

rysy. Obdobné extrémnosti v pojetí barvy i tvaru se objevují také na obrazech evangelistů v Odrách. To vše dodává Luxově malbě zvláštního subjektivního přízvuku, který poněkud připomíná mnohé preromanticky laděné obrazy Švýcara J. H. Füssliho. Příští zevrubný výzkum Luxova díla přispěje nepochybně k osvětlení některých specifických vlastností klasicismu na Moravě a ve Slezsku.

Ivo Krsek

**Rudolf Chadraba**, *Ikonologie Dürerovy Apokalypsy*. Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Praha 1957. 40 stran textu, 23 černobílých obrazových příloh.

Chadrabův rozbor obrazů Dürerova dřevorezového cyklu ilustrací ke Zjevení Janovu, který byl přednesen a prodiskutován na katedře dějin umění brněnské filosofické fakulty již v dubnu 1957, je pozoruhodný dvěma směry: jednak objevuje historické skutečnosti, které pronikavě osvětlují tvorbu a společenský postoj mladého Dürera; jednak je nový po stránce metody. Vyzvedává totiž ze zapomenutí způsob výkladu obrazů, vytýčený již v názvu ikonologie — řeč obrazů, obrazosloví, který se stal kdysi známým zejména „Iconologií“ Ripovou ze XVII. století. Ještě osvícenci jej považovali za samostatný obor. Doba pozitivismu však za *ikonologii* — výklad smyslu obrazů dosadila *ikonografii* — srovnávací popis způsobů zobrazení za účelem vysledování tradice a vývoje koncekcí formálního. Jen doprovodem k tomuto hlavnímu záměru ikonografie bývá připomínán obecný smysl symbolů a atributů mytických nebo světeckých postav, což pro starší ikonologii, třebaže v předvědecké podobě, bylo hlavní věcí. Takto ovšem jsou jak ikonologie tak ikonografie disciplinami po výtece literárními: postihují právě to, co je ve výtvarném díle literárního, konvenčního, přímo vyslovitelného. Proto se málo uplatní v onom moderním umění, které se zřídka od dob impresionistů „literárnosti“, tj. alegorie, mytologie, jakékoliv „anekdoty“.

Zcela jinak tomu bylo ve starších dobách, kdy platilo slovo „*pictura est laicorum scriptura*“. Řeč obrazů byla náhradou za písmo; a navíc byli to literáti, theologové a později humanisté, kteří předpisovali obrazové podání námětu, po případě výtvarník sám se stával zároveň humanistickým literátem. Max Dvořák ukázal ve své práci o Schongauerovi a nizozemském malířství, jak symbolická mluva obrazů přešla z výzdoby katedrál postupně až do německé grafiky XV. století. Začal pak těsně před svou smrtí (začátkem r. 1921) z tohoto hlediska vykládat vrcholné dílo tohoto k lidu se obračejícího, ale ze vzdělaných městských vrstev vycházejícího grafického umění, Dürerova Apokalypsy. Postavu Nevěstky babylonské (list 13) vyložil jako alegorii papežství; osmihlavou saň, na níž Nevěstka sedí, jako Řím a jeho světskou moc. Na Nevěstku hledí kriticky mezi jinými sám Dürer jako vandrovní tovaryš, představitel nespokojeného měšťanstva oné zjitřené doby, kdy se schylovalo k výbuchu, který se na konec rozložil v reformaci a nezdařenou Selskou válku. Zde navazuje R. Chadraba podrobným a zasvěceným rozбором nejen celého tohoto obrazu, nýbrž postupně i celého cyklu, jakožto uzavřeného systému jinotajů, které mají podle středověké tradice více než jeden význam. Ve svém jedinečném konkrétním významu portretují významné osobnosti své doby, na něž lidová víra i humanisty šířená legenda vztahuje jednotlivá proctví Apokalypsy. Z nich nejvýznamnější a nejzajímavější je v listě 10. věštící a vládnoucí „Silný anděl“ jako císař Maxmilián I., který má táhnout na Řím a zachránit křesťanský svět. S ním přímo souvisí výklad alegorie Čtyřmécitma starců, nabízejících své koruny Bohu (list 3). Jsou to zemřelí císařové, kteří tu předem rozhodují v radě boží o říšské reformě, podobně jako v řecké báji úrudek bohů předurčoval velké události na zemi. Literárním pozadím je zde, jako vlastně pro celé dílo, polomystický spis „Reformace císaře Zikmunda“ a na něj navazující proctví, vesměs pozdní ohlasy husitských idejí a mytů, přizpůsobené situaci v Německu druhé poloviny XV. století. Ostatní listy pak obsahují podle Chadrabova výkladu celý okruh alegorických postav, skupin a dějů, vízických se k hlavnímu námětu cyklu.

Dürerova Apokalypsa se tak jeví jako složitý kritický, ba stranický odraz doby vzdor vlivnému a dosud vládnoucímu mínění Waetzoldtova, že toto dílo není než „uměleckou revolucí“, že není politickým pamfletem, že do něho umělec jen jako citlivý seismograf přenesl něco ze vzrušené doby, ale jen všeobecně, nepřímě. Tento jen abstraktní výklad je konkrétním rozбором Chadrabovým překonan, při čemž také rovina abstraktního odrazu je ponechána v platnosti s odvoláním (v závěrečné poznámce) na Dvořákovu teorii o symbiose idealismu a naturalismu (tj. zření ke konkrétně jedinečnému) v gotickém malířství a sochařství. Toto teoretické zakotvení jen zesiluje přesvědčivost rozboru; mělo být jen organičtěji provedeno, po případě přizpůsobeno novějším názorům na středověké umění, nikoli jen zmíněno na okraji. Jak souhlasí tato teorie s výsledky rozboru, to je příkladně doloženo v listě 1, kde tématickým předznamenáním celého cyklu je dramatické střetnutí nejkrajnějších protikladů doby v postavách falešného a pravého proroka. Falešný prorok, identifikovaný autorem jako biskup würzburgský, vyslýchá na mučení proroka

pravého, lidového buřiče Honzika Pištěce. Jako „kníže Východu“ v orientální nádheře a přepychu, což bylo známým predikátem würzburgských biskupů, je zároveň alegorií Bohatství, Rozmařilosti; Honzíkova nahota symbolisuje pak podle staré tradice Chudobu a Odříkání, kterou Honzík hlásá jakožto asketický prorok. Tak se sdružuje a vrství v jediném obraze obecné a zvláštní, abstraktní a konkrétní.

Autor interpretace Dürerovy Apokalypsy, který pracuje v oboru německé literatury, navázal na rozbor středověkých alegorií slovesných, jak byly již po delší dobu prováděny v semináři literární vědy prof. Lad. Cejpa na Vysoké škole pedagogické v Olomouci. Hlavně díky tomuto zasvěcenému literárnímu rozboru Dürerových ilustrací, jež jsou opravdu v jistém smyslu jakousi „literaturou“ přeloženou do mluvy výtvarného umění, je možno přiřadit Chadrabův pokus k oněm, které v naší vědě o umění nalézají nové cesty k *obsahové interpretaci* uměleckého díla. Návrat k ikonografii, resp. k ikonologii hude vskutku plodný, dojde-li k němu — jak to učinil R. Chadraha — na novém základě, základě historickém se zřetelem na společenskou podmíněnost uměleckého díla. Tato cesta nebude ovšem prosta rizika. Hlavním nebezpečím, jemuž se autor rozboru Dürerovy Apokalypsy dovedl v podstatě vyhnout, bude svod interpretovat všechno bez výjimky jako odraz dobové skutečnosti.

Ivo Krsek

Леон Яначек. Издательство Орбис (Orbis) в Праге выпускает иноязычные публикации о чешских композиторах и о чешской музыке. Главной миссией этих небольших томиков является несомненно прежде всего стремление информировать за границу о состоянии чешской музыки. Эта работа заслуживает признания.

Обратим теперь внимание на книгу, в которой Ярослав Шеда приблизил Леона Яначека советским читателям. Во вступлении автор подчеркивает большое значение Яначека в чешской музыке (и особенно в Моравии). Он не пытается включить его в мировое музыкальное направление, хотя именно это было бы для заграницы очень инициативным. Он высоко ставит Яначека как композитора народного и национального. Самое лучшее, что написал Яначек, оценивает Шеда как народное и национальное. Но аргументация этого замечательного наблюдения Шеды остается только поверхностной — он соединяет народность с лашским происхождением Яначека и национальный характер его творчества он объясняет его возрастающей популярностью.

Яр. Шеда разделяет содержание книги на несколько абзацев, повествующих о жизни и творчестве Л. Яначека, о его облике как человека и композитора, о его музыкальном языке, о возникновении музыкальных произведений и дальше о фортепианных произведениях, камерных, симфонических, вокальных, оперных и об оформлении народных песен. Автор подчеркивает важные индивидуальные и общественные явления, характерные для деятельности Яначека и с точки зрения этих явлений он следит за творческим и до некоторой степени также за развитием личности композитора. Главными чертами его социологической классификации являются любовь Яначека к жизни, его смелость, гуманизм, любовь, его отношение к природе, отношение к России, интерес к судьбе рабочих.

Шеда ставит Яначека в чешской музыке сразу после Сметаны и Дворжака. Он обращает внимание только на то, что их соединяло и потому его суждения не всегда точны. Автор освещает своеобразность музыкальной речи композитора, выразительный признак которой он видит в отказе романтизма. Основой для зарождения является отношение Яначека к народной песне и изучение напевов речи. Но надо было бы осветить этот вопрос глубже. По нашему именно этот вопрос имеет основное значение для понимания и освещения творческого, композиционного метода Яначека, это значит доступа к вдохновлению, к технике творческой работы, к реализации содержания и его музыкальной формации.

Наверно каждый из иностранных музыкантов будет приветствовать перечень самых значительных музыкальных произведений Яначека, разделенных по жанрам. Этим перечнем публикации оканчивается. Но мы не можем обойти молчанием дальнейшие ошибки. Фотографические приложения источены очень хорошо, но их выбор случайный и является непонятным, почему не у снимков указано имя исполнителя, время, театр и т. д. Еще большим недочетом является по нашему мнению то, что возможность популяризации чешской научной музыкальной литературы за границей осталась не использованной, потому что недосчитываемся перечисления самых важных источников и литературы об Яначеке.

Перевод: З. Новакова

П. Новак