

JAROMÍR HOMOLKA

POZNÁMKY K TŘEBOŇSKÉMU MISTROVI

Obrazy Mistra třeboňského oltáře vyznačuje především optická jednota děje a prostoru. Ještě desky Vyšebrodského mistra se ve smyslu středověké tradice čtou zleva doprava, třeboňské lze obsáhnout jedním pohledem, a tedy optická, smyslová komponenta hraje nyní roli daleko podstatnější než dříve.¹ Odtud nebyvalá smyslová konkrétnost a barevná skvělost, ale také – alespoň do jisté míry – bohatství odstínů, vyplývající z překonání lokální barevnosti a přibližující obraz rovněž konkrétní optické zkušenosti. Jde o pojetí, které bylo podmíněno určitým stádiem vývoje směřujícího k realismu. Současně se však Třeboňský mistr pohroužil do pašijí a jejich tajemství jako dosud žádný český umělec, jde mu o citovou participaci, jakousi imitatio, a o vyjádření osobního prožitku tradičního tématu, tedy o složku subjektivní, zjevující něco z vnitřního života malíře, a nadto – v souladu s prolnutím pozemského světa jevů a světa nadpřirozeného, jak chápal středověk pozemskou existenci Kristovu – o hlubší proniknutí do smyslu děje, který překračuje hranice smyslového světa, a jehož nejhlubší podstatou je tajemství. Obrazy Třeboňského mistra se proto neomezují pouze na svět jevů, jdou též nad něj a podávají jednotu obou skutečností řádově odlišných. Lze je snad nejspíše charakterisovat Augustinovým *Per Christum hominem ad Christum deum*.

Z Kristova ústředního postavení vyplývá logicky jeho dominující místo v obraze a způsob, jakým je umístěn do komposiční osnovy zvyrazňuje smysl a ideové perspektivy jednotlivých výjevů. Dobře je to vidět např. na pojetí a výstavbě krajiny, vytvářející základní prostor obrazů. V zásadě je to krajina italského, giottovského typu,² můžeme v ní však konstatovat skladebné a tvarové varianty, které jsou obsahově funkční. Skořápkovitě

¹ K Třeboňskému mistru hlavně J. Pešina v kat. *České umění gotické 1350 až 1420*, Praha 1970, č. 307–313, s bibl. Dále G. Schmidt in: *Gotik in Böhmen*, Mnichov 1969, 225 n. – A. Kutal, *České gotické umění*, Praha 1972, 126–127. – J. Pešina, *Retrospektive Strömungen in der Tafelmalerei des schönen Stils in Böhmen*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIX 1976, zejm. 30 n.

² Srovnej k tomu J. Pešina, *Obraz krajiny v české knižní malbě kolem r. 1400*, Umění XIII, 1965, 233 n.

ostré skalní hřebeny Olivetské hory oddělují Krista od Jidáše a vojáku na jedné a od usnuvších apoštolů na druhé straně. Kompozice obrazu je v podstatě vybudována na dvou protínajících se diagonálách. Proti paralelním skalnatým útvarům se však druhá diagonála, běžící od levého horního rohu vějířovitě rozšiřuje. Kristus je tak těsněji spjat s trojicí apoštolů, je však od nich současně skalnatým břehem oddělen. Je tedy zařazen do sféry lidské, ale zároveň je v ní izolován a i kompozičně spojen přímo se sférou nadzemskou. Na zmrtvýchvstání je naopak diagonála dosti potlačena, na obzoru převládne takřka horizontální linie a také diagonála hrobky svírá jenom nevelký úhel. Vznikl tak velmi účinný kontrast dávající maximálně vyniknout vertikále Kristovy postavy. Jí současně vrcholí kompoziční pyramida, jejíž základnu skládají postavy biřiců, a která je mimo diagonály určující skladbu ostatních částí obrazu. V souladu s tím je kompozice Krista na Olivetské hoře otevřena a jakousi pointu tvoří sepnuté ruce proti červené obloze, zatímco na Zmrtvýchvstání je nový vztah k pozemské sféře, vyplývající právě z povahy zobrazeného děje, patrný i z toho, jak se Kristova hlava tyčí nad horizontem a dominantou celého obrazu se stává hieraticky pojatý Kristův majestát. Zcela jiný je vztah krajiny a figury na hlubocké Adoraci.

Na obrazech Třeboňského mistra je tedy krajina přes pozoruhodnou sumu přesně pozorovaných jednotlivin více pozadím, na kterém se Kristova akce děje, než objektivním prostředím události. Jde tedy o kompozice vytvořené nikoli z hlediska krajiny, tedy tohoto pozemského světa, nýbrž z hlediska Krista jakožto inkarnovaného boha: o důsledně christologické kompozice zobrazující hierarchickou stavbu středověkého univerza.

Tradiční velikostní odstupnění, také krajina je měřítkem menší než Kristus, dostává nový smysl pomocí tzv. obrácené perspektivy a spolu s ní se stává jedním z rozhodujících výtvarných prostředků vyjadřujících velmi vyhraněný koncept světa a člověka. Nejde přitom o prostou inverzi normální perspektivy, nýbrž o strukturu vyplývající z ryze obsahového vyvinutí prostoru a vycházející z hlavní postavy a jejího jednání.³ Výškové odstupnění postav a předmětů není tedy podmíněno geometricky stanovitelným vztahem diváka k obrazovému prostoru, nýbrž vztahem k obsahovému centru obrazu, odkud je obraz prostorově vybudován do všech stran. Tímto středem je na třeboňských obrazech Kristus, vše je vyvinuto od něj, obraz vizuálně zpřítomňuje středobod vesmíru a je výrazem určitého pojetí světa i světového názoru. Tento základní moment, určující výstavbu obrazů, je Třeboňským mistrem ovšem pozoruhodně propracován a prohlouben. Dojem prostorové hloubky je např. na Olivetské hoře navozen také velikostními rozdíly mezi apoštolů a Jidášem s biřicí, i organickým včleněním všech postav do krajiny. Z této vcelku přehledné situace se však vymyká Kristus, a to nejenom velikostí, ale také takřka důsledně profilovým natočením postavy. To umožní co nejpůsobivější obraz Krista na Olivetské hoře, avšak nerespektuje zcela podmínky dané

³ K tzv. obrácené perspektivě zvláště D. Frey, *Gotik und Renaissance, Augsburg 1929*, 57–58. Též např. F. Antal, *Florentské malířství*, Praha 1954. Naproti tomu E. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, in: *Aufsätze zur Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964.

terénem, takže Kristus se do značné míry vymyká normálnímu prostoru obrazu, existuje do jisté míry mimo něj a nepodléhá tedy zcela témuž přirozenému řádu jako ostatní postavy výjevu. Ještě s pronikavějším účinkem — opět přitom hraje svou roli ikonografie — použil Mistr třeboňského oltáře dvojího prostoru v obraze Zmrtvýchvstání Krista. Tradiční schéma Kristovy postavy, ovládané rytmizovanou linií, je poято v podstatě plošně: pro názornost můžeme snad přirovnat prostor obrazu k výkladní skříni, ve které se příběh odehrává a kde jsou předměty i postavy organicky včleněny do daných prostorových souvislostí, zatím co Kristus je jakoby vystřižen a nalepen na skle uzavírajícím skříň. Je-li krajina Třeboňského mistra pro Krista pozadím, je pro ostatní postavy prostředím, ve kterém se pohybují. Konvence — tj. schéma, plošnost, rytmická kaligrafie kresby — se tak v rámci nové struktury obrazu, podmíněné výtvarným vývojem druhé poloviny 14. století, stává prvořadým prostředkem výrazovým, a to tím výmluvněji a účinněji, čím obnaženěji je přiznána její podstata, protože umožňuje s dosud neznámou vizuální přesvědčivostí vyjádřit zázrak, který se před divákem odehrává.⁴ Neboť Kristus jakoby se vznášel, zbaven jakékoli tělesné a pozemské tíže, jako bytí zásadně odlišné od ostatních zobrazených postav: právě proto může proniknout zapečetěným kamenným náhrobkem, a právě proto může mít zároveň také smyslový charakter, a být tedy vizuálně ostatnímu obrazu souřadný i zase od něj výrazně odlišný. Teprve tak mohla být ikonografická myšlenka, jak uvidíme, velmi stará, tlumočena obrazově adekvátním a přesvědčujícím způsobem. K dojmu, že divák je zázraku přítomen, přispívá i to, že vojáci jsou zobrazeni v okamžiku, kdy se probouzejí a vzhlíží s úžasem na Krista.

Princip, který tu Třeboňský mistr objevil a použil, totiž výrazové zhodnocení konvence v rámci moderně strukturovaného obrazu, se objevuje v dějinách západoevropského umění obvykle v dobách slohového přelomu, a většinou snad nezávisle na sobě. Tak je tomu např. na jednom z vrcholných děl pozdně románského sochařství ve Francii, na tympanonu klášterního kostela v Autunu v Burgundsku, s mohutným reliéfem Posledního soudu. Důsledně plošný trůnící Kristus představuje v čisté, zcela vyprázdněné podobě konvenci románského plošného reliéfu a tradičního kompozičního typu. Avšak právě ve spojení s novým pojetím ostatních postav reliéfu, pro které je charakteristické soustředění hmoty kolem svislé osy, tedy vymanění z nadvlády stěny a anticipace gotické figury, získal výjev Posledního soudu nebyvalou diferencovanost a obsahovou prohloubenost, neboť Kristus v mandorle nejenom dominuje centrálním umístěním a měřítkem, jak tomu bývalo i dříve, ale netělesně se vznáší, odlišuje se od ostatních postav reliéfu povahou svého bytí a stává se z něj jakýsi vševládný princip. Podobným příkladem jsou tympanony západního průčelí kostela v Aulnay, ale též na nebe stoupající Kristus v mohutné kompo-

⁴ Dotýkáme se tu problému, který hrál ve výtvarném umění 14. století významnou roli a který lze snad nejstručněji označit jako „zobrazení nezobrazitelného“. Problematikou v rámci českého umění doby Karlovy a Václavovy se budeme zabývat na jiném místě. Pro italské malířství srovnej M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Icon Editions 1973, passim.

zici na průčelí kostela v Angoulême aj. Příznačné je, že znovu se tento princip vynořil na samotném konci gotiky, v době jejího závěru a nástupu renesančního umění. Za ostatní příklady uveďme alespoň velkolepý oltář světelský. Jde ovšem o problém značně složitý, s příklady se setkáváme i v renesančním umění a později, vzhledem ke stručnosti příspěvku se omezujeme na určité náznaky.

Také barva je na treboňských obrazech v podstatě dvojitá: symbolická, konvenční, použitá ve smyslu vnitřní logiky především pro Krista, a barva odpovídající optické zkušenosti, více či méně „přirozená“. Červenou oblohu použil malíř, pokud ovšem můžeme soudit podle díla zachovaného jistě jenom torzálně, pouze na pašijových obrazech. To by naznačovalo, že ji nepoužíval mechanicky, jak to vidíme např. na celé řadě nástěnných maleb druhé poloviny 14. století, nebo na frankoflámském oltářiku v Antverpách, nýbrž smysluplně. Je to barva Kristovy oběti a zároveň také jeden z účinných prostředků, kterým se z obrazu stává záznam vidění, ve smyslu blízkém některým mystickým viděním 14. století (Brigita Švédská, Kateřina Sienská, nebo Jan z Jenštejna), v nichž hraje výjimečná a citově působivá barevnost značnou roli.⁵ Kdysi to velmi citlivě postřehl W. Pinder, když o malíři napsal: „Er hat etwas geschaut“. Na Olivetské hoře má Kristus šedý plášť kajčnicka, a červená obloha zabírá hlavně plochu mezi ním a andělem. Na Kladení do hrobu není oblohu vůbec vidět a tradiční konvenční barevnost se uplatňuje více na oděni Kristových věrných. Červený plášť zmrtvýchvstalého Krista vytváří jakési punctum stans, utkvělou skvrnu, a v tomto smyslu je zcela souladný s prostorovým, a jak ještě uvidíme, i časovým pojetím Kristovy postavy. Zároveň je ovšem červená barva tradičně — od římských císařských triumfů — barvou vítěznou. Na zmrtvýchvstání Třeboňského mistra je proto také barvou dominantní, a navíc spojuje Krista vizuálně s červeným nebem.

Také symbolická barva ovšem podléhá atmosféře, a barva a atmosféra teprve dodávají všem výtvarným prostředkům, o kterých jsme dosud hovořili, oprávnění a smysl, neboť Třeboňský mistr byl skutečným malířem. „Farbe ist dem Wittingauer nicht Zutat (wenn auch noch so schön und folgerichtig entwickelte) zu den beredten Umriszen rhythmisch gegliederten Zeichnung, sie ist ihm vorderste Sprache wie die Klangfarbe dem Tonkünstler, sie ist für ihn Passionsträger wie für Grünewald.“⁶ Optické sjednocení děje a prostoru a barva a atmosféra jsou u tohoto čistého malíře dvěma stranami téže mince. To ovšem souvisí se světlem, se základním šerosvitným laděním treboňských obrazů. Světlo, které sjednocuje obraz, je rozptýlené, nelze postihnout jeden jeho určitý zdroj, spadá shora a osvětluje tvary dosti pravidelně. Je to světlo, které nevrhá stíny, kolem postav je pravidelně rozmístěné šero, nejde o vržené stíny. Tedy světlo nestejnorodé s přírodním, mimopřírodním, světlo spíše jako princip než jako přírodní fenomén. Také vztah ke světlu a stínu je tedy jiný než v italském umění, např. v proslulém Zvěstování či Narození Taddea Gaddiho

⁵ K tomu např. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena*, I. c., K Jenštejnovi viz naši studii ve sb. *Jenštejn*, vyd. Okresním museem v Mladé Boleslavi 1978.

⁶ W. Pinder, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit*, Lipsko 1940, 118—119.

ve Florencii. Tam jde sice zjevně o světlo nadpřirozeného původu vycházející z otevřených oblaků, ale uplatňující se přitom způsobem zcela shodným se světlem přirozeným: vychází z přesně určitelného místa a soustředěným proudem proniká nocí. U Třeboňského mistra jde o rozptýlené světlo, které sice osvětluje krajinu, ale nezbavuje ji zároveň hlubokých stínů. Jakoby šerosvit byl výsledkem spíše dotyku či pronikání dvou principů — světla a tmy — než pozorování skutečnosti a působení reálného světla v konkrétní krajině.

A nejinak je tomu posléze s časem, tedy problematikou, která hrála v pražském dvorském umění Karla IV. zcela mimořádnou roli, dosud zdaleka neobjasněnou a nepopsanou.⁷ Jestliže Jidáš, vojsko i spící apoštolové jsou zachyceni v určitém okamžiku a podléhají tedy pozemskému času, potom Kristus se svým v podstatě konvenčním pohybem je jakoby z tohoto času vyňat, či přesněji snad pověděno: participuje více na trvání než na proměně, dění. Zmrtvýchvstalý Kristus pak ideu dvojího času, vlastně času a mimočasovosti, realizuje zcela čistě — a opět ve funkčním vztahu k ikonografii. Třeboňský mistr maluje alespoň zčásti něco, co nemá biblický podklad: vojáci, právě probuzení, jsou užaslými svědky nadpřirozené události a malíř jejich psychologicky odstupněnými výrazy a gesty podtrhl okamžikovost výjevu. Výsledkem je ostrý výrazový kontrast tohoto okamžiku s postavou Kristovou, kterou charakterisuje nehybost a trvání, a která tedy existuje současně v tomto čase i mimo tento pozemský čas. (Tomu odpovídá i podivuhodně utkvělý a jakoby vyprázdněný výraz jeho silně idealizované tváře.) Augustinovo *Per Christum hominem ad Christum deum* se nyní jeví takřka jako základní idea prostupující obrazy třeboňského oltáře.

Je zřejmé, že touto myšlenkovou i výtvarnou strukturou se Třeboňský mistr zřetelně liší od výrazné realistické tendence, kterou přibližně v téže době nebo nedlouho před vznikem třeboňského oltáře probouval v portrétní řadě dolního triforia svatovítské katedrály v Praze Petr Parlér, a která vyústila moderním portrétem a autoportrétem. Odlišuje se od něj také výrazným esteticismem, soustředěním na problém krásy. Zdá se, že takováto estetizující tendence charakterizovala jakožto nový jev určitou část pražské tvorby sedmdesátých a osmdesátých let — např. dílo Jindřicha Parléra nebo některé nástěnné malby ve svatovítské katedrále. U Třeboňského mistra jde však o systematicky propracovaný pojem krásy, zcela souladný s ostatními principy jeho tvorby, jak jsme se pokusili je naznačit. Krásu především vyznačuje harmonie proporcí, tvarů, vztahů a barev, která má svůj přesný geometrický základ.⁸ A za druhé je hierarchicky odstupňovaná: od přírody k člověku, a zde opět od nižšího k vyššímu, od Jidáše přes apoštoly až ke Kristovi, tedy od konkrétního k ideálnímu. Je to druhá strana téže mince jako postup od konkrétního ke konvenci a projevuje se tedy logicky také stupňovaným oživením linie, tra-

⁷ Základní význam mají v tomto ohledu některé práce A. K u t a l a, zejména jeho velká kniha *České gotické sochařství 1350—1450*, Praha 1962, *passim*.

⁸ K tomu zvláště znamenitý rozbor I. K o ř á n a, *Wkład kanoników regularnych w sztuce czeska XIV. wieku*, in: *Sb. Kanonicy regularni lateranscy w Polsce*, Kraków 1975, 29 n. s připojenými kresebnými schématy.

dice lineárně rytmické kaligrafie staršího středověku. Toto pojetí krásy zaujímá klíčové místo, neboť souvisí s pojetím prostoru a času: vrcholná krása se realizuje v podstatě mimo pozemský prostor a čas. Pro pojem krásy u Třeboňského mistra lze pomocně použít představu jakési pyramidy, spočívající na zemi, ale dosahující svým vrcholem vysoko nad ní. Apoštolové, svěťice a svěťci představují vrcholný stupeň krásy na zemi, nad nimi je už pouze Kristus, případně Marie, příznačný je právě vyšší stupeň idealizace, který ovšem současně dává myslet na krásu ještě vyšší, čirou ideu a harmonii, nevázanou už na nic smyslového. Svým způsobem tedy tento pojem krásy obsahuje poukaz na nejvyšší, smyslům už nedostupnou harmonii a krásu, a na konci je právě tak tajemství, jako v barvnosti třeboňských obrazů nebo jejich pojetí prostoru či času.

V tom všem je velmi mnoho blízkého Augustinově filosofii a estetice. Především objektivní pojetí krásy a téze o kráse pozemského světa, který nemůže nebýt podle Augustina krásným, protože byl stvořen bohem, a v souvislosti s tím zároveň zásadní důraz na míru, proporcí a rytmus, tedy geometrické vztahy a hodnoty.⁹ I tu lze konstatovat mezi malířským dílem a Augustinovou estetikou určité vztahy, protože v základu obrazů je velmi promyšlená a relativně detailně propracovaná geometrická osnova, vymezující místo jednotlivých postav atd. Smyslová krása je zároveň prostředkem a nikoli cílem, „protože není dokonalostí bez nejvyšší dokonalosti“ (Rozhovory duše s Bohem, kap. V.); augustinská estetika oceňuje např. slunce méně jako zdroj světla a více jako symbol božního světla, „světa světla“, atd. „Jako estetik“ — praví o Augustinovi Tatarkiewicz — „měl sklon k matematickému chápání krásy, ale jako křesťan nechťel a nemohl rezignovat na krásu vnitřní, niternou“. Augustinská estetika je theocentrická, tělesná krása je pouhým odleskem krásy nejvyšší, podléhá času a změnám, zatímco skutečná krása je absolutní, a mimo čas. I Augustinovo pojetí času jakožto atributu stvořeného světa, má svůj protějšek v třeboňských obrazech. Odtud potom vyplývá, podobně jako např. u Pseudodyonia Areopagity, důraz, který klade Augustin na pojem krásy Boha, „který neproměnný se vznáší nad vším proměnlivým“. (Confessio). Cílem křesťanského života i umění je podle Augustina Bůh, a proto napodobení konkrétní smyslové skutečnosti a iluze nemohou být vlastním cílem umění. Augustin sblížil či prakticky ztotožnil pojetí výtvarného umění s pojetím krásy, a poslání a funkci umění viděl v tvorbě krásy v tomto smyslu.

Vnitřní afinitě k Augustinovi dodává jistou naléhavost, že Třeboňský mistr pracoval pro řád augustiniánů kanovníků (Roudnice, Třeboň), tedy

⁹ K Augustinově estetice zvláště W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, Historia estetyki II, Wrocław—Warszawa—Kraków 1962, 58 n. — K. Svoboda, *L'Esthétique de Saint Augustin et ses Sources*, Brno 1933. — E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, II. vyd., Berlin 1960, 17 n. — R. Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Kolín n. R. 1963. — O. v. Simson, *Die gotische Kathedrale*, Darmstadt 1968. Srovnej též J. Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paříž 1938, passim. K otázce času v Augustinově filosofii např. H. Leisegang, *Denkformen*, Berlin a Lipsko 1928, 398 n. a k historickému působení a jeho změnám E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton—New Jersey 1957, zvláště 273 n.

pro řád podporovaný císařem a čelnými představiteli pražského dvora, který především se stal nositelem tzv. devotio moderna, směru spojujícího prohloubenou osobní zbožnost s augustiniánstvím a raným humanismem, a kladoucího značný důraz také na hodnoty estetické. Kloníme se proto k mínění, že u neznámého malíře nelze vyloučit hlubší dotyk s tímto prostředím, a to tím spíše, že také ikonografické schéma zmrtvýchvstání se zavřeným a zapečetěným náhrobkem má literární původ, a že zejména důležitým a vlivným se stalo ve zpracování Augustinově.¹⁰ Jde o motiv ve výtvarném umění do 14. století dosti vzácný, před Třeboňským mistrem ho použil např. Pietro Cavallini v cyklu maleb v kostele Santa Maria donna Regina v Neapoli (kolem 1300) a Taddeo Gaddi; naproti tomu se stal velmi rozšířeným na sever od Alp od konce 14. století a zvláště ve století patnáctém. Třeboňský mistr byl patrně prvním malířem, který myšlenku zapečetěného hrobu neilustroval, nýbrž vytvořil její zcela adekvátní a souměřitelný malířský protějšek, a dal svému obrazu sugestivní atmosféru zázraku a tajemství. Ale s Augustinovým textem sblížuje obrazy Třeboňského mistra i vnitřní příbuznost v pojetí Narození Krista — na hluboké Adoraci — a Zmrtvýchvstání, a že oba obrazy, ač patřily původně k různým oltářním celkům a odděluje je patrně také určitý časový odstup, jsou přece zase výrazem myšlenkové a výtvarné jednoty. Právě hluboká vnitřní souladnost se zdá naznačovat, že malíři nebyl motiv zavřené hrobky zprostředkován pouze v rovině ikonografické, ale že Třeboňský mistr mohl být Augustinovým textem, a snad nikoli pouze tímto, zaujat příměji a osobněji.

Proti staršímu umění nepodávají třeboňské obrazy jednoznačný resultát, závaznou normu, nýbrž jsou spíše apelem, podnětem, výzvou; jsou v tomto ohledu k divákovi otevřeny, vyžadují od něj dialog. S tím souvisí jedna zvláštnost prostorové výstavby. Diagonály kompozice nejsou v popředí obrazu ohraničeny giottovskou horizontálou, nýbrž běží ven z obrazu, otevírají ho do prostoru divákova a spojují je. Zvláště dobře je to vidět na Zmrtvýchvstání, kde jsou vojáci seskupeni kolem náhrobku v kruhu, jehož přední, chybějící článek doplňuje vlastně divák. To je významné řešení už také proto, že se otázky prostoru dostaly na konci 14. a počátku 15. století do popředí, a že tu šlo o inovace, které pak měly značnou vývojovou perspektivu. Tak viděl E. Panofsky v myšlence „den dreidimensionalen Raum von seiner Bindung durch die Vorderebene des Bildes zu befreien . . . die kühne Neuerung“ Jana van Eyck a pokračuje: „. . . in Jan van Eycks Kirchenmadonna aber fällt der Beginn des Raumes nicht mehr mit der Grenze des Bildes zusammen, sondern die Bildebene ist mitten durch ihn hindurch gelegt, so dass er dieselbe nach vorn zu überschreiten, ja bei der Kürze der Distanz den vor der Tafel stehenden Beschauer mitzufassen scheint: Das Bild ist in den Massen und in dem Sinne zum ‚Wirklichkeitsausschnitt‘ geworden, dass der vorgestellte Raum

¹⁰ H. Schrade, *Die Auferstehung Christi*, Berlin, 1967 a H. Přibíková, *Třeboňský mistr*, diplomní práce na katedře dějin umění FFUK v Praze 1970. — Myšlenka byla ovšem rozšířena také např. Zrcadlem lidského spasení — srovnej A. Patera, *Musejní zbytky staročeského Zrcadla člověčieho spasenie*, Časop. musea král. českého LXI, 1887, 477.

nunmehr nach allen Richtungen hin über den dargestellten hinausgreift — dass gerade die Endlichkeit des Bildes die Unendlichkeit und Kontinuität des Raumes spürbar werden lässt.“¹¹ U Třeboňského mistra jde v podstatě. o příbuzný problém, ale principiálně odlišné řešení. Zatímco Eyckův obraz se stal výsekem pozemské skutečnosti a je podržzen „normální“ perspektivě, i když nikoli ještě bezvadné, vtaňuje třeboňský obraz diváka, a mutatis mutandis také tento jeho svět do své organizace a struktury, a podržuje jej principu obrácené perspektivy. Tedy dvojí koncept světa a člověka. V nizozemském malířství, zvláště u bratří Eycků a mistra z Flémalle, půjde o stále detailnější popis viděného konkrétního světa, který postupně zcela zakryje, lze-li to tak říci, tradiční ikonografická schémata. Naproti tomu u Třeboňského mistra jsou hranice smyslového světa přesně vymezeny, detailní popis se nerozrůstá a ikonografické schéma je podrženo ve své tradiční podobě a — lze-li to tak říci — plné jasnosti. Možno-li v nizozemské malbě hovořit s Panofským o skrytém symbolismu, potom u českého malíře zůstává zachován do značné míry symbolismus tradiční, a o co jde, je právě nový vztah individua k souboru tradičních hodnot. Tento nový vztah k tradici, subjektivní a osobní interpretace tradice (vztah individua a tradicí objektivizovaného řádu, zachyceného ikonografickými schémata), to, co jsme nazvali „duchovní autobiografií“, co dává dílu autobiografické rysy (malíř působil v době, kdy vznikl také velkolepý autoportrét Petra Parléře), ale také nový důraz na barvu atd. — to všechno je výrazem nového konceptu světa a člověka, který ovšem už nelze odvodit z Augustinovy filosofie nebo estetiky, nýbrž který vyrůstá z malířova vztahu ke své době. Jde už v jádře o koncept pozdně gotický. Spolu s Petrem Parléřem a Mistrem týnského tympanonu patřil malíř třeboňského oltáře k těm, kteří otevírali dobu velkých uměleckých individualit a kladli zároveň základy pozdní gotiky.¹²

BEMERKUNGEN ZUM MEISTER VON WITTINGAU

Der Artikel befasst sich mit der Analyse des formellen Aspektes der Bilder des Wittingauer Altars. Er weist auf den ausgeprägt christologischen Charakter der Kompositionen und befasst sich vor allem mit der neuen funktionellen Anwendung von Konvention und Tradition, die im Rahmen eines modern strukturierten Bildes an Ausdrucksqualitäten gewinnt. Mit ihrer Hilfe konnte der Maler vor allen Dingen versuchen der Beziehung zwischen dem Natürlichen und Übernatürlichen, dem zeitbegrenzten und dem zeitlosen Sein einen visuellen Ausdruck zu geben. Dieser Grundpolarität entspricht auch die Auffassung von Licht und Farbe in den Bildern des Meisters von Wittingau. Der Autor versuchte weiterhin die Parallelen dieser künstlerischen Konzeption zu der Ästhetik des hl. Augustin aufzuzeigen. Ein bemerkenswertes ikonographisches Motiv, dessen literarische Wurzeln wahrscheinlich im Werk des Augustin liegen, ist der auferstandene Christus, der aus dem verschlossenen und

¹¹ E. Panofsky, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, I. c., 119.

¹² Otiskujeme skicu zaměřenou na určitý problém v díle Třeboňského mistra. Podrobněji a v širších souvislostech se jím zabýváme v připravované monografii o Petru Parléřovi.

versiegelten Grab aufsteigt. Dies alles steht im Einklang mit der künstlerischen Intention des unbekanntenen Anonymus, dessen Werk ein künstlerisch adäquater Ausdruck der Idee des hl. Augustin ist. Man kann nicht ausschliessen, dass der Meister von Wittingau der erste Maler nördlich der Alpen war, der sich durch diese ikonographische Neuigkeit inspirieren liess, die dann vor allem im 15. Jahrhundert populär wurde. Der Artikel befasst sich weiterhin mit der Bedeutung des Meisters von Wittingau für die Entwicklung von der historischen Schilderung zum Andachtsbild, welches dann charakteristisch für die böhmische Kunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde und im schönen Stil um 1400 den Höhepunkt fand.

Übersetzt von M. Nováková

