

Friedl, Antonín

## Nástěnné malby kapitulní síně slovanského kláštera na Sázavě

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1968, vol. 17, iss. F12, pp. [21]-37

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110740>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

ANTONÍN FRIEDL

## NÁSTĚNNĚ MALBY KAPITULNÍ SÍNĚ SLOVANSKÉHO KLÁŠTERA NA SÁZAVĚ

V současné době probíhají restaurační a konzervační práce na nástěnných malbách apokalyptického cyklu v kostelní věži na Karlštejně a v Emauzích v Praze. Tyto karlštejnské malby stejně jako malby emauzského ochozu mají přímý umělecký vztah k malbám v kapitulní síni na Sázavě. Tímto vztahem se aktualizuje znova podrobnější poznání sázavského cyklu na podkladě umělecko-historického rozboru po konzervaci provedené v době německé okupace. Tehdy nebylo možno vyslovit objektivní soud, který by byl přímým rozporu s tendenčním výkladem říšské „Denkmalstelle“, (Böhmen u. Mähren IV/11—12, 1943).

Druhým motivem, který navozuje seznámení se s výsledky odborné konzervace a nového výzkumu sázavských maleb, je návrh na zařazení stavebního souboru bývalého slovanského kláštera do kategorie národních kulturních památek.

\* \* \*

Klášter sázavských benediktinů poutal pozornost českých vlastenců XIX. století, kdy nové vydání kroniky druhého Kosmova pokračovatele, tak zvaného „Mnicha sázavského“ seznámilo českou historii s událostmi, vizíciemi se k prvním počátkům nové církevní instituce, první ve střední Evropě zasvěcené slovanskému ritu. Romantické dějepisectví hledalo smysl kláštera jen ve slovanskosti zbožného založení poustevníka Prokopa. Jeho děje „Mnich sázavský“ vylíčil sice spoře, nicméně s přesnými údaji. Vztahuje se na založení a výstavbu kostela a konventu a na posloupnost opatů, jejich osudy a význam pro existenci kláštera. Nikdo z těch, kdo se pokusili vyložit umělecké dějiny, netušil, že stavební torso gotického konventu tají v sobě polovinu kapitulní síně s bohatou malířskou výzdobou. Z neporozumění soukromých držitelů konventu (dnešního zánku) byla kapitulní síň zprofanována. V posledních letech pak laikové puzení amatérskou zvědavostí se pokoušeli odkrýt malby viditelné jen na místech, kde opadaly vrstvy vápených nátěrů. Výsledky těchto škodlivých zásahů byly poprvé uvedeny do umělecko-historické literatury jako pouhá zmínka v souvislosti s výkladem stavebního vývoje kláštera (E. Poche, Stavba kláštera sázavského v době gotické. Časopis společnosti přátel starožitností, XLII, 1934, str. 120). Jinak zůstaly malby fragmentem, neznámým v jeho cyklické souvislosti.

Teprve v rámci zabezpečovacích prací Státní památkové péče za německé okupace v letech 1942—1943 se podařilo vyvolat zájem úředních míst o odkrývání a konzervaci maleb. Z iniciativy Státního fotoměřického ústavu byl proveden nejdříve jejich průzkum, potom přípravné práce. Odkrývání a konzervace maleb se ujal restaurátor František Fišer. O průběhu konzervace a jejich výsledcích byla vy-

pracována zpráva a odevzdána Státnímu památkovému úřadu. Hlavní práce byly skončeny v září 1943 a malby byly veřejnosti odevzdány v listopadu téhož roku.

Zabezpečovací opatření se omezila na pouhou konzervaci. Plošné retuše byly provedeny tam, kde barevná vrstva zpráškovatěla. Pozadí původně modré, dnes šedomodré, bylo téměř na všech obrazech regenerováno v lokálním tónu. Toto opatření bylo nutné proto, že bylo třeba vyrovnat valérové výkyvy, které vznikly po odstranění barokní přemalby černou barvou, již byly dotčeny všechny obrazy bez výjimky. Jinak figurální složky zůstaly ve své typice restaurací nedotčeny. Podávají proto pravdivý obraz o svém středověkém charakteru přesto, že jako malby po výtece temperové utrpěly prodlením času a mnoho ze své tvarové plnosti ztratily. Tvrzení, že byly přemalovány právě ve své tvarové souvislosti, dokonce tak, že ztratily svůj umělecký charakter, dále že byly konzervovány nevhodnou metodou a že proto ztrácejí na barevné sytosti a nadále práškovatí, je omyl. Poslední vyšetření pomocí ultrafialového záření ukázalo, že malby jsou ve svých formálních vlastnostech restaurací nedotčeny, že jsou výborně konzervovány proto, že jejich barevný povrch je kompaktní a nerozkládá se. Domnělé blednutí je způsobeno tím, že po napojení povrchu konzervační fixáží se vytvoří krycí, zpočátku průhledná vrstva, která změní lom světla. Pigmenty se proto zdají vždy tmavší než jsou ve skutečnosti. Tak zvané „blednutí“ vzniká ztrátou lomu světla v rozkládající se krycí vrstvě povrchové fixáže za spolupůsobení usazujícího se prachu. Restaurací dosažená svěžest byla tedy jen dočasná. Důsledkem je zešednutí velmi nepříznivé barevné výraznosti, která byla jen nakrátko vyvolána konzervací a atmosférickou vlhkostí, jež zejména v podzimních a zimních měsících je na Sázavě tak značná.

\* \* \*

Maliřská výzdoba, jak vyplývá z cyklické souvislosti, zahrnovala i druhou část kapitulní síně, dnes ztracenou. Tematicky vycházela ze dvojího záměru. Prvním byl mariánský cyklus s tendencí naučnou, druhým byla výzdoba klenby s funkcí čistě dekorativní. Oba byly spojeny v jeden harmonický celek architektonickým rozčleněním prostoru na pravidelné čtvercové komponenty se souhrnem klenebních polí a kolmých stěn, uzavírajících slepé arkády. Nebyly vynechány ani široké okenní špalety, rámuující i gotická okna s kružbami kdysi bohatě konstruovanými.

Malby jsou rozloženy v dnešní zachované části, jak bylo řečeno, po všech stěnách i klenebních polích. Dělí se tematicky na dvě části, a jak dále ukážeme, i na čtyři stupně slohové. Ze zřetele církevně naučného byla to především řada obrazů mariánského cyklu, tvořící hlavní obsah výzdoby, která zaujala místo na čelních stěnách kapitulní síně. Zachovaná část začíná na severní stěně. Na její ploše v celém rozsahu ve dvou etážích nad sebou jsou na horizontální bázi komponovány obrazy: „Zvěstování“ pod klenebním obloukem a „Zasnoubení Panny Marie“ ve střední části pod ním. Zatímco horní obraz vyplňuje segment celý, dolní obraz zaujímá asi dvě třetiny střední etáže. Na zbyvající části byl kdysi další obraz, dnes demolovaný téměř docela zdí vybouranou do přilehlé sakristie. Fragment ukazuje dosud architektonické články kulisy, patrně trůnu.

Na zdech mezi okny na východní stěně byly komponovány podle vertikální osy další mariánské obrazy. U severovýchodního okna je po levé straně „Adorace dítěte“, po pravé straně „Madona s dítětem“ reprezentativního typu. U dru-

hého okna pak po levé straně „Madona Ochraniatelka“ a po pravé straně „Madona Vychovatelka“. Na jižní stěně byly komponovány obrazy podobně jako na protilehlé stěně severní ve dvou etážích nad sebou. Nahoře pod obloukem je „Narození“, ve střední etáži pod ním „Klanění“.

Klenbu pokrývají obrazy vznášejících se andělů, a to na všech šestnácti klenbových polích. Jaké obrazy byly na stěnách a klenbě druhé části dnes ztracené kapituální síně, nelze určit. Je možno usuzovat, že to byly opět obrazy mariánského cyklu vzhledem k plynulosti zachované řady a že na druhé části klenby byli tíž vznášející se andělé, aby nebyla porušena rovnoměrnost projektu a soulad celkového dojmu.

\* \* \*

Technická kvalita maleb je dána dobovou praxí. Průběh restaurace ukázal všude temperu, a to nejen na vyvyšovaném reliéfu, nýbrž i v podmalování intonaka. Přesto nebyl však postup jednotný. Obrazy na celistvých stěnách a na klenbě mají intonako. podmalované světlým okrem. Rozvrhová kresba byla provedena pevnou linií štětcovou v šedočerné barvě. Tento barevný podklad se liší od podkladu na obrazech meziokenních. Bylo tu použito šedého podmalování. Zabarvení intonaka se tak jeví jako zvláštní koloristní činitel, podtrhující kontrast lokálních tónů. Rozdíl v technickém postupu malby se projevil — jak později uslyšíme — také v podání tvarů. Obrazy mariánského cyklu, komponované podle horizontály, byly ve svém technickém složení nejlabilnější. Působením atmosférické i kapilární vlhkosti, zesilované ještě nešetným užíváním síně k profánním účelům těsně před restaurací, vytvořily se (nejvíce na východní stěně s obrazem „Zvěstování“ a „Zasnoubení“) kultury černé plísně. Proto došlo k porušení souvislosti tvarů, na obraze „Klanění“ a na jižní stěně dokonce i k porušení kresby. Touž technikou byly polychromovány klenbové žebra a ostatní architektonické články.

\* \* \*

Barevnost obrazů lze dnes posuzovat jen s výhradou. Lomené tóny na klenbě a čelných stěnách jsou výsledkem chemické proměny barev, nehledě k tomu, že na některých místech barevné vrstvy byly plísní natolik rozrušeny, že jejich koloristní substance zmizela vyluhováním temperového pojidla a zpráskováním minerálního obsahu barvy. Nicméně z toho, co zůstalo zachováno, lze odhadovat ještě plně středověký barevný souzvuk. Modř, okry a zeleně jsou základními tóny, z nichž byla odvozena celková barevnost. Červeně jsou jen doplňujícím akcentem, zvláště ve stínech. Podstatným činitelem je dnes šedomodrý tón v pozadí na klenbě, který však není původní složkou barevné škály. Jeho koloristní podstata byla jiná. Byla to modř pravděpodobně minerálního původu z neurčité zeminy. Malé zlomky této originální barvy, kdysi sytě oslnivého tónu, které byly během restaurace nalezeny pod barokními nátěry v profílech klenbových žeber, svědčí o chemickém procesu, kterým se sytá modř proměnila vlastně v šed. Podobnou změnou prošla i zeleň, pokud ji ve zlomcích původního tónu lze na stěnách doložit. Uplatňovala se nejvíce jako kontrastní akcent s bělobou na draperiích andělů i na postavách čelních stěn. Okrové tóny a hnědě zůstaly téměř nezměněny patrně pro stálost chemické podstaty minerálií. Nejlépe to dokládá malovaná arkatura, optické faksimile architektonického rozčlenění stěn ve skutečnosti neexistujícího a iluzivně nesoucího vertikálně navržené obrazy. Jako pomyslná součást

prostoru odpovídá malovaná arkatura svými okry a hnědí barevné hodnotě stěn a jejich tektonické konstrukci.

Poněkud jiný barevný charakter mají obrazy mezi okny. Již svým technickým složením se lišily od ostatních. Jejich barevná hodnota je založena na zcela jiných předpokladech než tomu bylo na obrazech předešlých. Zatímco na klenbě a čelních stěnách převládala tendence harmonického vyrovnání, na meziokenních obrazech usiloval malíř o vyslovený kontrast. Převládají tu tedy červeně, hnědě a okry; zeleň a žlut jsou jen komplementárním akcentem. Tóny jsou nelomené, zdaleka nejsou tak chemicky změněny jak tomu bylo na klenbě a čelních stěnách. Technické odlišnosti odpovídá tedy i barevné složení. Rozdíly je možno vyložit jedině jiným výtvarným názorem, plynoucím z jiného školení nebo umělecké tradice.

\* \* \*

Kompozičně jsou obrazy na čelních stěnách i na klenbě vázány na schémata užívaná — jak dále uslyšíme — i u jiných příkladů soudobé české malby XIV. století. Mají tak výrazné znaky, že je možno jejich sestavy uvést i do přímých závislostí, některé pak lze pokládat za ikonografický přínos, vyskytující se v okruhu české monumentální malby zatím ojediněle.

Ikonografický sled obrazů na čelních stěnách počíná kompozicí „Zvěstování“. Kontrapost dvou figur anděla a Marie je tu podán podle obvyklého schématu. Před Madonou, usazenou na trůnu pod baldachýnem, sklání se v pokleku anděl s rozpjatými křídly. Jen způsob podání je jiný a možno říci zcela novodobý. Madona je zasazena do architektury trůnu s baldachýnem. Jeho perspektivní zkratka připomíná obdobné řešení architektonických kulís na obraze vyšebrodského cyklu a jiných na něm závislých dílech české malby monumentální a miniaturní z doby kolem poloviny XIV. století. Kulisové schéma je tu však rozšířeno ještě o pulpit s otevřenou knihou a s pohledem na přihrádky s perspektivně podanými knihami. Je to kompoziční pokrok. Podstatnou novotou je zde dramatický pohyb anděla. V poloběhu a zároveň v ustrnulém pokleku před Madonou stanul s rozpjatými křídly a zvednutou pravíci, vyjadřuje psychickou komunikaci poselství. Jako nejvýraznější obdobu je třeba uvést nástěnný obraz téhož obsahu „Zvěstování“ v křížové chodbě slovanského kláštera v Emauzích. Scéna je tu podána téměř v doslovné kompoziční shodě. Na Sázavě byla vynechána pouze váza s květinami, která na emauzském obraze je odvozena z italo-byzantské předlohy. Má ji ještě mosaika ze XIII. století v baptisteriu ve Florencii, právě tak jako Cavalliniho průčelní mosaika basiliky Sta Maria in Trastevere v Římě, kterou lze datovat přibližně do roku 1291. Mosaika Cavalliniho je svou sestavou nejbližší českým příkladům. Je to nejen dramaticčnost okamžiku, ale i architektonická kulisa, která je poji do těsné ikonografické závislosti. Emauzský malíř použil s prospěchem pro kompoziční souhru antickou vázu s květinami, jejichž odrůdy realisticky pozoroval a rovněž tak i podal, třeba s jistě gotické stylizací. Tento detail, přispívající jako kompoziční činitel k harmonickému spojení obou figur, byl malířem sázavským pomnut pravděpodobně pro nedostatek místa.

Na obou místech tedy pronikají italismy v plném vyznění všech složek. Nebyly do Čech přirozeně přeneseny přímo podle antikisujících předloh cavalliniovských nebo florentského baptisteria, nýbrž podle schémat, ať původu sienského nebo florentského. Dramaticčnost andělského pozdravu vyjadřuje však nejlépe kompozice Simone Martiniho na obraze „Zvěstování“ z r. 1333, uloženém v Uffizích

ve Florencii. Do jaké míry pak čeští malíři předcházeli nebo byli závislí a zároveň schopní samostatného myšlení, dokládá i obraz „Zvěstování“ z vyšebrodského pasionálu, kde váza byla vynechána, ale květiny vyrůstají přímo ze země. Je to sklon k mystickému, stále ještě stylizujícímu realismu. Ve volné variantě Madony, stojící v perspektivním prostoru trůnu, použil starého schématu pro ilustraci „Zvěstování“ iluminátor kodexu zvaného „Laus Mariae“ Konrada z Hainburgu. Miniátor tu opakoval jen vzrušený pohyb pololetícího a polostojícího anděla s vlnícím rouchem. Podobně si počínali i miniátoři pracující pro kancléře Jana ze Středy. Nejlépe to dokládají ilustrace se stejnou tematikou „Zvěstování“ v cestovním breviři kancléřově, zvaném „Liber viaticus“ a v tzv. „Misálu biskupa litomyšlského“. První kodex podle historických indicií spadá svým vznikem do let přibližně 1353–1354, druhý nedlouho po té době.

Druhou kompozicí na téže stěně jest obraz „Zasnoubení Panny Marie“. Opírá se o starší ikonografické schéma. Všechny postavy jsou v pohybu, vyjádřeném mírným nakloněním k ose ústřední postavy veleknězovy. Vzruch a psychické napětí probíhá silokřivkami k sobě nakloněných figur, především hlavních postav. Je to charakteristický znak, který bude kritériem pro určení i slohové souvislosti. Zatímco architektonické arkády jsou typickým motivem české malby od poloviny XIV. století, nejsou jím malované pilastry s kanelurou, situované po obou stranách obrazu jako jeho orámování. Je to antikisující motiv se znaky rané italské renesance. Je to také prvek vysloveně italského původu, který se v obměně vyskytuje i na nástěnných obrazech v Emauzích, dokonce ve spojitosti s malovanou inkrustací kosmatovských bordur.

Vedle „Zasnoubení“ byl malován na téže stěně ještě další obraz, dnes rozrušený. Zůstaly po něm jen fragmenty architektonické kulisy trůnu. Ve své perspektivní konstrukci je téhož druhu jako trůn na obraze „Zvěstování“.

Na protější jižní stěně, pod klenebním obloukem, je obraz „Narození“. Děj je rozvitý do epické šíře. Slučuje v sobě tři dílčí scény: „Madonu“ tisknoucí své dítě na loži před dřevěnou, perspektivně podanou chatou, „Zvěstování pastýřům“ a „Salome“ připravující lázeň. Kompozičně je obraz vyřešen opět podle požadavku isokefalie. Byl to klenební oblouk, který přiměl malíře, aby po levé straně podal přihlízejícího Josefa, sedícího a nakloněného k hlavní scéně a po pravé straně pastýře, přicházejícího a naklánějícího se s gestem pozdravu. Snímá právě s hlavy svůj klobouk. Malíř tam také umístil sedícího psa, dostředně k ose orientovaného, kterého přivedl pastýř. Je to další žánrový realistický prvek, oživující ustálená církevní schémata. Je ohlasem lidové poetizace biblických dějů, která od dob domněle Bonaventurových „Meditací o životě Kristově“ pronikala také do představitivosti výtvarných umělců. Tato žánrovost se dotkla i vlastní scény „Narození“. Salome v projevu lidské účasti vztahuje ruce po dítěti, aby je vykoupala v lázni, kterou v popředí připravuje služka. Je to nový prvek, který v podání laické poezie vrcholného a pozdního středověku byl adaptován pro obrazové zpracování na podkladě apokryfního evangelia Jakubova. V české monumentální malbě nebyl neznámý, nejranější příklad se vyskytuje již ve vyšebrodském cyklu.

Druhým obrazem jižní stěny je „Klanění králů“. Malíř jej rozvinul v předimenzovaném měřítku figur v celé šíři kompoziční plochy. Již tím se liší od podání horního obrazu „Narození“. Tak jako tam i zde se opírá ve své kompozici o stará schémata, leč přeorganizovaná k novému účelu. Děj se odehrává v nejbližším popředí na úzké terénové bázi prvního plánu před dřevěnou chatou téže perspektiv-

ní konstrukce jako na obraze předešlém, a to zleva doprava. Madona je usazena na neviditelném sedadle podobně jako v Emauzích nebo na byzantských vzorech. Na klíně drží dítě, pohybem ruky kompozičně spojené s prvním ze tří králů. Do osy obrazu jsou situováni dva další králové, kteří se naklánějí v lehkém pohybu k dítěti. Na nejzazším místě po levé straně scény komponoval malíř kompars královského průvodu s koněm. Doprovází je drobná figura, která je vizuální spojkou vlnité siluety postav. Scéna sama je postavena bezprostředně před diváka bez proporčního odhadu figur ve vztahu k obrazové ploše a ke druhému plánu. Ve druhém plánu, těsně se přimykajícím k plánu prvému, se jeví kulisovité zkratky krajiny a chaty. Krajina má již pokročilý charakter. Stromy úhrnně podané a chaty je pozorována se všemi detaily. Giottovské schéma konstruovaného prostoru, kterého užili ještě malíři vyšebrodského pasionálu, bylo tu nahrazeno perspektivní projekcí dřevěné chatrče postavené z trámů a kryté cihlovými prejzy. Je to doklad, že malíř směřoval již k realitě postizitelné snysly.

Na východní stěně pod dvěma klenebními oblouky jsou malovány na rozšířených špaletách oken, dnes jediniých, která osvětlují prostor, čtyři obrazy s mariánskou tematikou. Neličí biblické děje, nýbrž alegoricky oslavují Mariinu vlastnosti mateřské a lidské. První z nich podle obsahové souslednosti je scéna „Adorace dítěte“. Tematická souvislost je porušena. Dolní část kompozice odpadla s omítkou tak, že restaurace z roku 1943 zastihla jen postavy sedící Marie a v pozadí situovaného Josefa. Marie je tu podána s gestem stále ještě starokřesťanské orantky v prudkém goticky esovitém pohybu, vychylujícím postavu ve vypjaté křivce z osy. Josef pasivně přihlíží k psychické komunikaci mezi matkou a dítětem, dnes ztraceným a původně uloženým v plenách u Mariiných nohou. Scéna sama, tak jak je na Sázavě podána, je odezvou současné poezie evropské (Brigitino vidění). Není jen záležitostí lokální, vyskytuje se i na jiných českých obrazech, právě tak jako na německých v podání monumentálních i miniaturních. Kompoziční schéma adorace v nejpodobnější variantě má iluminace české bible, datované explicitem do roku 1391 a dnes uložené v Gothě (Landesbibliothek M. S. I., 4), dále jeden z obrazů okruhu dílny mistra třeboňského oltáře (dnes v galerii na Hluboké), kromě řady obrazů Madon poměrně pozdního data z konce XIV. století, a dokonce z počátku XV. století. Tyto další příklady svědčí o oblíbenosti nového poetického motivu, rozšiřivšího se ve středoevropské oblasti v důsledku zlidovení zbožnosti, jejíž okázalé projevy přestaly být výsadou vládnoucí společnosti.

Protějškem „Adorace“ je na špaletě téhož okna Madona stojící pod baldachýnem v reprezentativním typu, tzv. „Glycophilousy“. Tiskne své dítě k tváři. Vyjadřuje opět v duchu náboženské poezie „Meditací o životě Kristově“ své lidské radosti. Není tu podána jako královna s korunou a žezlem. Ikonograficky je tedy její typus podán podle předlohy původu italského, popřípadě byzantského, nebo se alespoň o ně opírá. Architektonická kulisa předstírá svou perspektivní zkratkou prostorovou hloubku baldachýnového výklenku, do něhož je Madona postavena. Obraz zastupuje vlastně plastiku. Schéma je odvozeno z její trojrozměrné představy. Že tomu tak je, dokládá stupňovitá báze profilovaná několika ústupky. Ani tento obraz není ojedinělý v malířské tvorbě české. Apokalyptický cyklus v kapli P. Marie na Karlštejně předchází tu svým příkladem. Jeho „Žena sluncem oděná“, která je vlastně alegorií Madony, se tam objevuje v jiné věcné souvislosti, ale ve shodné kompoziční sestavě rovněž pod baldachýnem, napodobujíc vlastně trojrozměrnou sochu. Schéma samo opakuje jen bezpočetné příklady

plastických Madon pod baldachýny, vyskytujících se od XIII. století na fasádách, portálech a sloupech francouzských, italských a německých katedrál, ale také na nároží staroměstské radnice v Praze.

Po levé straně druhého okna je na špaletě obraz „Madony Ochránitelky“. I zde při volbě tématu rozhodovala literární předloha, která byla odezvou dobového sentimentu. Z prastarých legend, kolujících nejdříve v okruhu cisterciáckých klášterů, přešel i do představitivosti autorů lidových skladeb náboženských v podobě ikonografického motivu „Matky všech“, (Mater omnium). Nejčastěji se vyskytuje jako ilustrace v „Zrcadlech lidského spasení“ v podobě alegorie milosrdenství a odtud byl přijat i do malby monumentální, později i do plastiky. Počínaje XIV. stoletím je obvyklou alegorií „Ochrany všech lidí“, jak o tom mluví traktátová literatura cisterciácká, obsažená v rádo­vém kompendiu Cesaria z Heisterbachu. Tématu se ujali koncem XIV. století dominikáni a vytvořili jeho nový ikonografický typus „Madony růžencové“. Na Sázavě se objevuje „Madona Ochránitelka“ ještě v podání původním jako „matka všech“. Stojí opět ve výklenku architektonické kulisy s půlkruhovou arkádou a polokopulí. I tentokrát je obraz myšlen jako znázornění trojrozměrné plastiky. Pojetím se vyrovnává obrazu předchozímu.

Konečně posledním obrazem východní stěny na špaletě po pravé straně druhého okna je „Madona Vychovatelka“. Celé kompoziční pojetí tématu ukazuje, že malíř postupoval samostatně, že téma nebylo v předlohách zpracováno. Zatímco na všech předchozích obrazech východní stěny se projevuje závislost, zde se uvolnila malířská fantazie. Madona vede své dítě za ruku, naklání se k němu, dítě drží ve volné ruce košík a vzhlíží k matce. Psychická komunikace dosáhla tu v malířském ztlumočení svého maxima. Tím se přibližuje obsahově citové složce na obraze „Adorace dítěte“. Obě postavy stojí sice na obdobné stupňovité bázi jako na obrazech dřívějších, leč stojí volně, nejsou zasunuty do výklenku. Scéna se ocitá proto mimo jeho konstrukci, to jest před architekturou. Vyžadovala to sama tematika nové sestavy. Uvedla totiž do mariánské ikonografie a typologie středoevropské a především české nový lyricko-didaktický prvek. Je odvozen opět z literárních motivů biblických scén „Útěku do Egypta“ a „Uvedení dítěte do chrámu“, ztlumočených ve XII. a XIII. století autory náboženských skladeb na podkladě apokryfních evangelií Tomášova a Jakubova.

Obraz sázavský není ojedinělý, leč v mariánské ikonografii evropské není běžný. Vyskytuje se sporadicky jak ve Francii, v Německu a v zemích alpských, tak v kulturním okruhu českém. Antependium z konce XIII. století, kdysi v hradní kapli v Chebu (dnes v městském muzeu tamtéž), má tuto sestavu jako aplikovanou výšivku; drolerie ornamentální bordury v žaltáři ze souboru iluminovaných kodexů královny Alžběty (Elišky Rejčky) v knihovně býv. kláštera benediktinů v Rajhradě (M. S. 365 z roku 1315—1320) opakuje tento ikonografický motiv v miniaturním měřítku. O málo později (roku 1323) se vyskytuje na pečeti kláštera v Dolních Kounicích a roku 1371 na pečeti abatyše kláštera v Pustiměřích; konečně i v XV. století byl použit jako figurální kompozice pro aplikovanou výšivku mešního roucha v Kutné Hoře. Sem patří také zlidovělý obraz z rozsáhlého nástěnného cyklu farního kostela ve Slavětíně, kde nejvíce proniká lidová poezie ve vymýšlení nových ikonografických variant. Malby slavětínské patří ještě do druhé poloviny XIV. století. Je to doba počínajících společenských proměn, současně však také neobvyčejného kulturního vzestupu. Byla-li tato apokryfní sestava pojata do cyklu na Sázavě, vplynulo to z náboženského zvrácení pro-



nikajícího do nejširších vrstev laických právě ve XIV. století a dosahujícího mariánskou poezií svého vrcholu.

Zvládnutí celého kompozičního rozvrhu malířské výzdoby síně je faksimilovaná arkatura římsy opřené konzolami. Arkatura je na zdi malována a probíhá po všech stěnách ve stejném článkování. Je podána s ohledem na perspektivní zkratku každého oblouku, ale není realistická, je stylizována. Svou věcnou i kompoziční souvislostí vytváří bázi, na níž obrazy spočívají. Tato skutečnost nabádá k otázce po psychologických důvodech takového řešení. Není pochyby o tom, že malířovým záměrem byla tu alespoň částečná architektonická iluze, snaha po rozčlenění stěny jinak hladké, nutnost tektonizace malby, vytvářející vlastní opticky uzavřený prostor. Malbou takto pojatou, jakoby opřenou o konzoly, dosáhl tedy malíř toho, co nenalezl ve skutečnosti. Postavy a děje byly opticky odsazeny od stěny, která je nese, a předsunuty po pomyslné roviny prostoru reálného. Byly tak objektivizovány a zpřítomněny. To byly první odezvy realistického nazírání, jež se zatím nejevilo formálně, ale obsahově. Projevilo se dříve než umělci mohli svými výtvarnými prostředky vyjadřovat reálnou, smysly chápateľnou skutečnost. Tak lze konečně i vysvětlit používání tohoto iluzivního článkování stěn v prostorech jako připomínku chrámových her, kdy na jevištích, konstruovaných nad horizontem diváků, se odehrávaly nejdříve posvátné, později i světské divadelní hry. Tyto prvky nelze zatím doložit na soudobých malbách francouzských a italských. Sporadicky se vyskytnou jako malované architektonické články v podobě konzol na trecentistických obrazech, třebaš tu nemají svou tektonizační a iluzivní funkci, jak tomu je na Sázavě a v časově paralelních cyklech na Karlštejně a ve Slavětíně, kde bylo užito téhož motivu k téměř účelu. Racionální a iracionální hodnoty se tu v protikladu prostupují a vytvářejí mohutný dojem malebně prostorové jednoty.

Že tomu tak skutečně je, dokládá výzdoba klenby. Do každé klenební úseče byla vkomponována postava letícího nebo vznášejícího se anděla. Dekorativním elementem tu jsou křídla, stylizovaná téměř do ornamentu, zalomená podle klenebních cviklů. Andělé mají obvykle ruce sepjaty, někdy založeny, někdy jsou zkříženy nebo jsou komponovány do ohybu s gestem orans. Jejich variace odpovídají i variaci křídel. Draperie je podána sumárně. Přiléhavý šat, tunika, splývá po délce postavy, halí ji a uzavírá a vytváří pod tlakem slohu kompaktní hmotu deformující proporci. Kompozičně vycházejí tedy všechny andělské figury z jednoho principu. A přece při bližším seznání se objevují rozdíly. Postavy jihovýchodního pole klenebního, včetně nejbližší přiléhajících úsečí severovýchodního pole, jsou harmonicky rozloženy v ploše i obrysu. Zejména křídla byla prostředkem k dosažení plynulého kompozičního rytmu. Postavy jsou plné, tváře a hlavy úměrné, svatozáře jsou doplňkem a kontrastem zároveň. Vedle těchto vyrovnaných figur jsou na zbývajících úsecích severovýchodního pole i figury kompozičně se odlišující. V rozvrhu jsou bez proporci, jsou útlé, plocha křídel převládá v kompozičním rozvrhu nad hmotou postavy a draperie. Rovněž tváře, orámované svatozáři, se liší od předešlých. Rozdíly je nutno vyložit jinou osobností malíře. I v kompozici se projevilo různé chápání a podání obrysových tvarů tak výrazně. Pátrá-li se po typologické souvislosti andělských postav v soudobé malbě české, nelze zatím doložit přesné obdoby na jiných místech než na Karlštejně. Na Karlštejně jsou to nástrovní malby ve schodišti Velké věže ke kapli sv. Kříže. Pohřichu byly tak poničeny nebo přemalovány za poslední regotizační restaurace, že je možno srovnávat podle několika fragmentů pouze kompoziční schéma a ni-

koliv souhrn a rozvrh tvarů. Jejich typika je odvozena z malby italského trecenta. Zejména letící andělé Giottovi, vyskytující se ve velkém počtu variant na obrazech paduánských, předcházejí svým typem, obrysem i kompozičním schématem anděle karlístejnské, emauzské a sázavské.

\* \* \*

Posuzují-li se sázavské malby ze zřetele tvaroslovného rozboru i kritiky, vyplynou obdobné rozdíly v uměleckém pojetí. Ty se vcelku shodují s rozdíly kompozičními. Přesné vytčení vlastností ztěžuje porušení stav některých obrazů, kde tvarový reliéf, podaný temperou z velké části pastosně navršenou, se rozpadl. Zůstala jen obrysová linie a vnitřní kresba tvarů. Leč i tak lze bezpečně zjistit objemovou tendenci zaměřenou k malířskému vyjádření tělesné plnosti. Vyznačoval se jí obraz „Zvěstování“ a „Zasnoubení“. Lze soudit, že i obraz domnělého „Navštívení“, dnes téměř ztracený, měl tyto formální vlastnosti. Fragments architektonické kulisy to potvrzují. Oba jmenované obrazy vynikají barevnou modulací. Podkladový tón je neutrálně okrový a na jeho ploše malíř provedl kresebný rozvrh kompozice šedočernou štetcovou čarou. V jeho rozsahu teprve naněs lokální tón barvou průzračnou, lehce lazovanou, aby vytvořila podklad pro vlastní malířský reliéf. Vznikl zesílením lokálního tónu, ale zejména pastosním nánosem běloby valérově rozvedené do oblasti. Malířsky vyvíjený tvar se tu tedy oddělil od kontury a kresby. Vyrosl do plastického souhrnu diferencovaného záhybu, drapérií vedenou v kompozičním rytmu po vertikále i horizontále. Leč při vši plastické plnosti zůstaly na všech obrazech této skupiny residua gotické stylizace, jež je zvláště patrna na scéně „Zasnoubení“. Obvod drapérie se svíjí do tuhých rolovaných závitů, otevřených a umožňujících pohled do objemové hloubky. Je to formální znak charakteristický pro českou malbu, počínaje šedesátými léty XIV. století. Zvláštním slohovým prvkem je tu dynamičnost, která se projevuje nejen okázalým vzruchem v pohybu figur, jak je tomu u anděla ze „Zvěstování“, ale i napětím mezi figurami statickými. Naklonění obou hlavních postav, Josefa a Marie na obraze „Zasnoubení“, lehký pohyb hlavy a rukou, naklonění u ostatních účastníků scény, zejména pak v pohledu dostředně svedeném ke kompoziční ose, jsou tu stěžejní slohovou vlastností. Budou průkazným argumentem pro určení uměleckých souvislostí s vývojem soudobé malby české i mimočeské. Všechny zjištěné znaky jsou tak nepochybnou charakteristikou malíře, který byl označen při rozboru kompozičním jako první.

Podstatně jinak se jeví slohová hodnota na obou obrazech protější čelné stěny, „Narození“ a „Klanění“. Zatímco předešlé obrazy se vyznačovaly lehkým tónem podmalování a takřka lazovaným reliéfem, vynikají tyto pastosním podkladem s obsahem běloby, který téměř kryje rozvrhovou kresbu. Figury jsou tu podány v celých souhrnech téměř bez záhybů drapérií. Jejich tvary se vyvíjejí přesto organicky v souladu s kompozičním záměrem. Lineární schéma jejich obvodů, svinutých do tuhých záhybů, typických pro českou malbu šedesátých let, bylo tu opuštěno a nahrazeno tvary uzavřenými. Jejich reliéf je mělký bez zářezů do plastické tělesnosti, kresba byla potlačena dokonce i v siluetě, postava lne k barevné ploše plánu, do něhož je vestavěna. Přes veškerou pokrokovost nese proto obraz „Narození“ residua velmi starobylá. Rozvrhem i formálním ztlumčením se přibližuje kompozičnímu i slohovému principu, který určoval umělecké vlastnosti některým malbám nástěnného cyklu v Emauzích. V tomto vztahu se tedy shoduje s oběma předešlými obrazy.

Stejně si malíř počíná na druhém obraze. Je to „Klanění králů“, tedy scéna, jež sama o sobě je slavnostní a ve všech obdobích evropského vývoje vyžadovala zvláštního uspořádání. I pro ni byla samozřejmě v zásobě stará schémata, která ve XIV. století byla rozšířena o komparsy průvodu. Tak je tomu i na obraze sázavském, kde však byla sestava přepracována zleva doprava oproti obvyklému schématu opačnému. Takto je podána také Theodorichem na Karlštejně v kapli sv. Kříže a potud souvisí sázavský obraz s karlštejnským. Nesouvisí však s ním svým slohem, figury nemají theodorichovskou robustnost a objemovou šíři. Jsou přesto plastické, zcela ve shodě s traktamentem předešlého obrazu. I zde kresebnost i linearismus jsou potlačeny, mizí i kontura oddělující kdysi figuru od plochy neutrálního pozadí. Je to znak pozdního stadia v malířském vyjadřování české školy. Jinak se shoduje tvaroslovné podání do všech podrobností s podáním na obraze hořejším. Zvláště je třeba ještě zdůraznit také kostýmní složku, kterou lze doložit i na jiném příkladu monumentální české malby druhé poloviny a konce XIV. století. Obraz „Klanění“ v nástěnném cyklu farního kostela v Libiši, který patří do doby kolem roku 1380, nebo krátce po této době, má obdobný typus královské koruny na hlavách mágů. Oba vylíčené obrazy lze pokládat za dílo druhého malíře ve shodě s kompozičním rozbohem. Formální a slohové vlastnosti toto přisouzení potvrzují.

Zcela jinak postupoval malíř meziokenních obrazů mariánských. Jejich stěžejní vlastností je barevnost a objemovost. Barevnost je založena na kontrastech velkých ploch, malíř využil monumentálního měřítka. Dovedl s prospěchem kolorovat rozsáhlé části drapérie, architektury i pozadí v souladu komplementárních tónů. Hnědě, okry a červeně byly tu hlavními výrazovými prostředky ve srovnání s koloritem prvního a druhého. Velké barevné plochy určovaly spolu i formální podání. Kresba a linie sice rozhodují o tvaru především v drapérii, na obvodech záhybů, svléječích se do tuhých i širokých útvarů i konečně ve vnější kontuře celku. Malíř se tedy vrátil ke staršímu způsobu, kdy předmět malby byl pojmem izolovaným, nesouvisel s prostorem jej obklopujícím a byl oddělen od pozadí. V podstatě zůstal v oblasti abstraktního myšlení, jak to zejména dokládají záhyby plasticky vyvinuté, prosté vši přirozenosti jevů a odvozené ze středověké stylizace z poloviny a po polovině XIV. století. Tak je tomu na obraze „Madony Ochránitelky“ i „Madony Vychovatelky“, kde tento plastický traktament je nejlépe zachován. Tahy širokého štětece splývají po tvaru, vytvářejí oblasti v detailech, zachovávají však členitost celku. Je to starší způsob malířského podání. Malíř meziokenních obrazů nebyl dosud zcela prochnut voluminismem. Formální skladba na obraze je odezvou pohybového napětí vloženého do celé postavy. Toto napětí, jak již bylo řečeno shora, ovládá nejen českou malbu, ale i plastiku šedesátých až osmdesátých let. Je to autonomní prvek, který se vyskytl i na jiných příkladech sochařské a malířské tvorby v oblasti středočeské a západočeské. Plastické Madony na trůnu i Madony stojící dokládají nejlépe tento slohový výkyv (Bečov, Cheb, Most, Konopiště, Hrádek n. Blanici). Plastické obrazy na svívkách kasle děkanského kostela v Rokycanech, na ornátu kapituly v Brně svědčí o rozšíření tohoto slohového prvku i na umění užité. Ve vztahu pak k současnému malířství českému je to výkyv časově omezený, vyjadřující osobitou lokální školu nebo dílenskou tradici. Tento slohový výkyv je epizodický, není vývojovým mezníkem. Sázavský malíř, jehož dílem jsou meziokenní mariánské obrazy, se tak jeví jako příslušník oné zatím blíže neznámé malířské dílny, eklekticky sdružující ve svém podání umělecký názor starší (gotický stylismus) a soudobý, málo vy-

vinutý (vo'uminismus theodorichovský). Jeho umění zůstalo však bez vlivu na další tvorbu. To vše jsou vlastnosti rozdílné od vlastností vylíčených v rozboru obrazů předchozích. Patří proto malíři třetímu.

Zbývá posoudit slohové vlastnosti klenebních maleb. Zůstávají vesměs v dosahu výrazových prostředků maleb meziokenních. Linearismus, vnitřní kresebnost a konturování figur na obvodu víže klenební malby ke gotickému stylismu, který ovládá ještě tvaroslovný traktament na obrazech zejména „Madony Ochránitelky“ a „Madony Vychovatelky“. Podle starobyklých představ formulovaných Durantem, biskupem v Mende, kolem roku 1286, byli andělé „nebeskými bytostmi, utkanými ze slunce, světla a vzduchu“. Tato představa byla vůdčí myšlenkou i malíři sázavskému. Nevyjádřil ji sice tak spirituálně a tak dokonale jako mistr karlštejnské apokalypsy, přesto však se jí svým podáním přiblížil. Část andělů (vce'ku jich je šestnáct) vylíčil jako bytosti astrální, oděné vesměs v bílá mušelinová roucha orientálního původu. Malíř tu pod'ehl tradiční typice andělů, kterou poskytovaly předlohy italizujícího původu. Giottovi andělé, právě tak jako jeho toskánských pokračovatelů, byli vzorem pro sumární objem andělských figur na Sázavě. Touto sumárností se vyznačují stejně i andělé na klenební malbě nad schodištěm ke kapli sv. Kříže na Karlštejně. Příklad sázavský není tedy ojedinělý, zejména přihlédneme-li se také k obdobám, které poskytuje cyklus nástěnných maleb v Emauzích. A není to jen objemovost, tedy formální podání, které se shoduje, je to i typologický prvek drapériového zakončení. Je to podrobnost, která tu přispívá k rozlišení dvojího malířského traktamentu. Složitě vyústění záhybové skladby na konci drapérie halicí celou postavu v pohybu, nepostihl malíř, který namaloval anděly nad obrazy „Zvěstování“ a „Zasnoubení“ severní čelné stěny a nad „Adorací“ a „Madonou“ typu „Glykophilousy“ v meziokenních špaletách severovýchodních. Postavy zkrátíl, pohyby rukou jsou ztrnulé, drapérie je svedena do nelogického zakončení. Tyto rozdíly korespondují i s odlišným a slohově nesusoudným podáním hlav, fyziognomie a svatozaří. Jsou to znaky malíře selhávajícího ve finesách dílenské praxe. Je jinou osobností než tou, která malovala většinu ostatních andělů. Je nutno jej pokládat, tedy i ze zřetele slohové analýzy, za malíře pomocného, respektive čtvrtého.

Zjištění o dílenském složení, které vyplynulo z rozboru kompozičního, potvrzuje i zjištění z rozboru slohového. Obojí poznatky uměnovědné přispívají tak k poznatkům sociologicko-hospodářským. Malíře prvního, vyjadřujícího se konzervativně — tedy nejstaršího — lze pokládat za malíře vedoucího, za patrona dílny. Malíře druhého a třetího, vyjadřující se ve smyslu výcvje pokrokověji — jako osobnosti mladší — lze pokládat za spolupracovníky. Malíře čtvrtého, který ve skutečnosti byl patrně nejmladší — jako příslušník nové generace — je nutno pokládat za pomocníka, který dosud ve výuce nenašel svůj vlastní vyjadřovací způsob, buď pro skromné nadání anebo pro nezkušenost. Sociálně kulturní dějiny získávají těmito poznatky příspěvky k závěrům o hospodářském složení a v důsledku toho i o pracovních výrobních podmínkách umělecké tvorby české; tyto vztahy byly podminěny ještě zcela středověkým feudálním zřízením XIV. století i stavovskou organizací cechů a bratrstev.

Ve svém souhrnu se jeví slohové vlastnosti sázavského cyklu zčásti jako obdoba toho, co předcházelo nebo co bylo současné, z větší části však jako přínos k dílu české školy malířské.

Vedle stylizujících reliktnů, které dokládají obrazy „Zvěstování“ a „Zasnoubení“, se tu vyskytují již nové tendence objemové, a to ve dvojím podání dvou

různých malířských osobností. Jedné patří obrazy „Narození“ a „Klanění“, druhé patří mariánské obrazy meziokenní a část klenebních andělů; vylučují se z průměru české soudobé malby. Patří proto k přínosu ve vývoji, zejména proto, že se zatím vyskytly ojediněle a že je nelze po vnější slohové stránce srovnat s ničím, co předcházelo nebo co bylo současné. Některé prozrazují přímé vztahy k nástěnným malbám v Emauzích, částečně se zřetelem na uspořádání celku také k malbám na Karlštejně.

Z toho, co bylo již řečeno, je možno vyvodit závěr pro datování sázavských maleb. Jak již bylo podotknuto shora, terminem post quam je pravděpodobně datum dokončení kapitulní síně jako stavby. Se zřetelem k průtahům, které doprovázely gotizaci a renovaci kláštera sázavského v první polovině XIV. století, a se zřetelem ke konzervativním, právě tak jako pokročilým architektonickým článkům v kapitulní síni, dále se zřetelem k různorodosti uměleckého traktamentu obrazového cyklu je možno odhadovat vznik sázavských maleb teprve do období mezi šedesátými až sedmdesátými léty XIV. století. Jejich nepopíratelné vztahy k malbám karlštejnským a emauzským tento odhad potvrzují. Dvě desky na zámku v Moravském Šternberku a fragment nástěnného obrazu „Zvěstování“ v kostele sv. Petra a Pavla v Poříčí n. Sázavou, jsou zatím známé příklady dalšího rozrodu malířského slohu na Sázavě.

\* \* \*

Celková výzdoba chrámových vnitřků, jakou představuje i sázavská kapitulní síň, je obvyklá ve střední a severní Itálii ve XIV. století. Velké obrazové řady na stěnách a klenbách zejména v Assisi, v Padově, v Trevisu a ve Florencii jsou analogické sázavským s tím rozdílem, že italská klenební pole svými grandiózními poměry nesla i figurální obrazové kompozice a sázavská klenba svedená do středně na jediný sloup nedávala možnosti většího kompozičního rozvinutí. Proto se malíři omezili na jedinou figuru v jedné klenební úseči. Jinak v základním pojetí sázavského vnitřku jako prostředku k vyjádření optického a malířského záměru se jeví shoda s vnitřky italskými.

Krajinové prospekty a jejich rozvedení do hloubky a šíře, které se vyskytují v rudimentu na Sázavě, vyskytují se početně v Emauzích. Pokus o formální a kompoziční sestavu na sázavském obraze „Klanění“ lze srovnávat jen částečně s krajinami emauzskými. Schází mu základní vlastnost, prostorové rozvinutí krajiných plánů v logickém vztahu orthogonálních rovin za sebou následujících. Emauzské obrazy s krajinářskou kompozicí však mají své prototypy v prostorovém řešení, které na svých monumentálních obrazech podali někteří malíři florentští. Jsou to vesměs eklektikové a epigoni, vytvářející své představy podle předobrazů svého velkého předchůdce Giotta.

Tak je tomu na obrazech Taddea Gaddi v Sta Croce ve Florencii a zejména jeho syna Agnola di Taddeo Gaddi tamtéž. Otec a syn rozvedli poznatky Giottovy, prohloubili prostor a rozšířili jeho druhý plán. Srovnají-li se s nimi krajinově prostorové prvky obrazů emauzských, je úzký vztah nepopíratelný, a to tím více, že malíř emauzských krajin — zejména je tu vhodné připomenout grandiózní kompozici obrazu „Seslání many na poušti“ — situoval nad horizont ještě poprsí Hospodina, provádějícího zázrak. Tento vlastně stále ještě antický „deus ex machina“ je promítnut na neutrální pozadí. Právě tak to učinil Agnolo Gaddi na několika ze svých obrazů z legendy o sv. Kříži v kostele Sta Croce ve Florencii. Věcná i kompoziční souvislost je tu dána konečně i žánrovými motivy, kte-

rych s oblibou užíval Agno'lo Gaddi. Také malíři emauzští neopomenuli příležitosti interpolovat do svých naučných sestav perspektivní zkratky a žánrové prvky odporované z reálného života rané italské renesance, kdekoliv to obsah připouštěl, ačkoliv většina předloh, jež měli k dispozici, byla ještě zcela středověká.

Italismy se tedy vyskytují v souvislosti s těmito vztahy na malbách emauzských v hojném počtu a jsou kromě toho doprovázeny typickou italskou dekorací v podobě akantových rozvilin a kosmatovských faksimilií ve výplních, malovaných v širokých pásových bordurách pod obrazy a mezi nimi. Celý způsob vnější i vnitřní úpravy na obrazové výzdobě stěn je vlastně italský. Tento způsob se projevil i na Sázavě, byť v redukované míře.

Pátrá-li se v okruhu francouzské malby XIV. století po uměleckých vlastnostech shodných s vlastnostmi sázavskými a emauzskými, pak nepřekvapí při známém nedostatku monumentální malby, že to jsou jen iluminace, ve kterých lze doložit více nebo méně vzdálené analogie. Je pozoruhodné, že žádná z nich nemá paralely ať pro celkové pojetí a formální podání obrazů nebo pro kompoziční a slohové znaky. Jsou to více jen ojedinělé prvky ikonografické, které pronikaly s rozšířením gotické kultury ze západu do evropského středu a jihu. Tak ilustrace vyšlé z dílny mistra zvaného „aux Boqueteaux“ poskytují ve zdrobněném měřítku shody pro schéma postav v Emauzích. Ale typiku žen v profílu s prohnutými nosy odvodil jejich malíř ze schématu italského (Nardo di Cione, Orcagna v S. Maria Novella ve Florencii).

Nově zakládané kláštery a chrámy ve vrcholném až závěrečném období císařské vlády Karla IV. v Praze i na českém venkově vyžadovaly rozsáhlou produkci malířskou. Ke splnění těchto úkolů nestačily jen dvorské dílny. Vznikaly nové podřadné dílny, osazené eklektiky, někdy i příslušníky nových směrů nebo i mimočeské umělecké orientace, v některých případech vysoké úrovně. Jejich provenience je zatím neznámá. Poučuje o ní však jejich sloh. Tak tomu bylo v rozsáhlém cyklu nástěnných maleb v Emauzích, kde lze doložit jak ohlas Theodorikova podání tvarů, tak i domnělého „mistra lucemburského rodokmene“, pravděpodobně Mikuláše Wurmsera, který po skončení své práce na Karlštejně odešel do Emauz jako jeden z členů nového malířského kolektivu nesourodé umělecké orientace. Tak tomu bylo i na Sázavě, kde pracovali malíři různého školení, z nichž dva získali své poučení právě v Emauzích, osazených slovanskými benediktiny. Snad církevní organizační spojitost vyvolala i uměleckou paralelu. I když sázavský kolektiv neřešil aktuální malířské problémy, rozšířil fond gotické malby v době největšího rozpětí umělecké tvorby českého středověku.

(Tištěno jako přednáška, prosloušená v Praze roku 1965.)

#### POUŽITÁ LITERATURA

1. A. Schmarsow, *Die Capella dell'Assunta in Dom zu Prato*. Repertorium für Kunstwissenschaft XVI (1893).
2. Josef Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder der Burg Karlstein*. Prag 1896.
3. Josef Neuwirth, *Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag*. 1898.
4. Oswald Siren, *Alcuni pittori fiorentini*. L'arte VII (1904).
5. Wilhelm Suida, *Italienische Malerei d. 13., 14. u. 15. Jahrhunderts*. Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX (1906).
- 5a. E. Poche - J. Krofta, *Na Slovanech, Praha 1956*.

6. Adolpho Venturi, *Storia dell'arte italiana V, VII* (1908).
7. Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*. Milano 1912.
8. Emile Mâle, *L'art religieux en France II*. Paris 1923.
9. Vitzthum - Vollbach, *Malerei und Plastik d. Mittelalters in Italien*. Potsdam 1924.
10. Raymond van Marle, *The development of the Italian Schools of Painting III, IV*. Haag 1924.
11. Carlo Carrà, *Giotto*. Roma 1927.
12. Karl Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst I*. Freiburg in Breisgau 1928.
13. Vera Süßmann, *Maria mit dem Schutzmantel*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft V (1929).
14. Antonín Friedl, *Malíři královny Alžběty*. Praha 1930.
15. Emanuel Poche, *Stavba kláštera sázavského v době gotické*. Časopis Společnosti přátel starožitností XLII (1934).
16. Antonín Matějček, *Česká malba gotická*. Praha 1938.
17. Václav Mencl, *Česká architektura doby lucemburské*. Praha 1948.
18. Hans Wentzel, *Maria mit dem Jesusknaben an der Hand*. Zeitschrift des deutschen Vereines für Kunstwissenschaft 9, Heft 34 (1942).
19. Antonín Friedl, *Mistr karlštejnské apokalypsy*. Praha 1950.
20. Antonín Friedl, *Magister Theodoricus*. Prag 1956.
21. Otto Schmidt, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte Bd. I*. (Heslo „Apocryphen“).
22. W. Beck, *Die Iversheimer Muttergottes*. Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege XXIV (1962).

#### LE CYCLE DE PEINTURES MURALES DANS LA SALLE CAPITULAIRE DU MONASTÈRE SLAVE DE SÁZAVA

Le cycle de peintures murales décorant la salle capitulaire de l'ancien monastère slave de Sázava a été découvert et restauré dans les années 1942—1943 en liaison avec les travaux préparatoires relatifs à l'établissement de l'inventaire des monuments de la peinture médiévale en Bohême. L'importance que les peintures de Sázava ont pour l'histoire de la peinture gothique en Bohême est due essentiellement à deux faits. Elles témoignent tout d'abord de la variété des aspects de la création artistique dans le pays sous le règne de Charles IV et au cours des années qui suivirent immédiatement après. Comme d'autre part leur style se rattache à celui des peintures qui décorent le château de Karlštejn et le monastère d'Emmaüs à Prague, les peintures murales de Sázava actualisent en même temps toute une série de problèmes d'ordre formel.

Les peintures recouvrent tous les murs et tous les compartiments de la voûte de la salle, qui se sont conservés. Au point de vue thématique et aussi — comme nous verrons plus loin — au point de vue stylistique elles peuvent être réparties en deux catégories essentielles. En ce qui concerne leur contenu théologique, il s'agit d'abord d'une série de peintures mariales représentant la principale partie de la décoration qui orne les parois frontales de la salle. La partie conservée commence sur le mur Nord. Toute la surface du mur est recouverte de deux peintures, disposées horizontalement en deux étages, l'une au-dessus de l'autre: *L'Annonciation* sous l'arc de voûte, et *Les Fiançailles de la Vierge* à l'étage médian, au-dessous de *L'Annonciation*. Alors que la peinture supérieure remplit tout le segment, la peinture inférieure occupe environ deux tiers de l'étage médian; le reste était recouvert autrefois d'une troisième peinture, aujourd'hui presque entièrement disparue à la suite de la démolition du mur à laquelle on a procédé pour unir la salle à la sacristie voisine. Le fragment conservé montre jusqu'à nos jours les éléments architecturaux d'une coulisse faisant probablement partie du trône. Les ébrasements des fenêtres percées dans le mur Est sont ornés d'autres peintures mariales composées suivant l'axe vertical. L'ébrasement de la fenêtre Nord-Est décoré à gauche de *l'Adoration de l'Enfant*, à droite de la *Vierge à l'Enfant*, alors que celui de la fenêtre Sud-Est est orné à gauche de la *Vierge-Prolectrice* et à droite de la *Vierge-Educatrice*. Le mur Sud était recouvert de peintures disposées de la même manière que celles du mur opposé (du mur Nord), c'est-à-dire, en deux étages, l'un au-dessus de l'autre: en haut, au-dessous de l'arc de voûte, on voit la *Nativité*, en bas, à l'étage médian — *l'Adoration des Mages*. Tous les seize compartiments de la voûte sont recouverts de peintures représentant des anges planant dans les cieux. Quant aux peintures qui décoraient les parois et la voûte de la partie aujourd'hui disparue de la salle, nous n'en sommes

réduits qu'à des conjectures. La continuité de la série des peintures conservées nous permet de supposer que c'étaient également des peintures du cycle marial et que la seconde partie de la voûte contenait à son tour des peintures d'anges, garantissant ainsi l'équilibre du projet et l'harmonie de l'aspect général de la décoration.

\* \* \*

Le coloris des peintures doit être examiné aujourd'hui avec beaucoup de prudence. Les demi-teintes des peintures recouvrant la voûte et les parois frontales sont le produit d'une transformation chimique des couleurs et les couches de couleurs ont été — par endroits — tellement corrompues par la moisissure que leur substance colorée a disparu à la suite de l'élimination de la matière agglutinante et de la pulvérisation du contenu minéral de la couleur. De ce qui est resté on peut néanmoins inférer que les peintures de Sázava étaient encore marquées d'une harmonie chromatique pleinement médiévale. Les bleus, les ocres et les verts constituent les tons fondamentaux qui déterminent l'aspect général du coloris. Les rouges ne sont employés que comme des accents complémentaires, surtout dans les ombres. L'élément essentiel de l'aspect actuel des peintures est constitué par le gris-bleu du fond de la voûte, qui cependant a subi d'importantes transformations chimiques.

Les peintures décorant les ébrasements des fenêtres ont un autre caractère chromatique qui est dû à leur composition technique même. Leur valeur chromatique repose en effet sur des données entièrement différentes. Alors que les peintures décorant la voûte et les parois frontales sont marquées avant tout d'une tendance vers l'équilibre harmonieux des couleurs, l'auteur des peintures ornant les ébrasements des fenêtres s'efforçait d'aboutir à des contrastes chromatiques prononcés. Ce sont donc les rouges qui y prédominent, tandis que les bruns, les ocres, les verts et les jaunes n'y constituent que des accents complémentaires. On n'y trouve pas de demi-teintes et les couleurs n'ont pas de loin subi des transformations chimiques aussi profondes que les autres peintures.

L'analyse compositionnelle nous permet de conclure qu'il s'agit de trois types de peintures. *L'Annonciation* et les *Fiançailles*, c'est-à-dire les scènes évangéliques, témoignent d'une même conception de la composition, des proportions et des rapports psychologiques des personnages. On peut donc les attribuer à un même peintre. *La Nativité* et *l'Adoration des Mages* sont conçues d'une autre manière. Leur auteur se distingue du premier par une autre conception des proportions des figures qu'il situe au-devant de la scène; les groupes des personnages représentés sont serrés et la coulisse architecturale du lit et de la cabane est située tout près de la scène représentée. Une troisième manière caractérise enfin la conception des peintures mariales couvrant les ébrasements des fenêtres. A l'exception de *l'Adoration des Mages*, ces peintures se bornent en effet à représenter essentiellement la figure principale, dont les dimensions sont en plus exagérées par rapport à l'architecture: elles doivent donc être attribuées à un peintre qui, par rapport aux auteurs des scènes évangéliques, s'exprimait au moyen de raccourcis beaucoup plus prononcés. L'ensemble des anges décorant la voûte doit être sans doute attribué au premier des trois peintres, comme le prouve la représentation identique des ailes des anges de la voûte et des ailes de l'ange de *L'Annonciation*. Il faut cependant remarquer que les anges des segments de voûte du compartiment Nord-Est sont traités d'une façon différente. Leurs proportions relativement irrégulières, la conception plus simple et plutôt schématique des ailes et une représentation assez gauche des draperies nous amènent à penser que la peinture de ces anges est due à un quatrième peintre, qui cependant n'était sans doute qu'un aide du troisième, dont il dépendait sur le plan du style et qu'il s'efforçait d'imiter. L'analyse stylistique nous permettra d'ailleurs de prouver que les peintures sont dues réellement à trois ou éventuellement à quatre artistes.

Les qualités morphologiques des peintures nous apparaissent dans l'ensemble comme une analogie, et dans une large mesure même comme un nouvel apport à la manière d'expression qui caractérise l'École de peinture bohémienne de l'époque. Outre les réminiscences d'une certaine stylisation, documentées par *L'Annonciation* et par les *Fiançailles*, on y découvre en effet déjà une tendance à la représentation des volumes qui s'y manifeste d'ailleurs sous deux formes, dues à deux personnalités artistiques. La première appartient à l'auteur de la *Nativité* et de *l'Adoration des Mages*, la seconde à celui des peintures de la Vierge dans les ébrasements des fenêtres. Par leur structure formelle les peintures de Sázava sortent du cadre courant de la peinture bohémienne de l'époque. Elles représentent donc un progrès, d'autant plus que jusqu'à présent il faut considérer comme des spécimens uniques qui ne peuvent être comparés à rien de ce qui avait précédé ou de ce qui provenait de la même époque. Le premier groupe trahit des liaisons directes avec les peintures murales d'orientation italianisante conservées jusqu'à nos jours au Monastère d'Emmaüs à Prague et en partie aussi avec les peintures murales faisant



partie de la décoration du château de Karlštejn (Héodoric et le Maître dit de la Généalogie des princes de Luxembourg qui est très vraisemblablement identique avec Nicolas Wurmser). Le second groupe ne témoigne pas de telles liaisons et constitue donc — d'après ce qu'on peut en penser jusqu'à présent — un élément isolé dans l'évolution de la peinture en Bohême. Si l'on considère cependant la décoration de la salle capitulaire du monastère de Sázava dans son ensemble, il faut chercher le modèle de sa conception dans la peinture monumentale créée en dehors du territoire de la Bohême.

\* \* \*

Il résulte de ce qui précède que les peintures de Sázava peuvent être datées vers 1360—1370. Deux panneaux du château de Moravský Šternberk et un fragment de la peinture murale de l'Annonciation qui se trouve à l'église de Poříčí nad Sázavou représentent — à côté des peintures de Dalečín près de Pernštejn — des exemples, aujourd'hui connus, de l'épanouissement ultérieur du style des peintures de Sázava.

\* \* \*

Le type de la décoration des intérieurs des édifices religieux, analogue à celle de la salle capitulaire du monastère de Sázava, était courant au XIV<sup>e</sup> siècle en Italie centrale et septentrionale. Les grandes séries de peintures décorant les parois et les voûtes d'une série d'églises à Assise, à Padoue, à Trévise et à Florence sont analogues aux peintures du monastère de Sázava avec la seule différence que les compartiments des voûtes des édifices italiens pouvaient être recouverts, grâce à leurs dimensions grandioses, de grandes compositions figuratives, alors que la voûte de la salle capitulaire de Sázava convergeant vers une seule colonne au milieu ne permettait pas aux peintres de développer la composition d'une manière aussi riche. Les peintres de Sázava durent donc se borner à la représentation d'une seule figure dans chacun des compartiments de la voûte. A part cela, la conception générale de l'intérieur de Sázava, envisagée comme un moyen servant à exprimer les desseins optiques et picturaux des artistes, est entièrement identique avec celle des intérieurs des édifices religieux italiens. Ajoutons que les conceptions analogues qui apparaissent par endroits en France et en Allemagne reposent sur les mêmes principes compositionnels.

Les vues du paysage et leur développement en profondeur et en largeur, qui ne figurent dans les peintures de Sázava que sous une forme rudimentaire sont fréquentes dans les peintures du monastère d'Emmaüs. L'essai qu'entreprend en ce sens l'auteur de l'Adoration des Mages à Sázava ne peut être comparé qu'en partie aux paysages d'Emmaüs; ce qui lui manque en effet — et c'est capital — c'est la disposition de l'espace du paysage suivant des plans orthogonaux qui se succèdent. Les peintures d'Emmaüs, dans la mesure où elles représentent le paysage, ont toutefois leurs prototypes dans les peintures monumentales de certains peintres florentins qui ont réussi à apporter une certaine solution au problème de la représentation de l'espace. Il s'agit évidemment des éclectiques et des épigones qui adaptaient tout simplement leurs visions à celles de leurs grands prédécesseurs, Giotto et Simone Martini en premier lieu. Il faut mentionner sur ce plan notamment les peintures de Taddeo Gaddi (1341—1346) et celles de son fils Agnolo Gaddi à l'église Santa Croce à Florence. Le père et le fils développent les grandes idées de Giotto en approfondissant l'espace et en le transformant en un second plan qui s'ordonne dans une perspective étagée en se raccourcissant. Ce sont des conquêtes nouvelles que les deux artistes surent mettre pleinement en valeur. Si l'on y compare les éléments spatiaux des paysages représentés sur les peintures d'Emmaüs, une étroite liaison apparaît évidente, d'autant plus que le peintre des paysages d'Emmaüs — rappelons surtout sa grandiose composition de l'Envoi de la manne dans le désert — situa en plus, au-dessus de l'horizon, un buste de Dieu réalisant le miracle. Ce *deus ex machina*, au fond toujours encore antique, y est projeté sur un fond neutre. C'est absolument de la même manière qu'avaient procédé Agnolo Gaddi et ses contemporains florentins. La liaison réelle et compositionnelle est documentée d'ailleurs encore par des motifs de genre et par des raccourcis de perspectives, que Agnolo Gaddi aimait beaucoup à utiliser. Ce n'est que dans certaines scènes monumentales de la vie du Christ (*Nativité, Adoration des Mages, Fuite en Egypte*) que la composition iconographique dérive de peintures françaises. Par contre les types des visages féminins représentés de profil et caractérisés par des nez camards dépendent des modèles italiens. Les peintres de Sázava et d'Emmaüs reprirent sans aucun doute les solutions spatiales élaborées par les peintres des dernière décennies du trecento italien et notamment par les peintres florentins. Aucune des peintures de Sázava et d'Emmaüs ne répète cependant textuellement les modèles italiens. L'étroite dépendance des peintres de Bohême des modèles italiens concerne surtout la composition symétrique des foules en mouvement, la représentation des figures inclinées et les vues des paysages, mais elle n'est jamais absolue. Les

peintres de Bohême ont transfiguré les nouvelles conquêtes des peintres italiens en les combinant avec la tradition fondée par Théodoric et par Wurmser: ils réussirent ainsi à parvenir à une conception individuelle, très différente des modèles dont ils s'inspiraient et qui leur servaient d'exemple. Les peintures de Sázava et d'Emmaüs ainsi que — sur un autre plan stylistique — les peintures (récemment découvertes), qui décorent la petite église de Dalečín près de Bystřice pod Pernštýnem en Moravie, apparaissent comme une transformation synthétique d'éléments étrangers en un langage artistique individuel, adapté à des conditions locales et historiques spéciales. Les peintures d'Emmaüs et de Sázava restent jusqu'à présent, quant à leur contenu et quant à leur forme, sans analogie.

*Extrait d'une conférence prononcée à Prague en 1965.*

*Traduit par Mojmir Vaněk*

