, 1990, s. 77.

jednotlivými fázami výstavby a končiac jeho vysvätením. Tretia skupina emblémov v klenbe kaplnky je, ako už bolo povedané, alegóriou Trnavy, mesta ako stavebného komplexu s mestskými hradbami, múrmi, bránami a vežami. Ikonologická rovina veľkoplošnej fresky na východnej stene demonštruje v osobe Ježiša Krista jezuitskú kristocentrickú spiritualitu Spoločnosti Ježišovej, ktorá trnavským katolíkom danej doby ozrejmovala dôvod, prostriedok a cieľ, jednoducho cestu a orientáciu ich náboženského života. Západný emblém s mottom o mieste odpočinku vyjadruje zámer mecénov z rodu Esterházi vystavať Kostol sv. Jána Krstiteľa ako rodinnú hrobku.

Ako sme uviedli, grafickú predlohu k emblémom v tejto tzv. jezuitskej kaplnke nepoznáme, ale predpokladaným vzorom pre niektoré z nich (napr. príbeh patriarchu Jakuba)by mohla byť emblematická kniha jezuitu Jana Davida *Paradisus sponsi et sponsae: in quo messis myrrhae et aromatum ex instrumentis ac mysterijs passionis Christi colligenda, vt ei commoriamur; et, Pancarpium Marianum, septemplici titulorum serie distinctum, vt in B. Virginis odorem curramus, et Christus formetur in nobis* [350], a pre dva emblémy s novozákonnou tematikou dielo Jeronyma Nadala *Evangelicae historiae imagines,* vydané v r. 1595/1596 v Antverpách[351] (obr. č. 102, 103). Obsahuje 153 rytín, ktoré ilustrujú evanjeliá čítané na nedeľnej omši. Kompozičný stred vždy vypĺňa obraz ku konkrétnej téme, písané kapitoly uvedené pod každou rytinou korešpondujú s textom a v abecednej anotácii obsahujú krátku charakteristiku obsahu diela alebo poznámku o každej napísanej udalosti. Za nimi nasleduje meditácia alebo modlitba. Zobrazenia plnili identickú didaktickú funkciu s obrázkami, ktoré boli dávno predtým odporúčané a oceňované sv. Ignácom, mali teda priviesť čitateľa k hlbšiemu a živému pochopeniu textu.

Rovnakú funkciu mal aj súbor emblémov v cvikových výbežkoch klenby hlavnej lode. Pozostáva z 12 fresiek, prevedených jednoduchým bielo–modrým koloritom, s rovnako nenáročnou kompozíciou, vytvorenou jednofigurálnymi zobrazeniami (iba v jednom prípade sa vyskytujú dve postavy).

Severný rad emblémov (obr. č. 104 – 109): *IOANES SANCT, IN UTERO* – Ján svätý v lone, *SANCT, IN DOMO PATERNA* – svätý v otcovskom dome, *SANCTUS IN EREMO* – svätý na púšti, *SANCTUS IN AULA* – svätý v paláci, *SANCTUS IN CARCERE* – svätý vo väzení, *VERBI COGNATUS* – svätý v slove.

Južný rad emblémov (obr. č. 110 – 115): *IOANES HOMO MISS ADEO* – Ján, posol Boží, *ANGELUS PARANSVIAM* – anjel (posol) pripravujúci cestu, *ELIAS* – Eliáš, *PLUSQUAM*

350 DAVID, Jan:*Paradisus sponsi et sponsae: in quo messis myrrhae et aromatum ex instrumentis ac mysterijs passionis Christi colligenda, vt ei commoriamur; et, Pancarpium Marianum, septemplici titulorum serie distinctum, vt in B. Virginis odorem curramus, et Christus formetur in nobis* (Antwerp: Ex Officina Plantiniana, apud Balthasarem et Ioannem Moretos fratres, 1618). https://archive.org/details/83780930. 4946.emory.edu/page/n393 [online 19. 3. 2019]

351 NADAL,Gerónimo: *Evangelicae historiae imagines: ex ordine Euangeliorum quae toto anno in Missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae* (Antwerp: [Martin Nutius], 1593). https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n139 [online 19. 3. 2019]

PROPHETA – viac než prorok, *PRAECURSOR DOMINI* – predchodca Pána, *VOX CLAMANTIS* – hlas volajúceho. Emblematický naratívny cyklus je potrebné sledovať od prvej fresky na severnej strane smerom od hlavného oltára, kde začína príbeh sv. Jána Krstiteľa jeho počatím v materskom lone. Pokračuje prebývaním v otcovskom dome a jeho životom na púšti. O prítomnosti v Herodesovom paláci a následnom uväznení hovorí ďalšia dvojica emblémov. Poslednou freskou v severnom rade je scéna vyjadrujúca spojitosť a podobnosť Jána s Ježišom.

Južná strana má rovnaký smer čítania Jánovho príbehu. Tu už nie sú námetom svätcove životné udalosti, ale jeho poslanie a úlohy, ktoré plnil ako Boží posol, prorok, predchodca Ježiša Krista, ako hlas volajúceho na púšti. Práve motto z tohto posledného emblému *VOX CLAMANTIS* je totožné s názvom knihy Francisca Kollera, vydanej v roku 1694 v Trnave.[352] Táto indícia vyvolala potrebu hlbšieho preskúmania uvedenej knihy s očakávaním možnej predlohy pre emblematické fresky. Sklamaním bolo zistenie, že kniha obsahuje iba dve grafiky (obr. č. 116, 117), ktoré nemajú nič spoločné so štýlom emblémov v lodi. Dielko *Vox clamantis in deserto* bolo venované „osvietenému a vznešenému pánu grófovi Mikulášovi Esterházimu… kedysi palatínovi uhorského kráľovstva a vznešenému (hrdému) zakladateľovi,…teraz v tomto čase ale pre najvznešenejšie knieža Pavla Esterháziho…“. Kollerova práca *Vox clamantis in deserto* má ale s emblematickým cyklom o sv. Jánovi Krstiteľovi v lodi spoločnú koncepciu, založenú na narácii o živote tohoto svätca, ktorá však v druhej významovej vrstve odkazuje na mecenášov kostola z rodu Esterházi, čo je jednoznačne zrejmé z názvu literárneho príkladu. Ak by sme predpokladali súvislosti medzi Kollerovou prácou a emblémami, tak najpravdepodobnejším skrytým významom fresiek je tak isto glorifikácia Esterháziovcov, respektíve môžu byť alúziou na niektorého z nich. Túto otázku ale ponechávame zatiaľ otvorenú, pretože si v prvom rade vyžaduje nájsť priamu alebo príbuznú knižnú predlohu pre emblémy,[353] ktorá by vďaka tretej zložke emblematickej štruktúry – subscripcii – pomohla k interpretácii tohoto cyklu.

Ak hovoríme o aplikovaných emblémoch zložených z iconu a motta, tak pokojne môžeme do tejto kategórie zaradiť aj smrtné (pohrebné) štíty – *mortuáriá*. Sú určitou formou

352 Plné znenie názvu knihy je *Vox clamantis in deserto*, seu S. Jaoanes Baptista orator efficax. Per Basilicam pro Collegio Univ. S. Jesu Tyrnaviensi ab Illustr. Et Excellent D. Comite Nicolo Esterhazy etc. Regni Hungariae olim Palatino a fundamentis erectam; Nunc vero a Celsissimo S. R. J. Principe Paulo Estarhazy, Moderno ejusdem Regni Palatino etc. Sumptuose eandem adornante Honorata: Et DD. Neomagistris, Dum per Rev. Patrem Ioannem Bapt. Wenner e Soc. Jesu etc. In Univ. Tyr. suprema Philosophiae laurea solemi ritu condecoratentur, A Perillustri Oratorio Tyrnav. Oblata. Ann M. DC. XCIV. Tyrnaviae 1694. Zelliger Aloysius: Pantheon Tyrnaviense: Bibliographicam Contines Recensionem Operum Typis Tyrnaviensibus aa 1578 – 1930: Editorum, Iconibus Nonnullis Illustratum. Tyrnaviae : Typis Soc. S. Adalberti, 1931, s. 34.

353 Za určitú formálnu predlohu, najmä z hľadiska použitia okrídlených anjelských figúr, ktoré sú nositeľmi významu, respektíve metaforou hlavnej idey, by sme mohli považovať emblematickú sériu *Imago primi saeculi…*, v ktorej boli taktiež použité postavy kupidov, amoretov či ďalších anjelských postáv. Okrem toho sa v emblematickej tvorbe pomerne často vyskytujú tieto typy postáv v jadre obrazovej časti emblémov viacerých emblematických kníh, ako napríklad v diele *Thronus Cupidinis*, *Amorum Emblemata,* atď. Por. PRAZ, Mario: Studies in Seventeenth-Century Imagery. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, s. 83 – 168.

impres alebo devíz s heraldickým základom. Boli súčasťou smútočných obradov šlachticov. Vyvesovali sa na domoch zomrelých, spolu s pohrebnými zástavami ich niesli v smútočných sprievodoch pred rakvou, potom boli vystavené pri katafalku a po pohrebe zvyčajne zavesené na steny kostolov.[354] Ivan Chalupecký uvádza, že „...vždy tam, kde uložili aj pozostatky...".[355] Podľa neho *mortuáriá* zavesili nad epitafy spolu so zástavami, brnením a zbraňami zosnulého.[356] Spomínané militárie sa postupne z interiérov kostolov odstraňovali ako príliš profánne prvky, i keď samotné *mortuáriá* zostávali na svojom mieste.

V sanktuáriu Kostola sv. Jána Krstiteľa je medzi emporovými a oratóriovými oknami umiestnených sedem pohrebných štítov zo 17. storočia, vyhotovených pre padlých členov rodu Esterházi,[357] a jeden štít pre Imricha Očkaja.

Emblematická koncepcia trnavských *mortuárií* spočíva v syntéze latinsky písaného kolopisu a obrazovej časti, vytvorenej z centrálne umiestneného rodového erbu a po okrajoch osadených figurálnych plastík, symbolov a trofejí. Text kolopisu označuje osobu zomrelého, jeho tituly a funkcie, zásluhy, dobu, respektíve vek či okolnosti úmrtia[358] (obr. č. 118 – 125).

Náš názor o emblematickej povahe *mortuárií* môžeme podložiť argumentom, že mali aj tretiu zložku emblematickej štruktúry – subscripciu, ktorá rozvíjala heslo a obraz. Vysvetľujúcimi subscripciami mortuárií mohli byť texty kázní, ktoré v bežnej jezuitskej praxi vychádzali formou príležitostných tlačí. Aj v deň pohrebu štyroch Esterháziovcov – 26. novembra 1652 bola prednesená kázeň, publikovaná tlačou v roku 1653 vo Viedni. V prílohe tohto dielka je grafické zobrazenie smútočného sprievodu padlých Esterháziovcov.[359] Ak súhlasíme so spomínaným tvrdením o nosení pohrebných štítov v sprievodoch spolu s rakvami a trofejami a zoberieme do úvahy úlohu rétoriky vo verejnom prejave, tak priradenie pohrebných štítov k emblematike je o to presvedčivejšie. Dokonca do našej teórie zapadá aj fakt, že verejné slávnosti akéhokoľvek druhu v 17. storočí mali zväčša emblematický charakter s výraznou znakovosťou a symbolikou.[360]

---

354 BUBEN, M.: Encyklopedie heraldiky. Praha, 1993, s. 363.

355 CHALUPECKÝ, Ivan: Spišská Kapitula. Spišská Nová Ves, 1994, s. 28.

356 Tamže, s. 32. Nemuselo to však byť pravidlom, o čom svedčí aj príklad z Kostola sv. Jána Krstiteľa, kde pod mortuáriami v presbytériu epitafy nie sú.

357 Je potrebné skorigovať doteraz mylne tradovaný názor, že v Kostole sv. Jána Krstiteľa boli uložené pozostaky štyroch synov palatína Mikuláša Esterháziho. Podľa rodokmeňu Tomáš a Gašpar boli synovia baróna Daniela Esterháziho z Galanty, Mikulášovými synmi boli teda iba Ladislav a František. BERÉNYI, László: *Bitka pri Vozokanoch*. In: Galanta a Esterházyovci. Galanta : Juty – Bartoš, 1996, nepag.

358 V prílohe k danej kapitole uvádzame podrobnejšie popisy jednotlivých mortuárií, znenie latinských nápisov a ich slovenský preklad. Za poskytnutie materiálov ďakujem Mgr. Klačanskej z KPÚ Trnava.

359 Spomínanú grafiku publikuje RADVÁNI, Hadrián: Stará Trnava v obrazoch. Trnava : SSV, 2002, s. 11 – 12.

360 É. Knapp a G. Tüskés priraďujú tieto „verejné predstavenia" k sofistikovaným druhom emblematiky. V podobnej interpretačnej rovine sa pohybuje aj príspevok Petra Fidlera týkajúci sa konského baletu, ktorý síce nehovorí priamo o emblematickej povahe tohto predstavenia, ale poukazuje na široké spektrum geometrických obrazcov s výraznou symbolikou. Viac pozri: FIDLER, Petr: *Barokní „perfomance art"*. In: Barok a súčasnosť. Bratislava : VŠVU, SNG, 2001, s. 30 – 36.

Zhruba o storočie skôr vychádza dielo Paola Giova (1483 – 1552) *Ragionamento dell´imprese* (Venezia 1555). Autor sa v ňom sústredil na rodové erby a nadhodnocoval ich dávny pôvod a ozdobnosť ako neklamné znaky slávy a večnosti rodu, chápané v zmysle motta citovaného z jeho ďalšej knihy *Ritratti degli uomini illustri*: „*Bello è dopo il morir vivere ancora*" – „Pekné je po smrti si ešte požiť".[361] Podobný odkaz niesli aj mortuáriá, keďže ich jadro tvorili rodové erby. Smrtné štíty Esterháziovcov a Očkaja, vystavené pred zrak verejnosti na dobre viditeľnom mieste v presbytériu, boli pripomienkou veľkej udatnosti uhorských šľachticov v protitureckých bitkách a zároveň si ich vlastníci mohli takouto formou „ešte požiť".

Je isté, že z rovnakých dôvodov bola v roku 1654 v Trnave vydaná tlačená téza uhorského študenta Michaela Benyovského (obr. č. 126). Venoval ju mladému aristokratovi Pavlovi Esterházimu, s ktorým rok predtým študoval na Trnavskej univerzite. Tézu vyhotovil Melchior Küsel. Predmetom zobrazenia sa stalo významné postavenie rodu, založené na idei hrdinského boja proti Turkom. Za hlavnú tému autor opäť vybral známu protituretckú bitku pri Vozokanoch (1652). Podobizne štyroch padlých Esterháziovcov sú umiestnené na pravej strane kompozície oproti svojim otcom (naľavo), ktorí predtým takisto bojovali proti Turkom. V hornej a dolnej časti sú zobrazení žijúci členovia rodu, pričom najvyššie miesto prináleží patrónovi tézy Pavlovi Esterházimu. Ústredný výjav zachytáva bitku pri Vozokanoch, doplnenú alegorickými scénami: v pravom rohu je umiestnené erbové zviera Esterháziovcov, a to okrídlený grif rútiaci sa na Turkov, v strede sa nachádza venovanie a povesť ako paralela i poukaz na Herkula. Rod Esterháziovcov začal práve v tejto dobe budovať svoju vlastnú hrdinskú históriu, opierajúcu sa o tradíciu a kult predkov.[362]

Mikuláš Esterházi započal tradíciu šľachtických mecénov pri aktivitách trnavských jezuitov (samozrejme, že nebol jediný, nemožno opomenúť napríklad významnú úlohu kardinála Petra Pázmaňa[363]), ktorú rozvinul jeho syn Pavol. Pod vplyvom prostredia palatínskeho dvora a jeho atmosféry získal prvé skúsenosti s umením, zoznámil sa s umeleckými požiadavkami panského dvora. Počas štúdií u jezuitov sa u neho prejavil širokospektrálny záber a hlboký záujem o umenie.[364] Na Trnavskej univerzite si osvojil neoblomnú vieru v rekatolizáciu,

361 KOPRDA, Pavol: *Ján Sambucus v dejinách žánru emblém a epigram*. In: Slovenská literatúra, 47, 2000, č. 1, s. 33.

362 GALAVICS, Géza: *Thesenblätter ungarischer Studenten in Wien im 17. Jahrhundert: Künstlerische und pädagogische Strategien*. In: Die Jesuiten in Wien: Zur Kunst- und Kulturfeschichte der österreichischen Ordenprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert. Ed. KARNER, Herbert – TELESKO, Werner. Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, s. 113 – 130.

363 Kardinál Peter Pázmaň patril k mecénom z radov cirkevnej hierarchie. Jeho význam spočíval vo veľkodušnej finančnej podpore a organizačnom zabezpečení Trnavskej univerzity. Prináležala mu mecénska úloha, a to najmä v otázke fundovania či zabezpečenia základiny pre činnosť a rozvoj univerzity. Podrobnejšie o Pázmaňových aktivitách v tomto smere pozri: JANKOVIČ, Vendelín: Trnavská univerzita: Kapitoly o dejinách univerzity v rokoch 1635 – 1777. Bratislava : Pamiatkový ústav, 1995, najmä kapitola *Založenie Trnavskej univerzity,* s. 11 – 31. Konkrétnym dokladom je napríklad zakladacia listina Trnavskej univerzity z 12. mája 1635, v ktorej sú zaznamenané údaje o odovzdaní 60 tisíc zlatých v hotovosti a cisárskej zmenky na 40 tisíc Petrom Pázmaňom rektorovi Jurajovi Dobronockému. ŠIMONČIČ, Jozef – ŠKOVIERA, Daniel: Trnavská univerzita v dokumentoch (1635 – 1998). Bratislava : TYPI UNIVERSITATIS TYRNAVIENSIS, 2002, s. 17 – 21.

364 Pavol Esterházi sa preslávil aj svojou zanietenosťou pre divadlo. Už počas vysokoškolských štúdií

ktorej jedným z hlavných nástrojov bolo aj umenie. V úlohe mecéna figuroval pri mnohých umeleckých počinoch.[365] Pavol Esterházi sa počas celého svojho života prejavoval ako katolícky uhorský šľachtic verný kráľovi. Aj to bol jeden z dôvodov, prečo sa v repertoári umeleckých diel tohto palatína (od roku 1681) pomerne často objavujú témy reflektujúce historicko-politickú situáciu v Uhorsku. Počas celého obdobia mecénskej činnosti stála v centre jeho záujmu téma boja proti Turkom. V pozícii „propagátora" odporu proti Turkom zostal Pavol Esterházi až do konca svojho života. Sám sa zúčastňoval priamych bojov, zároveň však hlásal nevyhnutnosť protitureckého odboja v spojení s oslavou vojnových hrdinov, a to prostredníctvom umeleckých diel.[366]

Jezuitská prax, ktorá postupne reinterperetovala humanistickú emblematiku, obohatila Uhorsko o tieto dôvtipné formy expresie a duchaplné didakticko-edukačné metódy. Rozvíjala sa v línii uvedomovanej dôležitosti vzdelanou európskou spoločnosťou v 17. a 18. storočí. Začínajúc rokom 1630, jezuiti pôsobiaci v celej Európe (ale aj na iných svetadieloch) venovali zvýšenú pozornosť uplatňovaniu a propagácii emblematického umenia. Tak ako v iných európskych krajinách, aj v Uhorsku sa objavila rétorická, didaktická a vzdelávacia nutnosť emblematických publikácií. Variabilita prác a rozličná potreba ich používania ukazuje v podstate funkčný postoj k emblematike. Samozrejme, že dejiny emblematiky v Uhorsku nemôžu byť porovnávané napríklad s vývojom v Taliansku alebo Belgicku. Môžeme skonštatovať, že sú iba príspevkom k histórii a rozvoju európskej emblematiky, ale napriek tomu musíme zdôrazniť, že uhorský materiál, teda aj produkcia univerzitnej tlačiarne v Trnave, reflektoval všeobecné trendy vývoja emblematických druhov. Mohli sme to sledovať na príkladoch „skutočných" emblematických kníh, v príbuzných disciplínach akými sú univerzitné tézy, v recepcii významných európskych obrazovo-textových spojení v Uhorsku alebo na špeciálnych

---

u jezuitov v Grázi a v Trnave hral v mnohých školských drámach, veľmi často hlavné úlohy. Príkladom môže byť rola starozákonnej Judity (v jezuitských školských drámach bolo bežnou praxou, že ženské hrdinky stvárňovali samotní študenti), z ktorej sa dokonca zachovalo portrétne zobrazenie Pavla Esterháziho v ženskom prestrojení. Galavics, Géza: *A Mecénás Esterházy Pál: Vázlat egy pályaképhez.* Müvészettörténeti Értesitö, 1998, č. 3 – 4, s. 136 – 161. Okrem toho sa odrazil Esterháziho záujem o tento druh umenia aj v mecénskej rovine, keď v roku 1692 dobudovali s jeho finančnou pomocou prvé divadlo v Trnave. Otázkou trnavského divadla z hľadiska existencie fyzického priestoru, resp. samostatnej divadelnej budovy alebo „murovaného divadla" sa zaoberá ČAVOJSKÝ, Ladislav: *Divadlo na Trnavskej univerzite.* In: Trnavská univerzita 1635 – 1777. Trnava : Trnavská univerzita, 1996, s. 133 – 140.

365 Množstvo príkladov uvádza GALAVICS, Géza: *A Mecénás Esterházy Pál: Vázlat egy pályaképhez.* Müvészettörténeti Értesitö, 1998, č. 3 – 4, s. 136 – 161. Pavol Esterházi už ako uhorský palatín financoval záverečné práce v interiéri Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. V roku 1699 schválil a podpísal plán dokončenia štukovej výzdoby. Návrh umeleckého programu existoval pravdepodobne už od začiatku výstavby kostola, pretože zaužívanou praktikou u jezuitov bolo vypracovanie komplexného plánu výzdoby.

366 Rodina Esterháziovcov vytvárala a zviditeľňovala cez rôznorodé umelecké diela vlastný, na faktoch založený mýtus o hrdinoch bitky pri Vozokanoch. V tejto dobe, 50. – 60. roky 17. storočia, vznikali obradné obrazy padlých hrdinov, uchovávali sa vlajky, štandardy použité pri ich pohrebe, maľovali portréty pre galériu predkov, ochraňovali v boji nosený vojenský odev, napríklad pancierovú košeľu Ladislava Esterháziho. Pavol Esterházi dal v roku 1654 vyhotoviť obrovskú pozlátenú striebornú misu s priemerom cca 1 m, zobrazujúcu smrť jeho brata Ladislava, ktorá bola prvým reprezentatívnym artefaktom jeho mecénskej činnosti.

emblematických typoch, medzi ktoré radíme aj aplikované emblémy, v našom konkrétnom prípade cykly fresiek v Kostole sv. Jána Krstiteľa.

V závere je však nutné pripomenúť, že toto všetko sa v uhorskom vzdelávacom systéme a vo formách propagandy Spoločnosti Ježišovej prejavilo so značným časovým oneskorením v redukovanej forme, ale čo je dôležité, bolo to so silnou dominanciou výchovno-vzdelávacej funkcie a nábožensko-morálneho cieľa.

Obr. č. 86:

Titulná strana zväzku *Imago primi saeculi Societatis Jesu* z roku 1640. (In: O´MALLEY, John W.: *The Historiography of Society of Jesus*. In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 10.)

Obr. č. 87 – 101:
Emblémy z prvej kaplnky na južnej strane (smerom od hlavného vstupu) v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

č. 87

č. 88

č. 89

č. 90

DOMVM TVAM DECET SANCTITVDO

č. 91

IN MEDIO FORNI

č. 93

BENEDIXIT DOMINVS. ps

č. 92

QVAM TERRIBILIS EST
LOCVS ISTE

č. 94

NT IN IERVSALEM

č. 95

FLECTEBAT GENVA

č. 96

č. 97

č. 98

č. 99

LEVANTES AVTEM OCVLOS SVOS,
NEMINEM VIDERVNT NISI SOLVM IESVM

č. 100

HÆC REQVIES MEA IN SÆCVLVM SÆCVLI,
HIC HABITABO, QVONIAM ELEGI EAM,

č. 101

Obr. č. 102:
Titulná strana diela *Evangelicae historiae imagines* z roku 1593 od Hieronyma Nadala.
(In: http://www.unav.es/biblioteca/imagenes/hufaexp03-03-g.JPG)

Obr. č. 103:

Grafické zobrazenie scény Premenenie na hore Tábor z diela Hieronyma Nadala *Evangelicae historiae imagines*.

(In: http://www.unav.es/biblioteca/imagenes/hufaexp03-03-g.JPG)

Obr. č. 104 – 109:
Severný rad emblémov v hlavnej lodi Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave.
(Foto: Zuzana Dzurňáková)

č. 104

č. 105

č. 106

č. 107

č. 108

č. 109

Obr. č. 110 – 115:
Južný rad emblémov v hlavnej lodi Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave.
(Foto: Zuzana Dzurňáková)

č. 110

č. 111

č. 112

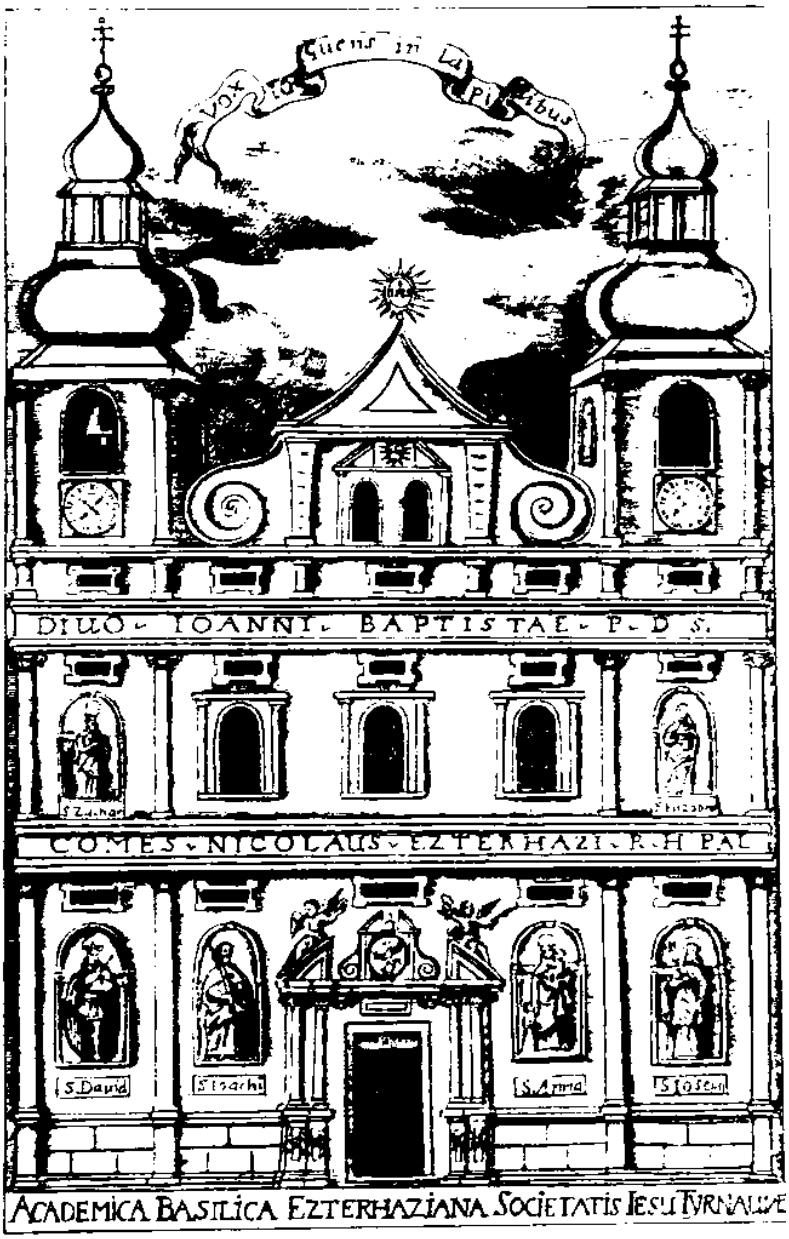
č. 113

č. 114

č. 115

Obr. č. 116:

Grafika z roku 1694 zobrazujúca západné priečelie Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (In: KOLLER, Jozef: *Vox clamantis in deserto,* seu S. Jaoanes Baptista orator efficax. Per Basilicam pro Collegio Univ. S. Jesu Tyrnaviensi ab Illustr. Et Excellent D. Comite Nicolo Esterhazy etc. Regni Hungariae olim Palatino a fundamentis erectam; Nunc vero a Celsissimo S. R. J. Principe Paulo Esterhazy, Moderno ejusdem Regni Palatino etc. Sumptuose eandem adornante Honorata: Et DD. Neomagistris, Dum per Rev. Patrem Ioannem Bapt. Wenner e Soc. Jesu etc. In Univ. Tyr. suprema Philosophiae laurea solemi ritu condecoratentur, A Perillustri Oratorio Tyrnav. Oblata. Ann M. DC. XCIV. Tyrnaviae 1694.)



Obr. č. 117:

Grafika z roku 1694 zobrazujúca sv. Jána Krstiteľa a alegórie. (In: KOLLER, Jozef: *Vox clamantis in deserto,* seu S. Jaoanes Baptista orator efficax. Per Basilicam pro Collegio Univ. S. Jesu Tyrnaviensi ab Illustr. Et Excellent D. Comite Nicolo Esterhazy etc. Regni Hungariae olim Palatino a fundamentis erectam; Nunc vero a Celsissimo S. R. J. Principe Paulo Esterhazy, Moderno ejusdem Regni Palatino etc. Sumptuose eandem adornante Honorata: Et DD. Neomagistris, Dum per Rev. Patrem Ioannem Bapt. Wenner e Soc. Jesu etc. In Univ. Tyr. suprema Philosophiae laurea solemi ritu condecoratentur, A Perillustri Oratorio Tyrnav. Oblata. Ann M. DC. XCIV. Tyrnaviae 1694.)

Obr. č. 118:
Mortuárium Mikuláša Esterháziho. (Foto: Jozef Tihányi)

Obr. č. 119:
Mortuárium Daniela Esterháziho. (Foto: Jozef Tihányi)

Obr. č. 120:
Mortuiárium Alexandra Esterháziho. (Foto: Jozef Tihányi)

Obr. č. 121:
Mortuárium Františka Esterháziho. (Foto: Jozef Tihányi)

Obr. č. 122:
Mortuárium Ladislava Esterháziho. (Foto: Jozef Tihányi)

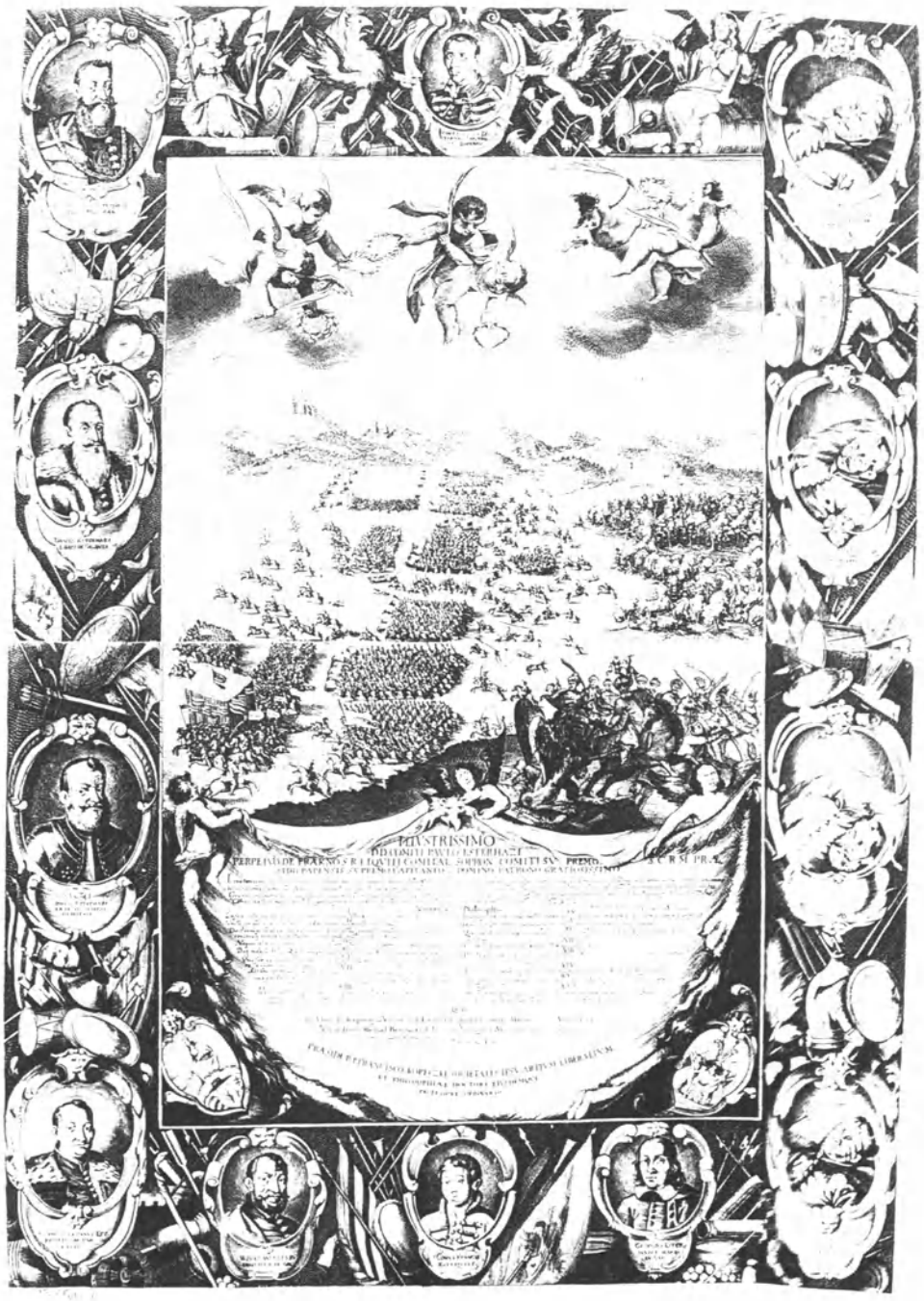
Obr. č. 123:
Mortuárium Štefana Esterháziho. (Foto: Jozef Tihányi)

Obr. č. 124:
Mortuárium neznámeho člena rodu Esterházi. (Foto: Jozef Tihányi)

Obr. č. 125:
Mortuárium Imricha Očkaja. (Foto: Jozef Tihányi)

Obr. č. 126:

Tlačená téza venovaná Pavlovi Esterházimu od Melchiora Küssela z roku 1654. (In: GALAVICS, Géza: *Thesenblätter ungarischer Studenten in Wien im 17. Jahrhundert: Künstlerische und pädagogische Strategien*. In: Die Jesuiten in Wien: Zur Kunst- und Kulturfeschichte der österreichischen Ordenprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert. Ed. KARNER, Herbert – TELESKO, Werner. Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003,



PRÍLOHA KU KAPITOLE 6. EMBLEMATIKA – DÔVTIPNÁ FORMA EXPRESIE A PROPAGANDY – ČASŤ MORTUÁRIÁ – POPIS SMRTNÝCH ŠTÍTOV A PREKLADY LATINSKÝCH KOLOPISOV

1. Mikuláš Esterházi (prvé mortuárium na severnej stene presbytéria smerom od lode)

Mortuárium nie je datované. Mikuláš Esterházi zomrel v roku 1645, preto je jeho smrtný štít pravdepodobne súčasťou I. etapy prác na mobiliári.
Mortuáriá, ako prevažne práca stolárskej dielne, mohli vzniknúť v spolupráci stolára, príslušníkov jeho dielne a prizvaného rezbára (pre rezby maskarónu, symbolu mesiaca, niektorých militárií), polychromistu, resp. Fassamalera – pozlacovača.

Nápis:
V kolopise mortuária sa nachádza nápis. Text označuje osobu zomrelého, jeho tituly a funkcie, dobu, resp. vek či okolnosti úmrtia.
ILLVSTRISSIMVS EXCELENTISSIMVS D: D. COMES NICOLAVS EZTERHASZI DE GALANTA ET PERPETVVS DE FRAKNO REGNI VNGARIAE PALATINVS AVRI VELLERIS EQVES IVDEX CVMA/n/ /:ep: R et COMITATVVM SOPRON: SOLIEN: BERG: SVPR: COMES SACRAE CAESAR: REGIE MATTIS: INTIMVS CONSIL: CAMERAR: PER HVNG LOC: TENS: AETATIS SVAE 63 OBYTIS

Preklad:
Najosvietenejší a najvzdelanejší pán, pán Mikuláš Esterházi z Galanty, dedičný pán Forchtenau palatinus kráľovstva uhorského, rytier zlatej ostrohy, kráľovský gróf župy šopronskej, zvolenskej a berežskej, svätého cisársko–kráľovského majestátu tajný radca, komorný miestodržiteľ v 63. roku svojho života zomrel.

Popis:
Mortuárium, posmrtný závesný štít, ktorý pozostáva z centrálne umiestneného erbového znaku zosnulého, vrúbeného kolopisom s textom objasňujúcim význam a zásluhy osobnosti, na krajoch základnej nosnej tabule sú radiálne rozmiestnené separátne rezané vojenské trofeje a osadené figurálne plastiky. Drevorezba je bohato polychromovaná, zlátená a striebrená s lazúrami, dnes pôvodnú polychrómiu pokrýva nevhodná novodobá premaľba.
Kompozícia mortuária pozostáva z dekoratívne vykrajovaných prvkov, zdobených siluet základnej plochy, ornamentálne orámovaného kolopisu závitnicami, maskarónmi, akantovými listami, vajcovcom, perlovcom, vavrínovým vencom.
V zhode s reáliami vojenského života sa okolo kolopisu ukladajú do radiálneho venca kokardy, veľké bojové zástavy (znaky Esterháziovcov, na mortuáriu Ocskaya i Habsburská orlica), štíty, vojenské pochodové tympany a žoldnierske bubny, súčasti brnení ľahkej jazdy, kyrysy, železné rukavice, bojové trúbky. V hornej časti mortuária vojvodcovská palica, budzogáň. Sú

tu vyrezané chladné zbrane (halapartňa, meč, šabľa, bojová sekera a kladivo), vtedy používané palné zbrane (muškety s kolieskovým zámkom) i ťažké zbrane (delá s lafetami, súdky pušného prachu, delové gule), ale i ornamentálne zdobené (v reále maľovaná či vyšívaná koža a pod.) puzdro na luk, tulce so šípmi. Aj kyrysy na tomto mortuáriu sú ornamentálne zdobené na striebrení, napodobňujúc reprezentatívne milánske brnenia s niellom.

Pôvodná polychrónia militárií – s množstvom honosného zlátenia, striebrenia – je vo výraze potretá novodobou premaľbou, sledujúcou sčasti realistický prepis farebnosti, sčasti nahrádzajúci zlátenia a striebrenia alternatívnymi materiálmi.

Erbové znaky Esterháziovcov s figúrou zláteného grifa na modrom poli, držiac tri ruže v ľavej, meč v pravej ruke, sa odlišujú v prípade jednotlivých členov rodu svojou formou. Mortuárium Mikuláša Esterháziho má oválne pole podopreté obohatením erbu nosičmi – postavami grifov, v spodnej časti prerastajúcimi do stočených akantových listov. Tento erb je obohatený o reťaz rádu Zlatého rúna. Toto mortuárium je v hornej časti ukončené charakteristickým motívom s väčšou nosnosťou symbolu smrti – tondom s rezbou tváre mesiaca.

Vo veľkých hutných tvaroch, uzavretej siluete a statickosti spočíva ťažisko výrazu i v prípade dvoch postranných plastík mortuária Mikuláša Esterháziho: prostý, prevažne zlátený šat uzatvára objemy do vertikálnych línií záhybov, výraznejšie sa uplatňujú len sporé gestá rúk. Na pravej strane je plastika biskupa s mitrou, berlou, pontifikálnymi rukavicami, knihou s troma bochníkmi – teda s individuálnym atribútom svätca Mikuláša z Myry, na pendantnej strane plastika sv. Kataríny Sienskej, odetej jednoduchým šatom terciánok, s rúškom na hlave, bez atribútu.

Vo vrchole mortuária sa na veľkom jednoduchom kríži s páskou nesúcou INRI (Jesus Nazariensi Rex Iudorum) nachádza plastika Ukrižovaného – telo je prepracované s renesančným zmyslom pre krásu, ale v sumárnych tvaroch bez zvýraznenia muskulatúry, skôr s dôrazom na pokojnú monumentalitu, bez znakov barokového expresionizmu v zmysle použitia útrpných výrazov, previsov tela pod svojou ťarchou. V spodnej časti mortuária – ako konzolový prvok – bola osadená plastika sv. Michala archanjela v boji s diablom – vo vertikálnej línii k Ukrižovanému sa rozvíja idea víťazstva nad hriechom, herézou a smrťou, idea vykúpenia. Poňatie kompozície je statické, ale vzdialene pripomína i bavorskú plastiku (postava diabla).

Mortuárium v objekte univerzitného kostola v Trnave patrí k vyvinutému neskorému typu posmrtného štítu. Splýva tu pôvodná funkcia s votívnou, čím sa obsahom blíži takéto dielo epitafu. Prejavom tohto posunu funkcií je obohatenie mortuária o viacero figurálnych plastík – v zobrazení svätcov a Božích osôb ako príhovorcov, ochrancov.

2. Daniel Esterházi (druhý štít na severnej stene presbytéria)

Datovanie podľa roku uvedeného v kolopise 1654, autor neznámy.

Nápis:
SPECTABILIS AC MAGNIFICENCVS DOMINVS DANIEL ESTERHASI DE GALANTA EQVES AVRATVS SACRAE CAESAREAE REGIAEQVE MATTIS CONSILIARIVS / OBYT IN DOMINO DIE DECIMA QVARTA MENSIS IUNII ANNO MILESIMO SEXCENTESIMO QVINQVAGESIMO QVARTO

Preklad:
Urodzený a vznešený pán Daniel Esterházi z Galanty, rytier zlatej ostrohy, radca cisársko–kráľovského majestátu, zomrel v Pánu dňa 14. mesiaca júna 1654.

Popis:
Mortuárium pozostáva z centrálne umiestneného erbového znaku zosnulého, vrúbeného kolopisom s textom objasňujúcim význam a zásluhy osobnosti, na krajoch základnej nosnej tabule sú radiálne rozmiestnené separátne rezané vojenské trofeje, doplnené sú figurálnymi plastikami.
Drevorezba je bohato polychrómovaná, zlátená a striebrená s lazúrami, dnes pôvodnú polychrómiu prekrýva nevhodná novodobá premaľba.
Kompozíciu mortuária opäť tvoria dekoratívne vykrajované prvky, zdobené siluety základnej plochy, ornamentálne orámovanie kolopisu – závitnice, maskaróny, akantové listy, vajcovec, perlovec, vavrínový veniec. V zhode s reáliami vojenského života sa okolo kolopisov ukladajú do radiálneho venca kokardy, veľké bojové zástavy; v hornej časti mortuária vojvodcovská palica, budzogáň. Sú tu vyrezané chladné zbrane (halapartňa, meč, šabľa, bojová sekera, kladivo), dobové palné zbrane (muškety s kolieskovým zámkom) a ťažké zbrane (delá s lafetami, súdky s pušným prachom, delové gule).
Jedinou pôvodnou figurálnou rezbou je okrídlená hlava anjela, nachádzajúca sa v časti spodného konzolovitého uzavretia tvaru. Toto mortuárium je v hornej časti opäť ukončené symbolom smrti – tondom s rezbou tváre mesiaca.
Po stranách kolopisu sú na rímsových konzolách umiestnené figurálne plastiky – vľavo sv. Ján Krstiteľ (patrón kostola, nositeľ a šíriteľ viery a zvestovateľ Božieho kráľovstva) staroveckej fyziognómie, odetý do ovčej kožušiny, pri nohách má baránka (poukaz na Ecce Agnus Dei), v pravej ruke drží svoj charakteristický kríž. Jeho pendantom na pravej strane je plastika sv. Jána Evanjelistu (Ježišovho miláčika a vykladača viery) v podobe mladíka v jednoduchom, prevažne zlátenom odeve.
Postavy sú frontálne, pomerne statické, ale hutné a ťažké. Majú pokojný neosobný výraz tvárí. Drapérie sú jednoducho traktované, prevažne do vertikálnych záhybov, výrazné je prerezanie jednotlivých kučier vlasov.

3. Alexander Esterházi (tretie mortuárium na severnej stene presbytéria)

Datovanie podľa kolopisu 1681, ale tento údaj je považovaný za druhotný, podľa údajov z KPÚ ho možno datovať do 50. rokov 17. storočia. Autorom bol zručný remeselník, sochy mohol vyhotoviť rezbár z okruhu Víta Stadlera.

Nápis: Pod dnešným nápisom....
SPECTABILI AC MAGNIFICVS DOMINVS DOMINVS ALEXANDER ESSZTERHAZI DE GALANTA ET EQVES AVRATVS ARCIVM ZOLYOM ET DOBRONIVA HAEREDITARVS DOMINVS AETATIS SVAE 48 OBIIT DIE 2. APRILIS ANNO 1681

Preklad:
Urodzený a vznešený pán, pán Alexander Esterházi z Galanty, rytier, dedičný pán hradov Zvolen a Dobrá Niva zomrel v 48. roku svojho života 2. apríla v roku 1681.

Popis:
Mortuárium má monumentálne rozmery, ktoré sú typické pre neskorú fázu vývoja. Základný eliptický tvar nosnej tabule nie je výrazne po obvode členený vykrajovaním siluety, pravdepodobne sa v pôvodnej podobe pod množstvom trofejí jeho línia neuplatňovala. V strede tabule je vyčlenená reliéfna, bohato polychrómovaná a zlátená rezba erbového znaku, elipticky lemovaná perlovcom. Znak je obohatený štítonosičmi, opakujúcimi v hornej polovici hlavné znamenie erbu, hlavy zlatých grifov v spodnej časti prerastajú do dynamicky zvlnených, pomerne ostrých akantov. Oválne pole štítu má modré pozadie, figúra – grif s krídlami, levím telom, orlou hlavou, korunovaný – stojí na zlatej korune položenej na zlatej pažiti. V labách drží vpravo (heraldicky) orientovaný grif tri červené ruže a šabľu. Znak je ustálenou podobou erbu rodu Esterházi, s prídomkom z Galanty (vyženil ju v r. 1526 Benedikt Esterházi). Palatín Mikuláš Esterházi získal už roku 1613 barónstvo, 1626 bol povýšený do grófskeho stavu. Na vysokú hodnosť poukazujú i zlatí štítonosiči po stranách erbu. Podoby erbu s grifom postaveným na zlatej korune, v jednej labe s tromi červenými ružami a v druhej so strieborným mečom sa vyskytuje už na pečati Mikuláša Esterháziho v Kubíniho zbierke. (Novák, Jozef: Rodové erby na Slovensku I., s. 99)
Mortuárium je dedikované a datované na širokom kolopise. Hoci je v tejto novodobej premaľbe datované do roku 1681, z formálno–štýlovej stránky nezodpovedá podobe dobových smrtných štítov z 80. rokov 17. storočia, preto je možné považovať novší text za dodatočnú konštrukciu autora opravy. Vzhľadom na to, že v spodnej časti mortuária je rezba manieristického maskarónu zovretého do závitníc, ale už prerastených chrupavkovitým tvarom ušnicového ornamentu, patrí toto mortuárium do polovice 17. storočia.
Vonkajšia strana kolopisu je charakteristicky vyčlenená perspektívne rezaným, dole štíhleným vajcovcom, sprevádzaným iluzívne maľovaným (čiernou farbou) vrhnutým tieňom. Okolo kolopisu sú zoradené jednotlivé trofeje takmer symetricky, v pendantných dvojiciach

rozmiestnené po okraji nosnej tabule: v hornej časti sú uchytené takmer vertikálne (vzhľadom na bežnú radiálnu kompozíciu trofejí na mortuáriu, vytvárajúcu malebnú mnohorakými tvarmi prečlenenú siluetu, toto jednoduché aditívne radenie krátkych tvarov do stredu a smerom k vrcholu bez prevýšenia vertikálnej osi pokladáme za sekundárne).

Mortuárium je komponované podľa vertikálnej osi, v spodnej časti je zvýraznené ukončujúcim tvarom maskarónu. Groteskná tvár s veľkým nosom a bezzubými ústami prerastá v hornej časti do listu.

Po stranách je zovretá medzi kontrastojace závitnice, ich stredom je vedený chrupavkovitý motív výčnelkov ušnicového ornamentu. Po stranách maskarónu sú ako styčnice ku kolopisu priložené dlhé tvary muškiet, veľké žoldnierske bubny a dvojica tympanov. Vertikálna os mortuária vrcholí v tonde s tvárou mesiaca. Po stranách nosnej tabule sú na rímsových konzolách umiestnené dve plastiky svätých kráľov – sv. Štefana Uhorského v hermelínovom plášti, v červených karmazínových čižmách (v tej dobe módna červená jemná koža vyrábaná v Turecku). Plastike chýba v ruke atribút(v rezbe v polovici 17. storočia nie sú bežné prázdne výrazové gestá rúk, pôvodné umiestnenie atribútu naznačuje aj stočenie prstov do pozície držania), ktorým bolo s najväčšou pravdepodobnosťou kráľovské žezlo alebo meč. Pendantom k sv. Štefanovi je sv. Ladislav – bojovník proti Kumánom, ochranca štátu a tým patrón bojovníkov. Rukou sa opiera o svoj štít – v barokovej štítovej erbovej kartuši je znak Uhorska. Aj tejto postave chýba atribút – sekera alebo halapartňa.

Tváre plastík majú živý výraz, rezba je kvalitná, poukazuje na dobre školeného majstra, vzhľadom na závery komparácie s oltárnymi plastikami pripisovanými Vítovi Stadlerovi. Plastiky sú rezané v dielenskej maniere perspektívneho skrátenia v podhľade, hlavy sú masívne, nohy skrátené (tento spôsob rezby bol bežne používaný v rezbárskej tvorbe okolo polovice 17. storočia). Obe plastiky sú celé zlátené a striebrené na poliment s typickou červeno-kraplakovou a zeleno-medenou lazúrou, ktoré sa pravidelne striedajú. Odev nesie prvky dobovej módy, je detailne prepracovaný v prípade zlatých guľovitých gombíkov na dolománe, šperkoch lemov, členenia pancierovej suknice aj s nitmi kovania, v polychrómii maľovaných chvostíkov hermelínu či v rozvilinách brokátu. Okolo kolopisu sú rozmiestnené vojenské trofeje vyjadrujúce povinnosť šľachtica bojovníka a ochrancu krajiny, aktualizovanú protitureckými bojmi. Tieto trofeje nie sú len dekoratívnymi prvkami, ale dobové reálie vojenského života korešpondujúce s vývojom dobovej techniky, s presne identifikovanými formami a druhmi: muškety s kolieskovým zámkom, kyrysy jazdy, bojové kladivá, sekery, bojové trúbky, fanfáry, žoldnierske bubny, halapartne. V hornej časti na mortuáriu šľachtica je obvykle štandarda. (Aj na mortuáriu Alexandra Esterháziho sú dve).

4. František Esterházi (štvrté mortuárium na severnej stene presbytéria)

Dielo nie je signované, aj toto mortuárium, rovnako ako ostatné, má charakter dielenskej práce. Datovanie smrtného štítu je sporné, kým nebude vykonaný plošný odkryv pôvodného textu, dnes prekrytého premaľbou na kolopise, nakoľko je v ňom uvedený rok 165 3. Ide o mylný údaj, pretože pohreb 4 Esterháziovcov sa uskutočnil 21. novembra 1652 a keďže funkcia mortuária predpokladá jeho vznik pri príležitosti pohrebu, tak správny rok vyhotovenia predmetného mortuária by mal byť 1652.

Nápis: (novodobý prepis pôvodného textu kolopisu prekrytého premaľbou):
SPECTABILIS AC MAGNIFICs D: FRANCISCs ESTERHAZI de GALANTA LIBER BARO SACRAE CAESARAE AP: MATTIS PRAESIDY GIARMAT
SVPR: CAPITAN.Ssvccvbvit in CAMPO NAGY VEZEKÉNY IN CONFLICTV SVME MEMORABILI TURC:A: 1653 DIE 26 AVGVST:AETAT:SVE:36

Preklad: (preklad latinského textu v kolopise novodobej premaľby):
Urodzený a vznešený pán František Esterházi z Galanty, slobodný barón svätého cisárskeho kráľovského apoštolského majestátu, najvyšší kapitán hradu Gyarmat (Balassagyarmat) padol na bojisku pri Veľkých Vozokanoch(Nagy Vezekény) v pamätnom boji s Turkami dňa 26 augusta 1653 v 36. roku svojho života.

Popis:
Mortuárium zodpovedá svojimi monumentálnymi rozmermi dobe vzniku, predstavuje rozvinutý typ barokového posmrtného štítu. Základná drevená tabuľa eliptického tvaru je v hornej časti dekoratívne vykrajovaná do volutových tvarov. Centrálne umiestnená reliéfna rezba erbového znaku je lemovaná maľovaným kolopisom s dedikačným textom. Určuje posmrtný štít ako mortuárium Františka Esterháziho, ktorý zahynul pri obrane Uhorska proti Turkom v bitke pri Vozokanoch v roku 1653. V sekundárnom prepise pôvodného textu prišlo k omylu, nakoľko je známy fakt, že táto bitka sa odohrala o rok skôr v roku 1652.
Podoba erbového znaku s hlavnou figúrou zlatého grifa držiaceho v labách meč (pôvodne strieborný, dnešný farebný náter je novšia premaľba) a trojicu červených ruží v modrom poli štítu, pričom grif stojí na grófskej listovej korune (prvýkrát sa táto podoba uplatnila na pečati Mikuláša Esterháziho, grófsky titul získal v roku 1652. In: NOVÁK, Jozef: Rodové erby na Slovensku I., s. 99). V spodnej časti mortuária je ako konzolový prvok osadená kvalitná rezba manieristického maskarónu, tvár je deformovaná výrazom stlačenia, námahy, po stranách prerastá do tvarov závitníc. Do strán vybiehajú akantové listy preštylizované do pier (podobný motív sa uplatňuje i na bohato zdobenom mortuáriu Mikuláša Pálfyho z roku 1646 na Červenom Kameni).
Vo vrchole mortuária je osadené tondo s rezbou tváre mesiaca – symbolu smrti. Okolo kolopisu sú na základnej doske umiestnené rezby rôznych militárií, v spodnej časti sú tvary

prikladané na styčnicu, po stranách a v hornej časti radiálne, vytvárajúc tak charakteristickú malebnú siluetu mortuária. Jednotlivé dobové reálie sú prerezané do detailov (pokiaľ nejde o novodobé rekonštrukcie) – zámok, muškety, lemy brnení, traktovanie drapérií zástav, kovania šabľových pošiev, všetko je podrobne zobrazené napriek tomu, že v umiestnení na stene nie sú detaily voľným okom čitateľné. Aj pôvodná koncepcia polychrómie bola veľmi detailne rozpracovaná, diferencovala lemy, materiál (výšivka znázornená na puzdre luku, bubny, sud s prachom), ale v zámere sledovala pompéznosť, nakoľko množstvo detailov je v pôvodnej polohe polychrómie zlátených a striebrených (v premaľbe nahradené popisnou farebnosťou)).

Mortuárium patrí k súboru 7 smrtných štítov Esterháziovcov a Očkaja, z hľadiska historickej väzby (súvislostí) je súčasťou skupiny 4 mortuárií bojovníkov z rodu Esterházi, padlých pri obrane Uhorska proti Turkom pri Veľkých Vozokanoch.

5. Ladislav Esterházi (prvé mortuárium smerom od hlavného oltára na južnej strane presbytéria)

Podľa roku v kolopise vzniklo mortuárium Ladislava Esterháziho v roku 1652, teda v čase pohrebu 4 padlých príslušníkov rodu Esterházi a uloženia ich telesných pozostatkov do krypty Kostola sv. Jána Krstiteľa. Podľa formálneho výrazu je možné tento smrtný štít priradiť ku skupine mortuárií, ktoré s najväčšou pravdepodobnosťou vyhotovila stolársko-rezbárska dielňa, ktorej členovia boli činní pri ďalších prácach tohoto charakteru, robených pre interiér kostola (hlavný a bočné oltáre, kazateľnica). Aj z tohto dôvodu je meno konkrétneho autora neznáme, druhým dôvodom nesignovania diela je remeselnícka povaha mortuária.

Nápis:
ILLVSTRISSIMVS DOMINVS COMES LADISLAVS EZTERHAZI DE GALANTA PERTVVS DE FRAKNO EQVES AVRATVS COMITATVS SOPRONIENSIS SVPREMVS COMES SACRAE CAESAREAE REG. APOD. MATTIS CON/SILIARIVS CAMERARIVS ET PRAESIDY PAPENSIS SVPREMVS CAPITANEVS QVI PATRIAE SVAE AMORE AC LIBERANDORVM EX MPIA SERVITIAE CHRISTIANORVM CAPTIVORVM FERVNTISSIMO ZELO IN ACERIMO AD PAGVM NAGY VEZEKENYI CVM/TURCIS COMFLICTV VNA FRANCISCO THOMA CASPARO FRATELIBqSVIS EZTERHAZI NON MINq FORTIRER CAM GLORIOSE DIMICANDO DIE 26 AVGVSTI ANNO 1652 AETATIS VERO SVAE ANNO 26 HEROICE OCVEVIT.

Preklad:
Najvznešenejší pán gróf Ladislav Esterházi z Galanty, dedičný pán Forchtenau, najvyšší gróf župy šopronskej, radca svätého cisársko-kráľovského majestátu, predseda komory a prezídia, najvyšší kapitán, z lásky k vlasti a k jej službám aby oslobodil kresťanov s úžasným

úsilím bojoval s Turkami pri Veľkých Vozokanoch, s ktorými sa stretol v boji spolu so svojimi bratmi Esterháziovcami – Františkom, Tomášom a Gašparom a slávne (udatne) bojujúc, hrdinsky zomrel dňa 26. augusta 1652 v 26. roku svojho života.

Popis:
Smrtný štít pozostáva z centrálne umiestneného erbového znaku zosnulého, vrúbeného kolopisom s textom objasňujúcim význam a zásluhy osobnosti, na krajoch základnej nosnej tabule sú radiálne rozmiestnené separátne rezané vojenské trofeje, osadené figurálne plastiky. Drevorezba je bohato polychrómovaná, zlátená a striebrená s lazúrami, dnes pôvodnú polychrómiu prekrýva nevhodná novodobá premaľba.
Pôvodná polychrómia militárií – s množstvom honosného zlátenia, striebrenia je vo výraze potretá novodobou premaľbou, sledujúcou sčasti realistický prepis farebnosti, sčasti nahrádzajúci zlátenia a striebrenia alternatívnymi materiálmi.
Erbové znaky Esterháziovcov s figúrou zlateného grifa na modrom poli, ktorý drží tri ruže v ľavej, meč v pravej ruke, sa odlišujú v prípade jednotlivých členov rodu formou: na mortuáriu Štefana Esterháziho je ešte tradičná podoba znaku z koruny na turnajskej prilbe.
Toto mortuárium je v hornej časti vyvrcholené charakteristickým motívom symbolizujúcim smrť – tondo s rezbou tváre mesiaca.
Na mortuáriu je vpravo osadená plastika sv. Ladislava – uhorského kráľa, ktorého kult bol v 17. storočí znovu oživený. Predstavoval typ svätca –rytiera, bol patrónom bojovníkov a osobným patrónom Ladislava Esterháziho.
Vo vrchole mortuária sa nachádza plastika Márie Bohorodičky – Patrona Hungarie. Panna Mária je stvárnené spôsobom „ženy slnkom odetej“ v náručí s Ježiškom, so žehnajúcim gestom. V spodnej časti mortuária je ako konzolový prvok umiestnená plastika sv. Juraja na koni, ktorý bojuje s drakom.

6. Štefan Esterházi (druhé mortuárium od oltára na južnej stene presbytéria)

Vznik mortuária je datovaný do roku 1652, autor – nezistený.

Nápis:
ILLVSTRISSIMVS.D: COMES STEPHANVS ESZTERHAZI DE GALANZA PERPETVVS DE FRAKNO. ROM:IMP:EQEVS S:C:R:M:/ CONSIL:SVPREM:CAPITA:OBYT VIENE DIE 4 IVLY ANNO SALVTIS M:D:C:L:I:I: AESTATIS SVAE XL.

Preklad:
Najosvietenejší gróf Štefan Esterházi z Galanty, dedičný pán Forchtenau, rytier Rímskeho cisárstva, radca cisársko–kráľovského majestátu, najvyšší kapitán, zomrel vo Viedni 4. júla roku spásy 1652 v 40. roku svojho života.

Popis:
Popis i kompozičná výstavba mortuária je identická s mortuáriami Ladislava a Daniela Esterháziovcov.
Aj v tomto prípade sa opakuje tondo s motívom tváre mesiaca.
Výnimku z výtvarnej polohy tvorí dvojica anjelov s rozvinutými vlasmi, silnou muskulatúrou, tanečnými gestami, ktorá sa nachádza po stranách tohto mortuária. Šat je zvrásnený v sústave "palcových vrypov". Plastika sediacej Madony s hrajúcimi sa deťmi (Ježiško, Ján Krstiteľ) je odetá do blúzky s čipkovými lemami, vlasy jej zdobí diadém. Rovnako Mária vo vrchole mortuária – Patrona Hungarie – je zahalená do detailne prerezaného a bohato členeného dobového šatu.
Mortuárium v objekte kostola v Trnave patrí k vyvinutému neskorému typu posmrtného štítu. Splýva tu pôvodná funkcia s votívnou, čím sa obsahom blíži takéto dielo epitafu. Prejavom tohto posunu je obohatenie mortuária o viacero figurálnych plastík – zobrazení svätcov a Božích osôb ako príhovorcov a ochrancov.

7. Mortuárium neznámeho člena rodu Esterházi (tretí štít na južnej stene presbytéria)

Datovanie bolo stanovené na základe reštaurátorských prác (mortuárium bolo reštaurované v roku 1991) do obdobia po roku 1650. Autor mortuária je neznámy, plastiky anjelov vznikli v okruhu rezbárov pracujúcich na figurálnych rezbách hlavného oltára, ich konkrétny podiel nebol výskumom objasnený.

Popis:
Monumentálny posmrtný štít predstavuje vyvinutý typ barokového mortuária: okrem vlastného erbového znaku s identifikačným kolopisom (dnes prekrytým monochrómnou novodobou premaľbou) nesie veniec dobových militárií, dekoratívne prvky – akantové motívy vykrajovanej bohatej siluety základnej tabule, maskarón so závitnicami v spodnej časti, tondo s rezbou tváre mesiaca, štíty s maľbou mesiaca a slnka. Charakteristické splývanie pôvodnej funkcie mortuária s votívnou funkciou sa prejavilo presunom výtvarných ťažísk kompozície na plnoplasticky rezané veľké figúry po stranách erbového znaku – na mortuáriu neznámeho Esterháziho sú to postavy mladíckych anjelov.
Mortuárium je nateraz určené (pred plošným odkryvom primárnej vrstvy kolopisu) len erbovým znakom. V súbore mortuárií Esterháziovcov v ich sepulkrálnom kostole je takáto tradičná forma erbového znaku s renesančno-barokovou siluetou štítu, akantovými prikrývadlami, turnajskou prilbou a znázornením klenotu použitá len na mortuáriu Štefana Esterháziho z roku 1652. Všetky ostatné štíty majú po stranách znaku štítonosičov, zlátené polpostavy grifov, prerastajúce do akantov. Podoba erbu s figúrou grifa stojacou na listovej korune sa prvýkrát objavuje na pečati Mikuláša Esterháziho po získaní grófskeho titulu.

Heraldické farby pôvodného polychrómovania reliéfu zodpovedajú záväznej schéme: štít je modrý, koruna a grif zlaté, meč strieborný, ruže červené, rovnako ako vnútro koruny a jazyk grifa. Prikrývadlá sú zlatomodré (pravé – heraldicky) a zlatočervené.
Štítové znamenie sa opakuje v klenote: tu vyrastá grif z koruny, v pravej labe drží strieborný meč, v ľavej tri červené ruže. Kolopis je vyčlenený priamo na základnej tabuli eliptickými ornamentálnymi lištami perlovca a vajcovca. Rezba je v spodnej časti deformovaná, akoby stlačená, čo svedčí o zámere perspektívneho skrátenia z výrazného podhľadu. Aj obe plastiky mladíckych anjelov sú rezané podobným spôsobom: majú predimenzovanú partiu hláv, veľké ruky, skrátenú spodnú časť tela. (Rezba je však veľmi dobre zvládnutá, čo odkazuje k erudovanému majstrovi).Tváre sú individualizované, ich výraz vyjadruje smútok. Plastika sa otvára do priestoru gestom rúk – jednou poukazujú anjeli na erbový znak, v druhej, vonkajšej, držali dnes chýbajúci predmet. Mladícki anjeli s veľkými krídlami, so zdôraznenou partiou dvojitej briadky, strednou kučerou vlasov nad čelom, v celozlátenom odeve, ale s popisným prečleneným golierikom, šerpou a manžetami predstavuje charakteristický typ okrídlených bytostí umiestňovaných na oltáre, kazateľnice, organy a ďalšie súčasti ranobarokových mobiliárov. Podobné plastiky anjelov sa nachádzajú i na mortuáriu Štefana Esterháziho. Rezba je však tradičnejšia, strnulejšia. Na ploche základnej nosnej dosky sú okolo kolopisu rozmiestnené separátne rezby dobových militárií. Vzhľadom na funkciu mortuária – oslava a pocta šľachticovi – bojovníkovi a ochrancovi krajiny (u nás zdôraznená dobovou protitureckou obranou) sa tu nachádzajú bežné charakteristické reálie dobového vojenského života, bez antikizujúcich tvarov prevládajúcich v zobrazení trofejí s dekoratívnou funkciou.

8. Imrich Očkaj (štvrté mortuárium na južnej stene presbytéria)

Doba vzniku – rok 165 5. Autor neznámy, pravdepodobne člen rezbárskej dielne.

Nápis:
GENEROSVS DOMINVS EMERICVS OCSKAY DE OCSKO OBYT DIE VIGESIMA TERTIA FEBRVARY ANNO/DOMINI MILLESIMO SEXCENTESIMO QVINQAGESIMO QVINTO AETATIS SVAE VIGESIMO QVARTO

Preklad:
Urodzený pán Imrich Očkay z Očkova, umrel dňa 23. februára roku Pána 1655 v 24. roku svojho života.

Popis:
Základný popis i kompozičná výstavba sa zhoduje s ostatnými mortuáriami.
Znak rodu Očkayov – diviak na pažiti so zlátenými solárnymi motívmi (mesiac, slnko, hviezda) je poňatý tradične, ale v akantových prikrývadlách je už výrazne prerezaný motív

ušnicového ornamentu. Na pôvodných rímsových konzolách sa po stranách kolopisu nachádzajú dve malé neskororokokové plastiky anjelikov – ľavý drží v ruke flautu, pravý notový part. Je pravdepodobné, že boli presunuté pri úpravách kostola po jeho zdevastovaní napoleónskymi vojskami začiatkom 19. storočia z organovej rokokovej empory v západnej časti lode. Novotvarom je i symbol Najsvätejšej Trojice vo vrchole (len niekoľko lúčov je pôvodných).

ZÁVER

Kostol sv. Jána Krstiteľa v Trnave je prvým príkladom ranobarokovej architektúry na území súvekého Slovenska, ale aj v rámci celého historického Uhorska. V jeho dispozičnom riešení sa odzrkadlili princípy nového slohového názoru a môžeme ho priradiť k typu tzv. protireformačného kostola, a to v zmysle longitudálne koncipovaného priestoru hlavnej lode so štyrmi pármi subordinovaných kaplniek. Táto koncepcia korešpondovala tak so závermi Tridentského koncilu, vzťahujúcimi sa na nový liturgický priestor, ako aj s požiadavkami Spoločnosti Ježišovej. Hlavnou náplňou tejto novovekej rehole bola výchovno-vzdelávacia činnosť, pre ktorú sa využívali aj sakrálne objekty patriace do ich správy. Výstavba Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave trvala od r. 1629 do r. 1637, keď bol nový ranobarokový objekt vysvätený. Výtvarné dotvorenie interiéru pokračovalo počas celého nasledujúceho polstoročia a uplatnili sa v ňom rôznorodé formy a témy. Kostol sv. Jána Krstiteľa v Trnave svojou umeleckou hodnotou presahuje hranice Slovenska a náležite obstojí v konkurencii s mnohými príkladmi ranobarokovej sakrálnej architektúry v stredoeurópskom kontexte.

V krátkosti sa spätne pozrime a sumarizujme obsahovú stránku monografie. Prvá kapitola je akýmsi úvodom alebo teoretickou základňou k riešenej problematike, pretože sú v nej sumarizované dnes už všeobecne známe fakty o Tridentskom koncile, o umeleckých traktátoch, teoretických spisoch a odporučeniach ovplyvňujúcich výrazovú podobu, ale i ikonografiu sakrálneho umenia v 16. – 18. storočí. Tento súhrn je doplnený časťou, ktorá sa zaoberá vzťahom jezuitov k umeniu. Ďalšia kapitola s názvom *Jezuiti a mecéni alebo otázka jezuitského štýlu* sa venuje architektúre Spoločnosti Ježišovej, sledujúc dve tendencie názorov, buď o jednotnosti alebo rozdielnosti jezuitských stavieb. Ide o dve protichodné orientácie, z ktorých jedna sa prikláňa k tvrdeniu, že v rádových sakrálnych objektoch sa prejavujú podobné alebo dokonca totožné znaky, ktoré svedčia o opodstatnenosti jezuitského štýlu. Druhá prezentuje presvedčenie o špecifickosti jednotlivých príkladov, ak sú medzi nimi zhodné prvky, tak iba pre jezuitskú stratégiu, založenú na *noster modus*. Pokiaľ bola Spoločnosť Ježišova odkázaná na veľkodušnosť svojich dobrodincov, musela aj vo svojej stavebnej činnosti rešpektovať predovšetkým ich potreby reprezentácie. Angažovanosť mecenášov nenarážala na odmietnutia Spoločnosti Ježišovej, lebo určitá forma svetskej sebaprezentácie vyhovovala

aj objednávke tejto spoločnosti, oslava vládcu a katechetické pôsobenie sa mohli navzájom dopĺňať. Jezuitské projekty neslúžili explicitne vlastnej propagande, ale propagande ich dobrodincov. Nie stavebná filozofia jezuitov, ale estetické preferencie dobrodincov poskytujú veľmi často vysvetlenie formálnej variability jezuitských sakrálnych stavieb. Premyslené akceptovanie požiadaviek mecénov v jezuitmi kontrolovanej miere, prijímanie tradičných foriem architektonického a výtvarného prejavu spolu s prispôsobením sa lokálnej tradícii popiera názor o jednotnom jezuitskom štýle. Práve naopak, puncom jezuitskej architektúry a umenia je istý typ eklekticizmu, ktorý však v konečnom dôsledku neuberá na hodnote ich realizácií, ale dodáva im zaujímavú rozmanitosť. „Jezuiti nikdy nemali štýl v architektúre (a v umení)... Oni boli jedným z najflexibilnejších rádov, prispôsobujúci sa všetkým historickým situáciám, celému kultúrnemu vývoju a všetkým podmienkam spoločnosti. *Noster modus* teda nebol produkt, ale proces" (Bailey, 1999, s. 73). Najrozsiahlejšia časť monografie prináša snahu o ikonologickú interpretáciu maliarskych a sochárskych diel, a to so zámerom obsiahnuť a spracovať čo najväčšie množstvo príkladov. Kapitola *Jezuitská interpretácia tradičných tém* je rozdelená do niekoľkých častí podľa spracovávaných ikonografických tém. Sú to témy prezentované hlavne v postranných kaplnkách a zväčša dokladujú jasnú väzbu na rímske a antverpské centrum jezuitov, odkiaľ sa do nášho prostredia dostali buď ideové alebo rovno kompozičné predlohy či vzory pre viaceré fresky v kostole. Treba však zdôrazniť, že trnavskí jezuiti akceptovali aj domácu tradíciu, a tak sa do repertoáru použitých námetov dostala aj idea štátnosti, reprezentovaná postavami svätých uhorských kráľov. Medzi najčastejšie témy jezuitov, ktoré sú prítomné aj v trnavskom kostole, patrilo mučeníctvo, hrdinstvo akéhokoľvek druhu, teda aj panenstvo a glorifikácia s nimi spojených triumfov. Na výtvarnú prezentáciu niektorých zaužívaných tém si jezuiti vyberali relatívne nezvyčajné, ale pritom duchaplné formy. Príkladom toho sú trofeje, ktoré možno aplikovať na viaceré prípady „symbolických zbraní" (Arma Christi, liturgické predmety v spojení s vojenským náradím) a atribútov (nástroje umučenia ranokresťanských martýrov). Uvedené témy patria do prvej vývojovej fázy umenia Spoločnosti Ježišovej, ktorá sa začínala zhruba so založením rádu v roku 1540 a končila okolo roku 1622. Okruhy tém riešené v tejto časti sú opäť nazerané vo vzťahu k jezuitom, no najmä k politickej a konfesionálnej situácii v 17. storočí na našom území, výsledkom čoho je politická a ideologická ikonológia. (Označenie metodického prístupu toho typu použil H. Belting, aj keď on skôr v negatívnom zmysle slova. Belting, 2000, s. 158). Významná časť potridentského umenia patrila ikonografii zakladateľov a svätých novozaložených katolíckych rádov (Mâle, 1949; Evans, 1970). Cirkevný záujem o propagáciu kultu svätých vo všeobecnosti bol identický so záujmom rehoľ obraňovať a šíriť kult kanonizovaných svätcov z ich vlastných radov. Pápežská kanonizácia, v protiklade k miestnej alebo tradičnej úcte, robila kult nových svätých záväzným pre celú cirkev, čím sa zaistilo rozšírenie vplyvu svätcov medzi svetský klérus, a tým i medzi veriacich celého sveta. Táto problematika, sústredená na dve hlavné postavy Spoločnosti Ježišovej, je predmetom kapitoly

Ikonografia a kult sv. Ignáca z Loyoly a sv. Františka Xaverského. Pre druhé obdobie vo vývoji zobrazovania od r. 1622 (rok kanonizácie sv. Ignáca z Loyoly a sv. Františka Xaverského) je príznačná ikonografia samotných osobností rádu, takže svätci Spoločnosti Ježišovej patria neodmysliteľne do ikonografických programov ich rádových kostolov. V Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave dostali títo dvaja svätci priestor v protiľahlom páre postranných kaplniek a na hlavnom oltári. Ďalší dvaja – sv. Alojz Gonzaga a sv. Stanislav Kostka – sú zobrazení v kaplnke Kráľovnej panien a rovnako ako predchádzajúcim svätým, aj im patrí miesto i na hlavnom oltári. Obidve skupiny ikonografických tém – tradičné i výhradne jezuitské – majú spoločného menovateľa. Sú totiž skoncipované na základe myšlienky *exempla trahunt*. Pre jezuitských novicov, študentov a pedagógov Trnavskej univerzity, pre cirkevných i svetských hodnostárov a v neposlednom rade i pre obyčajný ľud boli tieto *exempla* premyslene vybrané a zakomponované do umeleckého programu kostola. Pri vcítení sa do ich osudov, často veľmi bolestných, aj oni sami odvážnejšie čelili životným prekážkam, ktoré im prinášala historická realita. Azda najzaujímavejšiou, no ako bolo spomenuté v slovenskej odbornej literatúre i najmenej spracovanou, je emblematika, ktorej je venovaná posledná kapitola s názvom *Emblematika – dôvtipná forma expresie a propagandy*. Emblematika bola mimoriadne zaujímavým javom barokovej kultúry a umenia, považovaná za špecifický umelecký žáner. Emblémy tvorené na princípe dômyselného rébusu slúžili ako pomôcka pri rozvoji intelektuálnej činnosti v 16. – 18. storočí. Formálna stránka emblémov je skoncipovaná z troch častí: 1. *inscripcia* – nazývaná lemma, motto, epigraf, 2. *pictura* – alebo imago, icon, obraz, 3. *subscripcia* – v ktorej boli najčastejšie využívané veršované epigramy, dlhší básnický útvar alebo rytmizovaná próza. Aj jezuiti si plne uvedomovali silu spojenia textu s obrazom a jeho výpovednú hodnotu. Texty emblémov sa zameriavali na morálne zdokonaľovanie a pripojené obrazy slúžili na ich lepšie pochopenie. Okrem toho toto „umenie" pomáhalo názornej ilustrácii Ignácovej techniky *aplicatio sensuum* na pomoc pri imaginatívnych predstavách. V interiéri Kostola sv. Jána Krstiteľa sa tzv. aplikované emblémy (neobsahujúce inscripciu) vyskytujú dvakrát – v prvej kaplnke od vstupu na južnej strane a v cvikových výbežkoch klenby lode. Prvý spomenutý emblematický cyklus tvoria obrazy a mottá zväčša inšpirované Starým zákonom, prostredníctvom ktorých jezuiti skrytou formou oslávili svoju činnosť v meste Trnava, spojenú s výstavbou Kostola sv. Jána Krstiteľa. Skupina emblémov v lodi sa viaže k osobe a životu sv. Jána Krstiteľa a dejovo rozvíja a dopĺňa veľkoplošné fresky v hlavnej osi klenby. Predmetné emblematické cykly sú špecifickou formou vyjadrenia „sebaglorifikácie" Spoločnosti Ježišovej a oslavou príslušníkov rodu Esterházi, najštedrejších mecénov trnavského kostola.

Predmetná monografia si nenárokuje na komplexnosť, má skôr ambíciu nastoliť možné uhly pohľadu a podnietiť k ďalšiemu pokračovaniu bádania a k diskusii o nastolenej problematike. Určite je však príspevkom k témam barokového umenia, respektíve k architektúre a umeniu 17. a začiatku 18. storočia na Slovensku. Samozrejme, že nie je možné tak širokú

problematiku, ako je umenie a Spoločnosť Ježišova vyriešiť a uzavrieť niekoľkými štúdiami o architektúre a výtvarných dielach, ktoré súvisa s jedným jezuitským objektom, hoci aj tie sú určite významným prínosom k umenovednej problematike danej doby. Je nutné naďalej sa zaoberať tak týmto, ako aj ďalšími jezuitskými projektami v ich širších kultúrno-historických, politických, geografických, sociálnych či antropologických a mnohých ďalších súvislostiach so zreteľom na interdisciplinárne presahy.

SUMMARY

To start with, according to the generally acceptable opinion, the Society of Jesus, the reformed papacy and the Council of Trident became the main actors of the counter-reformation.

It is very importnat to say, that the definition of the Jesuits as an order of counter-reformation has a historically limited application because the "Anti-Protestantism" was only marginal and occasional matter, especially in the first decades of the Jesuit Order existence. However, during the following period, the suppression of the reformation movement became one of the most interesting points of the activity of the Jesuits. It was closely connected to their self-definition in the fields of religion (O´Malley, 2002). St. Ignatius of Loyola did not found his order with reference to this ambition, but the new Society of Jesus began to solve the then problems. The Society of Jesus changed its attitudes according to situation and conditions but without any effects on its principal programme, ideals and ideas. That is why the Jesuits kept the line not only in 1540 but also in the 17th century. An important part of their activity was concentrated on the education. It was a reaction to the then demands, as well as an attempt to defend and re-obtain the significant status of catholicism in the North Europe. It is important to say, that the Society of Jesus was neither an educational order nor order fighting against new forms of profession, although only the Society of Jesus with its principals was the order, which was able to manage all the problems apart from their own interests. This ability to reply to all conditions and demands of current period seems to be a trait or fundamental competence of the Jesuits. Their crucial role was based on care for the world without stressing the ascetic ideal, that was so common for other mediaeval orders. It seems that Ignatius of Loyola postulated the way of the Jesuit Order activity according to the motto *monachatus non est pietas* (monkhood does not mean piety) and he cancelled common devotions, seclusion, regular habiliments probably under the thumb of this theory. Because of the strictly centralized organisation and discipline of the Society of Jesus, supported by the fourth of special professions – profession of the direct subordination to the Pope – the Jesuits could be characterized as a papal army always ready to propagate true religion anywhere in the world. The above mentioned aspect was related to Jesuitical attitude to *stabilitas loci*, which means a lack of connection with an exact place. It provided possibilities

for mobility of the members and subsequent great expansion of their missions to many countries of Europe, Asia, Africa and America. They did not found any cloister, on the other hand, the Jesuits founded houses of order and seminars. A long-term training of the Jesuit Order members led to their flexibility and disponibility in the meaning of promptness, active freedom, even zeal for fulfilment of everything they were commanded, as well as the ability to apply all dispositions anywhere and anytime. The readiness to go to any country inthe world meant the ability to repress the physical and geographical borders and barriers. This aspect supported the spread of culture and art into the whole world.

Since the connection of Jesuits with culture of early modern Catholicism, many studies have been dealing with this period, focusing especially on their influence on the society.

One and a half century lasting research of the art and architecture of the Jesuit Order has been dealing with the problem of the "Jesuitical style". However, the previous researches have been superseded by a radically changed access to the Jesuitical art because the main attention has been focused not only on general context, but also on reference to particular regions, cities, buildings or artists and their works. The above mentioned aspects differ one from another and it makes the art production of Jesuits plentiful and hardly definable. Many scientists focused on "other factors" representing the fundamental role in this topic. John O´Malley (1999) calls these factors as *negotiation* – the task, status, condition, matter, event, situation, public activity, interceding, negotiating. These all are also ways how it is possible to view the problems of art and architecture of the Society of Jesus, whereby a connection with other branches of science (history of culture, anthropology, sociology, urban geography, etc.) is generated. Nevertheless, it is important to say that an interest in *noster modus* is still alive. Some continuators in this tendency look for definition of this term in meaning of a common orientation or said by words of Joseph Connors (1999) "a common strategy". Some of them try to find any aspect of fundamental architectonic, plastic or iconographic forms, what leads to active discussions.

In scientific literature, focused on the Jesuits and their architecture, as well as art projects, there is a predomination of studies dealing more with architecture than with art and sculpture. While in the first half of the 20th century a bigger part above mentioned studies focused on particular regions, nowadays there is a tendency to concentrate either on smaller areas or separate cities.

Many of recent studies appeared in exhibition catalogues, e.g. Augsburg (1982), Vatican (1990), Milano (1990), Munich (1991), Ingolstadt (1991), Toulouse (1991), Lisboa (1997), Munich (1997). Those studies largely contributed to better understanding of regional characteristics of Jesuitical activity in Germany, France, in Portugal and in Italy. Many of them are interdisciplinary in their character and tend to interpret the research topics within larger geographical and social view. Very important is also the theme of patronage and Jesuitical urban strategy. (There are mostly Italian scientific studies dealing with the above mentioned

theme, e.g. Richard Bösel published Italian architectonic projects from Bibliotheque Nationale in Paris. Nowadays, there is only one publication that can be characterised as completed – Jesuitenarchitektur in Italien (1540 – 1773). Teil I. Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordenprovinz. (1986). 2 vols. Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaft. He published also some contributive articles and studies about Italian Jesuitical churches, that allow the reader to make an image about Jesuitical architecture in Italy). Richard Bösel tried to find architectonic generalizations (ordensintern entwickelte Bautype) of some Jesuitical principles, what led to revival of the term "Jesuitical style".

Although the research that was not done behind borders of some regions cannot be characterised as one of the best ways, it has its own importance in the field of possible confrontations not only in native context, but also in wider international context. For example Howard Hibbard says (1983) the art interests were in case of the Jesuits limited by a function. This progress in research (since 1950) focused on practical aims of the Jesuits Order deals with the principles of practicity and coherency in Jesuitical buildings in order to demonstrate the principle of modesty and rigidity. However, the above mentioned opinion does not correspond to churches of the Society of Jesus. Many studies focus on particular buildings, that is the reason most of them deal with church Il Gesù in Rome. It leads to the importance of comparison of Il Gesù as a native church with other Jesuitical sacral buildings or comparison of the Jesuitical architecture with churches or sacral buildings of any other order. Many orders support namely those works with the aim of representation (Bösel, 2003). The biggest surprise for those, who view these churches as an element of counter-reformation principles, lies in fact, that many of churches were built before the foundation of the order or were not designed for its specific liturgical rules.

A lot of essays deal with the architecture within a wider social background, stressing mostly patronage, e.g. studies dealing with cardinal Alessandro Farnese, initiator of the Il Gesù construction, whose conflict with the Jesuits (based on the project and its realisation) is quite well-known. It is important to say, that the topic of female patrons of the Jesuits became a commonly discussed issue. This topic seems to be very important for better understanding of complexity of social context of Jesuitical projects.

A better understanding of Jesuitical art and architecture can be ensured by the study of particular artists, who created their works for the Society of Jesus. One group of scientists deals with non-Jesuitical patrons of Jesuitical projects or with patronage of Jesuits upon non Jesuitical projects. Generally, a big attention is focused on the architects from the order and non-Jesuitical architects.

Numerous studies analyse relations between non-Jesuitical artists, patrons and Jesuitical intellectuals. The most famous example of this area of study is the cooperation of Pietro da Cortona with the Jesuitical moralist Giovanni Domenico Ottonelli, the author of dissertation about fine arts *Trattato della pittura e scultura uso et abuso loro* (Florence, 1652). Research

done in the field of patronage brought new facts and information about development and progressive change, concerning the aims of patrons since it had an effect on art.

Attention is also paid to research of extra-european missions and their following integration into common Jesuitical culture, whereas Jesuitical overseas art and architectonic projects thanked for their success those "other factors" forming also Jesuitical art and architecture not only in Europe, but also in other parts in the world.

In addition, Jesuitical iconography themes can be characterised as a separate researching area. The Jesuits did not create any independent style neither in architecture, nor in fine arts. The basis for study of the Jesuitical iconography was created by Emile Mâle (1932), namely by his classic work, which focused on a lot of themes, that were preferred by Jesuits. Moreover, these themes illustrate effect of Jesuitical cults or their catechism on decorating programs of interiors of churches. E. Mâle was dealing also with one of the most important Jesuitical themes in imagery, namely with early Christian, as well as early Jesuitical martyrdom. The above mentioned context needs to be connected with the study written by Howard Hibbard (1972), which offers an original interpretation of the first decorative program of side chapels in Il Gesù, dealing with their relation to the Spiritual Exercises of St. Ignatius of Loyola. To the next important themes of Jesuitical iconographic program belongs repertory of saints of the Society of Jesus, especially personalities from its early period – St. Ignatius, St. Francis Xaverius, St. Francis Borgia, St. Alojz Gonzaga.

Furthermore, the essential part of Jesuitical culture can be characterised as the emblematic. The Jesuitical emblems are studied by G. R. Dimler (1976, 1996), Marco Fumaroli (1999), by Hungarian scientists É. Knapp and G. Tüskes (1996, 1999) or by Czech historian L. Konečný (2002), who made a list of published works concerning emblematic, as well as concrete examples of Jesuitical works (see the work of L. Konečný, p. 233-256).

As we can see, the Society of Jesus is a satisfying subject of research. It is very startling, that Slovak art historians, dealing with the baroque devote relative little attention to an interaction between Jesuits and art. In comparison to research done in the world, it is a completely peripheral theme in the Slovak research.

The above mentioned aspect is one of the reasons, the Church of St. John the Baptist in Trnava as the first Jesuitical project in Hungary became and still remains the main object of our interest. Submitted monograph links to previous research (bachelor and diploma thesis), which was focused on description, analysis and iconography of the fresco paintings in the interior of this church. Some problems and questions appeared during the bachelor and diploma research and they remained unanswered, what was the reason for our continuous interest in this architectonic and art work. Besides these facts the choice of the theme was motivated by the existence of the unique monograph named Early Baroque University Church of St. John the Baptist, written by Jaroslav Dubnický. This is the only study, which completely processes this object. There are also some other studies dealing with particular

themes related to the above mentioned topic, from which the most important are studies written by Vendelín Jankovič (1980, 1988), dealing with the university buildings. Especially important role has the research done in cooperation with professor Jozef Šimončič (1970).

The plans of the university buildings (up to now uknown) illustrate the authentic situation with incorporated university church. Principles of composition of early baroque architecture in Slovakia, using also the example of the Church of St. John the Baptist, were explained by Elena Lukáčová (1983). The issue of architects, masons, carvers and sculptors, painters and plasterers, who were active in Trnava in the 17th century and whose activity could be demonstrated also on the example of the university church, was studied by Mária Štibrányiová (1987, 1998), who tried to specify the participation of individual authors more exactly. M. Aggházy contributed to the research with her works about sculpture (1959, 1962); information about practical issues (e.g. about the way of delivery of wood for sculptures) was completed by Emil Krapka and Vojtech Mikula (1990). Magda Keletiová (1994, 1995) focused her attention on works of one of the sculptors, who made the main altar –Vít Stadler. Ivan Rusina (1983) tried to explain the authorship of sculptors on the west and south front part of the church, he divided them into three groups according to their formal expressions. The above mentioned aspects were studied also by Hungarian scientists as Klára Garas (1953), Géza Galavics (1973, 1983, 1988), as well as by Slovak art historians Alžbeta Güntherová-Mayerová (1966, the author dealing with the baroque in Trnava, as well as with the topic of the authorship of the frescos in the church nave), Anna Petrová-Pleskotová (1983) and Jozef Medvecký (2004, interested in painters, in Trnava and in their work. In the list of works, that dealing with the decoration of the church, appear again Klára Garas (1953) and Maria Aggházy (1959); besides them also Ingeborg Schemper (1983). It is very important to say, that there was no attention paid to frescos in one of the side chapels and in the nave (with the exception of author´s study, mentioned in the list of bibliography). Only Katarína Závadová-Jančová (1983) touched these topics indirectly. Mária Pötzl-Malíková (2001) mentioned Trnava too, but did not talk about any emblematic objective works.

The list of literature, that is dealing with the university church in Trnava, was enriched by a lot of particular studies from Jozef Šimončič and Hadrián Radváni. It is also important to mention History of the Society in Slovakia 1561 – 1988, written by Emil Krapka and Vojtech Mikula. The above mentioned book can be characterised as the fundamental literature for our research because of getting an orientation in problems of organization, spirituality and practical activity of Jesuits.

The benefit of each work is indisputable. Many of about mentioned researches played and important role for this monograph. During a couple of years there were several renovations in the interior of the church. They helped to uncover unknown facts. This sacral object offers wide panorama of themes for research and a rich spectrum of methodological accesses to their solutions. J. Dubnický focused mostly on formal-stylish characteristic of the building

and on the fine-art works together with depiction of historical events of the then Hungary, but this did not find any use in his interpretation of matter and content of any of the works.

This monograph does not follow stylistic symptoms and changes of architecture and art, that is why formal-stylish description appears rarely – only in cases, which are not mentioned by J. Dubnický or in case of new finds or if it is a tapic that requires comparisons with probable models. Also the question about life and production of artists participating on construction of the church remained in the level of references, that can be found in footnotes. The qualitative classification of works does not belong to our interest. The topics do not follow chronological order of origins of the works, but dating of these artefacts was taken into account and also reinterpreted in some cases, especially in the light of the importance of work in the context of the epoch. The attempt to understand social and cultural phenomenon reflected in the art of 17th century moved this study to the category of works, that are illustrating thinking and activity of a certain period of time. During the initial phase of our research there was the ambition to create an art-historical type of monograph, on the other hand, during the processing of the topic, it took form of studies, focused on particular spheres of problems. Stressing the tasks and importance of the Society of Jesus in connection with concrete events influenced also successive modifications of the monograph content. In the final phase, the study of Jesuits acquired a predominant status.

The primary aim of this book was to focus on integral strategy that is used in Jesuitical projects all over the world. That is the reason it is possible to make wide parallels and reciprocal comparisons, e.g. in the question of iconographical themes, access to their patrons or in the preferability of some specific art forms of expressions and propaganda. By means of some characteristic features of the Society of Jesus – flexibility, acceptation of national tradition, adapting to local habits and transport of these local signs into other countries (which is defined by the term of inculturation) need to be mentioned.

This phenomena can be found also in the Church of St. John the Baptist, that is the reason the church can be uniquely regarded as an exemplary work of the Society of Jesus and as a document of a particular period of time in Hungary, so it is classifiable at least in middle-european context.

The first chapter is a kind of an introduction or a theoretic basis for analysed problems, because it is a summary of all facts about Trident council, art tractates, theoretical writings and invention doctrine, that effected the expression and iconography of sacral art of 16th – 18th century. This summary is completed by a part dealing with the relation of the Jesuits to the art.

In the next chapter *Jesuits and Patrons or Problem of Jesuitical Style* the architecture of the Society of Jesus is characterised with the stress on two kinds of opinions, either on unity or difference of Jesuitical buildings. There are two antagonistic orientations, from that one tends towards to proposition, that the order sacral objects manifest similar or even identical

signs, showing the evidence of well-founded Jesuitical style. The second one presents the persuasion of specificity of particular examples and if there are some identical elements, it is only due to the Jesuitical strategy based on *noster modus*. If the Society of Jesus depended on generosity of its benefactors, it had to respect their needs of representation. The involvement of patrons did not dash against decline of Jesuits because a certain form of profane self-representation agreed with the favour of the Society; glorification of a monarch and catechetic effect could complete each other. Jesuitical projects did not serve to their own propaganda, but propaganda of their benefactors. Not the philosophy of Jesuits, but aesthetic preferences of benefactors provide very often the explanation of formal variability of Jesuitical sacral buildings. Premeditated accepting of requirements of patrons, which was taken under the control of Jesuits, acceptation of traditional forms of architectonic and art expression together with adapting to the local tradition denies the opinion about unified Jesuitical style. Vice versa, the characteristic sign of Jesuitical architecture and art is a certain kind of eclecticism, which in the final effect does not reduce the worth of their realisations, but gives them an interesting variability. "Jesuits never have had any style in architecture (and in art)… They were one of the most flexible orders, adapting to all historical situations, whole cultural development and all the conditions of the society. *Noster modus* was not any kind of product, but a process"(Bailey, 1999, s. 73).

In the most voluminous part of the work, the monograph tried to make an iconological interpretation of pictorial and plastic works, with the aim to include and process a great number of examples. The chapter has two subchapters *Jesuitical Interpretation of traditional themes* and *Iconography of the Saints in the Society*. Iconographic themes, which are presented especially in side chapels, exemplify a direct relation to Roman and Antwerp centre of Jesuits, from where either ideological or compositional patterns for many frescos in the church penetrated into the Trnava church. On the other hand, it is important to say, that the Jesuits in Trnava accepted also local tradition and that is the reason why the idea of statehood, which was presented by saint Hungarian kings, penetrated into the repertoire of subjects. Focusing on the most often discussed Jesuitical themes (these can be found also in Jesuitical church in Trnava), it is important to mention the martyrdom, heroism of any kind, also virginity and glorification of triumphs connected with first mentioned ones. For the expression or symbolisation of some deep-rooted themes the Jesuits chose relatively uncommon, but ingenious forms. To the examples belong trophies, which are applied on several instances of "symbolic arms" (Arma Christi, liturgical objects in connection with arms) and attributes (the instruments of torture of early Christian martyrs). These mentioned themes belong to the first phase of development of the Jesuits art, starting approximately with the foundation of the order in 1540 and finishing around 1622. The themes discussed in this part are again looked on within the relation to the Jesuits, but especially within the political and confessional situation in the 17th century, which led into political and ideological

iconology. (The title of this methodical access was used by H. Belting, although firstly in the negative sense. Belting, 2000, s. 158).

An important part of post-trident art belonged to the iconography of the founders and saints of new-founded catholic orders (Mâle, 1949; Evans, 1970). The interest of the Church in the promotion of the cult of saints was generally identical with the interest of orders in defending and expanding of the cult of canonized saints from their own orders. Papal canonization in contrast to local or traditional piety made the cult of new saints obligatory for whole Church, wherewith the spreading of the influence of saints among secular clergy and herewith among worshipper all over the world.

For the second period of the development of imagery (since 1622 – the year of the canonization of St. Ignatius of Loyola and of St. Francis Xaverius) is typicall iconography of the order personalities, so that the saints of the Society of Jesus essentially belong to iconographic programs of their order churches. In the Church of St. John the Baptist these two saints got a place in the opposite couple side chapels and on the main altar. Next two ones – St. Alojz Gonzaga and St. Stanislav Kostka – are painted in the Chapel of the Queen of the Virgins and both could be found on the main altar too.

Both groups of iconographic themes – traditional and entirely Jesuitical – have one common basis. They are namely conceived on the basis of the idea *exempla trahunt*. For Jesuitical novice, students and pedagogues of Trnava University in Trnava, for sacerdotal and secular dignitaries and last but not least also for common people these *exempla* were premeditated and composed in the art program of the church. During the process of empathizing their destinies, that are often very painful, also the above mentioned people themselves more boldly faced the life barriers, that were brought into their life by historical reality.

The most interesting for us (but processed at least) is the emblematic, which is discussed in the last chapter with the title *Emblematics a keen way of expression and propaganda*. Emblematics was a particularly interesting phenomenon of baroque culture and art, considered as a specific art genre. Emblems were created on the principle of clever rebus, served as a help for development of intellectual activity in the 16th – 18th century. The formal aspect of emblems is conceived from three parts: 1. *inscription,* called lemma, motto, epigraph; 2. *pictura* or imago, icon, picture; 3. *subscriptio* – versed epigrams, longer poetic formation or rhytmisized prose. It is important to say, that the Jesuits were aware of the force of the connection of text and picture and its communicative value. Texts of the emblems were focused on moral improvement and connected pictures served to their better understanding. What is more, this "art" helped to visual illustration of St. Ignatius´ technique of *aplicatio sensuum* to help by imaginative fictions. In the interior of the Church of St. John the Baptist there are two examples of so called "applied emblematics" (they do not content the inscription) – in the first chapel from the entrance on the south part and in

wedge elongations of the vault in nave. The first mentioned emblematic serial is created by pictures and mottos mostly inspired by Old Testament, through which Jesuits in a hidden form glorified their activity in Trnava, which was connected with the construction of the Church of St. John the Baptist. The group of emblems in nave is related to the personality and life of St. John the Baptist and scenicly completes and develops the wide area frescos in the main axle of the vault. Objective emblematic serials are a specific form of expression of "selfglorification" of the Society of Jesus and celebration of the member of the family Esterházi, the most generous benefactors of the church.

This monograph is not requisitioning complexity; it rather tries to introduce new views on the above mentioned themes and serves as a fundamental study for further research and discussions. It is a contribution to a theme of baroque art or the art of the 17th century in Slovakia. As it was mentioned before, it consists of 5 relatively independent chapters focused on specific problems. None of them are completely answered and closed.

That's the reason, why it's possible to focus our attention (during further research) to comparison of Jesuit architecture in Slovakia (historical Upper Hungary), but also to comparison with other building schemes of other 17th century orders in Central Europe (Austria, Czech Republic, Moravia, Poland, Hungary, Slovakia). The attention might be also given to the synchronization of architectural and style elements of the 17th century.

Urbanism as an individual chapter deals with a set of questions which deserve more attention with the possibility of clarification of problems about phases of building the university complex, mostly the oldest parts, by which we would be able to solve the problem of authorship of architects and builders.

Research of the life and work of artists participating in construction of the Church of Saint John the Baptist in Trnava is not yet finished. Topics connected with their migration to countries in Central Europe, co-operation with those, who made orders, formal and content analysis of art pieces provide a wide rate of themes to be analysed. Even though there were some partial researches made with concrete conclusions it is still necessary to add and summarize these facts and give them well-united form.

In some cases we were trying to find patterns for paintings and sculpture works and we were successful (art works in San Vitale in Rome, engravings in Ecclesia militantis triumphi etc.), in other cases it will be necessary to continue in research and try to look for formal and idea patterns. The chosen approach of cultural and historical context in genesis of paintings was one of the possible explanations of iconographic and iconographical level of the art. This tendency doesn't necessarily need to be a key tendency for all who study the history of art. Formal and contact analysis of a style of a master piece might be more interesting and beneficial for other researchers.

Deeper study of emblematics would produce new data to the studied topics. Research of emblematic books produced by University printing company in Trnava or books used by the

Jesuits in Trnava may enrich material of European Jesuit emblematics. As it arised from studies of known emblematic sources, the Jesuits in Trnava also knew products of west-european engraving workshops, as well as books of well-known producers of emblematics in Europe.

Research of archival materials in archives and libraries in Rome, Paris, Vienna and Budapest, as well as research of documents archived in Slovak institutions might help to clarify still open and unanswered questions.

We realize that it's not possible to solve and close such a wide topic as an art and Society of Jesus by only few studies of architecture and paintings connected to one Jesuit object, even though these are also very important. It is necessary to study this project, as well as other Jesuit projects in wide cultural, historical, political, geographical, social and anthropological contexts, considering interdisciplinary overlap.

ZOZNAM POUŽITÝCH PRAMEŇOV

MOL Budapest, MC, Acta Jesuitica, Collegium Tyrnaviense, fasc. 7,17v – 24r., Univerzitná bazilika.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

ACKERMAN, James S.: *The Gesù in the Light of Contemporary Church Design*. In: Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B., New York : Fordham University Press, 1972, s. 15 – 28.

APPUHN-RADTKE, Sibylle: Visuelle Medien im Dienst der Gesellschaft Jesu, Johann Christoph Storer (1620 – 1671) als Maler der Katholischen Reform. Regensburg : Schnell und Steiner, 2000. 411 s. ISBN 3-7954-1283-8

Artistic Expression of Jesuit Values – webová stránka: http:/www.faculty.fairfield.edu/jmac/sj/cj/cj2art.html (2005-07-20)

Attwater, Donald: Slovník svatých. Rudná u Prahy : JEVA a Vimperk, PAPYRUS, 1993. 437 s. ISBN 80-901365-7-5, ISBN 80-85776-06-5

BAILEY, Gauvin Alexander: *´Le style jésuite n´existe pas´: Jesuit Corporate Culture and Visual Arts*. In: The Jesuits, Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 38 – 89.

BARGELLINI, Clara: Jesuit *Devotions and Retablos in New Spain*. In: The Jesuits, Cultures, Sciences, and the Arts, 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 680 – 698.

BAUNSTARK, Reinhold: Rom in Bayern: Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten. München : Bayerisches Nationalsmuseum, 1997. 567 s. ISBN 3777476005

Berényi, László: *Pôvod a usídlenie sa rodiny Esterházyovcov z rodu Šalamúna v Galante*. In: Galanta a Esterházyovci. Galanta : Juty – Bartoš, 1996, nepag.

BIAŁOSTOCKI, Jan: *Fasada kościoła jako pomnik chwały fundatora. Niezwykła cecha Wenieckej Architektury*. In: Symbole i obrazy w swiece sztuki. Warszawa, 1982, s. 214 – 227.

BIEDERMANN, Gottfried: *Austria*. In: The Baroque in the Central Europe. Places, Architecture and Art. Edited by Brusatin, Manlio – Pizzamiglio, Gilberto. Venice : Marsilio, 1992, s. 3 – 60.

BIRELEY, Robert: The Jesuits and the Thirty Years War, Kings, Courts, and Confessors. Cambridge : Cambridge University Press, 2003. 300 s. ISBN 0521820170

BLUNT, Anthony: Artistic Theory in Italy 1450 – 1600. Oxford, 1963. 176 s. ISBN 0198810504

Boker, Hans J.– Daly, Peter M. (ed.): The emblem and architecture, Studies in Applied Emblematics from the Sixteenth to the Seventeenth centuries. Turnhout 1999

BORNGÄSSEROVÁ, Barbara: *Barokní architektura ve Francii.* In: Baroko, architektura, plastika, malířství. Praha : Slovart, 1999, s. 138 – 139.

BÖSEL, Richard: *Grundsatzfragen und Fallstudien zur jesuitischen Bautypologie*. In: Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert. Ed. KARNER, Herbert – TELESKO, Werner. Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 193 – 210.

BRAUN, Joseph: Die Kirchenbauen der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 16., 17., und 18. Jahrhunderts. Freiburg, 1910.

BRAUN, Joseph: Die belgischen Jesuitenkirchen: Ein Beitraf zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. Freiburg, 1907.

BRAUN, Joseph: Spaniens alte Jesuitenkirchen. Freiburg, 1913.

BREZA, Vojtech: Tlačiarne na Slovensku 1477 – 1996. Bratislava : Zväz polygrafie na Slovensku, 1997. 214 s. ISBN 80-85170-25-6

BROCKHAUS, F. U.: Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände, 9. ed. 15 vols., Leipzig, 1843 – 8

BRODRICK, James: Počiatky jezuitov. Preklad: Rajmund Ondruš. Cambridge : Priatelia Dobrej knihy, 1986. 299 s. ISBN 0-919865-26-7

BRUSATIN, Manlio – Pizzamiglio, Gilberto (ed.): The Baroque in the Central Europe. Places, Architecture and Art. Venice : Marsilio, 1992.

BURKE, Marcus P.: Jesuit Art and Iconography 1550 – 1800. Jersey City : Saint Peter´s College Art Gallery, 1993.

BURKE, Peter: Italská renesace: Kultura a společnost v Itálii. Praha : Mladá fronta, 1996, 320 s. ISBN 80-204-0589-5

BUSER, Thomas: *Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rom.* In: Art Bulletin, 1976, No. 57, s. 424 – 433.

CIULISOVÁ, Ingrid: *Humanizmus a renesancia: Mestá, umenie a idey Erazma Roterdamského*. In: Problémy výtvarného umenia Slovenska. Bratislava : VEDA, 2002, s. 120 – 144.

CONNORS, Josef: *Reflections.* In: The Jesuits, Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edit. by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 700 – 706.

ČIČO, Martin – KALINOVÁ, Michaela – PAULUSOVÁ, Silvia a iní: Kalvárie a krížové cesty na Slovensku. Bratislava : Pamiatkový ústav, 2002. 408 s. ISBN 80-968632-1-5

ČORNEJOVÁ, Ivana: Tovaryšstvo Ježišovo: Jezuité v Čechách. Praha, 1995.

Dejiny Trnavy. Zostavil Jozef Šimončič – Jozef Watzka. Bratislava : Obzor, 1989, 504 s. ISBN 80-215-0051-4

DhÔtel, Jean-Claude: Ignaciánska spiritualita. Preklad: Anna Žilková. Trnava : Dobrá kniha, 2004. 97 s. ISBN 80-7141-443-3

DIMLER, Richard G.: *Imitatio, innovatio and Jesuits Emblem Theory.* In: European Iconography East and West, Selected Papers of the Szeged Intenational Conference, June 9 – 12, 1993. Edited by Szönyi, György E. Leiden – New York – Köln : E. J. BRILL, 1996, s. 209 – 222.

DIMLER, Richard G.: *Bibliographical survey of Jesuit Emblem Authors in Germany-speaking Territories, Topography and Themes*. In: Archivum Historicum Societatis Jesu, 1976, no. 45, s. 129 – 137.

DOLINSKÝ, Juraj: Aspekty potridentskej reformy. Bratislava : Dobrá kniha, 2001. 157 s. ISBN 80-7141-334-8

DOLINSKÝ, Juraj: Dejiny cirkvi: Obdobie reforiem, Tretí diel. Bratislava : Dobrá kniha, 1995. 288 s. ISBN 80-7114-087-X

DORUĽA, Ján (ed.): Obdobie protireformácie v dejinách slovenskej kultúry z hľadiska stredoeurópskeho kontextu. 300. výročie úmrtia Tobiáša Masníka. Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 1998.

DUBNICKÝ, Jaroslav: Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948. 151 s.

DUBOVSKÝ, Ján M.: *Začiatky Trnavy podľa dvoch eposov*. In: Trnava 1988. Bratislava : Obzor, 1991, s. 185 – 214.

EVANS, Joan: Monastic Iconography in France: From the Renaissance to the Revolution. Cambridge, 1970. 76 s. ISBN 0521069602

FARMER, Hugh-David: Oxfordský lexikón svätcov. Bratislava : Kalligram, 1996. 620 s. ISBN 80-7149-094-6

FIDLER, Petr: *Barokní „perfomance art"*. In: Barok a súčasnosť. Bratislava : VŠVU, SNG, 2001, s. 30 – 36.

FIDLER, Petr: *Zum Mäzenatentum und zur Bautypologie der mitteleuropäischen Jesuitenarchitektur.* In: Die Jesuiten in Wien: Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordenprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert. Ed. KARNER, Herbert – TELESKO, Werner. Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, s. 211 – 230.

FIORES DE, Stefano – GOFFI, Tullo: Slovník spirituality. Kostelní Vydří : Karmelitánske nakladatelství, 1999. 1295 s. ISBN 80-7192-338-9

GALAVICS, Géza: *A mecénás Esterházy Pál: Vázlat egy pályaképhez*. Müvészettörténeti Értesitö, 1988, č. 3 – 4, s. 136 – 161.

GALAVICS, Géza: *Thesenblätter ungarischer Studenten in Wien im 17. Jahrhundert: Künstlerische und pädagogische Strategien.* In: Die Jesuitien in Wien: Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordenprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert. Ed. Karner, Herbert – Telesko, Werner. Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003, s. 113 – 130.

GERÁT, Ivan: Stredoveké obrazové témy na Slovensku: Osoby a príbehy. Bratislava : VEDA, 2001. 303 s. ISBN 80-224-0643-0

Goldsmith ten Brink, Jane: *Jesuit Iconography: The Evolution of Visual Idiom*. In: Jesuit Art in North American Collections, New York, 1991, s. 16 – 21.

GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, Alžbeta: *Trnavský barok a jeho majstri.* In: Petrová-Pleskotová, Anna (Ed.): Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska. Bratislava : Pallas, 1995, s. 139 – 144.

GUTSCHERA, Herbert – THIERFELDER, Jorg: *Věk náboženských válek: Reformace a protireformace, 1500 – 1599.* In: Kronika křesťanství. Praha : Fortuna Print, 1998, s. 214 – 271.

HAMADA, Milan: Kultúrne a pedagogické aspkety vzniku a pôsobenia Trnavskej univerzity vo svetle Ratio Studiorum. In: Zrod novodobej slovenskej kultúry. Bratislava : Ústav SAV, 1995, s. 137 – 152.

HARRIS, J. Steven: *Mapping Jesuit Science: The Role of Travel in the Geography of Knowledge.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edit. by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 212 – 240.

HASKELL, Francis: *The Role of Patrons: The Baroque Styles Changes.* In: Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B., New York : Fordham University Press, 1972, s. 51 – 62.

HEER, Friedrich: Evropske duchovní dejiny. Preklad: Martin Žemla. Vyšehrad, 2000, 768 s. ISBN 80-7021-333-7

HENKEL, Arthur – Schöne, Albrecht: Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XV. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, 1976.

HERTLING, Ludwig: Dejiny katolíckej Cirkvi. Ontario: Priatelia Dobrej knihy v Cambridge, 1983. 483 s. ISBN 0-920150-98-5

HIBBARD, Howard: *Ut pictura sermones: The First Painted Decorations of Gesù.* In: Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B. New York : Fordham University Press, 1972, s. 29 – 49.

HOCKE, Gustav René: Svět jako labyrint: Manýrismus v literatuře. Praha : Triáda, 2001. 600 s. ISBN 80-86138-21-6

HROMANÍK, Michal: *Martýri a mučeníci.* In: Duchovná obnova, roč. IV, 1995, č. 5 – 6, s. 12 – 17.

CHADRABA, Rudolf: *Tradice a významovost v umění středověku II.* In: Umění, roč. XXIII, Praha 1975, č. 5, s. 397 – 418.

CHALUPECKÝ, Ivan: *Protireformácia alebo rekatolizácia?* In: Historické štúdie 40, Bratislava : VEDA, 1999, s. 131 – 140.

CHALUPECKÝ, Ivan: Spišská Kapitula. Spišská Nová Ves, 1994.

CHASTEL, André: Vyplenění Říma: Od manýrismu k protireformaci. Brno : Barrister and Principal, 2003. 303 s. ISBN 80-86598-50-0

JAIME, Lara: *God´s Good Taste: The Jesuit Aesthetics of Juan Bautista Villalpando in the Sixth and Tenth Centuries B. C. E.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 504 – 521.

JANKOVIČ, Vendelín: Budovy Trnavskej univerzity. In: Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok 13. Bratislava : Obzor, 1988, s. 365-389.

JANKOVIČ, Vendelín: Trnavská Univerzita. Bratislava, 1995.

JANSON, Horst Waldemar – JANSON, Anthony: The History of Art. 8th ed. New York 1997. 1000 s. ISBN 0-13-019732-7

JUDÁK, Viliam: *Náboženská situácia na Slovensku v 17. storočí z pohľadu vatikánskych dokumentov.* In: Obdobie protireformácie v dejinách slovenskej kultúry z hľadiska stredoeurópskeho kontextu. Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 1998, s. 8 – 25.

JUDÁK, Viliam: *Slovenskí svätci v trnavských tlačiach.* In: Trnavská univerzita 1635 – 1777. Trnava : Trnavská univerzita, 1996, s. 189 – 198.

JUNG, Wolfgang: *Architektura a město v Itálii mezi raným barokem a raným klasicizmem*. In: Baroko, architektura, plastika, malířství. Praha : Slovart, 1999, s. 12 – 75.

KALISTA, Zdeněk: Tvář baroka. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992. 196 s. ISBN 80-86379-90-6

KAUFMANN, Thomas Da Costa: Court, Cloister, and City: The Art and Culture of Central Europe 1450 – 1800. Chicago : The University of Chicago Press, 1995. 576 s.

Kempenský, Tomáš: Nasledovanie Krista. Trnava : SSV, 1996. 371 s. ISBN 80-7162-124-4

KLUCKERT, Ehrenfried: *Plánování barokních měst*. In: Baroko, architektura, plastika, malířství. Praha : Slovart, 1999, s. 76.

KLUCKERT, Ehnerfried: *Emblematika.* In: Baroko, architektura, plastika, malířství. Praha : Slovart, 1999, s. 428 – 429.

KNAPIŃSKI, Ryszard: *Credo Apostolorum w średnowiecznej i nowożytnej ikonografii kościelnej*. In: Symbol Apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła do soboru Trydenckiego. Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersitetu Lubelskiego, 1997, s. 331 – 402.

KNAPIŃSKI, Ryszard: Titulus Ecclesiae: Ikonografia. Warszawa : Institut Wydawniczy Pax, 1999. 696 s. ISBN 83-211-1297-8

KNAPP, Éva – TÜSKÉS, Gábor: *Sources of the Teaching of Emblematics in Jesuit Colleges in Hungary*. In: The Jesuits and the Emblem Tradition: Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference. Edit. MANNING, John – VAECK VAN, Marc. 18. – 23. August, 1996 – Turnhout, 1999, s. 115 – 145.

KNAPP, Éva – TŰSKÉS, Gábor: Volksfrömmigkeit in Ungarn: Beitrage zur Vergleichenden Literatur – Und Kulturgeschichte. Dettelbach, 1996. ISBN 3-927522-92-9

KNAPP, Éva – TÜSKÉS, Gábor: *Towards a Corpus of the Hungarian Emblem Tradition: Literary emblematics and emblem reception in Hungary 1564 – 1796*. In: European Iconography East and West: Selected Papers of the Szeged Intenational Conference. Edit. Szönyi, György E. June 9 – 12, 1993, Leiden – New York – Köln : E. J. BRILL, 1996, s. 190 – 208.

KONEČNÝ, Lubomír – ŠRONEK, Michal: *Malířská výzdoba Lobkovického paláce.* In: Umění, Praha, 1995, roč. XLIII, č. 5, s 433 – 441.

KONEČNÝ, Lubomír: Mezi textem a obrazem: Miscellanea z historie emblematiky. Praha : Národní knihovna ČR, 2002. 260 s. ISBN 80-7050-374-2

KOPRDA, Pavol: *Ján Sambucus v dejinách žánru emblém a epigram*. In: Slovenská literatúra, 47, 2000, č. 1, s. 27 – 36.

KOVAČEVIČOVÁ, Soňa: *Od symbolu k ornamentu a štýlu*. In: Ornament a štýl. Bratislava : Slovenská archeologická spoločnosť, 1996, s. 37 – 47.

KOWAL, M. David: *Innovation and Assimilation*: *The Jesuit Contribution to Architectural Development in Portuguese India*. In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773, Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 480 – 504.

KRAPKA, Emil – MIKULA, Vojtech (ed.): Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku 1561 – 1988. Cambridge : Dobrá kniha, 1990. 526 s. ISBN 0-91865-56-9

KRESÁK, Fedor: *Manieristická výzdoba interiérov Bratislavského hradu*. In: Problémy umenia 16. – 18. storočia. Bratislava : VEDA, 1987, s. 57 – 69.

KRSEK, Ivo – KUDĚLKA, Zdeněk – STEHLÍK, Miloš – VÁLKA, Josef: Umění baroka na Moravě a ve Slezsku. Praha : ACADEMIA, 1996. 739 s. ISBN 80-200-054-4

KRUFT, Hanno-Walter: Dejiny teórie architektúry. Bratislava : Pallas, 1993.

LAVIN, Irving: *Bernini´s Image of the Ideal Christian Monarch*. In: The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 442 – 479.

Lejsková-Matyášová, Milada: *Barokní emblémy v zámku Doudlebech nad Orlicí*. In: Umění, 1968, roč. XVI., č. 1., s. 59 – 68.

LEVY, Evonne: Das „Jesuitische" der Jesuitischen Architektur. In: Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordensprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert. Ed. KARNER, Herbert – TELESKO, Werner. Wien : Österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 231 – 242.

LEVY, Evonne: Propaganda and the Jesuit Baroque. Berkeley – Los Angeles – London : University of California Press, 2004.

Lexikon der Christlichen Ikonographie: Band 1. Rom – Freiburg – Basel – Wien : Herder, 1968, s. 183 – 187.

LIPPERT, Peter: Spoločnosť Ježišova: Štúdie k psychológii jezuitského rádu. Preklad: Július Slaný, Mníchov, 1912. (Za poskytnutie predmetného rukopisu ďakujem prof. Jozefovi Šimončičovi)

MÂLE, Emile: Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth century. New York : Pantheon, 1949. 208 s. ISBN 069103475

MAŁKIEWICZ, Adam: Kościół Świetych Piotra a Pawła w Krakowie. Krakow : Wydawnictvo Literackie, 1985. Nepag.

MARSINA, Richard: *Cyrilometodská tradícia na Slovensku*. In: Studia Historica Tyrnaviensia V., Trnava, 2004, s. 25 – 36.

McNASPY, Clement J.: *Art in Jesuit life*. In: Studies in the Spirituality of Jesuits, vol. V., no. 3, 1973, s. 93 – 111.

MEDVECKÝ, Jozef: *Christian Knerr, maliar a mešťan viedenský: Z problematiky stredoeurópskeho raného baroka*. In: Pocta Vladimírovi Wagnerovi, Zborník štúdií k otázkam interpretácie stredovekého umenia, Bratislava, 2004, s. 118 – 135.

MEDVECKÝ, Jozef: *Maľby klenieb presbytéria a lode Katedrály sv. Jána Krstiteľa, pôv. kostol jezuitov, Univerzitný, 1700*. In: Medzi nebom a zemou. Majstri barokovej fresky na Slovensku. Bratislava : Societas historiae artium, Ústav dejín umenia SAV, 2009, s. 31 -39

MEDVECKÝ, Jozef: *Obraz a slovo v protestantskom umení 17. storočia na Slovensku*. In: Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska. Bratislava : VEDA, 2002, s. 145 – 190.

MEDVECKÝ, Jozef: *Oltár sv. Kríža v Spišskej Kapitule*. In: Pamiatky a múzeá, 1994, č. 5 – 6, s. 14 – 19.

MEDVECKÝ, Jozef: *Umenie 17. storočia ako nástroj konfesionálnej propagandy*. In: Umenie Slovenska – jeho historické funkcie: Zborník z konferencie. Bratislava : Ústav dejín umenia SAV, 1999, s. 185 – 195.

MEYER-SALES, Franz: Handbuch der Ornamentik. Lepzig: Seemann, 1927, reed. Berlin : Signa, 1997. ISBN 3-332-00815-3

MICHALOWSKA, Teresa: *Emblema*. In. Souvislosti, Revue pro křesťanství a kulturu, Praha 1998, s. 29 – 30.

MIŁOBĘDZKI, Adam: The Architecture of Poland: A Chapter of the European Heritage. Cracow : International Culture Centre, 1994.

MINÁRIK, Jozef: Baroková literatúra, svetová, česká, slovenská. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984. 388 s. ISBN B0000EBK9A

MIŠOVIČ, Bernard: Sibyla severu: Svätá Brigita Švédska. Trnava : Dobrá kniha, 1996.

MROWCEWICZ, Krzysztof: *Emblém a meditační kultura*. In: Souvislosti, Revue pro křesťanství a kulturu, 1998, č. 1., s. 31.

MUSZKA, Erzsebet: *A Keresztelő Szent János tiszteletére szentelt templom*. In: A nagyszombati jezsuita kollégium és az egyetemi nyomda leltára, 1773. Budapest : Balassi Kiadó, 1997, s. 27 – 36

NOREEN, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation*. In: The Sixteenth Century Journal, 1998, Volume XXIX, No. 3., s. 689 – 715.

O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. (Ed.): Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999.

O´MALLEY, John W.: *The Historiography of Society of Jesus*. In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999. s. 3 – 37.

O´MALLEY, John W.: The First Jesuits. Cambridge : Harvard University Press, 1993.

O´MALLEY, John W.: Trent and all that: Renaming Catholicism in Early Modern Era. Cambridge : Harvard University Press, 2002. 219 s.

ONDRUŠ, Rajmund: Blízki Bohu i ľuďom: Životopisy svätých. Bratislava : Tatran, 1991. 727 s. ISBN 80-222-0277-0

ONDRUŠ, Rajmund: Svätí a blahoslavení jezuitskej rehole. Trnava : Dobrá kniha, 2002. 291 s. ISBN 80-7141-370-4

ORIŠKO, Štefan: *Kostol Nanebovzatia Panny Márie.* In: Mestská pamiatková rezervácia Trnava. Zostavila Jaroslava Žuffová. 2. vydanie. Bratislava : ARS MONUMENT, 1998.

PANOFSKY, Erwin: Význam ve výtvarném umění. Praha : Odeon, 1981. 372 s.

PÖTZL-MALÍKOVÁ, Mária: *Príspevok k dejinám barokovej efemérnej tvorby na Slovensku: Oslavy svätorečenia Alojza Gonzagu a Stanislava Kostku v roku 1727.* In: ARS, 2001, č. 1, s. 1 – 45.

PRAZ, Mario: Studies in Seventeenth–Century Imagery. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 1975. 612 s.

PREISS, Pavel: Italští umělci v Praze: Renesance, manýrismus, baroko. Praha : Panorama, 1986. 548 s.

RADVÁNI, Hadrián: *Kníhtlačiareň Trnavskej univerzity.* In: Trnavská univerzita 1635 – 1777. Zost. Šimončič, Jozef. Trnava : Trnavská univerzita, 1996, s. 141 – 148.

RADVÁNI, Hadrián: *Z dejín vydávania kníh, tlačiarní a knižníc v Trnave.* In: Trnava 1988, Zborník materiálov z konferencie Trnava 1238 – 1988. Zost. Šimončič, Jozef. Bratislava : Obzor, 1991, s. 177 – 184.

RADVÁNI, Hadrián: Stará Trnava v obrazoch. Trnava : SSV, 2002. 83 s. ISBN 80-7162-386-5

RICE, Louise: *Jesuit Thesis Prints and the Festive Academic Defence*, In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 148 – 169.

ROBERTSON, Clare: *Two Farnese Cardinals and the Question of Jesuit Taste.* In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 134 – 147.

ROYT, Jan: Obraz a kult v Čechách. 17. a 18. století, Praha : KAROLINUM, 1999. 362 s. ISBN 80-7184-662-7

ROYT, Jan: *Úcta k obrazům a Libri Carolini*. In: Posvátny obraz a zobrazení posvátného. Praha : Česká křesťanská akademie, 1995, s. 74 – 79.

RUSINA, Ivan – ZERVAN, Marian: Príbehy Nového zákona: Ikonografia. Bratislava : SNG, 2000. 259 s. ISBN 80-8059-043-5

RUSINA, Ivan – ZERVAN, Marian: Životy svätých. Ikonografia. Bratislava : Pallas, 1994. 272 s. ISBN 80-7095-019-6

RUSINA, Ivan (ed.): Barok. Dejiny slovenského výtvarného umenia. Bratislava : SNG, 1998.

RUSINA, Ivan (ed.): Svätci v strednej Európe. Bratislava : Správa kultúrnych zariadení MK SR, 1993. 184 s. ISBN 80-85188-11-2

RUSINA, Ivan: *Ikonografia Imricha Esterházyho.* In: Problémy umenia 16. – 18. storočia. Bratislava : VEDA, 1987, s. 194 – 201.

RUSINA, Ivan: *Z ikonografie kamennej plastiky Slovenska 17. storočia*. In: ARS, 1983, č. 2, s. 41 – 60.

SCOTT, Geoffrey: The Architecture of Humanism. London, 1924.

SCHAUBER, Vera – Schindler, Hanns Michael: Rok se svatýma. Kostelní Vydří : Karmelitánske nakladatelství, 1994. 702 s.

SCHEMPER, Ingeborg: Stuckdekoratione des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum. Dissertationen der Kunstgeschichte 17. Wien – Köln – Graz, 1983.

SCHMIDT, Heinrich Richard: *Od fundamentalizmu k víře v rozum: Absolutizmus a osvícenství, 1600 – 1799.* In: Kronika křesťanství. Praha : Fortuna Print, 1998, s. 272 – 321.

SKINNER, Quentin: Machiavelli. Praha : Odeon, Argo, 1995. 192 s. ISBN 0521342406

SMITH, Jeffrey Chipps : *The Art of Salvation in Bavaria*. In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 568 – 599.

Souvislosti, Revue pro křesťanství a kulturu, Praha 1998.

SVÄtý Ignác z Loyoly: Duchovné cvičenia, Exercície. Preklad: Štefan Senčík, Trnava : Dobrá kniha, 1995. 206 s. ISBN 80-7141-078-0

SVÄtý IGNÁC Z LOYOLY: O sebe: autobiografia sv. Ignáca z Loyoly. Preklad: Štefan Senčík. Trnava : Dobrá kniha, 1997. 191 s. ISBN 80-7141-163-9

ŠIMONČIČ, Jozef – ŠKOVIERA, Daniel: Trnavská univerzita v dokumentoch, (1635 – 1998). Bratislava : TYPI UNIVERSITATIS TYRNAVIENSIS, vydavateľstvo Trnavskej univerzity a Veda, 2002. 79 s. ISBN 80-224-0730-5

ŠIMONČIČ, Jozef: *Centrálne rehoľné archívy v Ríme ako pramene k dejinám Slovenska.* In: Dejiny a kultúra rehoľných komunít na Slovensku, Trnava : Trnavská univerzita, 1994, s. 17 – 38.

ŠIMONČIČ, Jozef: *Denník Juraja Dobronokiho.* In. Mojej Trnave: K dejinám Trnavy a okolia. Trnava : B-print, 1998, s. 182 – 183.

ŠIMONČIČ, Jozef: *Jezuiti v Trnave.* In: Mojej Trnave: K dejinám Trnavy a okolia. Trnava : B-print, 1998, s. 41 – 47.

ŠIMONČIČ, Jozef: *K výročiu založenia Trnavskej univerzity.* In: Mojej Trnave: K dejinám Trnavy a okolia. Trnava : B-print, 1998, s. 177.

ŠIMONČIČ, Jozef: *Kostol svätého Michala v Trnave*. In: Mojej Trnave: K dejinám Trnavy a okolia. Trnava : B-print, 1998, s. 296 – 299.

ŠIMONČIČ, Jozef: *Smrtné štíty v univerzitnom kostole v Trnave*. In: Mojej Trnave: K dejinám Trnavy a okolia. Trnava : B-print, 1998, s. 189 – 192.

ŠTIBRÁNYIOVÁ, Mária: *Pázmaňovi architekti v Trnave.* In: Trnava a rozvoj kultúry. Trnava, 1998, s. 101 – 106.

ŠTIBRÁNYIOVÁ, Mária: *Trnavskí majstri murári, kamenári, sochári, maliari a štukatéri 17. storočia*. In: Problémy umenia 16. – 18. storočia. Bratislava : Umenovedný ústav SAV, 1987, s. 79 – 91.

TOGNER, Milan: Agostino Ciampelli, 1565 – 1630: Kresby. Olomouc : Muzeum umění, 2000, s. 18 – 22.

TRUCHLÝ, A. – HAVLÍČEK, V. – KOLLÁR, M: Životy svätých a svätíc božích. Trnava : SSV, 1907.

Welt des Barocks. Katalóg výstavy. St. Florian – Linz : Herder und Co., 1986.

VANTUCH, Anton: Ján Sambucus: Život a dielo renesančného umelca. Bratislava : VEDA, 1975.

VILLARI, Rosario (Ed.): Barokní člověk a jeho svět. Praha : Vyšehrad, 2004.

WITTKOWER, Rudolf: Art and Architecture in Italy 1600 – 1750. London, 1958, repr. Yale University Press, 1999. 198 s. ISBN 0300079990

WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B. (ed.): Baroque Art: The Jesuit Contribution. New York : Fordham University Press, 1972. 224 s. ISBN 0823209008

WITTKOWER, Rudolf: *Hieroglyphics in the Early Renaissance*. In: Allegory and the Migration of Symbols. London : Thames and Hudson, 1977 s. 114 – 128.

WITTKOWER, Rudolf: *Problems of the Theme*. In: Baroque Art: The Jesuit Contribution. Edited by WITTKOWER, Rudolf – JAFFE, Irma B. New York : Fordham University Press, 1972, s. 1 – 14.

ZÁVADOVÁ-JANČOVÁ, Katarína: *Emblém v knižnej grafike na Slovensku*. In: ARS, 1983, č. 2, s. 75 – 85.

ZELLIGER, Aloysius: Pantheon Tyrnaviense. Bibliographicam Continens Recensionem Operum Typis Tyrnaviensibus aa. 1578 – 1930: Editorum, Iconibus Nonnullis Illustratum. Tyrnaviae : Typis Soc. S. Adalberti, 1931. 258 s.

ZERVAN, Marian: *Regnum Marianum a baroková zbožnosť*. In: Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok. Bratislava : SNG, 1998, s. 37 – 39

ŽUFFOVÁ, Jaroslava: *Nové poznatky o stavebnom vývoji areálu univerzitných budov v Trnave*. In: Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja 2. Zborník zo seminára ku Dňom Európskeho kultúrneho dedičstva, Trnava, 1998, s. 9 – 20.

INTERNETOVÉ ZDROJE

DAVID, Jan:*Paradisus sponsi et sponsae: in quo messis myrrhae et aromatum ex instrumentis ac mysterijs passionis Christi colligenda, vt ei commoriamur; et, Pancarpium Marianum, septemplici titulorum serie distinctum, vt in B. Virginis odorem curramus, et Christus formetur in nobis* (Antwerp: Ex Officina Plantiniana, apud Balthasarem et Ioannem Moretos fratres, 1618). https://archive.org/details/83780930. 4946.emory.edu/page/n393 [online 19. 3. 2019]

NADAL,Gerónimo: *Evangelicae historiae imagines: ex ordine Euangeliorum quae toto anno in Missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae* (Antwerp: [Martin Nutius], 1593). https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n139 [online 19. 3. 2019]

http://www.barok.me/PROJ/Ikonogr5.html

ZOZNAM OBRAZOVEJ PRÍLOHY

Obr. č. 1: Rekonštrukcia stredovekého dominikánskeho kostola s kláštora v Trnave. (In: Dejiny Trnavy. Zostavil Jozef Šimončič – Jozef Watzka. Bratislava : Obzor, 1989, s. 118.)

Obr. č. 2: Zameranie jezuitského kolégia s bývalým dominikánskym kostolom z roku 1628. (In: JANKOVIČ, Vendelín: Budovy Trnavskej univerzity. In: Monumentorum tutela – Ochrana pamiatok 13. Bratislava : Obzor, 1988, s. 365-389.)

Obr. č. 3: Pôdorys jezuitského kostola Il Gesù v Ríme.

Obr. č. 4: Pôdorys ranobarokového kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (In: RADVÁNI, Hadrián: Trnavské kostoly. Trnava : SSV, 1995, s. 11.)

Obr. č. 5: Interiér jezuitského kostola vo Viedni. (Foto: Karl Böhm)

Obr. č. 6: Interiér ranobarokového Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 7: Západné priečelie jezuitského kostola Il Gesù v Ríme. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 8: Západné priečelie jezuitského kostola vo Viedni.

Obr. č. 9: Západné priečelie ranobarokového Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 10: Dobové grafické vyobrazenie západného priečelia kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (In: RADVÁNI, Hadrián: Stará Trnava v obrazoch. Trnava : SSV, 2002, s. 24)

Obr. č. 11, 12: Južná fasáda Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 13: Návrhy pôdorysov jezuitských kostolov od Giovanniho de´Rosis. (In: ROBERTSON, Clare: *Two Farnese Cardinals and the Question of Jesuit Taste*. In: The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 143.)

Obr. č. 14: Kristov pád pod krížom – freska z pašiovej kaplnky rímskeho kostola Il Gesù. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 15, 16, 17: Fresky z Kaplnky Deiparae Dolorosa v trnavskom Kostole sv. Jána Krstiteľa. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 18, 19: Grafiky z Duchovných cvičení sv. Ignáca z Loyoly vydaných v Trnave v r. 1679. (In: Exercitie Spiritualia Sancti Patris Ignatij Loylae Societatis Jesu Fundatoris. Recusa Tyrnaviae ANNO M.DC.LXXIX. TYPIS ACADEMICIS EXCUDE BAT MATTHIAS SRNENSKY)

Obr. č. 20: Oltárne retábulum z kostola v San Pedro. (In: BARGELLINI, Clara: Jesuit *Devotions and Retablos in New Spain.* In: The Jesuits, Cultures, Sciences, and the Arts, 1540 – 1773. Edited by O´MALLEY, John W. – BAILEY, Gauvin Alexander – HARRIS, Steven J. – KENNEDY, Frank T. Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 1999, s. 688.)

Obr. č. 21 – 24: Fresky z prvej kaplnky (smerom od hlavného vstupu) na severnej strane Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 25 – 28: Maľby s námetom Arma Christi na paramentári v sakristii františkánskeho Kostola sv. Jakuba v Trnave. (Foto: Peter Frátrič)

Obr. č. 29: Ochodza v kostole Santo Stefano Rotondo v Ríme. (In: Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation.* In: The Sixteenth Century Journal, 1998, Volume XXIX, No. 3., s. 690.)

Obr. č. 30: Titulná strana diela *Ecclesiae militantis triumphi.* (In: Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation.* In: The Sixteenth Century Journal, 1998, Volume XXIX, No. 3., s. 691.)

Obr. č. 31: Mučenie jezuitských misionárov – fresky v ochodzi kostola Santo Stefano Rotondo v Ríme. (In: http://pauillac.inria.fr/~codognet/web.html)

Obr. č. 32, 33: Mučenícka smrť jezuitov v Japonsku – medirytiny M. Küssela podľa K. Škréty z knihy M. *Tannera Societas Jesu usque sanguinis et vitae …* (In: ČORNEJOVÁ, Ivana: Tovaryšstvo Ježišovo: Jezuité v Čechách. Praha, 1995, s. 135, 136.)

Obr. č. 34: Ukrižovanie Ježiša Krista a všetci svätí – grafika z *Ecclesiae militantis triumphi.* (In: Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation.* In: The Sixteenth Century Journal, 1998, Volume XXIX, No. 3., s. 700.)

Obr. č. 35: Oltárny obraz Kameňovanie sv. Štefana Prvomučeníka v Kaplnke Kráľovnej mučeníkov v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Jozef Tihányi)

Obr. č. 36: Kameňovanie sv. Štefana Prvomučeníka – grafika z *Ecclesiae militantis triumphi.* (In: Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation.* In: The Sixteenth Century Journal, 1998, Volume XXIX, No. 3., s. 708.)

Obr. č. 37, 38: Mučenícke nástroje – individuálne atribúty ranokresťanských mučeníkov – štuky z Kaplnky Kráľovnej mučeníkov v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 39: Sv. Vojtech (Adalbert) – freska z Kaplnky Kráľovnej mučeníkov v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 40: Sv. Gerhard (Gerardus) – freska z Kaplnky Kráľovnej mučeníkov v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 41: Všetci svätí mučeníci – grafika z *Ecclesiae militantis triumphi.* (In: Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation*. In: The Sixteenth Century Journal, 1998, Volume XXIX, No. 3., s. 702.)

Obr. č. 42, 43, 44, 45: Anjeli s martýrskymi a biskupskými atribútmi – klenbové fresky z Kaplnky Kráľovnej mučeníkov v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 46: Grafika z kalendára na rok 168 3. (In: RADVÁNI, Hadrián: Stará Trnava v obrazoch. Trnava : SSV, 2002, s. 16.)

Obr. č. 47: Štít hlavného oltára sv. Jána Krstiteľa v ranobarokovom Kostole sv. Jána Krstiteľa. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 48: Grafické zobrazenie sv. Stanislava Kostku od Giacoma Laura, vydané v Ríme v 1606. (In: KNAPIŃSKI, Ryszard: Titulus Ecclesiae: Ikonografia. Warszawa : Institut Wydawniczy Pax, 1999, s. 545.)

Obr. č. 49: Sv. Stanislav Kostka – freska z Kaplnky Kráľovnej panien z Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 50: Sv. Alojz Gonzaga – freska z Kaplnky Kráľovnej panien z Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 51: Mučenie sv. Ignáca Antiochijského – grafika z *Ecclesiae militantis triumphi.* (In: Noreen, Kirstin: *Ecclesiae militantis triumphi: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation*. In: The Sixteenth Century Journal, 1998, Volume XXIX, No. 3., s. 709.)

Obr. č. 52: Sv. Tekla (?) – freska z Kaplnky Kráľovnej panien z Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 53: Triumf sv. mučeníc – oltárny obraz z kostola San Vitale v Ríme. (In: BAUNSTARK, Reinhold: Rom in Bayern: Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten. München : Bayerisches Nationalsmuseum, 1997, s. 465.)

Obr. č. 54: Triumf sv. mučeníc – freska z Kaplnky Kráľovnej panien z Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 55, 56: Štukové figúry svätcov a svätíc v Kaplnke Kráľovnej panien z Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 57: Víťazný oblúk cisára Konštantína v Ríme. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 58: Víťazný oblúk cisára Konštantína v Ríme – detail. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 59: Vojenské trofeje – grafické zobrazenie štukových dekorácií zo zámku v Heidelbergu. (In: Meyer-Sales, Franz: Handbuch der Ornamentik. Lepzig: Seemann, 1927, reed. Berlin: Signa, 1997, s. 127, tab. 71.)

Obr. č. 60: Emblém s motívom trofejí od Andreu Alciatiho. (In: HENKEL, Arthur – Schöne, Albrecht: Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XV. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, 1976, s. 419.)

Obr. č. 61: Emblém s motívom trofejí od P. Le Moyneho. (In: HENKEL, Arthur – Schöne, Albrecht: Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XV. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, 1976, s. 1485.)

Obr. č. 62: Emblém s motívom trofejí od D. Saavedra Fajardu. (In: HENKEL, Arthur – Schöne, Albrecht: Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XV. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, 1976, s. 1863.)

Obr. 63: Štuková výplň pilastrov s motívom trofejí z kaplnky v Servitenkirche vo Viedni. (In: SCHEMPER, Ingeborg: Stuckdekoratione des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum. Dissertationen der Kunstgeschichte 17. Wien – Köln – Graz, 1983, obr. č. 116.)

Obr. č. 64: Vojenské a liturgické náčinie vo forme trofejí z kaplniek sv. Ignáca z Loyoly a sv. Františka Xaverského v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 65: Umiestnenie trofejí na víťaznom oblúku cisára Konštantína v Ríme a na vstupnom oblúku do Kaplnky sv. Ignáca z Loyoly v trnavskom Kostole sv. Jána Krstiteľa – porovnanie. (Nákres: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 66: Grafické zobrazenie cisára Leopolda I. Habsburského od neznámeho autora z poslednej štvrtiny 17. storočia. (In: KRSEK, Ivo – KUDĚLKA, Zdeněk – STEHLÍK, Miloš – VÁLKA, Josef: Umění baroka na Moravě a ve Slezsku. Praha : ACADEMIA, 1996, s. 22.)

Obr. č. 67: Titulná strana zo životopisu sv. Ignáca z Loyoly s názvom *Vita Beati P. Ignatii Loiola Societatis Jesu.*(In: http:/www.companymagazine.org./v181/saintmaking.htm)

Obr. č. 68, 69: Sv. Ignác z Loyoly – fresky v klenbe Kaplnky sv. Ignáca z Loyoly v Kostole sv. Jána Krstiteľa. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 70: Zázraky sv. Ignáca z Loyoly – grafika od Francesca Villamenu z roku 1600. (In: LEVY, Evonne: Propaganda and the Jesuit Baroque. Berkeley – Los Angeles – London : University of California Press, 2004, s. 129.)

Obr. č. 71: Sv. Ignác z Loyoly – freska na oblúku vstupu do Kaplnky sv. Ignáca z Loyoly v Kostole sv. Jána Krstiteľa. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 72: Portrét sv. Ignáca z Loyoly od Jacopina del Conte. (In: LEVY, Evonne: Propaganda and the Jesuit Baroque. Berkeley – Los Angeles – London : University of California Press, 2004, s. 124.)

Obr. č. 73: Portrét sv. Ignáca z Loyoly od Alonsa Sancheza Coello. (In: LEVY, Evonne: Propaganda and the Jesuit Baroque. Berkeley – Los Angeles – London : University of California Press, 2004, s. 125.)

Obr. č. 74: Zobrazenie Boha Otca – freska z Kaplnky sv. Ignáca z Loyoly v Kostole sv. Jána Krstiteľa. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 75: Ježiš Kristus – freska z Kaplnky sv. Ignáca z Loyoly v Kostole sv. Jána Krstiteľa. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 76: Freska zobrazujúca zázrak sv. Františka Xaverského počas búrky na mori z Kaplnky sv. Františka Xaverského v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 77: Sen sv. Františka Xaverského – freska z Kaplnky sv. Františka Xaverského v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 78: Misionárka práca jezuitov – emblém zo zväzku *Imago primi saeculi Societatis Jesu*. (In: The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540 – 1773. Program and Abstracts, 2002, s. 10.)

Obr. č. 79: Sen sv. Františka Xaverského – príklad zobrazenia ustálenej ikonografickej témy. (In: http:/www.companymagazine.org./v181/saintmaking.htm)

Obr. č. 80: Kázanie sv. Františka Xaverského – freska z Kaplnky sv. Františka Xaverského v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 81: Zázračné uzdravovanie chorých sv. Františkom Xaverským. (In: http:/www.companymagazine.org./v181/saintmaking.htm)

Obr. č. 82, 83: Uzdravovanie chorých sv. Františkom Xaverským – fresky z Kaplnky sv. Františka Xaverského v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 84: Smrť sv. Františka Xaverského – freska z Kaplnky sv. Františka Xaverského v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. (Foto: Zuzana Dzurňáková)

Obr. č. 85: Smrť sv. Františka Xaverského – príklad zobrazenia témy. (In: BURKE, Marcus P.: Jesuit Art and Iconography 1550 – 1800. Jersey City : Saint Peter´s College Art Gallery, 1993, kat. č. 5.)

MENNÝ REGISTER

A

Ackerman, James S. 36
Adam (praotec) 105
Agáta sv. 111
Aggházy, Maria 11
Agneša sv. 111
Alciati, Andrea 123, 168, 178
Alexandrijská, Katarína sv. 60, 111
Alžbeta 44
Alžbeta, Uhorská 40, 106
Anna 44
Antiochijský, Ignác 110
Apolónia sv. 111
Appuhn-Radtke, Sibylle 20, 23, 25, 27, 28, 29, 34, 35, 38, 66, 125
Áron 60
Assche van, Kristof 25
Aszatay, Štefan 83
Avilská, Terézia sv. 146

B

Baciccio, Battisa Gauli 10
Bailey, Gauvin Alexander 26, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 41, 46, 47, 49
Balbín, Bohuslav 178
Balde, Jacob 178
Barbarini, Giovani Battista 81, 126, 127
Barbé, Jean Baptiste 142, 143
Barbora, sv. 45, 60, 80, 110, 111
Barclay, John 172
Bargellini, Clara 67
Baronius, Martin 109
Baunstark, Reinhold 65, 110, 148
Bavorský, Wilhelm V. 144
Bel, Matej 82
Bellarmin, Robert 25, 28
Benedikt XIII. 177
Benedikt XIV. 140
Benyovský, Michael 189
Berényi, László 105, 188
Białłostocki, Jan 45
Biedermann, Gottfried 36
Bireley, Robert 82
Blunt, Anthony 19, 20, 21, 22
Boeckl, Christine M. 148
Bolland van, Jean 140
Bonaventura, sv. 20, 28
Borgia, František 10, 27
Borngässerová, Barbara 130
Boromejský, Federico 22
Boromejský, Karol 14, 21, 22
Bösel, Richard 9, 34
Boschius, Jacob 178
Braun, Joseph 32, 34
Breza, Vojtech 70
Brodrick, James 127, 143, 145, 147, 148, 149, 150
Buser, Thomas 77
Burke, Marcus P. 139, 140, 142, 149
Burke, Peter 121

C, Č

Carlone, Giovanni Batista 42
Causin, Nicholas 178
Cecília sv. 111, 112
Cicero 174

Cisneros de, Francisco Jimenez 15
Ciulisová, Ingrid 125
Coello, Alonso Sanchez 145
Collins, David 143
Collona, Francesco 170
Columba, Luca A. 36
Comani, Gregor 21
Connors, Joseph 8, 38
Conte del, Jacopino 144
Conti, Natale 178
Conti, Pietro A. 36, 127
Cortona da, Pietro Berettini 10, 26
Curtius, Ernst Robert 174
Cyril sv. 82
Čavojský, Ladislav 190
Čeleš, Martin 82
Čičo, Martin 64, 66, 69

D

Daniel, prorok 183, 185
David, Jan 66, 186
Dávid (starozákonný kráľ) 44, 60, 185
Dhôtel, Jean-Claude 73
Dimler, Richard G. 10, 171, 173
Dobronocký, Juraj 47
Dolinský, Juraj 14, 15, 16, 17, 44, 64, 72, 75
Dorota sv. 111, 112
Drexler, Jeremias 172
Dubnický, Jaroslav 11, 12, 36, 64, 68, 80, 125, 127, 143, 172
Dubovský, Ján M. 125

E

Eliáš 184
Evans, Joan 25, 67, 84, 139
Esterházi, Alexander 214, 215
Esterházi, Benedikt 214
Esterházi, Daniel 213
Esterházi, František 216
Esterházi, Imrich 111
Esterházi, Ladislav 217
Esterházi, Mikuláš 42, 43, 44, 47, 187, 189, 211, 214, 216
Esterházi, Pavol 44, 104, 187, 189, 190
Esterházi, Štefan 218
Eusebius 123

F

Fabriano da, Gilio 20
Fajardo, Diego Saavedra 123, 172
Farnese, Alessandro 9, 39, 48
Favre, Peter 27
Ferdinand II. 43
Fidler, Petr 35, 38, 45, 46, 177, 188
Filip II. 47
Fiores de, Stefano 16, 19, 28, 62, 73, 140
Fontana, Carlo 33
Fumaroli, Marc 10, 180

G

Galavics, Géza 11, 48, 105, 124, 189, 190
Galle, Theodore 66
Garas, Klára 11
Gerát, Ivan 61, 62, 66, 69, 105
Gerhard, sv. (biskup) 81, 82, 83
Gerhard, Johannes 172
Gerson, Jean 20
Giovo, Paolo 189
Goffi, Tullo 16, 19, 28, 62, 73, 140
Goldsmith Ten Brink, Jane 24, 179
Gonzaga, Alojz sv. 10, 60, 109, 110, 112, 177
Gracian, Baltasar 173
Greathead, Robert 140
Gregor XIII. 14, 74
Gregor V. 146
Gregor Veľký 19, 26
Grueber, Jozef Erhart 69
Gutschera, Herbet 15, 16, 17, 72, 142
Güntherová-Mayerová, Alžbeta 11, 127

H

Haeften, Benedict 172
Hamada, Milan 175
Harris, Steven J. 26, 31, 32, 34, 37, 38, 46, 47, 105
Haskel, Francis 37, 38, 39
Havlíček, V. 81
Heer, Friedrich 141

Herodes 62
Hertling, Ludwig 73, 141
Hessenský, Fridrich 124, 126
Hevenesi, Gabriel 177
Hibbard, Howard 9, 10, 18, 28, 39, 63, 76, 83, 84
Hocke, Gustav René 130, 170, 174
Hromaník, Michal 74
Hugo, Hermann 172, 173, 178
Huizinga, Johan 130

CH
Chadraba, Rudolf 122
Chalupecký, Ivan 14, 139, 188
Chastel, André 15, 170

J
Jaffe, Irma 18, 28, 33, 36, 37, 39, 76, 83

I
Imrich (Uhorský) 60, 61, 105, 106, 111, 112
Inchofer, Melchior 82
Izidor sv. 146

J
Jakub (praotec) 69, 181, 185, 186
Ján, Evanjelista 213
Jankovič, Vendelín 11, 82, 189
Janson, Anthony 32
Janson, Horst Waldemar 32
Jedine, Huber 15, 16
Ježiš Kristus 62, 63, 64, 79, 106, 111, 179, 184, 185, 218
Joachim 44
Jozef sv. (pestún Ježiša) 44
Judák, Viliam 74, 82
Jung, Wolfgang 23

K
Kalinová, Michaela 64, 66, 69
Kalista, Zdeněk 62
Kalvín, Jan 15, 25
Karner, Herbert 33, 34, 35, 38
Karol V. 15
Katarína, Alexandrijská sv. 45, 80
Kaufmann, Thomas da Costa 41
Kazimír sv. 111, 112
Kelletiová, Magda 11
Klement VIII. 14, 144
Kempenský, Tomáš 63, 79
Kennedy, Frank, T. 26, 31, 32, 34, 37, 38, 46, 47, 150
Kircher, Athanasius 104
Kluckert, Ehrenfried 41, 168
Knapiński, Ryszard 44, 71, 81, 109
Knapp, Éva 10, 171, 173, 176, 177, 178
Knerr, Christian 80
Kollár, M. 81
Koller, Francisco 43, 44, 187
Konečný, Lubomír 10, 123, 129, 168, 170, 178
Konštantín Veľký 123
Koprda, Pavol 169, 174, 189
Kostka, Stanislav 60, 109, 110, 177
Kovačevičová, Soňa 128
Kowal, David M. 46
Krapka, Emil 11, 12, 37, 40, 63, 64, 66, 175, 185
Kresák, Fedor 125
Krsek, Ivo 35
Kruft, Hanno-Walter 22
Kudělka, Zdeněk 35
Küsel, Melchior 189
Kvasničková, Jana 145

L
Ladislav (uhorský kráľ) 60, 61, 105, 106, 215, 218
Lancicius, Nicholas 142
Lauretano, Michele 78
Lavin, Irvin 122, 170
Laynez, Diego 37
Leopold I. (cisár) 61, 128, 129
Leopold (patrón Rakúska) 45
Levy, Evonne 33, 35, 39, 40, 144, 145
Lipai, Juraj 42
Lomarmaini, Guillielmo 45
Lukáčová, Elena 11
Luther, Martin 15, 16, 72

M
Machiavelli, Niccolo 39, 121
Mâle, Emile 10, 65, 139, 149
Małkiewicz, Adam 47, 63
Manning, John 25
McNaspy, Clement J. 48
Margita, Antiochijská 60
Margita, Uhorská sv. 60, 106
Marsina, Richard 82
Masen, Jacop 173, 174, 178
Melchizedech 60
Medvecký, Jozef 11, 18, 19, 36, 71, 74, 80, 84, 85, 172
Metod sv. 82
Meyer, Franz Sales 122
Michal, archanjel 212
Michalowska, Teresa 176
Mikula, Vojtech 11, 12, 37, 40, 63, 64, 66, 175, 185
Mikuláš, sv. 60, 212
Miłobędzki, Adam 35
Minárik, Jozef 82, 174
Mojžiš 60, 184
Molanus, Joannes 19
Morone, Giovani 16
Mrowcewicz, Krzysztof 179
Muszka, Erzsébet 43
Müller, Jakob 20

N
Nadal, Jeronymo 66, 74, 79, 186
Nádaši, Ján 63
Neri, Filip sv. 146
Noreen, Kirstin 73, 74, 76, 77, 79, 80
Nypoort, Justus 44

O
Oliva, Ján Pavol 38
O´Malley, John 7, 8, 15, 16, 26, 31, 32, 34, 37, 46, 47, 66, 84
Očkaj, Imrich 188, 220
Ondruš, Rajmond 81, 84, 109, 110, 139, 140, 177
Oriško, Štefan 70
Ottonelli, Giovanni Domenico 10, 26, 27

P
Paleotti, Gabriel 19, 20, 21, 26, 27
Palkovič, Martin 64
Panna Mária 44, 45, 60, 67, 106, 218, 219
Panofsky, Erwin 129
Pavol (apoštol) 60
Patetto, Luciano 49
Paulusová, Silvia 64, 66, 69
Pavol III. 16
Pavol V. 141, 146, 177
Pázmáň, Peter 42, 61, 142, 143
Peter (apoštol) 60
Petrová-Plesková, Anna 11
Pexenfeldro, Michael 178
Pietrasanto, Silvester 178
Pigler, Andor 181
Pilát 62
Pius IV. 14
Pius V. 14
Polanco de, Juan 28
Porta della, Giacomo 33, 41
Possevino, Antonio 20, 25
Pozzo, Andrea 9, 26
Pötzl-Malíková, Mária 11, 128, 178,
Praz, Mario 168, 170, 175, 178, 180, 187
Pulzone, Scipione 63

Q
Quintilian 174

R
Radváni, Hadrián 12, 43, 44, 70, 82, 188
Rahner, Hugo 28
Rainaldi, Girolamo 33
Ribadeneira, Pedro 145
Rice, Louise 124
Ricci, Bartolomeo 24
Richeôme, Louis 25, 83, 175
Rinaldi, Filippo 142
Ripa, Cesare 129
Robertson, Clare 32, 37, 39
Rossi, Giam Battista 127

Rosweyde, Heribert 140
Royt, Jan 18, 19, 20, 70
Rubens, Peter Paul 142, 143, 146
Rusina, Ivan 11, 43, 44, 48, 65, 66, 68, 80, 81, 83, 105, 111

S, Š

Sambucus, Ján 177
Sarbiewski, Casimir 173
Sattler, Tobias 104
Savonarola, Girolamo 20
Scott, Geoffrey 31
Sebastián sv. 80
Selepčéni, Juraj 61
Schauber, Vera 110
Schemper, Ingeborg 11, 126
Schindler, Hanns Michael 110
Schmidt, Heinrich Richard 42
Sienská, Katarína 111, 212
Skinner, Quentin 121
Sixtus V. 14
Skarga, Piotr 109
Spazzo, Andrea 35
Spazzo, Pietro 35, 42
Stadler, Vít 11, 214, 215
Stehlík, Miloš 35
Storer, Johann Christoph 20, 23, 25, 27, 28, 34, 35, 124
Sucquet, Antonius 172
Svätojánsky-Sentiváni, Martin 82
Szerdahelyi, Gabriel 176, 177
Sv. Ignác z Loyoly 7, 10, 24, 27, 36, 40, 45, 60, 62, 63, 64, 72, 74, 85, 126, 127, 140, 141, 142, 144, 146, 150, 171, 172, 175, 179
Šimončič, Jozef 11, 12, 42, 46, 47, 64, 82, 83, 111, 124, 128, 189
Škoviera, Daniel 189
Šronek, Michal 123
Štefan (uhorský kráľ) 60, 61, 105, 106, 215
Štefan, Prvomučeník 80, 83
Štibrányiová, Mária 11, 35, 36, 43

T

Taine, Hippolyte-Adolphe 31
Tatarkiewicz, Wladislaw 169
Tekla, sv. 110
Telesko, Werner 33, 34, 35, 38
Tesauro, Emmanuele 173
Thierfelder, Jorg 15, 16, 17, 72, 142
Timon, Samuel 82
Tobiáš 183, 184, 185
Togner, Milan 76
Tornini, Jacopo 127
Truchlý, A. 81
Tüskés, Gábor 10, 171, 173, 176, 177, 178

U

Uršula sv. 111

V

Václav, sv. 81
Vaeck van, Marc 25
Valdštejn, Albrecht 35
Valignano, Alessandro 146
Válka, Josef 35
Vantuch, Anton 177
Vavrinec sv. 80
Vignola da, Giacomo 33
Villamenni, Francesco 144, 145
Vojtech, sv. 60, 81, 82

W

Watzka, Jozef 42
Wiericx, Antoon 70
Wittkower, Rudolf 15, 18, 28, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 76, 83, 170

Z, Ž

Zachariáš 44
Závadová-Jančová, Katarína 11
Zelliger, Aloysius 174, 176
Zervan, Marian 60, 65, 66, 80, 81
Zwingli, Ulrich 15
Žuffová, Jaroslava 42

X

Xaverský, František 10, 45, 60, 126, 127, 140, 146, 147, 149, 150

© Zuzana Dzurňáková

KATOLÍCKA UNIVERZITA V RUŽOMBERKU
Teologická fakulta – Teologický inštitút – Kňazský seminár Biskupa Jána Vojtaššáka
ÚSTAV SAKRÁLNEHO UMENIA – Spišská Kapitula, Spišské Podhradie

Univerzitný ranobarokový jezuitský kostol sv. Jána Krstiteľa v Trnave

1. vydanie, 200 kusov, 256 strán 10,65 AH

ISBN: 978-80-561-0828-4
EAN: 9788056108284

Tlač: EQUILIBRIA, s.r.o., Popradská 56/B, 040 11 Košice, equilibria@equilibria.sk,
tel : 055/6233755

Vydavateľstvo : VERBUM-vydavateľstvo KU, Hrabovská cesta 1A, 034 01 Ružomberok,
verbum@ku.sk

DZURŇÁKOVÁ Zuzana

Univerzitný ranobarokový Jezuitsky kostol sv. Jána Krstiteľa v Trnave
Zuzana Dzurňáková – 1. vyd.
Ružomberok: VERBUM - vydavateľstvo KU
Hrabovská cesta 1A, 034 01 Ružomberok,
verbum@ku.sk
2020, 256 s. ???? AH, väzbaV2, náklad 200 ks

- liturgicky priestor, tradícia
- architektúra kostola, jezuiti
- katolícke sakrálne umenie
- ikonografia

© Mgr. Zuzana Dzurňáková, PhD. 2020
ISBN 978-80-561-0828-4

Recenzenti:
prof. ThDr. PhDr. Amantius Akimjak, PhD.
prof. Ing. arch. Jozef Hlinický, CSc. PhD.
prof. ThDr. Jozef Jarab, PhD.
doc. ThDr. Peter Majda, PhD.

Publikácia je výstupom grantového projektu KEGA L 017KU-4/2018:
„Stav sakrálneho umenia na Slovensku v programe Ústavu sakrálneho umenia TF KU“.
(obdobie riešenia 2018 – 2020)
Vedúci projektu: prof. PhDr. ThDr. Amantius Akimjak, PhD., OFS

978-80-561-0828-4
9 788056 108284