

Friedl, Antonín

[Mistr Theodorik je jednou z reálných osobností ...]

In: Friedl, Antonín. *Počátky mistra Theodorika*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1963, pp. 7-70

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126649>

Access Date: 29. 11. 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.

Mistr Theodorik je jednou z reálných osobností v malířské tvorbě českého středověku. Historická data ho uvádějí do spojitosti s Prahou a se dvorem Karla IV. Údaje městských knih hradčanských, právě tak jako členství jeho v malířském bratrstvu pražském nabádají k úvaze o jeho původu a počátcích jeho malířského díla. Objektivní historické skutečnosti dosud známé připouštějí zatím jen hypotézu. Proto se o Theodorikově původu nelze vyslovit s určitostí. Naproti tomu kritický rozbor některých maleb z doby kolem poloviny 14. století navozuje určení Theodorikových uměleckých počátků.

První zmínku o něm má kniha malířského bratrstva, založená v Praze v souvislosti s hospodářsko-výrobní organizací umělecké práce k Novému roku 1348.¹ Kniha obsahuje především cechovní statuta (pracovní řád, práva a povinnosti členů), dále seznamy žijících i zemřelých členů a nakonec cechovní usnesení a výroky starších. Na pag. 207 je zapsáno: „N o t e t i s q u i d e d e r u n t p e r u n u m g r o s s u m p r o x i m o d i e d o m i n i c a p o s t f e s t u m , s a n c t i E g i d i i : P (r i) m (u s) m (a g i s t e) r t h e o d (o r i c u s) u n u (m) g (r o s s u m) .“

Je to záznam o tom, že mistr Theodorik jako první mistr bratrstva zaplatil svůj členský příspěvek. Ze souvislosti textu dalšího vyplývá, že příspěvek zaplatil 6. září shora uvedeného roku. Záznam zní jasně a přesně, vylučuje všechny pochybnosti.

Vyskytl se však výklad označující Theodorika jako člena, který byl prvním, kdo zaplatil do cechovní pokladny svůj příspěvek, a nikoliv jako člena, pokládaného za prvního v bratrstvu. Tento výklad však neobstojí v kritickém rozboru historických skutečností. Domnělé označení Theodorika jako „prvního, kdo zaplatil příspěvek“, mělo by za nutný důsledek pokračování v chronologii členských platů a v souvislosti s tím i označení každého dalšího malíře pořadovým číslem. Tuto chronologii však kniha pražského bratrstva malířů nemá. Proto je nutno shora uvedený zápis pokládat za spontánní označení Theodorika jako prvního mistra v bratrstvu a slovo „primus“ za apelativum a nikoli za prostý atribut.²

Dalším historickým pramenem jsou městské knihy hradčanské. K r. 1359 se v nich výslovně uvádí „dům císařského malíře Theodorika“. Z této zmínky vyplývá, že Theodorik byl usazen v Praze na Hradčanech, že byl hospodářsky do té míry silným jedincem, že vlastnil dům. Je to zároveň první zpráva, že Theodorik byl již r. 1359 ve dvorských službách Karla IV. Jeho pracovní a zároveň společenské postavení u dvora bylo nepochybně

výslednicí osobního vztahu císařova k Theodorikovi a ocenění jeho díla, jež jmenování císařovým malířem předcházelo.³

Dům na Hradčanech, o němž bylo právě promluveno, měl Theodorik ještě r. 1368. Vyplyvá to z dalších záznamů v městské knize hradčanské k uvedenému roku. Tehdy byl označen jako „Theodorik malíř“ bez zvláštního epitheta. Záznam je dokladem toho, že Theodorik byl trvale usazen na Hradčanech na dosah císařské kanceláři.⁴

Kromě těchto záznamů v městských knihách hradčanských, vztahujících se bez jakékoli pochyby na Theodorika, není dalších údajů, ze kterých by bylo možno usuzovat na jeho původ. Tu je však třeba uvážit ještě jeden zvláštní záznam v téže městské knize hradčanské, a to již k datu 3. října r. 1359. Záznam uvádí tam také „pána Theodorika, řečeného Zelo“. Blíší charakter není udán.

Ze záznamu nevyplývá ani etymologický výklad, který by bylo možno opřít o soudobé názvosloví. Moravské jméno „Zela“, obvyklé dosud zejména na Valašsku, není filologicky totožné, je pouze příbuzné. Ani slovenské slovo „želo“ a odvozené jméno „Želmíra“ nelze spojovat se stejným kmenem. Jedině staročeské „zelo“, původně „zielo“, je téhož filologického původu jako příjmení Theodorika blíže neurčeného v hradčanských knihách. V traktátech Tomáše ze Štítného vesměs ze šedesátých až sedmdesátých let 14. století se toto slovo vyskytuje ve formě adverbialní. Také adverbialní forma příjmení je častá v této době. Theodorik, řečený „Zelo“, je tedy příkladem pro použití adverbia pro osobní jméno, jímž se odlišoval od jiných současníků téhož jména. Ve staročestíně – zřejmě jako odvozenina řeckého adjektiva ζelos (zelos) – znamená: velmi, rychle, silně, horlivě a v přeneseném smyslu může znamenat i představu „siláka“. Hradčanský Theodorik, řečený „Zelo“, podle toho byl Theodorik zvaný „Silný“ nebo „Silák“. Ze je to jméno české nemůže být pochybností. Jestliže by bylo možno prokázat, že uvedený záznam k datu 3. října r. 1359 se vztahuje na Theodorika, císařského malíře, byl by jeho český původ nepochybný. Neprospěje tu možnost arci jen hypotetická, že Theodorik byl tak zván proto, že dosud nebyl „císařským malířem“? Jako takového uvádějí ho městské knihy hradčanské teprve po 16. říjnu ke sklonku téhož roku 1359. Zatím však objektivně historický důkaz tu podat nelze.⁵

Leč je možno uvést ještě jednu zvláštní okolnost, která ovšem stejně jen hypoteticky by mohla osvětlit Theodorikovo národnostní příslušenství. Již v uvedených městských knihách hradčanských je Theodorik označen ke sklonku r. 1359 jako „malerius imperatoris“. Slovo „malerius“ je latinisovaný český „malérz“, popřípadě i německý „Maler“. Je však proti tomu uvážit skutečnost, že v této době v Praze a také v oblastech německé kolonizace mezi německou menšinou převládlo nářečí . . . , jež samohlásku „a“ měnilo v „ô“. Že tomu tak bylo i v úředním jednání, dokládá úvodní pasáž „Knihy malířského bratrstva“ z r. 1348, jejíž německá verze začíná slovy: „Wir môler und schilter haben ein brudirschaft gestiftet . . .“. Proti tomu česká verze, jež je pravděpodobně pozdější, začíná slovy: „My malerzi a štitarzi . . .“. Z tohoto rozdílu lze odvodit závěr, že městskému notáři na Hradčanech byl ke sklonku r. 1359, Theodorik, když měl na mysli jeho dům, „malerz“ a nikoliv „môler“. Protože tehdejší kancelářská praxe vyžadovala jako úřední řeč latinu, notář latinisoval české slovo „malerz“

a proměnil je v „malerius“. Rozhodl se pro toto pojmenování patrně proto, že i on sám, notář, byl českého původu, myslil a cítil česky. Kdyby mu byl býval Theodorik německý „môler“, byl by nepochybně jeho latinisované pojmenování v právním řízení uvedl podle povahy jeho zaměstnání jako „môlerius“. Přes všechnu pravděpodobnost této úvahy nelze podat jednoznačný výklad a proto zůstává i tentokrát jen hypotézou.⁶

Leč je třeba mít na zřeteli ještě jednu okolnost, která, i když ne zcela, tedy alespoň zčásti, přispívá k objasnění Theodorikova vztahu k Praze a k Čechám. Theodorik pravděpodobně darem získal dvůr Mořinu od svého vysokého zaměstnavatele na Karlštejně, císaře Karla. I Wurmser získal tak r. 1359 svůj majetek a r. 1360 privilegia pro dvůr na Mořině. Ale privilegia ta jsou omezena, jak tomu právě nebylo u svobodných lidí, dožadujících se u panovníka výsad. Textace Wurmserových privilegií vymezuje platnost jejich jen na dobu života a bez právního nástupnictví dědiců. Toto omezení, jehož císařská kancelář použila v tomto případě, lze vysvětlit jediné tím, že Mikuláš Wurmser, rodem ze Štrasburgu, odkud přišel do císařských služeb, byl v Čechách cizincem. A cizinci byli vyňati z běžných právních opatření, pokud předtím nebyli získali inkolát. Ve srovnání privilegia Wurmserova a Theodorikova je podstatný rozdíl právě v charakteru a aplikaci základních ustanovení o dědicích. Privilegium Theodorikovo obsahuje klausuli o dědicích, Wurmserovo ji nemá. Theodorik tedy nebyl v Čechách a v Praze cizincem. Byl svobodným umělcem, sžitým se společenskou vrstvou, z níž vzešel a v níž tvořil jako organisovaný malíř, spjatý s českou vládou společností a s jejím životem. Potud patřil k národnímu kolektivu právě v duchu středověkého nazírání na národnost.⁷

Další zpráva vztahující se na Theodorika je až z r. 1367, kdy se mu dostává výsady pro dvůr na Mořině u Karlštejna. Obdobně byl privilegován již Mikuláš Wurmser. Tak jako jemu, tak i Theodorikovi byla výsada udělena za vykonanou uměleckou práci, oceněnou císařem a výslovně uvedenou v listině vydané jeho kanceláří. Práví se v ní, že dílo, které Theodorik vykonal, je „umělecké a slavnostní“. Vezme-li se pak v úvahu zpráva kroniky Beneše Krabice z Weitmile k r. 1365, kde se uvádí vysvěcení „velké kaple ve věži horní“, pak nemůže být pochyby, že tu jde o kapli sv. Kříže. Autorem její výzdoby pak byl jediné Theodorik se třemi spolupracovníky. Tato výzdoba však je dílem cyklicky uzavřeným a v souslednosti Theodorikových prací závěrečným, se všemi znaky suverénního ovládnutí malířského tvaru. Nepřispívá proto k vysvětlení uměleckých počátků Theodorikových.⁸

Ze zpráv, které by mohly bližší vysvětlit Theodorikovy počátky a jeho další umělecký vývoj, se zachovalo poměrně málo. Jen část iluminátorské výzdoby v breviáři rajhradského probošta Vítka (Brno, Universitní knihovna, MS R 394) svými uměleckými vlastnostmi nabádá, aby byla uvážena. Breviář není co do výzdoby jednotným dílem. Větší část jeho, počínaje fol. 9, je průběžně iluminována obrázky vztahujícími se k textu liturgickému. Breviář je přesně datován jednak explicitem do r. 1342, jednak chronologickými tabulemi pro výpočet církevního roku, a to pro léta 1343 až 1371. Počáteční hranice tohoto období znamená tedy, že kodex jako celek byl koncem r. 1342 ukončen a počátkem ledna následujícího roku 1343 byl dán do užívání. Pozoruhodnou podrobností jsou česká jména měsíců, nadepsaná nad latinské texty připojených listů kalendáře, sestaveného podle ritu diecése olomoucké. Moravský původ kodexu je tedy nepochybný.⁹

Druhá menší část výzdoby se omezuje na tři obrazy malované na dvě folia první pergamenové složky předsazené před kalendář a chronologické tabule. Složka obsahuje kromě textu benedikcí fol. Iv–II, tři obrazy na fol. IIv–III–IIIv. Tato folia s obrazy byla za převazby breviáře po r. 1737 vyňata a s uvolněnými listy následujícího kalendáře a chronologických tabulí fol. 1–8 spojena v novou složku, vevázanou do středověkých třmenů původní staré vazby. V této vazbě tvořilo dnešní první pergamenové folio předsádku (přídeští) nanesenou na vnitřní stranu přední desky. Stopy po nýtech starého kování na tomto prvním pergamenovém foliu poučují, že tomu tak bylo. Na reversní straně tohoto folia a na aversní straně folia následujícího byly napsány benedikce, a to rukou pisatele, o němž podle jiných technologických souvislostí lze mít za to, že byl rubrikátorem a spolu korektorem skriptoria, v němž breviář byl napsán. V textu jeho benedikcí je typickým písmenem „á“ a pak nepřesná artikulace slov v rubrikách vepsaných dodatečně po ukončení textu červenou barvou (fol. II). Oba tyto paleografické znaky se vyskytují v hojném počtu ještě na jiných místech breviářového textu, zejména na rasuře fol. 87–87v, kde byl text původní, napsaný písařem podle předlohy, nahrazen textem korektorovým. Korektura na rasurách fol. 87–87v a benedikce na fol. Iv–IIr jsou tedy dílem jednoho a téhož písaře, v tomto případě korektora a rubrikátora zároveň. Z této paleografické souvislosti plyne závěr, že v době, kdy kodex byl korigován, tj. po ukončení rukopisu a malířské výzdoby první části, tvořily listy s benedikcemi a třemi celostrannými obrazy již nedílnou jeho součást. Tři celostranné obrazy předsazené do čela rajhradského breviáře jsou tedy současné s malými obrázky ilustrujícími liturgický text a datovanými explicitem k r. 1342.¹⁰

Ze středověké anonymity vystupuje kodex jen částečně. Donátor není znám. Jeho osobnost uvádí explicit na fol. 400v slovy:

Explicit secunda p(ar)s
de s(anc)tis per fr(atr)em Petru(m)
expensis fr(atri)s Vitkonis
Prepositi in Raygrad
Anno ab incarnatio
ne d(omi)ni MCCCXLII

Donátorem breviáře byl tedy „bratr Vítek“, probošt kláštera Rajhradského. Probošt Vítek nebyl osobností bezvýznamnou. Klášterní tradice rajhradská oceňovala zásluhy jeho zejména o statky, které rozmnožil. Podle zachovaných dokumentů lze jeho působení v Rajhradě vymezit lety 1339–1349.¹¹ Kromě zpráv, které zachovala tradice a listiny, kde probošt Vítek vystupuje, nesdělují další prameny ničeho, z čeho by se dalo soudit na jeho původ. Okolnost, že někteří proboštové přišli z Břevnova, který byl mateřským klášterem Rajhradu, nemusí být rozhodující ani v případě Vítkově. Víme o něm, že byl šlechticem. Leč ani jeho donátorský znak,

**Explicit secunda ps
de istis per fratrem Petrum
expensis frater Theodoricus
Prepositus in Raygrad
anno ab incarnatione
ne domini MCCCXLII**

Byla vyložena (skončena) druhá část
o svatých bratrem Petrem
na náklad bratra Vitka
Probošta v Rajhradu
roku od vtělení
pána MCCCXLII
Ad Počátky Mistra Theodorika

kteřý byl vkomponován na vstupní straně breviářského textu do rozviliny na dolním okraji fol. 9, zatím nepřispěl k určení jeho původu. Je to na koso postavený štít, dělený, s polem bílým a červeným, na něž jsou napříč položeny dva prostupující a vzhůru obrácené půlměsíce, jeden červený, druhý tmavomodrý. Nahoře na rohu štítu je klenot: na kolíci přílbě tmavomodré s červenými fafrnochy je též emblem dvou prostupujících se půlměsíců téže barvy jako shora, zakončený stylisovanými pavími pery. Vítkův znak je v této sestavě zatím neurčitelný, třebaš v heraldice českých zemí



se vyskytují jeho varianty. Tyto se liší jak postavením emblému, tak i barvou. Nejbližší sestavou byl štít Měsíčků z Vyškova, Vřesovců z Vřesovic a Voděradských z Voděrad. Byly to rody vesměs moravské, jež lze zaznamenat již od počátku 14. století. Vřesovští se vystěhovali do Čech. Je však nerozhodné, patří-li do jejich rodu Bavor z Vřesovic (na Prachaticku), který má na štítu rovněž emblem příbuzný emblému Vítkovu. Dosavadní zkoumání bylo bezvýsledné. Moravský původ probůšta Vítkva je proto jen pravděpodobný.¹²

I když není znám Vítkův původ, byl donátorem breviáře. To se stalo tři roky po jeho nastoupení v Rajhradě, jak uvádí explicit z r. 1342. Napsání breviáře Vítek svěřil „bratru Petrovi“, který byl nepochybně členem rajhradského konventu. Označení písaře jako „bratra“ svědčí pro to, že ještě ve 14. století vedle písařských dílen laických byly činné písařské dílny klášterní. A kláštery samy

v rámci své organizace produkovaly ve svých skriptoriích liturgické knihy k vlastní potřebě.

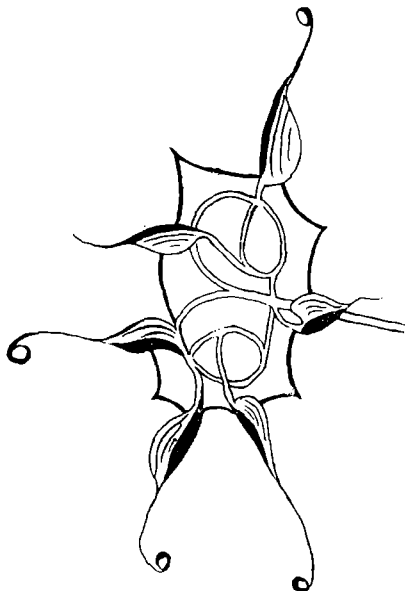
Explicit se však nezmiňuje o iluminátoru, lépe řečeno o iluminátorech. Zůstali anonymní tak jako v mnoha jiných knihách. Text větší části knihy, počínaje fol. 9, doplňují miniatury vztahující se svou tematikou k lekcím breviáře, k jeho mravoličným alegoriím nebo k pašijovým výjevům. Kromě obrázků tematických jsou tu také iniciály, komponované z ornamentu odvozeného z akantoidů a palmetoidů, vyplňujících vnitřek nebo vybíhajících mimo rámec miniatury. Na obvodu pergamenových listů vinou se celé bordury tohoto ornamentu, narůstajícího také na pevné žerdi. Iluminátoři byli pravděpodobně dva. Jeden z nich byl malíř dekorátér, který zdobil vždy záhlaví textu v příslušné iniciále poměrně konservativním ornamentem a figuru dobře neovládal. Druhý byl figuralista, který do svých obrázků vkládal tendenci komentující ilustrace s charakterem monumentálním. Oba však vycházeli z těchže slohových zásad. Byli italsky orientováni. První z nich se opíral o boloňskou a severoitalskou ornamentiku, do níž vkládal i prvky francouzské (hrotité terče a listy). Druhý tradoval již tělesně plně a objemově tvary na svých figurách a rozvíjel jejich reliéf pomocí světél na vrcholu tvaru se zachycujících. Tak jsou pojaty především tváře. Obvod figury má stále kresbu, která ji odděluje od neutrálního pozadí. Drapérie lne k velkorysosti, je úsporně členěná, její skladba se soustřeďuje na jeden hlavní plastický vysunutý záhyb.

Tělesnost a objem vyjadřují zároveň prostor. Iluminátor vyřešil tento požadavek na obrazu Davida hrajícího na harfu v iniciále B-eatus (fol. 9) tím, že ho usadil dovnitř architektonické kulisy trůnu symetricky a perspektivně podaného. Architektonická kulisa je již zcela přesně konstruována podle italské předlohy původu boloňského. Na obrazu „Umučení proroka Isaiáše“ (fol. 141) s iniciálou U-isio, nahradil iluminátor prostorovou složku krystalickou terénovou bází shora nazíranou. I ta je italského původu. Ornamentální části, které připojil ke svým ilustracím, lemují okraje listu v měřítku, které neodpovídá dekorované ploše. Jsou to akantové a akantoidní listy, ovíjející se na úponcích kolem pevné žerdi. Motivy, které se tu vyskytují včetně drolických prvků, jsou vesměs odvozeny z italských, především boloňských vzorů. Po formálně technické stránce jsou tyto ilustrace podány s průměrnou řemeslnou zručností relativně dobře¹³ (obr. 10–11).

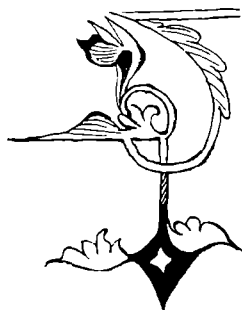
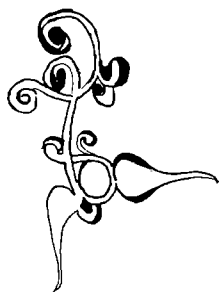
Figurální motivy věleňoval do svých miniatur také druhý malíř. Ilustroval svými skromnými obrázky největší část liturgického textu. Kompoziční princip je týž. Schází mu však italisující architektonická kulisa. Je o to gotičtější ve ztlumění figury. Pro jeho sloh jsou nejvýraznější dvě miniatury, na nichž figura je rozvedena do typického tvarosloví.

První je iniciála U-espere s obrazem „Vzkříšení“ (fol. 223). Rozhodující je tu postava Kristova. Jako obvykle vykračuje z tumbly podané ještě v obrácené perspektivě. Iluminátor v souladu s dílenskou praxí rovněž vyjadřoval již také tělesnou plnost a objem, ale nikoli s tak dokonalou formální přesností jako jeho spolupracovník s tendencí monumentální. Světlo, které vytváří objem, je rozptýlené. Kristova tvář je podána uvolněným traktamentem, rovněž i pleťová část jeho poloaktu. Ale drapérie je velkorysá, vychází z těchže slohových tendencí jako předešlá. Dokonce ještě je výraznější. Skladba vytváří nikoliv jen jeden vysunutý záhyb, nýbrž záhyby tři. Z nich slohově charakteristický je ten, který pod velkým obloukem drapérie klesající s ramene, člení její povrch výkyvem mimo osu. V souladu s ním vychylují se po výši postavy další dva záhyby rovněž v protikladném klíkatém výkyvu. Tyto tři záhyby, vysouvající se z povrchu, jsou tu slohovým kritériem, jež obraz po formální stránce uvádí do souvislosti s českým vývojem předchozím i současným¹⁴ (obr. 12).

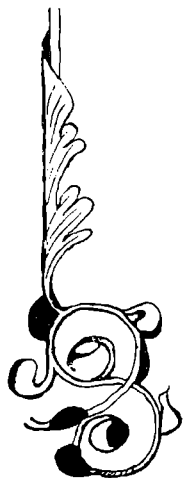
Druhou miniaturou umělecky shodnou je iniciála C-onfitemur s obrazem „Trojice“ (fol. 239v). Kompoziční princip se tu opakuje s rozdílem perspektivní projekce trůnu, na němž je usazen Hospodin. Horní deska trůnu, nazíraná z nadhledu, je projektována perspektivně správně. I tady je patrná snaha po vytvoření soustavy záhybů, vysouvajících se z obvodu



figury a povrchu její drapérie. Dokládá to rouška na aktu „Ukřižovaného“ i roucho sedícího Hospodina. Kromě toho se tu uplatňuje velký drapériový oblouk klesající jako rukávy s jeho ramen. „Ukřižovaný“ je přibit dosud na kmenu s dvěma rozpjatými rozsochami, který vyjadřuje tzv. „kříž mystický“, typický pro dobu z konce 13. a počátku 14. století. Iluminátor



se opíral ještě o starobylá kompoziční schemata. Opomněl do svého obrazu zařadit ještě „holubici“ alegorisující Ducha sv. Formálně technický traktament je volný, lépe řečeno řemeslně méně dokonalý než na obrazech prvních (inic. B – David hrající na harfu, fol. 9; inic. U – Umučení proroka Isaiáše, fol. 141). Tato nedokonalost a snad i drsnost podstatně odlišuje tohoto iluminátora od jeho předchůdce, vkládajícího do svých ilustrací složku monumentalisující^{14a} (obr. 13).



Kromě těchto figurálních miniatur obsahuje breviář ještě větší počet iniciál s drobnými scénami pašijovými nebo biblickými, jež jsou rovněž dílem druhého iluminátora. Z nich ze zřetele slohově kritického je pozoruhodná ještě iniciála E-xultent, fol. 289, se scénou „Obětování v chrámě“. Ve zcela zdrobnělém měřítku má vyhraněný slohový znak vysunutého záhybu, typický pro miniatury shora uvedené.

Pro slohovou charakteristiku pak je neméně důležitá i barevnost a způsob použití zlata. To je aplikováno v plátcích na červeném podkladě a vyhlazeno achátem. Tuto techniku ovládali oba iluminátoři. V barevném akordu byly obvykle svedeny tóny kontrastující i komplementární: modř a červeň, zeleň a okr, šed a růžová. Tyto dva lomené tóny jsou odvozeninou barevnosti italské. Na téměř souzvuku byly založeny i ornamentální části miniatur.

Jako hlavní vlastnosti slohové se jeví na miniaturách obou iluminátorů hlavního textu motiv jednoho, dvou až tří vysunutých záhybů, členících drapérii po výši postavy, a pak tendence k vytvoření jednoho velkého oblouku draperiového napříč postavou Figura, traktovaná již ve své tělesné plnosti spolu se záhybovou skladbou, je pevným malířsky utvořeným cel-

kem. Přes tyto základní goticismy pronikla do výtvarné mluvy iluminátorů již italisace v podání tvaru, vyvíjejícího se do plného objemu. Z předloh severoitalského a boloňského původu si čeští malíři osvojili tvar, ornamentiku a kolorit. Z barevného akordu lomené tóny; šedomodré, šedé a růžové jsou nejitalštější.

Jak bylo již shora připomenuto, byla do čela knihy předsazena složka s benedikcemi a třemi celostrannými obrazy fol. IIv—III—IIIv v rozměru vesměs asi 88×131 mm. Prvním z obrazů je Madona italského typu „dell'Umiltà“ (Madona Pokorná). Druhým obrazem je Christophorus — Křištof, třetím je Guntherus — Vintíř. Z vnějších vlastností breviáře vysvítá, že obrazů bylo více, pravděpodobně pět. Tematika obrazů dnes ztracených je neznámá. Obrazy jsou obsahově nezávislé jak na textu, tak na ostatních iluminacích. Nejsou proto ani ilustracemi v užším slova smyslu. Jsou volnou malířskou výzdobou. Jejich volba nepochybně vyplynula ze subjektivní vůle donátorovy.¹⁵

Madona Pokorná je usazena na trávníku, drží v náručí své dítě, je korunována. Je to ikonografické schéma italské. Tematika její je založena na teologické spekulaci již Augustinově, který pokoru — „humilitas“ ctil jako nejvyšší křesťanskou ctnost a zdroj všech ostatních ctností. Z augustinských výkladů přejal „pokoru“ i Tomáš Aquinský. Prohlásil ji v duchu Augustinově za nezbytnou pro získání ostatních ctností. Ohlasy této problematiky zasáhly prostřednictvím kázání zejména dominikánů do širokých vrstev nejdříve v oblasti severoitalské, kde získaly vréleho přijetí zejména u asketických sdružení laiků, která již od konce 11. století v Lombardii existovala. Roku 1201 potvrdil papež Inocenc III. jejich řád „humiliatů“. Jejich úkolem byl život prostý podle příkladu starých křesťanů. Prostředkem k tomu byla pravá křesťanská pokora. Aby požadavek této ctnosti byl lidu přiblížen co nejvíce, prohlásili ji teologičtí teoretikové za „osmou“ ctnost. Alegorii „Pokory“ zobrazil v této souvislosti již Andrea Pisano na reliéfech svých dveří florentského baptisteria, Taddeo Gaddi na nástěnném obraze v kapli Baroncelliů v S. Croce ve Florencii i Orcagna na svatostánku v Or'S. Michele tamtéž. Také Pietro Lorezetti namaloval r. 1341 oltářní polyptych, na němž pateticky vylíčil alegorické scény, vztahující se na novou teologickou tematiku křesťanské pokory.¹⁶ Vedle dominikánů to byli františkáni, kteří po příkladu svého zakladatele prohlašovali ctnost pokory za předstupeň ke spasení skrze Krista, k poznání Boha samého. Působením mariánského kultu se Madona v tomto období demokratizace některých náboženských pravd z královny nebes proměnila v lidskou matku. Bylo tomu tak ve Francii, stejně v Itálii. A zde, zejména v Lombardii, spirituálové přenesli na Madonu ctnost pokory. Usadili ji ve svých výkladech nejdříve na zemi, na trávník, někdy na polštář, v pozdějších alegoriích jí přisoudili vlastnosti „apokalyptické ženy“, hvězdy a půlměsíc.

Jejich výkladům předcházely sentence církevních spisovatelů, opírajících se o apokryfní protoevangelium Jakubovo.¹⁷

Kdy a z jakých souvislostí odvodili italští malíři ikonografický typus „Madony Pokorné“, je zatím nejasné, a to proto, že je v něm v některých případech připojen půlměsíc (symbol pozdější Assumpty) a zároveň motiv byzantské „Galaktotrophousy“ (Madony kojící). Ta je opět odvozena z umění koptického a dokonce staroegyptského (Isis kojící Osirise). Nebylo rozhodnuto, zda tento typus Madony kojící byl přenesen z Byzance do Itálie nebo opačně nebo zda vznikl ve Španělsku a přes Neapol se rozšířil po Itálii, zejména severní, v souvislosti s lidovým hnutím „humiliatů“. Tak v italském malířství vznikly paralelně vedle sebe dvě varianty „Madony Pokorné“. Jedna má motiv kojení, na druhé je tento motiv nahrazen obvykle souhrou lyrických gest (někdy objetím a stiskem tváří), odvozených opět z byzantského typu „Glykophilousy“. Do jaké míry tu působila současná náboženská literatura, nelze zatím určit.¹⁸

Do nedávna byl pokládán za nejstarší italský příklad „Madony Pokorné“ obraz janovského malíře Bartolomea da Camogli z r. 1346 (Palermo, Museo Nazionale). Po něm podle dosavadní literatury následuje varianta, kterou maloval r. 1348 Taddeo Gaddi pro kostel S. Giorgio v Rubelle (Coll. Parry v Highnam Court), Andrea da Bologna neurčitě roku, leč ještě kolem poloviny 14. století (Pausola, S. Agostino). Ve volnějším zpracování je uvést i velkorysou variantu snad Lippa Memmiho (1317–1347), ale připisovanou Simone Martinimu, také Donatovi, nebo Bartolu di Fredi (Berlín, Deutsches Museum, Nr. 1071). Sem patří i varianta z roku 1374, kterou maloval Fra Paolo da Modena (Modena, Pinacoteca Estense). Užší skupinu tvoří tu eklektické varianty „Madony Pokorné“, jež nepochybně vzešly z malířské dílny Allegretta Nuzzi (1346–1374) ve Fabrianu a Francesca Ghisi (1359 až 1374), napodobujících své starší současníky. Právě jejich obrazy svědčí o zobecnění představy o Mariině pokoře v širokých vrstvách měšťanstva. Jsou přizpůsobeny již jeho vkusu, vybaveny velkou nádherou kostýmů a početností andělských sborů. Původní tematice pokory a prostoty tak, jak ji hlásaly traktáty teologů, jsou tyto obrazy již zcela vzdálené. Nápis, které dva z uvedených malířů připojovali ke svým Madonám, byly protikladem toho, co obraz podával. Konečně jest se zmínit ještě o dvou obrazech téhož typu, z nichž jeden maloval Giovanni da Bologna před r. 1377 (Benátky, Academia, Nr. 17) a druhý nejstarší benátský malíř Paolo da Venezia, známý od r. 1335–1362. Na tomto posledním obraze dítě spí na klíně matčině (Benátky, Academia, Nr. 14). Fantasie malířů překonávala již v této době vžitě ikonografické schéma. Citovost a realita života spolupůsobila i v oblasti náboženského života jednotlivců, ať to byli umělci sami nebo laikové umění konsumující.¹⁹

Novější badatelé, zejména čeští, však nepřihlédli k tomu, že již Simone Martini za svého pobytu v Avignonu v letech 1339–1344 namaloval obraz „Madony Pokorné“ na stěně pod portikem hlavního vchodu do katedrály Nôtre Dame des Doms. Dotoval jej kardinál Stefaneschi, který byl na obraze portretován. Do současné doby tu však zůstaly jen fragmenty, jež přesto poučují jak o tematice a ikonografii, tak o tvaroslovných hodnotách obrazu. I tyto pouhé fragmenty charakterisují závěrečné údobí Simonova malířského traktamentu, jak o tom bude ještě dále promluveno. Jak půso-

bila nová tematika na umělce významu Simonova, dokládá varianta typu „Pokorné Madony“, kterou Simone namaloval za svého avignonského pobytu jako jedno křídlo diptychu se scénou „Zvěstování“, kdysi ve sbírce Stroganovové v Římě.²⁰

Zvláštní ikonografický motiv Madony rajhradské „královská koruna“ není českou výjimkou. Sama o sobě by se mohla zdát „korunovaná pokorná“ protikladem. Nicméně je to protiklad, který představu o pokoře „matky syna Božího“ slučuje i s „královnou“ nikoli jen s „dívkou Páně“. Psychologický obsah „pokory“ je atributem královské koruny (reginae coeli) právě zesílen. I královna se sklonila v pokoře a usedla na pouhý trávník. Básnická tvořivost lidu dospěla v organizaci „Umiliátů“ k jednomu z nejcitovějších projevů, podobnému zbožnosti františkánské. I malíři byli již dotčeni sloužící svými obrazy lidu. Pokora byla ctností již starokřesťanskou. Výtvarné umění trecenta přijalo ji do své tematiky.

V obrazárně Musea civica v Padově je zatím vystaven obraz „Madony Pokorné“ s atributem královské koruny, jinak s typickými ikonografickými detaily: Madona je usazena na trávniku a kojí své dítě. Je traktovaná v široce založených tvarech, které svými vlastnostmi odkazují obraz do prvé třetiny XIV. století. Obraz je pokládán za dílo paduánského malíře Quarienta. Je bezesporu severoitalský, plný ještě pobyzantských residuí. Jeho tvarové podání se shoduje s jinými obrazy Quarientovými, uloženými v téže obrazárně. Musejní katalog uvádí r. 1335, kdy obraz byl namalován. Podle tohoto výkladu byl by to – vedle obrazů Taddea Gaddiho a Bernarda Daddiho – zatím nejstarší datovaný obraz typu „Madony v pokoře“, který s rajhradským má společný ikonografický znak zlaté královské koruny. Typus paduánské Madony Pokorné by tak předcházel rajhradskému přibližně o sedm let. Toto časové rozpětí se vcelku shoduje s přibližným datem, kdy Simone Martini namaloval své avignonské Madony, tj. mezi léty 1339–1344^{20a} (obr. 1–3).

*

Světec Krištof byl silák, který podle legendy přenesl Krista ještě dítě přes hlubokou řeku. Podle této tematiky Krištof je vyličen i na druhém obraze rajhradského breviáře. Krištof jde zleva doprava vodou, tekoucí mezi dvěma vrstvenými svahy, opírá se pravou rukou o hůl vzrostlou ve strom se zelenou korunou, na levém rameni nese Krista-dítě a levou rukou si je přidržuje. Dítě se opírá pravou rukou o Krištofovu hlavu, v levé ruce drží jablko – symbol své světovlády. Je to ikonografie, která se opírá o poměrně pozdní legendu původu východního, zpracovanou neznámým básníkem ve 12. století v německé podunajské oblasti. Novější bádání se kloní k názoru, že toto německé zpracování je odvozeno ze syrského nebo i egyptského pramene, v němž předlohou pro postavu Krištofovu (Christophora) byl egyptský bůh Anubis, který nesl Hora, syna slunce, přes Nil. Není však tu úkolem určovat provenienci legendy. Rozhodující je ikonografický počátek typu. Nejstarší zobrazení lze hledat přirozeně tam, kde tematika byla legendárně zpracována, tj. celá středoevropská oblast a zejména její část – německé Podunají. Jsou to Korutany, Tyroly, jižní Německo. Ale není vhodné uvádět všechny příklady proto, že Krištofova typika na těchto místech nese na sobě ještě ve 13. a dokonce na počátku 14. století značnou míru románského stylismu. Světcova figura je na nich

frontálně podána, je nehybná a hieraticky strnulá. V této podobě pronikla Křištofova typika až do severní Itálie přes Švýcarsy a dokonce do Benátek, Trevisa, Bologně a Sieny. Je pozoruhodné, že i Simone Martini maloval r. 1321—1322 Křištofa pro Bichernu v Sieně. Představa o Křištofovi zobecněla i v okrajových oblastech Německa a — jak bude ukázáno — také v českých zemích. Kalendář Vítkova breviáře zaznamenal Křištofovo officium na den 25. července s označením: „Xristofori martyris“. Všude byl znázorňován jako obr. Jeho obraz se zpravidla rozprostírá po výši chrámové stěny. I tuto tematickou složku měl na mysli rajhradský malíř. Vyjádřil ji hmotou, šíří objemu i měřítkem postavy. Tím se nejvíce přiblížil ikonografické podstatě předlohy, o kterou se nutně opíral²¹ (obr. 4, 6, 8).

*

Poustevník Guntherus (Vintíř) byl r. 1006 prostým mnichem v klášteře benediktinů nejdříve v Hersfeldu, potom v Niederaltaichu. Později odešel do izolace a v lesní samotě vybudoval poustevníckou osadu na Šumavě u říčky Rinchnach. Roku 1011 tu byl založen nový klášter. Exemplárním životem kajícího a askety získal pověst světce, působícího dokonce zázraky. Legenda, kterou složil neurčitý mnich kláštera jeho posledního založení, o tom vypravuje. Věhlas jeho zbožnosti pronikl daleko mimo oblast jižního Německa a Čech. Byl ctěn také v Polsku a dokonce v Uhrách. Do českých dějin zasáhl tím, že se stal prostředníkem ve válečném konfliktu knížete Břetislava I. s německým císařem Jindřichem III. Domněnka vyslovená některými badateli, že byl vyzvědačem, je neoprávněná, vznikla z nepřesného výkladu soudobých zpráv. Poustevník Vintíř zemřel r. 1045 v Hartmanicích na české straně Šumavy. Jeho tělo dal Břetislav I. uložit v klášteře benediktinů v Břevnově, kde je dodnes. Na paměť jeho světecké pověsti založil pak téhož roku 1045 klášter v Rajhradě.

Touto historickou souvislostí lze také vyložit existenci Vintířova obrazu v rajhradském Vítkově breviáři. Je na něm podán jako stařec v celé stojící postavě zprava doleva, opírá se oběma rukama o vysokou poustevníckou hůl, zhotovenou ze silné větve a nahoře do kolena zahnutou. Je oděn v hábit černohnědý na doklad toho, že Vintíř byl benediktinem. Odkud malíř získal poučení o světcově ikonografii z povahy jeho zjevu, nikterak není patrné. Jeho postava může proto vyjadřovat jakéhokoliv jiného benediktinského poustevníka, tak jak vyplynula z malířovy představy, popřípadě z předlohy o poustevnících. Ale české benediktinské kláštery nemají ve svých officích jiného světce-poustevníka kromě Vintíře. Jeho officium červenou barvou vnesené ke dni 9. října má kalendář Vítkova breviáře. Nemůže být pochyb o tom, že poustevnícký obraz fol. III se vztahuje na poustevníka Vintíře (Gunthera), k jehož počtě byl rajhradský klášter založen, jak shora bylo již pověděno²² (obr. 5, 7, 9).

Pro posouzení ikonografického významu právě uvedených tří obrazů je vhodné určit, zda a do jaké míry se vyskytují jejich témata ještě na jiných příkladech v soudobé české malbě. Obdobou obrazu „Madony Pokorné“ breviáře Vítkova je tabulový obraz „Madony Vyšehradské“, tzv. „Dešlové“.

Není však ikonograficky shodný. Proti rajhradskému typu je tematika vyšehradského obrazu rozšířena o dvanáct hvězd kolem hlavy Madony. Z její svatozáře vyzařují zlaté paprsky. Madona je sice usazena na trávníku podobně jako rajhradská, leč v obrácené situaci zprava doleva. Kromě toho je pod jejíma nohama srpek zlatého měsíce. Madona vyšehradská slučuje v sobě kromě hlavní tematiky pokory ještě motivy z apokalyptického zjevu „Ženy sluncem oděné“. Naproti tomu Madona rajhradská je podána jako královna, má zlatou korunu na hlavě. Je to protiklad. Malíř tu nedomýšlel dosah tematiky a změnil ikonografický předpis. Potud si počínal samostatně. Jinak ve vylíčení trávníku s přirozeným charakterem květin a trávy se shodoval s jeho vylíčením na obraze vyšehradském. Oba se však vyhnuli motivu kojení, nahradivše jej jinou souhrou tvarů a gest dítěte. Na rajhradském obraze se malý Kristus po dětském způsobu zabývá svou nožkou, aby druhou rúčkou se zachytil o ruku matčinu. Je to reálný prvek, vyvěrající z poetisovaného líčení lidského vztahu kdysi posvátných osobností. Je to odraz poznání každodenního života tak, jak se jevil v evropském umění od počátku 14. století. Na vyšehradském obraze si počínal malíř poněkud rozpačitě. Měl zřejmě před očima předlohu italského původu, která obsahovala motiv kojení. Matčin prs zahalil drapérií pláště, ale dítě ponechal v původním schématu; tiskne se k draperii oběma rukama i tváří tak jako na jiných komposicích matky kojící. Jen jeho pohled je sveden k divákovi. Ikonografie byzantské „Galaktotrophousy“ byla tu dodržena jen částečně. Není tedy, jak bylo ukázáno, mezi obrazem rajhradským a obrazem vyšehradským přímé ikonografické závislosti. Každý z nich vznikl z jiného uměleckého záměru. Oba jsou zatím v okruhu české malířské tvorby 14. století co do tematiky výjimečnými díly přes to, že v českém mariánském kultu nebyl typus „Madony Pokorné“ neznámý. Její obraz byl ctěn v Praze pod Vyšehradem v kostele, který vedle špitálu založil Jan Očko z Vlašimi ještě jako biskup olomoucký, asi r. 1350 až 1355. Nová náboženská ideologie „Mariiny pokory“ byla v době kolem poloviny 14. století v Čechách motivem k založení jejího kostela i k vybudování kultu na nové téma i na nejvyšších církevních místech. Příští pražský biskup právě tak jako probošt rajhradský byli jí dotčeni.²³

Také obraz světce Křištofa má v české kulturní oblasti své předchůdce i soudobé paralely. Nejstarší z nich dosud známých je fragment v kostele sv. Jiří v Bořitově na Moravě. Podle svých slohových znaků patří ještě do konce 12. století. Druhým nejstarším příkladem dosud známým je rovněž fragment v klášterním kostele u sv. Jiří na Hradčanech v Praze. Jeho tvaroslovné podání odkazuje na dobu o něco mladší, pravděpodobně již na počátek století třináctého. Z prvé poloviny století čtrnáctého lze pak uvést další příklady v Praze v bývalém kostele sv. Jana na Prádle, v Průhoncích, v Brandýse n. L., na hradě Housece a v Dalešicích na Moravě. Křištofova legenda se záhy rozšířila i v českých zemích, jak o tom svědčí početné příklady další, vesměs již z druhé poloviny 14. století.²⁴

Proti dvěma předchozím obrazům má obraz Gunthera-Vintíře nejméně příkladů, jež by se ikonograficky alespoň přibližovaly rajhradskému, lépe řečeno, nemá je vůbec. Je tomu tak přesto, že památka poustevníkovy byla ctěna především v Břevnově, v místě jeho hrobu. Břevnovský opat Heřman se ucházel r. 1267 u římské kurie o prohlášení Vintíře za světce. Nedlouho

na to, pravděpodobně za opata Bavora z Nečtin, byla na místo uložení jeho ostatků postavena náhrobní deska s basreliéfovou fiktivní podobiznou. Světec stojí frontálně obrácen k divákovi ve strnulém schématu pozdně románské plastiky, v níž doznívají ještě reflexe byzantinisujícího stylismu. V levé ruce drží knihu přitisknutou na prsa, pravou rukou se opírá o poustevnickou hůl. Je oděn v mnišský hábit s kapucí a má svatozář. Slohové znaky uvádí břevnovský relief do umělecké souvislosti s plastikou benátskou z druhé poloviny a konce 13. století. Na obvodu náhrobní desky byl vytesán nápis, dnes fragmentální, z něhož zůstala čitelná pouze písmena „... LVA ... LIS ...“. Svatozář za světcovou hlavou je svědectvím toho, že poustevník Vintíř byl v Břevnově ctěn jako světec, dokonce že v barokní době byl mu postaven i oltář v klášterním kostele. Přes to však o Vintířově kanonisaci scházejí další zprávy. Teprve r. 1390 schválil papež Bonifác IV. návrh břevnovských mnichů, aby mohly být pořádány ve výroční den světcovy smrti slavné služby Boží v klášterním kostele. Ze 14. století není dosud známo jiné zobrazení kromě rajhradského. Břevnovský relief z konce 13. století je však ikonograficky zcela rozdílný. Z něho nemohl vycházet malíř rajhradského obrazu. Byl postaven před nový úkol zobrazit břevnovského, a jak již bylo připomenuto, také rajhradského, světce podle vlastní invence. Zvolil si k tomu obecné schéma poustevníka, užívané v malířských dílnách 14. století, tj. schéma mnicha s kapucí, vyzbrojeného poustevnickou hůlí. Iluminace českých biblí z konce 14. a počátku 15. století mají obdobné motivy, třeba ikonograficky přesně se nezhodující. Francesco Traini (1321 až 1363?) namaloval rozsáhlý nástěnný obraz na téma „poustevnického života v Thebaidě“ nebo „Triumfu smrti“ v Campo Santo v Pise, s velkým počtem poustevníků ikonograficky příbuzných. Typika poustevnická nebyla tedy ve 14. století v malířských dílnách žádným ikonografickým problémem. Rajhradský malíř rozhodl se pro tento obecný typ bez dalšího světeckého atributu. Vintířovým atributem má být hostie. Je to symbol, připomínající epizodu, kdy Vintíř podal pražskému biskupu Šebířovi svátost „posledního pomazání“. Leč tento atribut je pozdním doplňkem k legendě, asi takovým, jakým byla v českém náboženském folklóru poutní rytinka, kterou nakreslil a vyryl A. Weinkopf s titulem: „Statua lignea S. Guntheri Heremitaie ad Aquam Bonam in Prachinensi districtu Bohemiae miraculis claram“. Ani barokní rytec neznal břevnovský basreliéf, tím méně pak rajhradský obraz. Jeho Vintíř, tak jak ho na svém obrázku podal, je zcela rozdílný od obou předchůzců. Oba, tj. rajhradská ilustrace a břevnovský reliéf, jsou proto prvními a nejstaršími na sobě ikonograficky nezávislými obrazy světce německého původu, kterého české náboženské dějiny adoptovaly i pro svou hierarchii. Tato zobrazení zůstala ojedinělými příklady a nebyla ve výtvarném umění českého středověku opakována.²⁵

Po tomto zjištění nastává úkol určit slohové vlastnosti tří celostranných obrazů a stanovit jejich poměr k ostatním ilustracím breviáře, jejichž tematika a technologické vlastnosti již byly vylíčeny shora.

První z nich je obraz „Madony Pokorné“. Charakteristickým znakem je především monumentalita pojetí. Postava sedící Madony je rozložena téměř

po celé ploše folia. Předlohou tu nebyla tedy iluminace, nýbrž schéma pro velký obraz ať deskový nebo nástěnný. Rajhradská „Madona Pokorná“ je jen zdrobnělou variantou obrazu velkého formátu.

V souladu s monumentalitou je nutno vytknout objemovost. Ta je tu zásadní programová. Tváře Madony i dítěte jsou podány v široce založené oblasti, rovněž i všechny ostatní tělové části, ruce a nohy. Jsou plasticky vyvedeny na obvodu svého tvaru úzkým pruhem stínu, sklánějícího se do ostré kontury. Je to typický znak, který bude rozhodujícím kritériem pro srovnání. Objemová šíře zasáhla i do rozvrhu drapérie. Záhyb pláště, kryjící levou ruku Madony, je podán ve velikém oblouku. Táž formální tendence proniká do svislého záhybu pláště, spadajícího v táhlé linii s pravého ramene Madony. Všude je doložen tvar vyvíjený do oblasti malířskými prostředky: barvou s imanentním světlem.

Nad všechny ostatní vyniká pak měkce vlnitá skladba drapérie, rozložené na kolenou sedící Madony a spadající až na travnatou terénovou bázi. Drapérie se tu samoučelně svíjí a rozvíjuje, vrcholí osvětlena světlým lokálním tónem a zase se propadá do hlubokého stínu, aby nabyla na platičnosti. Shora připomenutý princip obvodu ostře konturovaného stínem se tu znovu uplatňuje. Zvláštní podrobnosti jsou tu tři, popřípadě čtyři záhyby shrnuté do úzkých paralelních výčnělků, napříč tvaru (pravého kolena sedící Madony, ukrytého pod pláštěm). I tato podrobnost je typická a bude i ona rozhodujícím kritériem pro srovnání.

Pro úplnost je na místě věnovat pozornost i způsobu, jakým byly vyjádřeny fyziognomické podrobnosti a útvar vlasů. Tyto jsou traktovány starobylými vlnovkovými pletenci, lemujícími Madoniny skráně. Jsou světle okrové a mají bílý kresebný akcent. Ústa, nos a zejména oči jsou vykresleny zběžnými štetcovými škrty černou barvou. I očníce byly zdůrazněny tímž způsobem. Tahy očních víček vyúsťují ze široké základny v koutku úzkého protáhlého tvaru směrem ke skrání energickým škrtem. Kresbnost tedy doprovází ještě malovaný tvar, který se stále opírá o její konstrukci. Pod lazurami běloby, jež zcela nekryje plochu, proniká všude subtilní, leč formálně dokonalá kresba, která již sama o sobě vymezuje široce oblý tvar. Jeho tělesnou plnost vynesla do plastického reliéfu teprve barva. Lokální tón byl nanesen v silné pastosní vrstvě. Tvar nebyl vyvíjen všude roztíráním do oblasti. Rovnou měrou malíř vyjadřoval tvar i subtilními šrafy; vedenými úzkými, sotva viditelnými tahy štetce. To je ohlas techniky italské, kterou lze doložit všude v toskánské malbě trecenta. Pojí se tedy k italskému koloritu, zjištěnému již dříve, ještě reflexe malířské techniky shodné provenience (obr. 1).

Slohové vlastnosti druhého obrazu světce „Kristofa“ jsou totožné s rozdílem toho, co tento obraz přináší navíc. Také zde postava světce se rozprostírá po celé obrazové ploše, dokonce ji přesahuje. Svatozář Krista-dítěte překrývá horní rámovou lištu. Tím se celá sestava figur opticky vyčleňuje z plochy neutrálního pozadí a částečně opět jen opticky vystupuje v prostoru reálném v jeho nejbližším popředí. Je to malířská finesa vyskytující se již na obrazech rané doby románské. Monumentální povaha celé komposice se tímto detailem jen zesiluje. Je to jeden ze znaků, který -- jak bude dále ukázáno -- spojuje tento obraz s většinou Theodorikových obrazů na Karlštejně.

Nejvýraznější formální složkou je draperie Křištofova pláště. Světec je situován průčelně s lehkým nakloněním hlavy k pravému rameni, s pokrčením nohou vytočených do tří čtvrtí profilu. Malíř rozložil Křištofův plášť po výši postavy v příčných, do vycnělých cípů se prolamujících záhybech. Po pravé a levé straně zavěsil rolované záhyby, splývající svisle s obou ramen dolů. Příčné záhybové cípy se překrývají ve třech řadách nad sebou, vysouvají se svou plastickou hmotou z jedné pohledové roviny, vytvářejí objemovou šíři. Spodní okraj pláště vytváří velkorysý oblouk, pnoucí se a stoupající v nepřerušené linii od pravého kolena vzhůru napříč postavy k levému rameni, kde je skryt v neviditelném ohnisku. Komposičně mu odpovídá stejně široce založený oblouk horního okraje pláště, vedený od pravého ramene hluboko přes poprsní část k rameni levému. Těmto táhlým obloukům pláště odpovídají dále táhle zaokrouhlené oblouky spodního šatu, kryjícího obě kolena. Záhybové složení šatu je svou velkorysostí charakteristikem, které bude rozhodující pro další zkoumání.

Tvarový traktament se opírá tak jako na předešlém obraze o přesnou kresbu. Rytmus drapériového povrchu je dán nikoliv mělkým detailem, nýbrž velkorysým reliéfem s oblymi přechody světla a stínů. Klikatě složené a vycnělé cípy překrývají a vysouvají se i ve frontální projekci z jedné pohledové roviny. Spolu se svislicemi záhybů rolovaných po obou stranách postavy, vtiskly obrazu vyhraněné znaky gotické malby. V tomto složení utváří se tyto znaky v českých dílnách malířských, jak bude dále ukázáno, již v době kolem a před polovinou 14. století.

K objemové šíři draperie Křištofovy se pojí i objemovost róucha Krista-dítěte. Roucho je hladké, téměř bez záhybů. Je napjaté tělesnou plností aktu, který v sobě skrývá. Jen na okraji po levé straně se ozvala vzpomínka na záhybovou skladbu Křištofovu. Malíř vysunul jeden jediný vycnělý cíp mimo obvod. Vyjádřil tak i v tomto malém detailu slohově formální princip své objemové šíře. Proporce Krista-dítěte je předimenzovaná, leč právě tím se shoduje s objemovostí a monumentalitou postavy hlavní. Shoduje se také, a to ještě ve zvýšené míře, stínem ostře konturovaný obvod tělesné plnosti. Malíř dosáhl v objemovosti předimenzované postavy Krista-dítěte maxima svého slohového traktamentu.

Z tohoto zřetele je třeba posuzovat i tváře obou postav. Jak bylo shora připomenuto, tvář Křištofova byla podmalována zeleným byzantinisujícím stínem, který proniká tónem pleťovým. Fysiognomie byla vyvinuta lehkými stíny a světlý do plastického reliéfu, s bílými akcenty na jeho vrcholech očí, lící a čela. Charakteristickým znakem je Křištofův nos, zahnutý v mírném oblouku a ostře konturovaný stínem na obvodu i v projekci tříčtvrťtinového profilu. Očnicové oblouky jsou vyjádřeny jako viditelná stavba lebky, víčko očí je tu energickým škrtem štětce, napojeného sytou černí. Doprovází jej lehký tah pod očnicí a uzavírá tak typický tvar, který s charakteristickým nosem bude důležitou podrobností pro další šetření. Vlasy jsou traktovány ve vlnovkách, splývajících po levé skrání Křištofa, mají na tmavém okrovém podkladu bílé akcenty. Zcela tak jsou podány i vousy. Jsou vyjádřeny rozechvými tahy vybihajícími i mimo objem tváře. Na bradě a pod nosem jsou v detailu akcentovány bělobou. I ty budou důležité.

Tvář Krista-dítěte je vyvrcholením tvaroslovné tendence malířovy.

Věren svému voluminismu podal ji v předimenzovaném, téměř paradoxním měřítku s plnou plasticitou myšlené skutečnosti, s lehkou modelací, ale s graficky vyjádřenými detaily očí, nosu a úst. Víčka jsou však podána jako protáhlé oblouky rovněž energickým škrtem černou barvou. Protože dětská tvář je tu frontálně situována, byl malíř nucen vyjádřit její objemovou plnost hladkou oblinou a zesílením ostře kontrastujícího stínu na spodní části brady. Toto opatření podtrhuje jen jeho osobitý slohový traktament.

Malířská technika je táž jako na předešlém obraze. Tvar byl vyvíjen dvěma způsoby. Především se tu uplatňuje technika šrafovací. Vyniká jí Krištofův plášť, podaný ve světle růžové barvě. Subtilní štětec doprovázel drapériové složení do tvarových záhybů jemnými šrafy, kladl je v sotva viditelných mezerách vedle sebe od světelných vrcholů záhybů až po jejich hluboké stíny. Tato šrafovací technika, jak shora bylo řečeno, původu italského, vyzněla zde v nejčistším podání virtuosního ovládnutí výrazových prostředků. Druhým způsobem je tu technika tvaru lavírovaného — vyvíjeného do tvarové šíře a její oblasti jednotnou barevnou vrstvou do plochy rozvedenou. Ta se omezila vlastně jen na roucho Krista-dítěte. Je fialové, jeho kolorit patří tedy do řady barev tmavých. A přece malíř moduloval jeho intenzitu smýváním tónů do světlosti na vrcholu velkého objemu a ostrým zesílením tónu na obrysu tohoto objemu. Jeho oblina je hladká, téměř nepřerušená záhybovou skladbou drapérie. Tato lavírovaná technika, jež je změnou proti šrafování, zasáhla částečně i do tváře dítěte. Nicméně pro zesílení oblasti malíř doplnil její ostré stíny na okraji ještě šrafy vedenými po tvaru. Proto působí dětská postava jako celek i ve svém paradoxním předimenzovaném zjevu tak uceleně.

Samobytnou složkou obrazu je krajina, do níž je scéna zasazena. Je to terén stupňovitě navrstvený po levé i pravé straně obrazu. Vrstvy terénu jsou nazírány shora po způsobu malby italského trecenta. V této podobě to jsou vlastně přezítka byzantské, ztlumčené do českých malířských dílen prostřednictvím předloh v souvislosti s jejich italisací před a po polovici 14. století. Na obraze Krištofově je krajina stupňovitě navršená jen kulisou v rozsahu prvního a druhého plánu. Do nejbližšího popředí je situována postava. A v nejbližším popředí dopadá také světlo na krajinové vrstvy, vytrácí se v jejich středu, aby na vrstvách nejzazších vyprchalo vůbec. Světlo tu tedy bylo činitelem prostorotvorným, ale jen ve vztahu ke krajině. Proto Krištof je vynat z prostorových vztahů a zůstává stále jen figurou postavenou po starobylém způsobu a vlastně mimo krajinu a před ni. Existuje sám o sobě mimo konstruovaný prostor. Že tomu tak je, dokládá svatozář Krista-dítěte — která přesahuje horní rámovou lištu a staví tak celou sestavu mimo obraz. Je paradoxem tedy, jestliže na druhé straně krajina měla být rovnocenným komponentem, doplňujícím a vytvářejícím obraz, a na místě toho se proměnila jen v úzkou terénovou bázi nejbližšího popředí. Vynětí hlavní postavy z obrazu a jeho částečné postavení před jeho rám je malířský princip, který v mnoha obměnách existuje na tabulových obrazech Theodorikova souboru v kapli sv. Kříže na Karlštejně (obr. 4).

Slohově formální vlastnosti druhého obrazu byly vylíčeny podle individuálních znaků, jež jsou tu složitější než na obraze prvním. Jako hlavní

znak byla konstatována malířova vůle vyjádřit tvar v plné šíři tělesného objemu, dále klikatá skladba vysunutých záhybů, hluboce zalamovaných (Křištofova drapérie), jejich tvarová úhrnnost (roucho i tvář Krista-dítěte), konečně i technologické zpracování povrchů, jež je odvozeno z poznatků z malby italské.

Třetí braz nepřináší nic zvláštního, co by jej vylučovalo ze slohové úrovně obrazů předešlých. Jeho tematika určila zároveň kolorit, jak o tom již byla zmínka. Guntherus-Vintíř je podle všech pravidel podán v rouše poustevníka-vyznavače, jak ho zaznamenal kalendář Vítkova breviáře. Malíř ho vylíčil nepochybně podle předlohy, která předpisovala kostým řeholníka-benedikta, tj. hábit černý s kapucí. Tato kryje Vintířovu hlavu. Hábit jeho však není černý, je hnědočerný. To proto, že jeho barva z valné části lazovaná, je položena na hnědočervené podmalování, které lazourou lokálního tónu prohlédá. Proti obrazu předešlému, který vyniká barevností, působí obraz s Vintířem monotonně. Na tom ničeho nemění ani sytější rudě červené pozadí, ani zelená terénová báze, na níž Vintíř stojí, tím méně pak okrová poustevnická hůl, o níž se oběma rukama opírá.

Ze zřetel formálního je pozoruhodný traktament pláště. Objemová šíře se rozprostřela především na kapuci, kryjící hlavu, ramena a hrud'. Kapuce jako součást kostýmu, kryjícího část tělesné postavy, je podána oble. Malíř tu zmožil nesnadný úkol vytvořit formu z barevné hodnoty nejtmaší. Svou černě ředil ve světlech a zesiloval ve stínech, necháváje barevně působit i červený podklad. Reliéf úzkých záhybů, zejména na levém rukávu, vyvyšoval na vrcholu ostře nasazenou bělí. A v polotónu zalamoval mělké záhyby hábitu, spadajícího v kolmých paralelách až na terénovou bázi a zde vyústujícího v záhyby přehozené. V tomto barevném zjednodušení se vyhnul typickému záhybu, plasticky vysunutému z povrchu, s výjimkou jeho ozvy na rukávu levé ruky. Zvláštní charakteristickou podrobností jsou tu tři, resp. čtyři úzce shrnuté záhyby, které ze svého ostrého ohniska na levém rukávu vybíhají po oblasti, aby v mělkém reliéfu se rozplynuly v objemové šíři. Jsou paralelou téže formální podrobnosti, která byla určena už na obraze „Madony Pokorné“.

Ke slohovým znakům patří i traktament pleťových částí, v tomto případě jen tváře a rukou. Fysiognomie poustevníka tu charakterisuje muže starého. Je promítnuta do tří čtvrtí profilu a je plně modelována se zdůrazněním anatomické stavby. Všechny plastické hodnoty jsou akcentovány bělobou, která do oblastí vyzvedá podrobností tváře a tak se zřetel slohového uvádí celek do formální jednoty. Prispívá k tomu i podání krátce sestřiženého plnovousu na bradě. I v tomto detailu si malíř počínal stejně. Na pleťovém podkladu vynesl souhrn brady bělobou a pak do oblastí sestřižoval jemnými štětcovými tahy, vlnícími se svisle po tvaru, na tváři pak jen tečkami. Tak se malíř podařilo vyjádřit vous prošedivělý, aby dosáhl charakteru poustevníka-starce. Útvar modelované brady je neohraňčen konturou, ve své oblasti uzavírá se stínem. Týmž způsobem byla vyjádřena i tonsura na světcově čele, sestřižená do věnce. Objemová tendence, stejně jako úhrnný traktament na světcově plnovousu mají početné obdoby na fysiognomiích Theodorikových světců v kapli sv. Kříže na Karlštejně.

Pozoruhodný ještě je detail nosu. Vrstvou pleťového tónu prohlédá

spodní kresba, která ve svém původním rozvrhu inklinuje k typu nosu zahnutého asi tak, jak tomu bylo na fysiognomii Křištofově. Obdobnou shodou je i podání očí. Okraj horního víčka je vyjádřen energickým tahem štětce, sytě napojeného černou barvou. V tom zejména se podobá tvář Guntherova tváři Křištofově. Tak jako tam, tak i zde doprovází energický černý škrt horního víčka subtilní červená linie, lemující ohbí víčka pod očnícovým obloukem. Navíc tu malíř vyjádřil vrásky na levé skrání, vyjádřené třemi bílými škrtly. Je to realistický detail, obvyklý téměř na všech Theodorikových obrazech na Karlštejně. Ruce jsou podány sumárně, zběžně jako nezávažný detail. Nicméně ve formální shodě s fysiognomií jsou i ony akcentovány na povrchu svého sumárního objemu bílými světly, ostře na prstech nasazenými (obr. 5, 7, 9).

*

Rozbor třetího obrazu ukázal, že slohově formální vlastnosti zcela odpovídají vlastnostem obou obrazů předchozích, že tedy všechny tři jsou umělecky rovnocenným dílem. Jejich společným znakem, který převažuje nad ostatními, je objemová šíře, klikatě vysunuté záhyby, úzce shrnuté záhyby a jejich oblé podání. Prostorová konstrukce schází. Postavy jsou situovány vesměs v nejbližším popředí prvního plánu.

Dalším úkolem je stanovit vztah formálních vlastností tří celostranných obrazů, fol. IIv–III–IIIv, k ilustracím breviářského textu. Již shora bylo řečeno, že tato ilustrační část je dílem dvou malířů. Především to jsou ilustrace již analyzované, a to: inic. B-eatus, fol. 9, s králem Davidem, hrajícím na harfu, dále inic. U-isio, fol. 141, s obrazem „Umučení proroka Isaiáše“, jež patří jednomu blíže neznámému malíři. Zatímco postava Davidova je slohově indiferentní, jsou postavy dvou katů v inic. U-isio slohově příbuzné s celostrannými obrazy. Zejména postava kata po pravé straně klečícího Isaiáše má zcela shodné znaky. Záhyb jeho roucha (sukně) je vyčnělý a z pohledové roviny vysunutý mimo osu. Tak vyjadřoval složení drapérie i malíř tří celostranných obrazů, zvláště na obraze Křištofově. Jemu odpovídá i tento detail na drapérii druhého kata po levé straně Isaiáše. Slohové principy, jež vyvolaly právě vylíčený traktament, byly prvním malíři ilustrací známy natolik, že jich použil, třeba v nich nedosáhl formální dokonalosti. Patřil bezpochyby k jedné a téže společné dílně, ve které vznikly také tři celostranné obrazy.

Dále je třeba posoudit z tohoto zřetele také ilustrace, jimiž vyzdobil breviářový text malíř druhý. Z jeho řady spadají dále v úvahu iniciály: C-onfitemur, fol. 50, s polopostavou starozákonního panovníka, inic. C-um, fol. 279, s postavou Jana Evangelisty, inic. N-ycolaus, fol. 394, s polopostavou biskupa Mikuláše, usazeného na trůně. Dvě iniciály této řady byly již shora analyzovány. Jsou to inic. U-espere, fol. 223, s obrazem „Vzkříšení Krista“ a inic. C-onfitemur, fol. 239, s obrazem „Trojice“. Všechny zde uvedené iniciály mají své figury podány ve větší nebo menší míře se slohovými znaky vyčnělých a vysunutých záhybů drapérie. Zejména inic. U-espere s obrazem „Vzkříšení“ vyniká touto skladbou. Blíží se jí svou

tvaroslovnou intenzitou inic. C-onfitemur s obrazem „Trojice“ a inic. N-ycolaus s obrazem biskupa Mikuláše. Slohové znaky na těchto iniciálách jsou podány v míře, jež opravňuje ke srovnání především s obdobnými znaky drapérie na obraze Křištofově, fol. III. Na obou místech se projevuje též výtvarný názor v citění a vyjadřování plastického tvaru, měkce širokého objemu v zalamování a ve střídavém výkyvu drapériové skladby. Formální shoda je taková, že je možno vysvětlit ji jedině vznikem ve společné dílně. V jejím čele stál mistr, jenž svým dílem určil slohový charakter i ostatních spolupracovníků dílny. Umělecká souvislost malíře tří celostranných obrazů, dále prvního a druhého malíře breviářových ilustrací je tím prokázána (obr. 15, 16).

Slohové znaky, které váží tři celostranné obrazy a ilustrace breviářového textu, neomezují se jen na vysunuté a klikatě řasené záhyby. Významným detailem jsou ještě úzké shrnuté záhyby, které ze svého ohniska na levém rukávu poustevníka Vintíře — fol. IIIv — vybihají do šíře v ostrém reliéfu napříč tvaru a rozplývají se v jeho objemu. Takový detail v obdobném tvarovém významu se vyskytuje také na inic. N-ascitur, fol. 307v, s postavou světce Vojtěcha s atributem jeho martyria. (obr. 19).

Postavu poustevníka Vintíře, fol. IIIv, spojuje s postavou Vojtěchovou, fol. 307v, nadto ještě celkový formální charakter. Souvislost je dána již tématikou benediktinského hábitu, do kterého jsou oba světci oblečeni. V obou případech je objemová šíře shodná. Táž je i skladba drapérie, splývající v kolmých a segmentových záhybech po výši postavy. Kromě toho i široce se otvírající a hluboce visuté rukávy, lemované bílou čarou, jsou odvozeny z téhož tvarového pojetí. Objemová šíře, tělesná plnost ovládá jak obraz Vintířův, tak Vojtěchův. Obě postavy jsou v podstatě zcela shodné; dělí je jen formální dokonalost obrazu Vintířova a poměrná drsnost v podání obrazu Vojtěchova. Výtvarný princip je též^{25a} (obr. 5, 19).

Zcela takovými se jeví i další figurální iniciály, ilustrující breviářový text. Je třeba věnovat pozornost inic. D-eus, fol. 21, s polopostavou proroka, inic. D-eus, fol. 27, s polopostavou proroka v hábitu a s kapucí na hlavě, inic. D-ixit, fol. 53, s Hospodinem a Kristem průčelně usazeným na společném sedadle, inic. C-onditor, fol. 86, s postavou světice a inic. A-d, fol. 397, se „Setkáním Zachariáše a Alžběty v bráně města“. Mohutností a objemovou šíří zvláště vynikají figury prvních dvou iniciál. Formálně souvisí s příkladem, který poskytoval zjev Vintířův. Na drapérii proroků se objevuje zcela shodný rozvrh záhybu kolmého, průběžného, i záhybu rozvedeného do tuze plynulé šíře s velkými segmentovými oblouky. Druhý malíř ilustrací řídil se i v tomto případě zásadami vedoucího mistra společné dílny (obr. 17, 18, 20).

To vše jsou umělecké vlastnosti charakteristické pro tři celostranné obrazy fol. IIv—III—IIIv, kde jsou podány v malířsky dokonalém použití vylíčených slohových prvků. Jejich kvalita nabádá k výkladu, že nejsou dílem hlavního mistra.

Iniciály ilustrující text jsou slohově shodné, nevynikají však uměleckou kvalitou tak dokonalou. Jsou více méně řemeslnou prací se znaky zběhlé, nikoli zušlechtěné dílenské praxe. Formálním rozbořením bylo zjištěno, že tyto ilustrace jsou dílem dvou dalších malířů-iluminátorů, tradujících kromě vlastní formální mluvy umění mistra hlavního. Touto věcnou sou-

vislostí a je možno říci, že i slohovou totožností, je společná práce tří malířů-iluminátorů na výzdobě Vítkova breviáře nade vší pochybnost prokázána.

Z tohoto poznatku je pak nutno vyvodit další jedině možný závěr. Jsou-li ilustrace breviářového kodexu datovány explicitem fol. 400v rokem 1342, vztahuje se toto datování i na tři celostranné obrazy, předsazené do jeho záhlaví před kalendář. Tyto obrazy tvoří tak s textem a jejich ilustracemi nedílný knižní celek, jak to vyplynulo již z rozboru paleografického.

Datování Vítkova breviáře rokem 1342 a ve spojitosti s ním i jeho malířské výzdoby v obou jejích částech — tři celostranných obrazů i drobných ilustrací — posouvá výskyt objemové šíře a z ní plynoucí monumentality tvaru přibližně o dvě desetiletí kupředu. Je to dříve než uvádí dosavadní literatura česká a německá. Je proto vhodné srovnání tří celostranných obrazů, které tu především přicházejí v úvahu, s památkami české malby z této doby a určení jejich poměru k těm, které předcházely, i k těm, které bezprostředně následovaly.²⁶

Hledají-li se slohově formální obdoby v české malbě časově nejbližší, budou to obrazy vyšebrodského cyklu, které je obsahují ve všech třech způsobech. Tento trojí druh znaků spojuje vyšebrodské desky s třemi celostrannými obrazy Vítkova breviáře, fol. IIv—III—IIIv. V pořadí obrazů rajhradských jsou to nejdříve motivy zlomeného, resp. přeloženého záhybu na rouchu „Madony Pokorné“ (fol. IIv). Týž zlomený a přeložený záhyb se vyskytuje ve vyšebrodském cyklu na rouchu Madony z obrazu „Zvěstování“,²⁷ na rouchu Josefa připravujícího dětskou lázeň na obraze „Narození“,²⁸ na rouchu prvního spícího apoštola a klečícího Krista na obraze „Hora Olivetská“,²⁹ konečně i na draperii Marie a apoštola Petra na obraze „Nanebevzetí“,³⁰ o němž bude ještě dále zmínka.

Podruhé jsou to vyčnělé, vysunuté a klikatě řazené záhyby ve skladbě draperie, jak jsou podány na postavě Křištofově (fol. III). Toto záhybové složení se vyskytuje ve větší nebo menší extensitě téměř na všech vyšebrodských obrazech, zejména pak na draperii Krista na obraze „Vzkříšení“,³¹ a ve vyhraněném tvaru na draperii pastýřovy suknice na obraze „Narození“.³²

Dále je to objemová šíře a formální tendence k ní, která charakterizuje všechny tři rajhradské obrazy (fol. IIv—III—IIIv). V obrazech vyšebrodského cyklu nejvýrazněji se jeví tato formální tendence opět na obraze „Narození“, kde pastýř zdravící narozeného Krista sejmutím klobouku, má pláštěnku, kryjící ramena, podánu v prohnutých širokých plochách, tvarově shodných se širokými plochami pláštěnky kryjící ramena Křištofova³³ (obr. 28). Táž formální tendence proniká ve dvou andělech, vznášejících se v horizontální poloze nad účastníky tragické scény na obraze „Oplakávání“³⁴ a ve zvýšené míře ještě na obraze „Seslání Ducha sv.“, kde se zvlášť uplatňuje na rameni a koleni Madony, dále na pravém rameni apoštola Petra, na jeho pravé holeni, konečně i na levém rameni apoštola Jana³⁵ (obr. 27).

Konečně je třeba připomenout ještě tvaroslovný prvek dvou až tři

úzkých paralelních záhybů, které vybíhají ze svého ohniska obvykle na vrcholu reliéfu, rozšiřují se a mizí v oblasti jeho objemu. Na rajhradských obrazech se tento tvaroslovný prvek vyskytuje na plášti „Madony Pokorné“, jako náhodný detail na levém rukávu Křištofově, ale jako vyhraněný útvar na levém rukávu Vintířova hábitu. Takovými tvaroslovnými prvky přímo oplývají vyšebrodské desky. Téměř na každé z nich se vyskytuje onen typicky úzký shrnutý záhyb, odpozorovaný z traktamentu Giottova. Ve větší nebo menší extensitě ho bylo použito na růžovém plášti Josefově, dále na modrém plášti klečícího donátora na obraze „Narození“,³⁶ na draperii spícího apoštola a klečícího Krista na obraze „Hory Olivetské“³⁷ nebo na draperii anděla, vznášejícího se nad truchlícími postavami po pravé straně kříže na obraze „Oplakávání“. V míře ještě vyjádřenější uplatnil se tento prvek na bílé roušce, kryjící v lazuře Kristovy boky na témže obraze.³⁸ Konečně jako záměrný tvaroslovný motiv byl použit na draperii šedého pláště apoštola Petra a na olivově zeleném plášti apoštola Jana na obraze „Seslání Ducha sv.“³⁹ (obr. 9, 27, 30).

Všechny tyto formální obdoby, které ze srovnání vyplynuly, nevyskytují se však v cyklu vyšebrodských desek jako programový slohový záměr, nýbrž jako odezva nového výtvarného názoru, jenž nebyl dosud spontánní v dílně, ve které vyšebrodský cyklus vznikl. Celková umělecká povaha vyšebrodských desek lne vedle italisující prostorovosti, plastičnosti a barevnosti stále ke kresebnosti, k táhlé proporcionalitě, ke stylisujícím goticismům původu anglo-francouzského. Proto je považovat zejména voluminější tendenci a úzké paralelní záhyby za novou recepci sdělenou odjinud, z jiné dílny, přinášející giottovské prvky v novém podání. Tyto nové giottovské prvky zejména na obraze „Seslání Ducha sv.“ rozšířily jen italisující složku, obsaženou již předtím v předlohách, podle nichž vyšebrodské obrazy byly malovány.⁴⁰

Obrazy vyšebrodského cyklu jsou datovány převážnou většinou dosa-
vadní literatury do doby kolem r. 1350. Termín zní neurčitě, může znamenat několik nejbližších let po této době právě tak, jako několik let před touto dobou. Pro první možnost schází objektivně prokazatelné historické skutečnosti. Pro druhou možnost však poskytuje pravděpodobnost donátorský portrét připojený k obrazu „Narození“. Na jeho pravé straně je situován klečící šlechtic středních let. O skalisko má opřený svůj znak, červenou růží na bílém štítu. Je to Rožmberk. Je prostovlasý a má plynovou oble sestřižený podle brady. Je oděn v sytě červené roucho spodní a modrý plášť. Ramena kryje bílý kožešinový (hermelínový) límec. Pokrývkou hlavy byla knížecí nebo vladařská mitra — čepice, upoutaná na šňůře kolem ramen a spuštěná na záda. Čepice je bílá a lemovaná zlatou širokou bordurou. Celý ústroj charakterisuje feudála-velmože, který podává — obětuje Madoně na loži model kostela. Ze tento kostel jako „pars pro toto“ symbolisuje klášter celý, vyplývá ze zasvěcení vyšebrodského kláštera P. Marii již u příležitosti jeho založení r. 1259.⁴¹

Osobnost portrétovaného donátora starší literaturu buď nezajímala nebo byla vykládána ve vztahu k portrétu jako apotheosa zakladatele kláštera, jímž byl Petr Vok I. z Rožmberka. Bližší podrobnosti a objektivní historické souvislosti nebyly zkoumány. Z konfrontace archiválních práv vyplývá poznatek, že se v prvé polovině 14. století nevyskytuje v klášterních ději-

nách jako donátor žádný jiný příslušník rodu Vítkoviců kromě Petra I. z Rožmberka, komorníka království českého (1310–1347). V dokumentu jeho poslední dotace ze dne 1. září 1347 se mluví o „jeho klášteře“. Listiny dotací předcházejících scházejí v originále. Zachovala se však klášterní kronika a nekrolog v přepisu Jakuba z Nových Hradů. Kronika sděluje, že r. 1346 Petr I. z Rožmberka na paměť a spásu duše svého syna Jindřicha a Heřmana z Miličina, padlých v družině krále Jana Lucemburského u Crecy (Kresčaku), věnuje velkou sumu peněz pro výstavbu klášterního kostela vyšebrodského. V téže kronice ke dni sv. Kalista (14. října) r. 1347, kdy Petr I. z Rožmberka zemřel, se jmenovaný uvádí jako „specialis promotor ac fundator loci huius“, který stavební huti kostela věnoval další velkou sumu peněz. Z obou posledních dotací, při nichž je uveden specifický účel, vyplývá, že v r. 1346 a 1347 klášterní kostel nebyl dostavěn, a to pro nedostatek prostředků. Proto domněnka, že desky oltáře, jehož pozůstatkem jsou obrazy vyšebrodského cyklu, byly dotovány klášterem samým k oslavení jeho zakladatele, pozbývá na pravděpodobnosti. Neměl-li klášter dostatek peněz na dostavení — listina z r. 1346 se zmiňuje výslovně o křížové chodbě, která nebyla postavena — nemohl mít peníze ani na opatření tak nákladného díla, jakým byl rozsáhlý tabulový oltář. Ten, kdo kromě dotací na dostavbu mohl klášteru věnovat i skládací monumentální oltář v době kolem poloviny století anebo — jak byl právě prokázáno — před touto dobou, byl jedinec Petr I. z Rožmberka. Byl na obraze „Narození“ portrétován ve funkci zakladatele v souhlase s klášterní kronikou a nekrologem, které jej za takového pokládají.⁴²

Podle této souvislosti byly obrazy vyšebrodského cyklu namalovány před 14. říjnem r. 1347. Je to termín, který se blíží i datu 1342, jímž jsou určeny tři celostranné obrazy a ilustrace rajhradského breviáře probošta Vítky. Tuto časovou přibližnost — je možno totiž, že byla ještě užší, vznikl-li vyšebrodský cyklus dříve než v roce, kdy donátor zemřel — vyjadřuje i formální slohová příbuznost, jak vyplynula z rozboru a srovnání. Nejvíce společných znaků vykazují obraz „Narození“ a „Seslání Ducha sv.“, jež jsou nejitalštější. Pronikají v nich první ozvy voluminismu, takového, jaký charakterizuje tři celostranné ilustrace rajhradské.

Kromě vyšebrodského cyklu není zatím jiných příkladů, které by byly slohovými a časově tak blízkými obdobami v malbě monumentální. Další zkoumání ukáže, do jaké míry poskytuje tyto obdoby malba knižní. Z ilustrovaných knih období kolem poloviny 14. století je časově i formálně nejbližší „Právní kniha písaře Jana“ (Brno, Městský archiv MS 2). Brněnskou právní knihu vyzdobil na fol. 6 iluminátor Ital, vyučený v Bologni. Na dalších foliích maloval pak iluminátor původu moravského, vyšlý z dílny, kde byla pěstována výtvarná mluva boloňská. Tento moravský iluminátor se snažil doslovně napodobit boloňský traktament až do nejmenších formálních podrobností. Leč je podstatný rozdíl mezi oběma způsoby. Malíř Ital podává figury v uměřené proporci a typické tonalitě světlých barev loniených. Pozoruhodná je tu světlá modř blankytná, položená na růžové

podmalování. Vznikl tak specifický tón boloňský lomeně fialový, založený na průhledných a prostupujících se barvách. Malíř moravský ovládal neméně dobře proporcionality figur. Leč jeho podání drapériové skladby i tváří je drsnější. Fysiognomie postrádají všech jemností v kresbě i v koloritu, které virtuózně ovládal jeho spolupracovník Ital. Nejsou podloženy zeleným podkladem, na který teprve byla vyvíjena plasticita tónem pleťovým. Barvy nejsou v souzvuku tak diferencovány jako na první iniciále italské. Jsou jednodušší a proto kontrastnější. Také ve formálním podání



se podstatně liší od svého italského spolupracovníka. Zatímco tento lne k figurální typice čistě boloňské, malíř moravský se opíral o goticismy středoevropské. Nejvýraznější se to jeví na dvou iniciálách fol. 37 a fol. 62. První z nich — inic. D-e se scénou „Obětování Izáka“, má postavu Abrahámovu, komponovanou v pohybovém schématu, které je těsně příbuzné se schématem postavy Kristofovy na fol. III rajhradského breviáře. Shodný tu je nejen základní postoj v rozvrhu klikatě lomené osy, probíhající figurou, ale shodná tu je i skladba drapérie. Moravský malíř „Právní knihy“ porozuměl monumentálnosti předlohy a v soulase s ní traktoval i souhrn příčných a vysunutých záhybů, zcela takových, jaké charakterisují postavu Kristofovu v rajhradském breviáři. Kromě toho připojil i svisle rolovanou drapérii v témž schématu, ve kterém splývá i s ramene Kristofova. Moravský malíř použil tedy k vyjádření postavy Abrahámovy totéž předlohové schéma, kterého užil již malíř rajhradského breviáře. Oba ma-

líře však dělí vyjadřovací způsob. Malíř rajhradských celostranných obrazů podával svůj tvar oble a měkce, malíř Abrahámovy oběti v brněnské právní knize stále ještě stylisoval. Ale neubráníl se ani on tvarovému změkčení. Na inic. P-ostquam, fol. 62, s obrazem „Krista oddávajícího snoubence“, drapérie vyniká hlavními vlastnostmi obrazů rajhradských. Je to především tendence k objemové šíři, třebaš méně vyjádřená než na obraze „Obětování Izáka“. Dále je to soustava dostředně řasených záhybů s jedním hlavním záhybem vysunutým, princip tvaroslovný, kterým vyniká rajhradský obraz Kristofa (fol. III). Konečně je to plynulost zvlněných povrchů na Kristově drapérii a plynulý tok drapériového obvodu, vytvářející měkký traktament, typický již pro tři celostranné rajhradské obrazy (fol. IIv—III—IIIv). Je to změkčení, charakterisující některé části i vyšebrodského cyklu, zejména pak části obrazu „Oplakávání“ a „Seslání Duha“. Slohový traktament, jak jej vyjadřuje Kristus na scéně „Oddání snoubenců“ v Právní knize písaře Jana, má tedy svůj zdroj tam, kde vznikl měkký traktament tří obrazů rajhradských (fol. IIv—III—IIIv) i obrazů vyšebrodských, tj. v dílně italsky orientované (obr. 23, 24).

Po tomto zjištění je na místě pokusit se o užší časové zařazení ilustrací brněnské právní knihy. Nebyly totiž ještě z hlediska formálního rozboru až na malé výjimky kriticky zkoumány, tím méně pak podle právě určených vztahů. Pokud se tak stalo, bylo to na podkladě věcných indicií, které poskytoval obsah listin v knize interpretovaných. Až dosud byla Janova právní kniha kladena do doby po r. 1353, naposledy pak po r. 1355 a před

r. 1357. Zřetel a vztahy formálně slohové však nabádají k posunutí data jejího vzniku již před r. 1350.⁴³

Pravděpodobnost tohoto určení přibližuje formální vlastnosti ilustrací brněnské „Právní knihy“ k období, kdy vznikly jak tři celostranné obrazy Vítkova rajhradského breviáře (fol. IIv—III—IIIv), tak i desky vyšebrodského cyklu. Vedle italismů formálně dokonalých, jež na vstupní iniciále R -- s obrazem městského rychtáře na soudě jsou dílem Itala, prokazují tento vztah i slohové odvozeniny, ztlumočené malířem moravským.

Datování ilustrací rajhradských a brněnské právní knihy do doby před r. 1350 potvrzují mimo nadání i příklady z německé plastiky. Rozhodujícím měřítkem tu je formální utváření široce založené drapérie, jejíž záhyby jsou řaseny v dostředných kruzích. Tento útvar je typický jak pro rajhradské ilustrace, tak pro brněnské, a to v té míře, že jejich formální a dobový vztah je nepochybný. Že v malířských předlohách byl tradován tento prvek právě tak jako v předlohách pro plastiky, dokládají dvě dosud nepovšimnuté analogie. Jsou to reliéfy na chórových lavicích domu v Kolíně n. R. Jeden byl řezán na téma „Oběti Abrahámovy“, druhý na téma „Vynášení z ráje“. Jsou důležité jak ze zřetel ikonografického, tak formálního. Zejména první reliéf „Oběti Abrahámovy“ je téměř doslovnou obdobou ilustrace téhož tématu v brněnské právní knize (inic. D-e, fol. 37v). Druhý reliéf je charakteristický svou drapériovou skladbou. Anděl s mečem v pozdvižené pravici je komposičně totožný s Abrahámem vztahujícím ruku na Izáka. Odtud jsou pak oba reliéfy komposičně shodné s rozvrhem drapérie Křištofovy v rajhradském breviáři. Vztah jejich je zajisté nepřímý, je výslednicí obecného rozšíření západoevropské gotiky 13. století až do oblasti jihoněmecké, saské a české. Podle historických souvislostí reliéfy chórových lavic kolínských vznikly kolem a po r. 1330. Předcházejí tedy obrazům rajhradským^{43a} (obr. 50).

Jiným příkladem takového rozšíření západoevropské gotiky do oblasti středoevropské jsou plastiky domu v Münsteru ve Westfálsku. Apoštolové Petr a Pavel v chóru vynikají široce rozvrženou drapérií, takovou, jaká charakterisuje právě uváděné příklady v české malbě, zejména rajhradského Křištofa a Abraháma brněnské právní knihy, stejně jako pastýře vyšebrodského obrazu „Narození“. Apoštoly münsterské lze datovat rovněž do doby kolem r. 1330. Předcházejí tedy i tyto plastiky českým památkám.^{43b}

Týmiž znaky oplývají ještě v plné slohové výraznosti i plastiky apoštolů Münsteru ve Freiburgu. Jsou pravděpodobně o jedno desetiletí starší. Blíží se proto francouzským vzorům více než předešlé a dokládají komposiční závislost středoevropské typiky postav na vzorech západních. Typiku postav v české malbě lze tedy sledovat i tímto směrem^{43c} (obr. 51, 52).

Zdrojem této plastické typiky jsou pak sochy západních portálů katedrály ve Strassburgu ze sedmdesátých let 13. století (po r. 1276). V jejich tvarovém uspořádání je již obsažena typická zatím rudimentární skladba drapérie. Ta je traktována v široce založených příčných záhybech, plasticky vyrůstajících z hmoty tak, že někdy dosahují vysunutě polohy. To vše jsou prvky, které utvářely i typiku postav malovaných přibližně o dvě generace později. Anglo-francouzské ilustrace právě tak jako ilustrace českého „Pasionálu abatyše Kunhuty“ mají tu svůj předobraz. Postava plastická a po-

stava malovaná v oblasti středoevropské v době před a kolem r. 1300 a krátce po této době, mají společnou typovou i formální základnu.^{43d}

Rozrod této typiky postav lze sledovat také v jiných středoevropských oblastech až do Rakouska. Plastická výzdoba portálu klášterního kostela minoritů ve Vídni a některé plastiky dómu sv. Štěpána tamtéž mají charakteristické uspořádání drapérie, odvozené z plastiky francouzské. Všechny tyto rakouské příklady patří době kolem poloviny a před polovinou 14. století. Odpovídají tedy časově příkladům německým a také — to je pro řešenou problematiku důležité — české malbě této doby (obr. 48, 49).

Vedle těchto příkladů, jež lze datovat alespoň přibližně, poskytuje další shody ještě „Žaltář kapituly karlstějnské“ (Knihovna Národního musea v Praze, MS XII a 18), zatím přesně nedatovaný. Kodex nemá vnějších indicií, z jejichž vztahů by bylo možno odvodit dobu vzniku. Má jen takové, které určují jeho provenienci. Ty neklamně svědčí pro to, že žaltář patřil původně klášteru svatojiřskému na Hradčanech, leč v neurčité době. Jeho iluminace mají slohově formální znaky, které je uvádějí opět do těsného vztahu jak ke třem celostranným obrazům rajhradským, tak k dalším památkám, o nichž již bylo promluveno. Tento vztah pak navozuje i samo datování.

V dílně, ve které žaltář vznikl, byly pěstovány goticismy francouzské orientace, jež však mají podrobnosti takové, které je staví do příbuzenství s drobnými ilustracemi rajhradského breviáře. Jsou to: inic. S-alve, fol. 33v, s obrazem „Korunování Krista“, inic. D-ixit, fol. 28, s obrazem „Bičování Krista“ a inic. C-antate, fol. 46v, s obrazem „Ukřižovaného“ s Longhinem a Stephonem. Na postavách těchto obrazů se uplatňuje soustavně klikaté řazení záhybů s jedním záhybem vysunutým mimo obvod, dále s jedním záhybem hluboce zalomeným, vyjadřujícím podkasanou suknicí biřiců zúčastněných na scénách utrpení Krista. To vše jsou prvky anglo-francouzské provenience, tradované i ve středoevropské oblasti již od první čtvrti 14. století, které se uplatňují ještě v drobných obrázcích právě tak jako na celostranných obrazech (fol. IIv—III—IIIv) rajhradského breviáře.

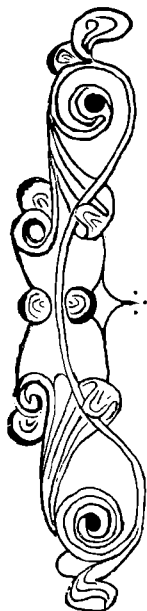
Vedle goticismů právě popsanych mají další iluminace ještě italismy, vyjadřující objemovost a tvarovou šíři. Jsou to inic. D-ominus, fol. 17v, s obrazem „Kristus na hoře Olivetské“, inic. D-ixi, fol. 23, s obrazem „Jidášův polibek“, inic. Q-uid, fol. 27, s obrazem „Kristus před Pilátem“. Drapérie jako souhrn téměř nečleněný kolmými záhyby vytváří pevnou oblost tvarů, která příkře kontrastuje s gotickým stylismem iluminací předěšlých.

Na obraze „Krista na hoře Olivetské“ (inic. D, fol. 17v) však je vyjádřen ještě jeden prvek zcela nový. Je to krajinový prospekt, jeho záměrné rozdělení na dva plány: nejbližší popředí a plán střední. V nejbližším popředí je situována skupina tří učeďníků, spících jako obvykle dole na okraji obrazu. V plánu středním klečí Kristus na zemi a podle soudobé ikonografie vztahuje k nebesům rozpjaté ruce. Projekce krajiny — zahrady — je taková, že malíři šlo zjevně o vyjádření krajinového prostoru asi takového, nebo lépe řečeno přirozenějšího, než je krajina na obraze s touto tematikou ve

vyšebrodském cyklu. Řešení, kterého dosáhl iluminátor Karlštejnského žaltáře, je překvapující. Lze je vyložit jediné předlohou, pokoušející se dosáhnout italského prostorového pokroku.

Iluminace Karlštejnského žaltáře mají však ještě jeden prostorový prvek, který je zatím ojedinelý v době, do které je řadí jejich sloh. Je to snaha iluminátorova vyjádřit skloněnou nebo zvrácenou hlavou a zároveň postavou obrácenou zády k divákovi prostorovou situaci, lépe řečeno rozsah plánů, do kterých je děj vestaven. První z příkladů takového řešení má inic. B-eatus, fol. 9. V horní polovině nad břevnem je scéna „Obřezání Krista“, situovaná do otevřené architektury s rovným stropem a arkádami na sloupech. Nad dětským aktem, položeným na oltáři napříč zleva doprava, sklání se velebný, stojící průčelně v pozadí tak, že je viditelné jen jeho temeno a čelo, ale nikoli tvář. O podobný perspektivní účín se iluminátor pokusil a dokonce ještě v větším zdarem na obrazu „Jidášova polibku“, inic. D, fol. 23. Kristus stojí uprostřed kompozice zády obrácen k divákovi, hlavu vytáčeje v profilu doleva. Tvarová souvislost je pohříchu porušena zásahem fanatika neznalého výtvarné hodnoty obrazu. Z citového pohnutí mysli, v afektu nenávisti ke zrádci Kristovu zde zobrazenému, rozmazal nepoučený postavy po levé i pravé straně Krista. Nad ostatní daleko nejdůležitější však zůstal zachován Jidáš. Je to on, který v prudkém pohybu se vyklání, zády obrácen k divákovi a s hlavou zvrácenou se zavěsil na rameno Kristovo. Z hlavy je viditelné jen čelo a temeno, nikoli tvář. Je to týž prvek pohledové zkratky jako na předešlém obraze „Obřezání“. Na tomto poměrně malém obraze snaha o prostorové vyjádření akce vyvrcholila. Postava zády obrácená v rozběhu dopadá tu celou svou vahou na ramena Kristova. Doplnňuje tak dramatický účín Jidášovy zrady, který s měšcem peněz do výše povzneseným se ocitá s ukazovacím gestem po levé straně Krista. Je litovat, že obraz je ve své souvislosti pronikavě porušen setřením barev. Napětí, které iluminátor vtělil do skrovných rozměrů miniatury, je zeslabeno nebo je nezřetelné. Přesto je dobře patrné, že iluminátor ve svém zaujetí pro vyjádření tragického okamžiku dosáhl tu svého maxima⁴⁴ (obr. 25–26).

Nebyl však on sám výhradním vynálezcem této pohledové zkratky. Srovnávací příklady z malby italského trecenta dokládají, že měl vzory, které opakoval a napodoboval vždycky se zdarem. První, kdo od počátku rané italské renesance tradoval tuto malířskou finesu, byl Giotto. Na jeho nástěnných obrazech v Sta Maria all'Arena v Padově se vyskytují andělé truchlící nad Kristovou smrtí patetickými gesty sepjatých rukou a sklánějící svou hlavu tak, že je viditelná jen část obličeje, zato však temeno hlavy. Giotto také v témže cyklu užil postav zády obrácených z obrazu — motiv, který byl po něm opakován během celého trecenta. To vše byly novoty k dosažení prostorového dojmu. Mladší současník Giottův, neméně věhlasný Sienaňan Simone Martini, použil jich s nemenším úspěchem. Giottův vyučenec a pokračovatel, rozvádějící mistrový umělecké principy, byl Taddeo Gaddi. V obrazech ze středního období jeho tvorby je velký počet



perspektivních zkratk tváří a hlav, odvozených z příkladů Giottových. Nejvýrazněji se projevila tato novota na obraze „Oplakávání“, dnes v Deutsches Museum v Berlíně, kde jsou polopostavy s tvářemi postavenými do profilu, jedna z nich s pohledovou zkratkou temene zvrácené hlavy, zcela tak jako na miniatuře Karlštejnského žaltáře se scénou „Jidášova polibku“. Ještě výrazněji se jeví tato perspektivní finesa na nástěnném obraze „Smrt sv. Martina“, kterou Simone namaloval v cyklu dolního kostela S. Francesco v Assisi. Kněz sklonil se nad mrtvým tak, že je viditelné jen temeno hlavy a část čela. V tom je perspektivní detail karlštejnského žaltáře Simonově finese nejpodobnější.⁴⁵

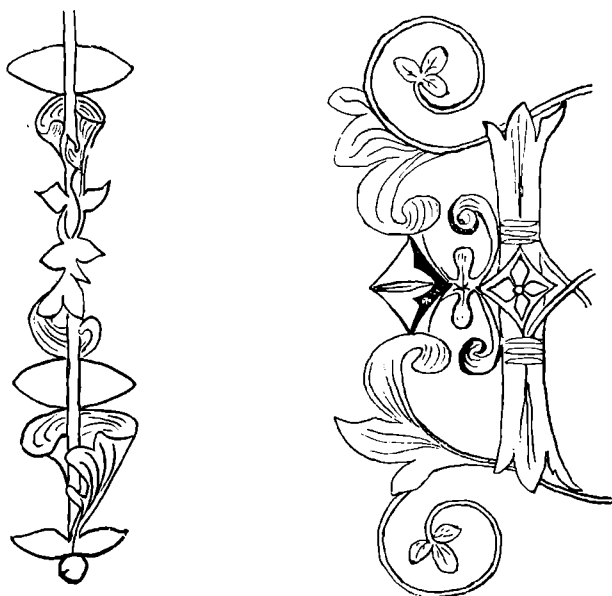
Tyto novoty však nezůstaly vyhrazeny jen vedoucím mistrům trecenta. Na jejich slohově formální dovednosti se poučovali také italští iluminátoři této doby. Jeden z mnoha příkladů podává antifonář dómu v Sieně, blíže neoznačený, datovaný počátkem druhé třetiny 14. století. Na jeho iniciále G-loria, s obrazem „Nanebevzetí Madony“, je portrétován autor mariánských hymnů, obsažených v antifonáři. Portrét ho zachycuje jako prosebníka, klesajícího v rozběhu zleva doprava se sepjatýma rukama pod obrazem Madony na trůně. Portrétovaný vztahuje k ní obě ruce, vytáčí hlavu k pohledu vzhůru tak, že je viditelné jen čelo a temeno. Je to schéma, které ve svém rudimentu je obdobné schématu Jidášovu v Karlštejnském žaltáři. Český malíř zřejmě nevyvaléžal, nýbrž používal motivů italské provenience. Jeho zásluha tkví v tom, že porozuměl předloze a že ji dovedl s odhadnutým účinem aplikovat na jinou dějovou situaci.⁴⁶

Není tedy pochyby o tom, že to vše jsou doklady o recepci českého iluminátora, poučujícího se kromě na jiných také na vzorech italských. Italsmy takto přejaté vyrovnávají se svou výtvarnou hodnotou italismům obsaženým v rajhradském breviáři probošta Vítky právě tak jako na deskách vyšebrodského cyklu nebo v „Právní knize“ písaře Jana. Tato souvislost pak napovídá i časové zařazení iluminací Karlštejnského žaltáře. Nejsou to jen schémata více méně ikonografické povahy, která tu souhlasí, jsou tu zároveň, a to ve stejné míře, i souvislosti formálně slohové. Objemovost a šíře podání na figurách obrazu „Hory Olivetské“, „Krista před Pilátem“ i konečně „Jidášova polibku“ se pak zcela shoduje s objemovostí drobných ilustrací v rajhradském breviáři. Touto souvislostí se řadí tedy výzdoba Karlštejnského žaltáře ještě před padesátá léta 14. století.

Toto časové zařazení posiluje ještě další formálně souvislost karlštejnských iluminací se skupinou liturgických knih, sdružených kolem traktátu zvaného „Augustinus super Johannem“ v knihovně Národního musea v Praze (MS XIII A 13). Vstupní iniciála tohoto kodexu A-d, fol. 1v, vyniká přes kresebný obvod a fysiognomii objemovou tendencí v traktamentu velkoryse založené drapérie šedého Augustinova pláště. K drapériové šíři této figury se pojí drapériová šíře figur v dalších kodexech skupiny. Z nich formálně nejvýraznější jsou figury v traktátech „Gregorius“ knihovny Národního musea v Praze (MS XII A 14), dále „Hieronymus“ (MS XII A 16) a „Homelie“ (MS XIII A 4). Kodex zvaný „Augustinus super Johannem“ (MS XII A 16) byl napsán a vyzdoben v Roudnici, a to před r. 1350. Do této doby patří tedy i výzdoba ostatních uvedených kodexů této formálně a slohově uzavřené skupiny.⁴⁷

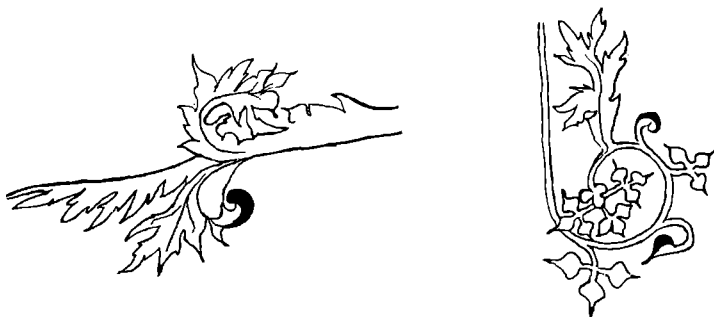
Poněkud jiný charakter mají iluminace „Breviáře velmistra Lva“ z roku

1356 (Universitní knihovna v Praze, depositum kláštera křižovníků s červenou hvězdou, MS XVIII F 6). V jeho ilustracích převládá gotisující tendence. Zejména motiv vysunutého záhybu se ozývá ve větší nebo menší míře na několika figurálních iniciálách jako reminiscence na předlohy původu anglo-francouzského. Leč jejich vyhraněný stylismus byl změkčen působením italismů. Lom draperiových záhybů je již oblý, zachycuje se na něm světlo, které leckde vytváří již měkký tvar a dokonce v několika případech objem. Ale tato italisace není tu tak zásadní, jak tomu bylo u pa-



mátek předchozích, i když na dedikačním listu s donátorkou Anežkou (fol. 2) odezva italismů je pronikavá. Jen ornamentika je zcela poitalštěna. Však i ta je jiného druhu než v kodexech právě analysovaných. Zatím co v těchto se uplatňují motivy boloňské, v křižovnickém breviáři nastupují v daleko největší míře motivy sienské. Celé bordury rámuující obvody pergamenových folií a prostupující mezi textovými sloupci jsou odvozeny z drobnolistých akantů sienských, z jejich roset a uzlů. Liší se tak od ornamentiky ostatních poitalštěných dekorací, o nichž bylo již promluveno. Výtvarné vlastnosti křižovnického breviáře jeví se ve svém souhrnu a ve srovnání s vlastnostmi italisujících kodexů předchozích jako tvarosloví recipované, tradované po čtyřicátých letech v neurčitě dálně pražské bez jakéhokoliv zaměření k problematice. Patří proto do širšího okruhu působení italismů v české malbě v době kolem poloviny 14. století. Není umělecky totožné, je jen příbuzné problematice, kterou řešili iluminátoři obou částí rajhradského breviáře probošta Vítka z r. 1342, brněnské Právní knihy písaře Jana, Karlštejnského žaltáře, roudnické skupiny traktátů „Augustinus super Johannem“ a vysebrodského cyklu, patřících vesměs době před polovinou 14. století.⁴⁸

Zbývá ještě zmínka o iluminacích misálu olomouckého probošta Herforda (Olomouc, Státní archiv, kap. knih. MS 131). Jejich autor navodil svým tvarovým podáním problematiku objemové šíře a oblosti v plné síle výrazovosti. Iluminace zůstaly až do nedávné doby slohově a umělecky nezhodnoceny. Proto se nevyskytují až dosud v uměleckohistorických přehledech a příručkách. Základní vlastností figurálních miniatur je tělesná plnost, především tvarová velkorysost, pak měkkost, ohebnost a plynulost, vyúsťující až do samoučelnosti. Potud se liší vyjadřovací způsob iluminátorův od všeho, co předcházelo i co mu bylo současné. Téměř překvapují záhybové výdutě zcela ukrývající postavu. Jsou přímo protikladné jejímu vertikál-



nímu růstu, ovíjejí ji napříč, vytvářejí svébytný organismus tvaru, nezávislého na proporci a pohybu. V traktamentu záhybového systému vládne napětí i rotace, i ve chvíli, kdy postava se ocitá v klidu. Nejvýrazněji se projevila tato tendence na obraze „Setkání Krista s Marií Magdalénou“, kde roucho Kristovo vytáčí se v hlubokých mísovitých záhybech kolem postavy (fol. 113 v), dále na Marii, truchlící pod křížem na obraze Ukřižovaného (kánonovém listu, fol. 141 v), kde tvarová samoučelnost dosáhla, v napříč položené výduti Mariina pláště, svého maxima. Ze zřetele slohově uměleckého jeví se toto expresivní podání jako reakce na konvenční gotický stylismus. Se zřetelem k ojedinělosti příkladu, kterým je výzdoba Herfordova misálu, není možno zatím bezpečně rozhodnout, jaké to byly příčiny, které vyvolaly tuto reakci. Je možné, že to bylo střetnutí středoevropského gotika s italským tradicionalismem, pronikajícím do oblasti zaalpské expanzí nového a současníky oslňujícího umění Giottova. Obdobou tu může být formalistické řešení vnější tvarové struktury některých soch katedrály ve Štrassburgu, nebo na pozdních obrazech Simone Martiniho v Assisi a Avignonu, nebo i na reliéfech Giovanna Pisana (obr. 29).

Podrobnější rozbor ornamentálních složek v Herfordově misálu přispívá pak k určení bližšímu. Ornamentika vroubíci strany s iniciálami slučuje v sobě prvky italské, přesněji řečeno boloňské, dále francouzské a dokonce i anglické. Na několika místech se vyskytuje tzv. „větrníkový motiv“ vytvořený z otáčivě komponovaného širokolistého akantu. Je to prvek starší, vyskytující se také v Anglii, odkazující ještě na počátek 14. století. K němu se řadí hrotitý trojlíst a pletivový uzel s akantoidy a palmetoidy. Žánrově drolické scény jsou sice původu francouzského, ale záhy zdomácněly

v Itálii, zejména v Bologni. To vše jsou znaky ornamentiky italské, částečně také francouzské. Nechybí tu totiž ani grisaille, t. j. figury i ornamentika malované technikou tónem v tónu a obvykle vkomponované do oblouků a břevan iniciál. Grisaille jsou původu západního, třebaš jich s prospěchem dovedl použít i Giotto ve svých alegoriích v Capella degli Scrovegni v Padově. Ze západního, přesněji řečeno z francouzského zdroje, jsou i neutrální pozadí a dekorativní výplně iniciál, složené ze čtverečných a kosočtverečných tapetových vzorů. V rudimentu se tedy vracejí v iluminacích Herfordova misálu, reflexe ornamentálního slohu, kterými byly vyzdobeny kodexy ze souboru české královny Alžběty (Elišky Rejčkové). Ve stylisovaném podání zabíhají pak ještě do ornamentiky „Viatika“.

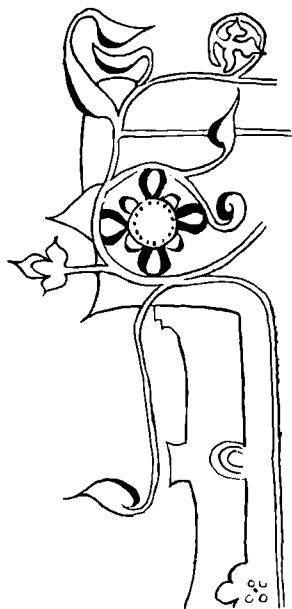
Je však zásadní rozdíl v použití základního dekorativního prvku, t. j. akantu. Ornamentální bordury Herfordova misálu mají akant širokolistý, rozvitý do antikisujícího tvaru, přimykajícího se k žerdi. Je to znakem konservativnosti předlohy, o kterou se iluminátor opíral. Ornamentální části ve Viatiku mají vesměs akant stylisovaný, svedený do přirozeného růstu štíhlých větví, volně se rozvíjejících v interkolumniu nebo na obvodu stran. Je to ornamentika původu peruginského, která se na několika stranách spojuje s motivy sienskými. Naproti tomu akantové výběhy Herfordova misálu jsou jednoznačné, jejich listy narůstají jen po jedné straně, zcela podle staršího způsobu, známého v severoitalské miniatuře od konce 13. století a počátku století následujícího.

Konservativní je také krajina, které použil iluminátor Herfordova misálu pro obraz „Setkání Krista s Maří Magdalénou“. Tato krajina je krystalická, komponovaná podle pobyzantských vzorů italských, je viděna dosud z nadhledu. Je téhož typu, jako na obrazech vyšebrodského cyklu.

Z tohoto rozboru lze odvodit závěr: malířskou výzdobu Herfordova misálu jako celek je nutno časově zařadit před, neb těsně k polovině 14. století. Nabádá k tomu konservativní povaha ornamentální části, stejně jako krajiny, doplněné stylisovanou přírodou. Objemová šíře a tvarová samostatnost, třebaš jen episodická, je paralelou k objemovosti rajhradské.^{48a}

*

Bylo ukázáno, že podrobným šetřením se rozšířil okruh památek knižní malby z doby kolem poloviny 14. století. Všechny shora uvedené příklady vykazují užší i širší vztah ke třem celostranným obrazům rajhradského breviáře probošta Vítka (fol. IIv—III—IIIv) právě tak jako k jeho ostatním drobným ilustracím. Hlavním znakem těchto dalších památek jsou právě italismy, projevující se jak v objemové plnosti a tvarové šíři, tedy v intenci plastické, tak v konstrukci interiérových nebo krajinových kulis, tedy v intenci prostorotvorné.



Působením italismů však není možno vysvětlovat jednoznačně objem a tvarovou šíři, kterou se vyznačují ve větší nebo menší míře všechny až dosud zkoumané památky. Není možno také přehlédnout, že objemovost i tvarová šíře byla výtvarným problémem již iluminátoru „Pasionálu abatyše Kunhuty“ (Praha, Universitní knihovna, MS XIV A 17). Není to ovšem objemovost původu italského, vycházející z přirozené tělesnosti již renesanční, nýbrž objemovost stylisovaná, odvozená z plastických hodnot gotické sochy. Takovými se jeví totiž většina postav v ilustracích „Pasionálu“.

Do představitivosti zaalpských malířů, především ve východní Anglii, ve francouzské oblasti Isle-de-France a také v Porýní v době kolem r. 1300 — paralelně s Itálií — pronikala nutnost vyjádření objemovou plností tělesa, především postavy, prostředky malířskými. Byly to kresba, barva a hodnoty světelné, vyjadřované stínováním, vyvíjením, po případě lavírováním tvarů do oblasti a objemu. Touto technikou vynikají ilustrace Kunhutina pasionálu. Téměř všechny mají tři formální znaky, charakterisující v rudimentu celostranné obrazy Vítkova breviáře. Je to především draperiová skladba postav Kristových. Její traktament vytváří po výši figury soustavu tří až pěti převislých výdutí látky, vybihajících v ostré i měkce zalomené cípy, vysunuté v klikaté svislici a překrývající plynulý obrys. Dokonce se tu vyskytuje ve větší nebo menší míře i komposiční prvek široce založeného záhybu, spojujícího ve velkém proláklém oblouku obě ramena. Tento prvek je typický pro obraz Krištofa v rajhradském breviáři a pro pastýře na obraze „Narození“ vyšebrodského cyklu. Dále je to voluminězní tendence, projevující se na postavách komposičně, lépe řečeno tematicky důležitějších. Konečně je to i určitá míra tvarového změkčení, jež v tomto případě předznamenává formální proměnu teprve let padesátých.

Ale nejen tři celostranné obrazy rajhradské mají tu svůj předobraz. Také ilustrace druhé části breviáře mají v ilustracích pasionálu své období. Jsou to postavy katů na obrazech „Korunování“, „Bičování“ a „Nesení kříže“ (fol. 6v, 7, 7v). Jejich šat je drapován do protáhlého a převislého záhybu, sevřeného pásem a vybihajícího do uzlu. Tentýž formální prvek se vyskytuje i na katech obrazu „Umučení proroka Izaiáše“, fol. 141 v rajhradském breviáři. Zde i komposičně má tutéž funkci. Z uvedených příkladů je tedy patrné, že podstatné znaky iluminací i druhé části rajhradského breviáře mají své předchůdce v „Pasionálu“, třebaž zatím v počátečním, formálně nevyvinutém slohovém podání⁴⁹ (obr. 14, 21, 22).

Z tohoto zjištění vyplývá závěr, že tři celostranné obrazy i ostatní drobné ilustrace rajhradské mají nejen svou paralelu v památkách české knižní i monumentální malby z doby před a kolem poloviny 14. století, ale že také mají svůj předobraz již v ilustracích „Pasionálu abatyše Kunhuty“, namalovaných v době mezi r. 1314—1321. Ilustrace „Pasionálu“ jsou tu předobrazem tím více, že jedna jejich část vyjadřuje již plnou voluminězní tendenci, traktovanou malířskými prostředky. Tato umělecká intence, která došla svého naplnění teprve v díle Theodorikově, nebyla v české dílně, ve které Pasionál vznikl, neznáma již ve druhém desetiletí 14. století.^{50. 88}

Iluminátoři obou částí rajhradského breviáře našli tedy zdroj svého poučení také v české starší tradici, již přízpůsobili jen svému výtvarnému traktamentu objemové plnosti a tvarové šíře. Malířská výzdoba rajhradského breviáře, datovaného r. 1342 ve všech jeho částech, není proto ana-

chronismem, nýbrž je logickým výsledkem slohové proměny, jež nastala v českých dílnách malířských za působení západoevropských goticismů již od prvních desetiletí století čtrnáctého. Tyto goticismy byly pronikány prvky italskými a byzantskými nejdříve ojedinelé, později od čtyřicátých let programově. Z této symbiosy se vyvinul vlastní český syntetický sloh, jehož hlavním dílem té doby je vyšebrodský cyklus.

Zličení, jak bylo podáno shora, lze odvodit poznatek, že slohové vlastnosti především tří celostranných obrazů rajhradských (fol. IIv—III—IIIv) a iluminací jim příbuzných jsou výslednicí vzájemného prolnutí goticismů anglo-francouzských a tradicionalismů italských.

První tvaroslovnou složku lze doložit ve velkém počtu jak v památkách anglické malby nástěnné a deskové, tak ve východoanglických iluminacích. Vyskytuje se tu ve slohově čistém gotickém traktamentu. Rozhodujícím znakem je tu soustava plasticky vyvinutých a hluboce zalamovaných záhybů a draperiových výdutí, vysunutých zpravidla z hmoty nebo z obvodu figur. Touto vlastností vynikají zejména iluminace. Ke srovnávacím účelům jsou vhodné proto, že jsou neporušené. Poučují o původních vlastnostech slohu. Z ostatních památek anglické malby z počátku 14. století lze uvést tři desky retabula s obrazy „Ukřižování“, apoštolů Petra a Pavla v Suffolku (Thornham Parva Church), dále dvě čtvercové desky polyptychu z let 1325–1330, jedna s obrazem „Narození“, druhá se žánrovým obrazem „Vyučování P. Marie“, dnes v Musée Cluny v Paříži.⁵¹ Mezi iluminacemi východoanglickými jsou to liturgické knihy vesměs z raného 14. století. V popředí těchto památek je „Žaltář Roberta de Lisle“ (Londýn, British Museum, MS Arundel 83), „Žaltář z Gorlestonu“ (Londýn, Coll. C. W. Dyson-Perrins, MS 13), „Žaltář z opatství Peterborough“ (Cambridge, Corpus Christi College, MS 55), „Breviář ze Salisbury“ (Cambridge, Universitní knihovna MS Dd 4.7), známý „Žaltář královny Mary“ (Londýn, British Museum, Royal MS 2 B VII), „Žaltář v Lambeth Palace“ (Londýn, MS 233), „Breviář v Cambridge“ (Fitzwilliam Mus., MS 242) a „Žaltář z Peterborough“, dnes uložený v Bruselu (Bibliothèque Royale, MS 9961 až 9962).⁵² Do téže slohové řady patří také teprve nedávno publikovaný ilustrační cyklus, nazvaný „The Holkham Bible – Picture Book“ v Londýně (British Museum, MS Add 47.680) ze dvacátých let 14. století (cca 1326), jehož kolorované kresby jsou zvláště blízké „Pasionálu abatyše Kunhuty“. Zejména postava Stvořitelova ve scénách z Genese je co do typického složení draperie téměř shodná s Kristem českého ilustračního cyklu.⁵³ Všechny zde uvedené příklady mají těsné i volné vztahy slohové k analyzovaným památkám českým. Není však zatím možno rozhodnout, zda tyto povětce gotické složky pronikaly do českých dílen přímo nebo prostřednictvím, ať jim byla Francie nebo Německo (obr. 33, 36–38).

Další řešení pak ukáže, že francouzská knižní malba třináctého století a počátku čtrnáctého století má sice základní slohové znaky společné s malbou anglickou, že ale nemá typický znak vysunutých záhybů tak vyhraněný, jak tomu je v kodexech shora vyjmenovaných. Plastičnost záhybové struk-

tury se přirozeně projevuje i v dílech pařížských iluminátorů, třebas ne v té míře, již by bylo možno očekávat v oblasti, kde gotický sloh nedávno nebo právě dosáhl svého vrcholu.

Není zde na místě posuzovat vztah těchto obou výrazových způsobů jednoho slohu. Nicméně již první srovnání miniaturní malby francouzské s miniaturní malbou anglickou ukáže, že i ve francouzské a zvláště v pařížské miniatuře se ozývá táž formální skladebnost gotické postavy. Pařížská miniatura je stejného rodu, leč s tím rozdílem, že jako specifická drobnomalba zůstala převážnou měrou omezena na virtuosní kresebnou techniku, jež nedovolila plastickému traktamentu rozvinutí do prostoru. Jako nejzávažnější příklad této slohové spojitosti a zároveň rozdílu podání lze uvést iluminace „Evangeliáře ze St. Chapelle“ v Londýně (British Museum, MS Addit. 17.341). Zde se vyskytují zalamované a vysunuté záhyby v míře, která však neodpovídá těmto prvkům v knižní malbě anglické. Kromě toho se tu projevuje tendence k objemům pomocí rotace záhybů, vyvolaná převýrazněnou kresbou. Je také vhodné připomenout, že na fol. 10 s obrazem „Narození“ iluminátor uplatnil již prostorový prvek specificky italský. Postavu pastýře situoval tak, že je obrácena zády k divákovi. Je to postřeh vyjadřující iluminátorovu snahu po vyjádření prostorových představ.⁵⁴

Totéž pojetí tvaru sice již plasticky citěného, nicméně prostorově nevyvinutého a graficky ohraničeného se ozývá v jiných evangeliářích téže kaple z doby kolem r. 1300, uložených v Národní knihovně v Paříži, a to: MS lat. 17.326 (fol. 99, 130v) a MS lat. 8892 (fol. 29, 30). Umělecky jsou příbuzné ještě tyto pařížské iluminované knihy: Zázraky P. Marie a básně Gautiera de Coincy (Bibl. d’Arsenal, MS 3517, fol. 7), dále „La Somme le Roi“ z r. 1295 (Bibl. Mazarin, MS 870, fol. 5), dále „breviář ze Saint-Etienne“ z doby kolem r. 1297 (Bibl. d’Arsenal, MS 595, fol. 244), dále „La Somme le Roi“ z r. 1311 (Bibl. Mazarin de l’Arsenal, MS 6329, fol. 1–2), jehož donátorkou byla hraběnka d’Eu et de Guines, a konečně „Bible historiale“, jejímž autorem byl Jean de Papeleu, z r. 1317 (Bibl. d’Arsenal, MS 5059, fol. 1, 126v, 365). Zejména tyto dva poslední kodexy jsou svou typikou postav paralelami k „Pasionálu abatyše Kunhuty“.⁵⁵

V této souvislosti je třeba věnovat pozornost ještě miniaturám, které zdobí tři svazky francouzského překladu „Vie de St. Denis“, který napsal v latinském originálu Yves, mnich u Saint Denis v Paříži, r. 1317 (Bibl. Nat. MS fr. 2090–2092). V těchto ilustracích, v nichž se vyskytují již i motivy žánrové, postihující realitu života, lze najít početné příklady nejen virtuosní techniky typicky pařížské, ale snahu po plastičtějším vyjádření tvaru. V iluminacích se vyskytují nejen hluboce zalamované a z obvodu figury vysunuté záhyby (analogie Pasionálu abatyše Kunhuty), ale již také široce a volně splývající drapériové řasy, které jsou jedním z charakteristických znaků tří celostranných ilustrací breviáře probošta Vítka z Rajhradu (fol. IIv–III–IIIv). Tento francouzský sloh vyznívá v iluminacích ještě v době před a kolem poloviny 14. století, jak to dokládá jiný exemplář „Zázraků P. Marie“ Gautiera de Coincy (Bibl. Nat., MS Nouv. acq. fr. 24.541, ze semináře v Soissonu).⁵⁶

Pokus o vylíčení objemovosti a tvarové šíře lze doložit již v ilustracích, kterými pařížský iluminátor Honoré vyzdobil breviář Filipa Sličného (Paříž, Bibl. Nationale, MS lat. 1023). Podle historických souvislostí lze jej

datovat před r. 1297. Nové plasticky objemové tendence jsou nejlépe patrné na celostranné ilustraci fol. 7v s dvěma obrazy: „Davidův zápas s Goliášem“ a „David pomazan na krále“. Intence prostorotvorná není zde stejnorodou hodnotou. Scény se odehrávají na úzké terénové bázi nejbližšího popředí. Druhý plán neexistuje, je nahrazen po starém způsobu neutrálním tapetovým pozadím, které scény zbavuje jakékoliv prostorové iluze. Proti tomu však figury získaly na živosti. Jsou tělesné, ve své realitě jsou pravdivé, jsou logické ve svých pohybech a vzájemných vztazích. A hlavní slohové znaky, vysunuté a hluboko se zalamující záhyby, jsou tu podány ve tvarové čistotě. Potud jsou rovnocenné příkladům anglickým. Spolu s pařížskými iluminacemi již shora uvedenými jsou kritériem pro sledování a hodnocení formálního vývoje české malby prvé poloviny 14. století.⁵⁷

Sem také patří jako zvláštní uzavřená skupina celý soubor iluminovaných kodexů, které vyšly z dílny pařížského malíře-miniaturisty Jeana Pucella. V čele většího počtu iluminovaných knih, jemu připisovaných nebo spojovaných s jeho dílnou, stojí tzv. „Breviář z Belleville“, napsaný a vyzdobený v Paříži po r. 1323, ale pravděpodobně před rokem 1326 (Paříž, Bibl. Nationale, MS lat. 10.483–10.484). Dřívější datování řadilo Pucellovy miniatury této knihy až do doby nedlouho před r. 1343. Dnes je nepochybné, že breviář Bellevillský byl dokončen nedlouho po jeho započetí. Tím většího významu nabývá jeho výzdoba pro posouzení formálního vývoje francouzské miniaturní malby. K breviáři se slohově řadí ještě „Bible Roberta de Billyng“ (Paříž, Bibl. Nationale, MS lat. 11.935), která je signována. Tvarové podání iluminací se podstatně liší od iluminací kodexů předchozích. Proti příkrému, gotizujícímu stylismu vyskytuje se zde již tendence k prostorovosti a voluminismu. Není to však voluminismus vyplývající z čistého malířského zření. Kresebná konstrukce tu stále ještě ovládá tvary. Tato snaha vyjádřit tělesnost věcí objemem, je odvozena z příkladů italského trecenta. Z italských vzorů Pucelle čerpal své poučení o prostoru krajiny i architektury, jejichž kulis zatím používal k vylíčení svých scén. A z italských vzorů čerpal také objemovost figur v obraze. Leč tu zvládl s daleko menším úspěchem. Cítil a myslel stále goticky. Jeho postavy – zejména ve scénách marginálních, které jsou jako žánrové motivy daleko přirozenější – jsou živé, oblečené v drapérii široce založenou, zcela se vychylující z gotické stylisující typiky. Zejména pláště splývají ve velkých obloucích s ramen a rukou a svou klikatou plynulostí v mnohém se přibližují plynulosti drapérie trecentistické, zvlášť Simone Martiniho. Ale jeho traktament postrádá měkkosti a oblosti tvarů. Kresebná konstrukce gotická ovládá stále ještě řasení podrobností třebaš velkoryse zamýšlených. Přesto je nepochybné, že Pucellovo malířské podání bylo dočteno vzory italskými. Je to první italisující fáze francouzské malby, která má své odnože ještě v polovině 14. století. Uvolněnost tvarů i budování nového objemu, zasazeného do prostorových vztahů, jak je podává malba italská, působila tu pronikavě a vyvolala uměleckou odezvu ne nepodobnou italisujícím odezvám středoevropským. Zcela tak ale působila francouzsko-gotická slohová obráceně na malbu italskou. První trecentisté s celou sienskou školou s oblibou používali gotického tvarosloví, které přizpůsobovali svému tradicionalistickému citění. Bylo to vzájemné prolínání dvou

vyspělých uměleckých kultur vyvolané vztahy politicko-hospodářskými. Avignonské papežství dalo k tomu první popud.

Objemová tendence – leč zcela jiná než byla objemovost Theodorikova – se projevila podruhé záhy po polovině století v Paříži. Setkáváme se s ní v pracech, připisovaných dříve tzv. „Mistru de Boqueteaux“, majícímu vztahy ke karlštejnské apokalypse, jejichž autorem podle posledního stavu bádání je snad vlámský malíř Jean de Brugge, pravým jménem Jean Bondol (také Bandol). Byl malířem královým. Připisuje se mu mezi jinými kodexy „Bible Jeana de Sy (Cis)“, iluminovaná jen zčásti (Paříž, Bibl. Nationale, MS fr. 15.397). V jeho ilustracích, které i v malém měřítku mají charakter malby monumentální, vyznívá tvarové italisující změkčení naplno. Poslední datování uvádí je do doby kolem roku 1355–1356. Je to později, než jsou datovány ilustrace rajhradské. Mají však význam zejména pro nástěnný cyklus v Emauzích v Praze. V typice postav, v jejich pohybech a situacích jsou těsně příbuzné.^{57a}

Zatímco Bondolovo autorství na ilustracích bible Jeana de Sy (Cis) není zaručeno, zcela nepochybné je na výzdobě „Bible Jeana de Vaudetar“, datované r. 1371 (den Haag, Museum-Mermannano – Westremianum, MS 10 B 23). V záhlaví textu je malířova úvodní pasáž místo obvyklého explicitu:

Anno Domini Millesimo
Trecentesimo septuagesimo
primo istud opus pictum fuit
ad preceptum ac honorem illustri
principis Karoli regis francie
etatis sue trecesimo quinto et
regni suo octavio = et iohannes
de Brugis pictor regis predicti
fecit hanc picturam propria
sua manu.

Pozoruhodná je formulace zápisu situovaného na reversu folia 1v proti aversu fol. 2 s obrazem Karla V. Král je usazen na křesle a před ním poklekl donátor Jean de Vaudetar, aby mu odevzdal otevřenou knihu. Je to dvouportrét: králův, jeden z charakteristických, vyjadřujících jeho osobnost, Vaudetarův, jeden z typických pro příslušníky vládnoucí vrstvy. Textace uvádí malíře plným jménem i v jeho hodnosti „malíře králova“ a zdůrazňuje vlastnoruční dílo. Osobnost umělce se tu posunuje do blízkého protějšku králova. Umění jeho dvorního malíře se tak dostává oficiálního ocenění, vystupuje ze středověké anonymity, stává se dílem jedince, společensky vysoce postaveného. Zároveň se tu ozývá umělcovo sebevědomí. Je to ohlas nadcházejícího myšlení již renesančního. Paralelou je – třeba ve skromnějším podání – explicit českého malíře Jana z Opavy, který ve svém evangeliáři z r. 1368 (Vídeň, Nat. Bibliothek, Cod. 1181) v explicitu rovněž uvádí sebe, jako písaře i malíře slovy: „Hunc librum cum auro purissimo de penna scripsi, Illuminavi . . .“. Humanistický individualismus ve své nejranější podobě zasáhl na západ do Paříže právě tak jako do středověkých Čech.

Bandoll svým tvarovým podáním sledoval italisující objem zejména na

dedikačním obraze s portrétem královým a Vaudetarovým. Jejich postavy jsou tělesnější a živější. Realita se tu vyrovnává s gotickým stylismem, oblost s kresbou. Lineární konstrukce však stále ještě vnucuje figurám proporci i složení drapérie. Postavám bible Bandolloy schází šíře objemu i tvaru. Bandol se tak podstatně liší od svého předchůdce Pucella, právě tak jako spolupracovníci v jeho dílně.^{57b}

Koncem stol. XIV. pařížská malba, speciálně knižní, zmezinárodněla. Na dvorech vévodských i královském, kde dále vládli mecenáši — bibliofilové, se soustřeďovali iluminátoři různého původu a různé umělecké orientace. Vzniklo tak několik paralelních skupin malířů knih, v nichž pěstováno bylo umění někdy vynikající a rafinované, někdy eklektické a napodobující. Výtvarný zřetel a záměr nových malířů se soustředil převážnou měrou na jiné cíle. Vedle residuů italisujících a konservativních, ovládala pařížské ateliéry již nová věcnost franko-vlámská. Problematika objemová a tvarová ustoupila před viděním prostoru, jeho atmosféry a světla. Tvarová šíře, z níž vzešel měkký sloh, byla zapomenuta a na jejím místě byly tradovány přežitky italského trecenta ještě v 80. a 90. letech. Vedle toho se uplatňovalo přesné vidění věcí již v prvních letech století následujícího. Měkký sloh nedosáhl tady svého obecného významu a nevytvořil vývojovou epochu jak tomu bylo v malbě české.^{57c}

Z užšího i širšího vztahu východoanglických a francouzských iluminací, které mají jako hlavní slohové znaky soustavu vysunutých a více nebo méně plasticky traktovaných záhybů, lze odvodit závěr, že znaky, kterými vynikají iluminace Vítkova rajhradského breviáře, zejména celostranný obraz sv. Krištofa, mají svou předcházející paralelu v malbě západoevropské z počátku 14. století. V jejích obou větvích — anglické a francouzské — pronikají ozvy gotické plastiky soudobé i starší. Prostorově plastické hodnoty, které vtělovali svým sochám sochaři, byly popudy i malířům, vyjadřujícím se dvourozměrně barvou, vyvíjenou do stínů a světla. Iluminátoři francouzští, specificky pak pařížští, setrvali na svém tradičním přežitku kresby obvodové i kresby vnitřní. Odraz toho se jeví v ilumináčnických cyklech knih královny Alžběty (Rejčky). Proti tomu však ilustrace „Pasionálu abatyše Kunhuty“ přímo oplývají voluminézni plasticitou, dosaženou virtuósním ovládnutím lavírovací techniky. Tato plasticita a objemová šíře nebyla sdělována do Čech z malby francouzské. Jejich původ a užití v cyklu českém lze odhadovat proto více jako recepci těchto formálních znaků gotické malby východoanglické.

Další šetření ukáže, že tyto západoevropské goticismy kulturním pronikáním, provázejícím politické a hospodářské styky, se dotkly i malířské produkce v Porýní a v přilehlých oblastech středního Německa. Tyto goticismy se všemi znaky emancipace od pozdně románského stylismu zasáhly jak do německé malby miniaturní, tak do monumentální. Cykly nástěnných maleb, především porýnských, dokládají tuto souvislost; jsou to dnes již většinou fragmenty v dómu v Kolíně n. R., v Liebfrauenkirche v Trevíru, ve farním kostele v Marienhagen. Současné však lze zachytit ozvy tohoto uměleckého pronikání v malbě deskové, pocházející z význačného kulturního centra v Kolíně nad Rýnem. Sem patří diptychon v Berlíně (Deutsches Museum) ještě z druhé čtvrti 14. století. Obsahuje „Madonu na trůně“, „Ukřižování“ a „Zvěstování“. Lze na nich určit nejen sochařskou

plasticitu, ale zároveň již tendenci k zaoblení drapériového tvaru a jeho zmalířštění. Je to znak, kterým vyniká ve francouzském okruhu exemplář veršované skladby „La Somme le Roi“ z r. 1311 v Paříži (Bibl. d' Arsenal, MS 6329) a v německé porýnské oblasti také kodexy z okruhu tvorby Jana z Valkenburku. Jak v uvedeném cyklu francouzském, tak v cyklech německých se projevuje převážnou většinou působení miniatury východoanglické.⁵⁸

Berlínskému diptychu je slohově příbuzný fragment původního křídlového oltáře ve Walraff-Richartz-Museu v Kolíně nad Rýnem. Dnes jsou to jen dva obrazy, které zůstaly zachovány: „Zvěstování“ a „Obětování v chrámě“. Jsou pro své vyhraněné slohové znaky ještě dílem pravděpodobně druhé čtvrti 14. století. Odpovídají svým tvarovým podáním zcela berlínskému diptychu.⁵⁹

Těmto oltářním fragmentům v Kolíně nad Rýnem jsou slohově blízké desky dnes neurčitelného poslání, pocházející z cisterciáckého opatství Marienstatt, datované r. 1324, dnes uložené v Provinciálním museu v Bonnu n. R. Do jejich tvarosloví pronikají již prvky pokročilejší, ohlašující nedaleký obrat ke slohové proměně v době kolem poloviny 14. století. Současně však přežívají ještě slohové prvky starší. Shodné znaky mají dvě desky intimního domácího oltáře Bavorského národního musea v Mnichově, stejně jako desky s jednotlivými figurami apoštolů Jana a Pavla ve Walraff-Richartzově museu v Kolíně nad Rýnem. K těm se pojí ještě diptychon fary sv. Jiří v Bocholt. Je na něm zobrazeno „Ukřižování“ a „Koronování“. Diptychon bocholtské uzavírá řadu německých příkladů, jež dokládají recepci anglo-francouzských prvků ponejvíce již v první třetině 14. století.⁶⁰

Německé obrazy právě uvedené ukazují, že expanse goticismů západoevropských zasáhla do malířských dílen středoevropských prostřednictvím Porýní. V jejich produkci jeví se tyto goticismy jako převažující slohová složka. Přesto však nejsou tak vyhraněné, aby bylo možno z nich odvozovat závislost českých ilustrací v „Pasionálu abatyše Kunhuty“ nebo tří celostranných obrazů Vítkova rajhradského breviáře. Ilustrace Kunhutina Pasionálu vynikají slohovou čistotou, která má svůj bezprostřední zdroj – kromě složek autochtonních – v iluminátorské tvorbě patrně východoanglické. Celostranné obrazy Vítkova breviáře se liší podstatně svou tvarovou šíří a oblastí objemu, jež jsou zcela nesourodé s plasticitou a objemovostí soudobé malby německé i západoevropské.

Zbývá konfrontovat s českými památkami gotickou malbu rakouskou z první poloviny 14. století, popřípadě v užším slova smyslu vídeňskou. Je pozoruhodné, že i v jejím okruhu lze doložit goticismy obdobné goticismům anglo-francouzským a částečně i porýnským a středoněmeckým spolu také i tradicionalismy italské. Nejprůkaznějším příkladem této slohové souvislosti je soubor čtyř deskových obrazů, jež byly kdysi součástí emailového oltáře Mikuláše v Verdunu. Oltář byl vytvořen pro klášter augustiniánských kanovníků v Klosterneuburgu. Dnes jsou obrazy uloženy v galerii Uměleckohistorického musea ve Vídni. Proti slohové jednoznačnosti příkladů anglo-francouzských a německých klosterneuburské desky vykazují slohovou syntesu složenou z goticismů západoevropských a tradicionalismů italských. Oba tyto umělecké znaky se proměnily v podání malíře

rakouského v nový slohový útvar. Převládá v něm gotický stylismus se všemi výboji za postižením plastické plnosti postav tak, jak se tato snaha projevuje na obrazech a iluminacích anglo-francouzských a také porýnských a středoněmeckých, o nichž bylo již promluveno.

Klosterneuburské postavy jsou protáhlé. Drapérie je řasena sice s plastickou tendencí, nicméně ještě v jakémsi kompozičně lineárním rozvrhu; ovíjí figuru, vybíhá do vysunutých záhybů mimo její obvod, někde je dokonce rozprostřena do šíře napříč postavy. Tu je třeba poznamenat, že vedle převažy gotisujících prvků kresebně-lineárních vyskytuje se tu ještě prvek objemové šíře, třeba jen ve třech příkladech. První je na obraze „Ukřižování“. Postava posunutá nejdále do pravé strany obrazu — je to apokryfní Stefaton — je ve třech čtvrtích profilu zády obrácena k divákovi. Způsob, jakým se malíř pokusil podat objemovou šíři postavy viděné ze zadu, je odvozen z formulace tohoto motivu na obrazech Giottových v kapli S. Maria all'Arena v Padově. Zde byl užít v mnoha příkladech v rozmanité funkci. Nicméně tento způsob prostorové projekce figury nebyl na klosterneuburském obraze opakován doslovně. Jeho malíř svým traktamentem nezmohl vyvíjení tvaru do oblasti konvexní, jak tomu bylo na obrazech Giottových. Svým rukopisem, vysvětlováním a sestínováním široké drapérie dospěl k tvaru prohloubenému, konkávnímu, i když v něm použil typického giottovského prvku úzkého záhybu, vybíhajícího do široké objemové plochy. Klosterneuburskému Stefatonovi se záda vlastně propadají do zborčeného tvaru.

Druhým příkladem jsou postavy Jana Křtitele a neurčitého biskupa (snad Mikuláše) na obraze „Korunování P. Marie“. Oba světci jsou postaveni před gotický baldachýn; jsou však myšleni, jako kdyby stáli uvnitř jeho architektury. Na obou postavách, daleko nejvíce pak na Janu Křtiteli, se podání tvarového i tělesného objemu rozběhlo do šíře. Příčné, lehce vzdušné záhyby člení na této figuře dostředně prohnutými oblouky povrch drapérie, která vyúsťuje v jeden velký napříč položený záhyb, vysunutý z hmoty figury. Ostatní příčné záhyby táhnoucí se od ramene k rameni, byly měkce oblým traktamentem uvedeny do vlnivého pohybu, který rozehrálo světlo na vrcholech tvarů. Na této postavě dosáhl malíř nejměkčího podání. Kromě Jana Křtitele a neurčitého biskupa není na klosterneuburských deskách jiného příkladu. Tento formální slohový prvek je tu tedy episodický, nikoliv programový. Pronikl však přesto, anebo právě proto do traktamentu jejich malíře — snad i dvou — paralelně s gotickými stylismy, které převládají. Toto změkčení nelze proto pokládat za umělecký derivát západoevropský, nýbrž jediné za italský, v užším smyslu za trecentistický, jak bude dále ukázáno (obr. 34–35).

Klosterneuburské tabule byly namalovány podle nápisu r. 1331, kdy jimi doplnil probošt Stephan ze Sirndorfu emailový oltář Mikuláše z Verdunu u příležitosti jeho restaurace po velkém požáru klášterního kostela. Tímto datem získávají své časové zařazení do středoevropského formálního vývoje, specificky rakouského, nejen západoevropské goticismsy, ale zároveň již italismsy. Tyto derivují, jak bylo již shora uvedeno, z díla Giottova a jeho pokračovatelů. Působení giottovského umění na malířskou tvorbu středoevropskou v první polovině 14. století bylo tak pronikavé, že zasáhlo také do dílny, ze které vyšel klosterneuburský oltář. Jeho malíř nebo malíři

přijali především některé ikonografické složky giottovských obrazů, které se jeví na deskách klosterneuburských v podobě letících andělů na obraze „Ukřižování“ nebo v episodickém „Setkání Krista s Maří Magdalenou“ na obraze „Tři Marie u hrobu“. Kromě toho tito malíři přijali také italské složky tvaroslovné, pocházející z téhož pramene, popřípadě z malby sien-ské, jak to bude dále ukázáno.⁶¹

Je pozoruhodné, že tyto formální italisující znaky mají v české malbě tři celostranné obrazy a figurální miniatury Vítkova breviáře z Rajhradu, datované r. 1342. Částečně je mají také ilustrace křižovnického breviáře velmistra Lva z r. 1356. Italismy rozšířené ještě o složky ikonografické jsou dále stěžejní vlastností slohovou některých desek vysebrodského cyklu, který – jak bylo doloženo shora – vznikl před r. 1347. Do této řady je možno včlenit ještě karlstějenský žaltář. Podle vnějších indicií byl iluminován již před r. 1350. Patří sem proto, že komposičně ikonografické motivy zvrácené hlavy jsou odvozeny z italisujících předloh, opírajících se o obrazy Giottovy a Simone Martiniho.

Všechny tyto české italismy mají své teritoriální předchůdce v deskách klosterneuburských. Je to doklad toho, že ve vývoji středoevropské malby, k níž patří oblast zemí rakouských právě tak jako českých, spolupůsobily vedle gotisujících složek západních také italismy, a to vesměs počínaje druhou třetinou 14. století. Obdobně lze doložit v tomto teritoriu i příbuzné podmínky života kulturního, politicky hospodářského a společenského.

Z těchto souvislostí a vztahů lze odvodit závěr, že slohově formální vlastnosti ilustrací a iluminací Vítkova breviáře z Rajhradu nejsou své doby anachronismem, který by byl vyloučen plynulým vývojem ze středoevropské malby vůbec. Proti tomu lze dovozovat, že jsou prvním dosud známým článkem ve vývoji českého tzv. měkkého slohu, dospěvšího teprve v šedesátých letech k svému vyvrcholení. Ilustrace rajhradského breviáře tedy nejsou izolovaným zjevem. Ve vztahu ke klosterneuburským obrazům, které předcházely, a k obrazům vysebrodského cyklu, které následovaly, lépe řečeno, které jsou téměř současné, manifestují ilustrace rajhradského breviáře syntetické spojení obou výtvarných směrů, tj. goticky stylisujícího a tradicionalisticky objemového. Všechny tyto příklady jsou neklamným svědectvím na jedné straně recepce západoevropských goticismů a na druhé straně expanse italské trecentistické malby daleko na sever do zaalpských oblastí, a to záhy před polovinou 14. století.

Je však podstatný rozdíl mezi italismy klosterneuburských desek a mezi italismy tří celostranných obrazů a iluminací Vítkova rajhradského breviáře, popřípadě ostatních památek české malby první poloviny 14. století, jež shora byly uvedeny do slohové příbuznosti. Rakouské desky mají italismy více povšechného rázu. Uplatňuje se v nich především giottovská ikonografie, obsahovost a citový patos. Jen postavy Jana Křtitele a biskupa-světce (patrně sv. Mikuláše) mají na obraze „Korunování P. Marie“ měkký traktament. Nad zdrženlivým podáním italismů převažuje spontánní po-

dání západních goticismů. Malíř — zaalpský gotik — ve své recepci nedospěl nad schéma giottovského objemu, jehož výtvarná podstata mu zůstala utajena.⁶²

Proti tomu tři celostranné obrazy a iluminace rajhradského Vítkova breviáře charakterisuje plasticita, založená na tělesné plnosti, měkkém tvaru a objemové šíři. Zejména obraz Křištofův vyniká těmito vlastnostmi. K němu se pojí některé drobné iniciály s polopostavami proroků a jedna, inic. N-ascitur, fol. 307, s postavou umučeného světce Vojtěcha. Kromě toho jsou tam i tvary gotisující, recipované ze západního stylismu. Podstatné přitom je, že malíř i tyto goticky stylisované tvary převedl do nové slohové polohy, tj. že se v jeho podání staly oble tělesné, vyrůstající z tvarové šíře. Nebyly to tedy obrazy rakouské, které by byly zdrojem poučení malíři rajhradskému.

Příklady, které nabádaly ke slohové proměně i malíře středoevropské, dal Giotto. Jeho formálně i tématicky vyhraněný nástěnný cyklus kaple Sta Maria all'Arena v Padově z r. 1306, dále tabulové obrazy Madony a Ukřižovaného, dnes ve Florencii (Uffizie), a další, které následovaly, oplývají problematikou již vrcholného Giottova slohu. Z jeho traktamentu formálního zapůsobila nejpronikavěji objemová šíře a tělesnost postav. Ta zasáhla v souvislosti s politicko-hospodářským pronikáním pokročilé italské kultury za Alpy, také do malířských dílen rakouských a českých. Příkladem jsou tři uvedené postavy klosterneuburského oltáře a některé desky vyšebrodského cyklu. Zatímco v Rakousku se toto pronikání giottovských italských omezovalo na nevelký počet děl, v Čechách působily jejich novoty po dobu jedné generace a spoluvytvořily nový malířský sloh.

V čem záležel Giottův pokrok? V tom, že po rozpadu pozdně antické ilusivnosti formuloval v italské malbě zásady prostoru a tělesně reálného tvaru. V prostorových vztazích byly jasně vymezeny dva pohledové plány — roviny, promítající se na neutrální pozadí sytě blankytné modře. V podání tělesnosti jeví se postava v šíři nebo objemu plně plastická. Její reliéf ostře řezaný vytváří dopadající světlo. Je to princip více sochařský než malířský. Giottovy postavy jsou tedy zároveň malovanými plastikami. Bylo to sloučení prostorovosti a tělesnosti, počáteční perspektivy a reliéfu v nový obraz. Byl to dále barevný valér, který vyvolal protiklad konvexních světél a konkávních stínů, z nichž vznikal Giottův tvar. Proto mu nebylo třeba starobylé povrchové kresby, kterou v podobě zlatých paprsků pokrývali konservativní malíři ještě trecenta své postavy (maniera greca). A proto také Giottovy postavy zůstaly jen málo dotčeny stylismem západních goticismů⁶³ (obr. 39).

Srovnají-li se tyto formální vlastnosti Giottovy malby s vlastnostmi tří celostranných obrazů rajhradského breviáře, vyplyne poznatek, že to byl jen Giottův tělesně reálný tvar a jeho objemná šíře, které byly částečným poučením malíři, resp. iluminátoru českému. Jeho ilustrace oplývají malířskou měkkostí, ohebností a plynulostí tvarů, kterou monumentální obrazy Giottovy nemají. Nebyla to tedy tvrdě plastická statuárnost jeho postav, která by dala vzniknout malířsky měkce pojatým postavám rajhradským.

Tento výrazný slohový znak plynulosti a ohebnosti a z toho odvozené měkkosti malovaného tvaru mají však obrazy raného italského trecenta mimo Giottovu tvorbu. Malířství sienské, jehož představitelé v čele se Si-

monem Martinim pěstovali tento umělecký traktament, vyniká vlastnostmi zcela shodnými s vlastnostmi rajhradských ilustrací.

Mezi Sienaňy první třetiny století čtrnáctého lze doložit takové, kteří do svého výrazového způsobu přijali také dobové francouzské goticismy. Z těchto západoevropských prvků, jež spojili s vlastní italskou tradicí, vznikl zvláštní sloh. Jeho charakteristikou byla — kromě obecné voluminější tendence, dědictví to po malbě pozdně antické, vegetující po staletí v Byzanci — ještě táhlá linie, svíjející se do zvrátů a do smyček obvykle na obvodu rouch a zvláště na jejich rozvržení po bázi. Příkladem takového spojení obou uměleckých znaků je traktament roucha na deskovém obraze Madony v katedrále v Massa Maritima. Autorem obrazu byl jeden ze spoluvůrců raného sienského trecenta Segna di Buonaventura, pokračovatel Ducciův. Obdobou téhož linearismu na obvodu rouch je deskový obraz Madony, připisovaný Ugolinu Lorenzettimu, dnes v Sieně (Accademia). Je to poprvé, kdy v toskánské malbě se vyskytuje tento gotisující prvek v tak výrazné formě. Obraz Buonaventurův lze datovat podle historických souvislostí do doby kolem r. 1316. Asi do téže doby patří i druhý obraz, který domněle maloval Ugolino Lorenzetti. Jsou formálně tak souhlasné, že není důvodu předpokládat u těchto děl dva různé původce. Je proto na místě vyslovit domněnku, že oba tyto obrazy patří jednomu malíři, jímž byl Segna di Buonaventura.⁶⁴

Pro české malířství první poloviny 14. století mají tyto sienské obrazy svou důležitost. Traktament obvodových lemů na drapériích celého vyšebrodského cyklu je založen na témž principu táhlé, samoučelně se zalamující, převracející a svíjející se linie. Týž prvek lze doložit i na plášti „Madony Pokorné“ ve Vítkově rajhradském breviáři (fol. IIV). Obdobně je traktován ve zjednodušené podobě i na drapérii pláště Vintířova (fol. IIIV). Působení trecentistických vzorů je tu i v tak podružném detailu doloženo. Jsou to goticismy v podání sienských i českých malířů, převedené do nové polohy.⁶⁵

Totéž prostupování italského tradicionalismu — jehož výrazem byla objemovost Giottova — a francouzských goticismů mají snad ve zvýšené míře ještě obrazy Simone Martiniho, po Ducciovi hlavního představitele sienského malířství. Po překonání přísného gotického linearismu, který charakterizuje ještě jeho monumentální „Maestà“ v Palazzo Pubblico v Sieně z r. 1315, zmalířštel Simonův traktament. Gotisující stylisaci nahradil měkký objem, jeho šíře a v dostředných kruzích měkce řasená drapérie. Je to znak středního a závěrečného období. Měkkostí záhybového povrchu a objemovou šíří vyniká dosud blíže nedatovaný obraz s polopostavou Krista žehnajícího ve Vatikánu (Pinacoteca, No, 27). Do téhož období Simonovy tvorby patří polyptych z r. 1319 v Pise (Museo Nazionale) a jemu příbuzná varianta z téhož roku v Orvietu (Opera del Duomo). Oba soubory vynikají velkorysostí úhrnně pojaté formy. Po nich ve vývoji osobitého slohu následoval slavný obraz „Zvěstování“ v Ufizziích ve Florencii z r. 1333. Traktament Simonův směřoval tu již k závěrečnému období. Sem patří také obrazy z cyklu legendy o sv. Martinu, které Simone maloval dosud neurčitě roku před r. 1339 v dolním kostele S. Francesco v Assisi. Na scéně Krista, zjevujícího se spícímu Martinovi, uplatňuje se již v plné míře oblost, objemová šíře i tvarové změkčení. Tato proměna je zesílena ještě

na obrazech posledních. Patří sem diptychon s obrazem „Zvěstování“, dále diptychon s obrazem „Ukřižování“ a „Snětí s kříže“ v Antverpách (Musée National, No. 257–258), jehož zadní desky s obrazy „Nesení kříže“ a „Oplakávání“ jsou v Berlíně (Deutsches Museum). Tvarové rozvinutí vrcholilo pak ve zmonumentalisovaném traktamentu postav na obraze „Návrat z chrámu“ datovaném r. 1342, dnes v Liverpoolu (Walker Art Gallery) a jemu příbuzném obrazu „Madony v pokoře“ z diptychu „Zvěstování“, kdysi ve sbírce Stroganovové v Římě, dnes v Leningradě (Ermitage). K tomuto obrazu se pojí třetí varianta „Zvěstování“, dnes ve sbírce Stoclet v Bruselu, která jak tematikou, tak svými slohovými znaky je obdobou obrazu leningradského. Všechna tato díla byla dotčena již francouzskou gotikou. Byla to umělecká odezva toho, s čím se Simone setkal za svého pobytu v Avignonu. Na pozvání kardinála Jacopa Stephaneschi a se souhlasem světských autorit v Sieně pobýval tam již r. 1333–1335. Podruhé tam odešel se svým bratrem Donatem r. 1339 a zemřel tamtéž r. 1344⁶⁶ (obr. 40–42).

V této souvislosti je třeba ještě jednou uvést již zmíněný obraz „Madony Pokorné“ (del'Umiltà), který Simone Martini namaloval pod portikem katedrály Nôtre Dame de Dome v Avignonu. Donátorem byl kardinál Stephaneschi, který tu byl znovu portrétován. Simonův obraz však podlehl z velké části nepříznivé povětrnosti. Dnes jsou na portiku fragmenty tvarů, nicméně spodní rozvrhová kresba zůstala zachována. Ta je zaměřena k velkorysosti, zároveň však k harmonickému vyrovnání plynulé linie a širokého objemu, typických pro Simonovu závěrečnou tvorbu. Kresbu doplňují někde barevné vrstvy, místy vybledlé a setřené. Je mezi nimi i barva fialová, typická pro Sienany. I takto narušený obraz je velmi poučný. Především dokládá, že tematika „Madony v pokoře“ byla již v Itálii ikonograficky vyhraněna před příchodem Simonovým do Avignonu. Snad poprvé ji použil Bernardo Daddi r. 1333 a po něm Taddeo Gaddi r. 1334 ve Florencii a kolem r. 1335 neznámý malíř v Padově, snad Quariento. Představuje dále objemovou šíři a měkkou skladbu tvarů, obsahuje plynulou a ohebnou linii, zejména na drapérii po zemi rozložené. Tím vším je nástěnný obraz na dómu dokladem Simonova díla, uzavírajícího tvorbu za jeho druhého avignonského pobytu.⁶⁷

Sem patří konečně také iluminace, kterými Simone vyzdobil traktáty zvané „Básník a pastorální scény“, dále překlad části Vergilia, označený „cum notis Petrarcae“ v Miláně (Bibl. Ambrosiana, MS Cim., fol. 1v). Tvarová plnost, měkkost a plynulá linie charakterisují tuto drobnomalbu jako skutečné dílo Simonovo. Jsou zároveň svědectvím, že Martini, tak jako i jiní velcí mistři této doby, byl zároveň malířem knih.⁶⁸

Všechna tato díla mají vlastnosti, které charakterisují i památky české. Tak rozvržení a lineární tok lemu na plášti Madony ze Stocletova diptychon, dnes v Antverpách, má těsné shody s obdobným podáním těchže prvků na obrazech vyšebrodského cyklu. Široký objem a lineární rozvrh obrazu s „Návratem z chrámu“ z Walker Art Gallery v Liverpoolu, datovaného r. 1342, právě tak jako Krista, zjevujícího se Martinovi, z nástěnného obrazu v dolním kostele S. Francesco v Assisi, má mnoho společného s „pastýřem“ z vyšebrodského „Narození“ a s rajhradským Křištofem. Těsná formální spojitost je tu prokázána. Iluminátor rajhradských ilustrací

byl tedy závislý na malbě sienské, v užším slova smyslu Simona Martiniho.

Nejsou to však jen tyto formální shody, které odkazují rajhradské ilustrace do přibuzenství s díly raných trecentistů. Přispívají k tomu, zesilujíce tak tento vztah i podrobností více kompozičního rázu. Jsou důležité proto, že spoluvytvářejí sloh.

Je to krajina, již zvláštním způsobem uplatnil rajhradský iluminátor ve svých sestavách. Na obraze „Madony Pokorné“ (fol. IIv) nahradil ji trávníkem, na němž kvetou nepravidelně rozhozené květiny bílé, červené a žluté. Trávník je podán jako kolmá zelená plocha bez další tvarové struktury a bez jakéhokoli náznaku prostorového. Je sice myšlen jako do hloubky ubíhající, ale nevyjádřen. Tak krajina, do níž byla Madona vkomponována, se proměnila v barevný koberec z ní neviditelně zavěšený. Že s krajinou plošně stylisovanou tvořila kompoziční jednotu, o tom svědčí neutrální zlaté pozadí, položené nad trávník – krajinu. Tak se jeví Madona jako před-sazená před krajinu, opřena vlastně jen o obrazový rám. Iluminátor tak prokázal svůj neprostorový názor. Toto zjištění bude důležité pro závěr. Není možno se domnívat, že takto by řešil krajinovou bázi malíř šedesátých nebo dokonce sedmdesátých let.

Mezi obrazy raných trecentistů není obdoby takového pojetí krajiny. Některé z nich, právě s „Madonou Pokornou“ z doby o málo pozdější, mají krajinu podánu rovněž jako úzký nebo širší pruh terénné báze pokrytý travou, v níž narůstají barevné květiny. Madona je i tady usazena na trávníku, později kromě toho ještě na polštáři, a za sebou má zavěšený koberec s textilním vzorem. Koberec a polštář byly rekvizitami i měšťanských domácností. Jejich použití na intimní obrázky souviselo s rozšířením mariánského kultu, s poetisací Madony i ve vrstvách italské malé a střední buržoasie. Malíři vytvářeli pro ni zvláštní typy, odchylující se od původního pojetí pokory, tj. usazení jen na pouhé zemi. Český iluminátor tak kombinoval podle italské předlohy krajinu s trávníkem, kterou nedovedl ještě vyjádřit jinak než jako kolmou stěnu, a zasadil ji tedy před tuto travnatou stěnu, zastupující tu koberec. Simonův nástěnný obraz Madony v pokoře na portiku avignonského dómu, namalovaný ne-li dříve, tedy nedlouho po r. 1339, je natolik porušen, že není možno se s určitostí vyslovit, zda reprezentuje původní typus Madony usazené na zemi, tj. na trávníku, nebo již typus rozšířený o další shora vytčené komponenty. Nicméně byl zatím jedním z nejstarších známých příkladů, který předcházal obrazu českému. Jeho ikonografické schéma použil zanedlouho malíř rajhradské ilustrace a doplnil korunou podle příkladu paduánského (obr. 41).

Je pozoruhodné, že rajhradská „Madona Pokorná“ má ve své ikonografii ještě další prvek, který je povýtce odvozen z blíže neznámé italské předlohy. Madona tu je pojata jako matka v lyrickém vztahu ke svému dítěti. Starý byzantský typus „Glykophilousy“, tj. matky tisknoucí své dítě, byl opuštěn a nahrazen typem novým, vyvěrajícím již z nové lidové zbožnosti, plné citu. Líčí ji zejména anonymní autor, snad františkán, kdysi pokládáný za sv. Bonaventuru v traktátu „Meditationes de vita Christi“, rozšířeném záhy po celé západní a střední Evropě. Na obraze rajhradském dítě vztahuje svou pravou ruku k volné ruce matčině a levou rukou sahá po vlastní volné pravé nožce, skrčené do perspektivní zkratky. Nožka se sklání v ostrém úhlu v koleně tak, že vyrůstá z pohledové roviny plánu prvého a zasahuje

do roviny plánu druhého. Malíř však tento záměr nevyřešil exaktně. Podal jej více intuitivně než vědomě podle perspektivních pravidel.

Tuto intuíci lze doložit také na obraze Křištofově. Je dobře patrná v hlavě světcově doprava nakloněné, která uhýbá tíze a velikosti Krista-dítěte, neseného na levém rameni. Tvář Křištofova v naklonění se jeví v šikmé, nikoliv frontální projekci, a to tak, že je viděna a vyjádřena z podhledu. Že tomu tak je, svědčí i projekce světceova nosu. Malíř neopomenul v souladu se svým záměrem podat z podhledu viditelnou levou nosní díрку oválně podélným a energickým škrtem štětky s černou barvou. Hlava a tvář Krista-dítěte je proti tomu podána frontálně v orthogonále. Právě tento rozdíl mezi traktováním tváře světceovy a tváře dětské je dokladem toho, že iluminátor rozeznával perspektivní zkratku tváře nakloněné a tváře viděné v orthogonále.

Šetření v oblasti toskánské malby období raného trecenta, k němuž — jak bylo již řečeno — mají rajhradské ilustrace nejužší vztah, ukáže, že perspektivní zkratky hlav a tváří jsou obsaženy již v díle Giottově a Simonově. Vynikají jimi právě jako novotou v poměru ke starší italské malbě dva obrazy jeho nástěnného cyklu v Padově. Je to „Ukřižování“ a zvláště „Oplakávání Krista“. Na obou scénách podal Giotto tváře andělů, ať v celých nebo polovičních postavách, buď ve zkratce podhledu nebo dokonce v pohledu na temeno hlavy, a to tak, že divákovi je viditelný jen úzký pruh čela. Stejně je tomu na obrazech Simonových. Nejpoučnejším je nástěnný obraz „Smrti světce Martina“ v dolním kostele S. Francesco v Assisi a deska s „Oplakáváním“, dnes v Berlíně (Deutsches Museum), jak o tom již byla řeč shora⁶⁹ (obr. 39).

Je to poprvé, kdy se Giottovi po zániku pozdně římského ilusionismu podařilo perspektivně vyjádřit objem hlavy zasazené do prostoru. Pohledové zkratky hlav a tváří jako finesy rané italské renesance vtělili pak do svých obrazů Giottovi pokračovatelé ve Florencii Taddeo Gaddi a Bernardo Daddi. Spolu s formální a kompoziční italisací byla českou malbou přejata i perspektivně pohledová zkratka tváře a hlavy. Tuto recepci dobře ukazují některé iluminace již uvedeného Karlštejnského žaltáře.⁷⁰

Bylo by zajisté možno namítnout to, že tři rajhradské ilustrace nepřinášejí perspektivně zkrácené tváře a hlavy tak, jak se vyskytují na obrazech italských. Lze odpovědět, že tomu tak bylo proto, že rajhradský iluminátor neměl ke zpracování tak dramatickou tematiku, jako ji měli malíři velkých cyklů v Itálii. Ostatně poučen jejich pokrokem, především Giotta a Simone Martiniho, dále veden malířskou intuící a výtvarným nadáním dovedl v přesném odhadu použít optické zkratky i pro perspektivní motiv, který neměl ve svých předlohách.

Je pozoruhodné, že rajhradský iluminátor odvodil ze svých italisujících předloh ještě další kompoziční prvek. Je to terénová báze. Vyjádřil ji jako krajinu, před kterou postavil světce Křištofa (fol. III). Světec jde řečištěm položeným do osy obrazu. Po obou stranách řečiště stoupají břehy, složené z úzkých, v diagonálách ustupujících vrstev. Tyto vrstvy nejsou tak krytalicé, jak tomu bylo ještě na obrazech vyšebrodských. Vrstvy terénu rajhradského jsou na obvodu zaobleny a členěny náznaky průrvy. Je to stále ještě stylisace. Tak krajina rajhradská se opírá o dávné schéma krajinových motivů byzantských. Pro světce Křištofa, jehož kult byl zaktualisován ve

středoevropské oblasti poměrně pozdě, nebyly předlohy byzantské přes to, že Křištof v trecentu pronikl i na stěny chrámů severoitalských (Treviso, Bologna). Protože malíř rajhradský přímou předlohu pro Křištofa neměl, přizpůsobil si krajinu podle schématu obvyklého pro scénu „Křtu v Jordáně“.

V trecentistické malbě italské byla krajina integrální složkou, trvající ve výtvarném myšlení jako tradicionalistický relikv z dob pozdně římských. Lze ji v různých variantách doložit v díle všech generací první poloviny století čtrnáctého. Všude má přibližně stejnou podobu s výjimkou Giotta, který staré krajinové schéma, vlastně kulisu, proměnil v prostor o dvou plánech. Proto krajina na rajhradském obraze se velmi málo shoduje s Giottovými krajinovými prospekty.

Rajhradská krajina má zato ale úzké vztahy ke krajinovým motivům některých Sieňanů, setrvávajících na starých italobyzantských doktrínách. Byl to především zakladatel sienské malby Duccio Buoninsegna, který užil ve svých dílech obrazech k monumentální „Maestà“ výhradně tohoto krajinového motivu. Má jej také Ugolino Lorenzetti ve svých obrazech s „Ukřižováním“, z nichž jeden je v Sieně (Academia, No. 34), druhý ve Florencii (Collezione Berenson). Vyskytuje se také na obrazech tzv. „Mistra sv. Cecilie“, dnes ve Florencii (Uffizi, Nr. 449). Z nich zejména dílčí obraz s „Umučením světice“ má krajinu stylisovanou podle anticko-byzantského způsobu. Krajina je podána ve vrstvách ustupujících v diagonále a viděných z nadhledu. Vrstvy jsou částečně ještě krystalické, obdobně jako na obrazech vyšebrodského cyklu, ale ve větší míře jsou složeny z úzkých zaoblených stupňů, shodných se stupni krajinového motivu na rajhradském obraze Křištofově. V daleko největší míře se vyskytuje tento starobylý pobyzanštělý motiv v italských iluminacích. V této spojitosti je uvést mezi mnoha jinými ilustrace traktátu zvaného „Pantheon de Goffredo da Viterbo“ z doby kolem r. 1331 (Paříž, Bibl. Nat. MS lat. 4895) a kodexu s historií sv. Jiří, napsaného pro basiliku sv. Petra v Římě (Vatikánská bibliotéka) s malířskou výzdobou připisovanou Simone Martinimu.⁷¹

Srovnají-li se uvedené krajinové motivy italské s krajinovým motivem rajhradským, ukáže se závislost českého iluminátora na vzorech italských. Ten je však nepřejal mechanicky. Přepočoval je v jejich tvarové skladbě. Nízké, široce rozložené stupně se zaoblenými kraji na rajhradské ilustraci neodpovídají ve svém složení přesně žádnému známému příkladu právě tak, jako mu neodpovídají terénové, resp. krajinové útvary na obrazech vyšebrodských. Rajhradská krajina je nejbližší krajinovým motivům v „Liber viaticus“ Jana ze Středy, které jsou přímou odvozeninou společného vzoru. Ve způsobu recepce a nového zpracování tkví také podstata italských vlivů a jejich působení na malbu českou.

*

Z provedené konfrontace slohových vlastností tří celostranných rajhradských ilustrací s malbou raného trecenta vyplyne poznatek, že je to převážnou většinou škola sienská, která působila dnes dosud neznámou cestou a neznámými prostředky na slohové utváření české malby z počátku druhé třetiny 14. století. Prokázala to gotisující téměř kaligrafická kresba drapérie, kterou do svých obrazů vtělil Ugolino Lorenzetti stejně jako Simone

Martini. Tuto lineárnost na obvodech tvarů však převedli malíři vyšebrodského cyklu do svého traktamentu a obměnili ve vlastní rezervovanou mluvu. Lineárnost však nebyla jedinou slohovou podstatou Simone Martiniho. Tu dotvářela měkce široká záhybová skladba zejména jeho pozdních a závěrečných děl. Jsou to uvedené obrazy, jež vznikly za jeho pobytu v Avignonu v letech 1339–1344. Právě tato díla jsou kritériem pro vyložení slohových vlastností rajhradských ilustrací. Zvláště Simonova deska „Návrat z chrámu“ z r. 1342, dnes v Liverpoolu, má nejužší vztah k rajhradskému Křištofovi. Patří sem konečně i perspektivní zkratky tváří a hlav na trecentistických obrazech školy florentské a sienské. V odvozených prepisech neznámých předloh působily i na intuici rajhradského ilustrátora. Stejně účinným tu byl i způsob vyjadřování terénu a krajiny. Z uvedeného lze odvodit závěr, že to byly — vedle voluminismu Giottova — v daleko největší míře italismy sienské, zejména Simone Martiniho, které spoluvytvářely i sloh rajhradských ilustrací vedle jiných formálních složek, jež byly v českých dílnách té doby již tradiční (obr. 42).

Tímto zjištěním získávají rajhradské ilustrace další potvrzení svého slohového příslušenství: patří nade vše pochybnost do počátku formace vlastní české malby. V jejím čele podle dosavadní znalosti památek stál cyklus vyšebrodský z doby před polovinou století čtrnáctého. Rajhradské ilustrace jsou mu paralelou proto, že mají některé společné slohové znaky. Je však vhodné vytknouti další. Mají charakter ikonografický a kompoziční.

Především je to souhra v pohybu údů dítěte, položeného na klíně Madony Pokorné, usazené na zemi (fol. IIv). Jak bylo již připomenuto, jeho pravá noha je obnažena a podána v perspektivní zkratce. Kromě toho obě dětské ruce jsou zaměstnány hrou. Je to již vyvinutý lyrický motiv, který není ani ojedinělý, ani anachronistický, jak bude ukázáno dále.

Perspektivní zkratky složitého prostorově komponovaného pohybu má i souhra dětských údů na dvou obrazech vyšebrodského cyklu. Je to „Narození“, kde dítě zcela nahé nohy má skryté pod rouškou. Myšleny jsou však jako zkřížené. Levá noha je ve zkratce vytočena tak, že je pod rouškou viditelné jen chodidlo. Na obraze „Klanění“ je dítě na klíně matčině komponováno obdobně. Pohyb nohou je opět ukrytý v roušce, leč koleno skrčené pravé nohy je podáno i s holení v orthogonále. Je to týž perspektivní prvek, který má rajhradská ilustrace s Madonou Pokornou.⁷²

Druhým motivem, který má obdoby v dílenském okruhu vyšebrodském, je lyrický prvek hry dětských rukou na obraze rajhradské „Madony Pokorné“. I když tento motiv schází ve vyšebrodském cyklu — bylo to proto, že žádný z jeho obrazů nemá tematiku Madony samy o sobě — vyskytuje se na obraze Madony Kladské. Dítě je usazeno opět v matčině klíně, jeho nohy jsou komponovány do pohybu zkřížených nohou ukrytých pod drapérií. Rukama se však dítě chápe pravé ruky matčiny dokonce tak, že si hraje s jejím ukazováčkem. Je to prvek, který ve svém lyrickém obsahu hry je totožný s prvkem rajhradským.⁷³

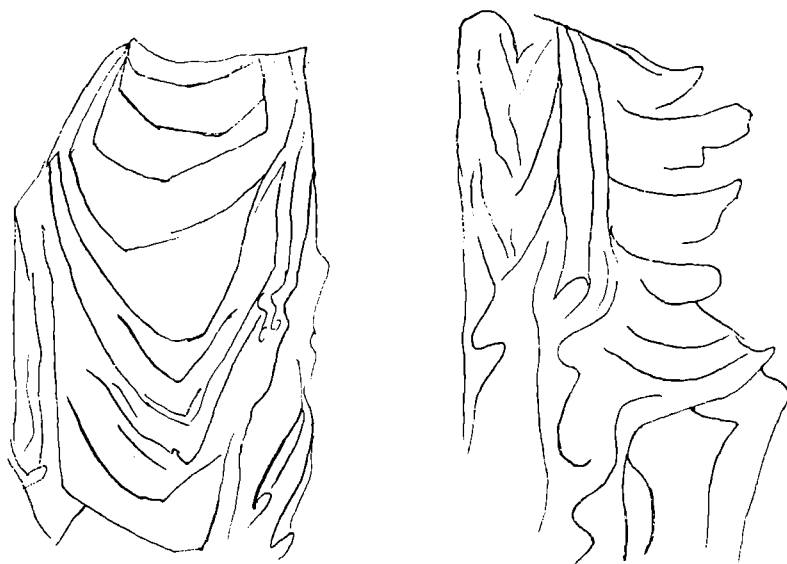
Nejsou proto — jak právě bylo ukázáno — tyto perspektivní a lyrické prvky anachronismem ani výjimkou. Jsou nejranějšími příklady českými,

nepochybně odvozenými z díla italských trecentistů, které pronikalo spolu s kulturní a hospodářskou expansí za Alpy a také do českých zemí. Nastoupení Karla IV. jako císaře římského pak tyto vztahy posílilo a zintenzívnělo. V těchto vztazích lze hledat ony hybné síly společensko-hospodářské, které přiměly české umělce ať k recepci aktivní, tj. přímé, nebo recepci pasivní, tj. nepřímé. Pátráme-li v trecentistických obrazech po obdobách, poznáme, že se vyskytují tyto perspektivní a lyrické prvky v daleko největší míře v obrazech školy sienské. Kompoziční schémata vyličující vztah Madony jako matky k dítěti, jak jej tradovali malíři školy florentské, nejsou vyvinuta do nejzazších důsledků obsahových do poloviny 14. století. Čeští malíři nemohli proto hledat v nich své poučení. Vzory pro své sestavy měli tedy převážnou většinou v obrazech školy sienské.

Dosavadní poznatky o umělecké souvislosti tří rajhradských ilustrací se starší českou tvorbou malířskou byly rozšířeny o další. Jsou proto článkem ve vývoji. Mají v něm své určité místo nejen proto, že jsou přesně datovány, ale především proto, že jsou uměleckým projevem, který traduje na jedné straně přžitky, na druhé straně zároveň manifestuje již umění novodobé. Progresivnost v rajhradských ilustracích však převažuje. Nastává proto úkol určit příčiny, proč tomu tak bylo.

*

K řešení otázky přispěje i pohled na soudobou plastiku. Není náhodou, že je to především jedna z hlavních památek moravských. Je to křížifix u sv. Jakuba v Brně. Pro srovnávací účely bude tu rozhodující tvarová



struktura roušky kryjící boky Ukřižovaného. Ta je podána ve vysokém reliéfu s hluboce se zalamujícími záhyby, řasenými do téže soustavy, v jaké je traktována drapérie pláště na obraze rajhradského Křištofa. Záhyby

jsou měkce oblé, řasené v dostředných a vyčnělých útvarech, vychylujících se z povrchu a z obvodu Kristova aktu⁷⁴ (obr. 43, 44).

Totéž měkce oblé vyjádření plastické struktury lze doložit na krucifixu Národní galerie v Praze (č. 103). Jeho drapérie je složena z těžče do prostoru vyčnělých záhybů, řasených v klikaté linii po výši Kristových boků. Účinnost tohoto plasticky prostorového uspořádání tvarů na obou krucifixech se objeví zejména v pohledu ze strany.

Tvarovou šíří a pevně sevřenou hmotou vyniká pískovcová socha stojící Madony, typu královny, zdobící kdysi nadpraží hlavního portálu kláštera v Dolních Kounicích na Moravě. Úhrnným pojetím celku sochař dosáhl monumentálního účinku. V úsporně řešeném povrchu převládá hladká oblá plocha nad členěním drapérie. Její složení je svou mohutností a rozvrhem v mnohém příbuzné skladebnosti postav malovaných později na deskách karlštejnských a v souvislosti s nimi i na ilustracích rajhradských. Je jejich plastickou obdobou zatím ojedinělou a shoduje se s nimi i časovým zařazením. Svou jednoduchostí socha kounická navozuje vztah i k soudobé plastice severoitalské a k několika plastikám florentským, nedávno instalovaným v Bargellu (obr. 46).

Není to však ojedinělé řešení v plastice. Táž tvarová tendence je patrná i v drobných reliéfech pečeti. V několika příkladech moravských pečeti lze doložit nejen klikatou skladbu dostředných záhybů, složených v široce založených obloucích, ale i tvarovou šíří a tělesný objem. Jsou to vlastnosti charakterisující rajhradského Krištofa. Vyniká jimi pečeť olomouckého biskupa Petra (1311–1316), zavěšená k listině ze dne 3. května r. 1314 (Brno, Státní archiv, sign. E 9). Totéž úsilí vyjádřit široce oblou plasticnost reliéfu s resignací na detail prozrazují dvě pečeti, přivěšené k listině ze dne 7. ledna r. 1325, datované v klášteře premonstrátů v Louce (Brno, Státní archiv, sign. E 57, L 14). Jedna patří opatu kláštera premonstrátů v Hradišti u Olomouce, druhá převoru kláštera dominikánů v Olomouci. Nejvýraznější pak podal tuto objemovou plnost rytec pečeti krále Jana Lucemburského, přivěšené k listině z 5. dubna r. 1325 a datované ve Znojmě (Brno, Městský archiv, č. 84). Král jako turnajový jezdec na koni ve skoku s taseným mečem je podán v měkkém reliéfu plasticky vyvinutém do široké oblasti nečleněného povrchu⁷⁵ (obr. 45, 47).

Výskyt voluminismu v české monumentální i drobné plastice prvé poloviny století čtrnáctého poučuje, že objemová šíře, měkký a oblý traktament povrchů není specifickým znakem jenom malířství nebo dokonce jen autora rajhradských ilustrací. Totéž voluminismus je spontánním výtvarným projevem sochařů a malířů — je vhodné tu připomenout již ilustrace „Pasiónálu abatyše Kunhuty“ — je odezvou velkého formálního účinku, který vyvolalo v celé střeoevropské oblasti působení anglicko-francouzské iluminace (zatím známé) právě tak jako i malby florentské (Giotto) a malby sienské (Simone Martini) a ji následující dílo toskánských sochařů anonymů, jak bude ještě dále ukázáno.

Je tedy pozoruhodné, že voluminější tendence, tj. vyjádření jednotně pojaté tělesnosti měkce oblým a širokým tvarem, byly vlastností také plastiky i pozdního ducenta a počátku trecenta. Tak jako Giotto inklinoval k objemové šíři ve svých postavách paduánského cyklu, tak i starší a mladší sochaři v Toskáne podali ve svých plastikách postavy plně tělesné s oblými

a uzavřenými povrchy. Příkladem takového traktamentu v italské plastice je Madona s dítětem, stojící nad pravým postranním portálem dómu ve Florencii, nebo „Pohřeb světce“ na reliéfu Andrea Pisana na dveřích baptistéria z r. 1336 ve Florencii.^{75a} Andrea Pisano pak spolupracoval ještě na reliéfní výzdobě kampanily florentského dómu, projektované Giottem. Podle tradice byl to také Giotto, který nakreslil kartóny pro reliéfy, provedené teprve po jeho smrti (r. 1337). Vedle Andrea Pisana byli na tomto díle činní sochaři méně významní, snad žáci Pisanovi, nebo někdo ze stavební hutí Giottovy. Z jejich rukou vyšly reliéfy s tematikou „Ctností“ a „Svobodných umění“. Všechny nesou ve větší nebo menší míře na sobě znaky tvarové šíře a objemu (alegorie „Eucharistie“, „Hudby“ a „Malířství“) zcela takové, jakými vynikají Pisanovy reliéfy na dveřích baptistéria. Zejména je v této souvislosti uvést alegorický reliéf znázorňující „Astronomii“, jednu disciplínu ze „Svobodných umění“. Představuje mudrce, měřícího kvadrantem oblohu. Jeho sedící postava je vyvedena z monolitického bloku do vysokého reliéfu v oble souhrnném masivu. Svou tvarovou šíří překonává všechny až dosud uvedené plastiky ^{75aa} (obr. 57, 58, 59, 60).

Leč voluminější tendence v sochařském projevu Toskánců z počátku 14. století se neomezila jen na mělký reliéf Pisanův. Již v první čtvrti 14. století vyzdobili anonymové římsu baptisteria v Pise celou galerií polopostav proroků a světců. Tyto sochy jsou dnes uloženy uvnitř baptisteria, jež se tak stalo lapidáriem. Jsou to monolitické sochy bez tvarových podrobností, pojaté jako kubusy, soustředné jen a jen na široký objem a měkce oblý tvar.

Po devastaci okolí pisánského dómu za druhé světové války (1944) bylo Campo Santo částečně restituováno. Bylo tu instalováno museum, v němž je exponováno několik monolitických soch, dnes neurčitě tematiky. Podle místní tradice pochází všechny tyto sochy z pisánské sochařské hutě. Je to pravděpodobné, tvoří s polopostavami z baptisteria slohově vyhrazenou skupinu. Jsou vytesány v úhrnných tvarech, z nichž se vyvíjí široký objem, monumentálně statický. Všechny tyto sochy patří do první třetiny 14. století.^{75b}

Konečně je třeba zmínit se o dvou skupinách plastik přibližně z téže doby, popřípadě o něco dřívější, jež jsou dnes uloženy ve Florencii (Museo nazionale Bargello). Do první skupiny patří dvě ženské postavy, podané v úhrnných plasticky obřích tvarech, téměř nečleněných v hladkém povrchu. Druhou skupinou jsou čtyři postavy mnichů, téhož tvarového složení, původně řešené jako kariatidy. Všechny tyto plastiky podle museálních údajů pocházejí ze stavební hutě kostela Sta. Maria Novella ve Florencii. Jsou domněle datovány do konce století XIII. Ve skutečnosti patří do počátku 14. století, lépe ještě do první jeho třetiny.

Tutéž tvarovou oblost a spolu šíří má mramorová socha sedící Madony s dítětem, dnes rovněž ve florentském Bargellu. Staré řešení povrchově stylisované drapérie ustoupilo velkému objemu monolitického celku. Jen jako v náznaku záleňají do jednotně pojaté plasticity reflexe staršího traktamentu. Tyto reflexe nečleněného povrchu jsou tu více grafickou odezvou toho, co bylo kdysi konvencí a co bylo náhle vystřídáno dynamikou novodobého tvaru. Tato plastika byla připsána pisánskému sochaři Tinu di Ca-

maino. Oblast celku i tvarová širě, právě tak jako graficky mělké pojednání povrchu bezesporně uvádí tuto sochu do umělecké souvislosti s počátečními pracemi Tinovými i s pracemi středního období. Zejména se pak bargellská socha shoduje se čtyři postavami dvořanů podživotného měřítka. Tito dvořané jsou dosud plastickou stafáží po obou stranách sochařského portrétu Jindřicha VII. Sochy byly provedeny dodatečně (po r. 1330) pro císařův náhrobek, dnes v Museu Campo Santo v Pise^{75c} (obr. 54, 55, 56).

Do této slohové kategorie patří ještě polovypouklý reliéf s měkce oblými a širokými tvary neznámého Toskance s Madonou na trůně, držící na klíně frontálně usazené dítě (Siena, Galeria Academia), kromě několika dalších reliéfů, vesměs z konce 13. až počátku 14. stol., s touže tematikou a v téže tvarové oblasti a šíři a kombinovanou s obrazy toskánského původu. Všechny tyto příklady poučují názorně, že objemová tendence byla v italském umění latentní již od konce 13. století. Jako nový výtvarný názor byla programově manifestována Giottem a jeho současníky sochaři a poté tradována jeho pokračovateli ve Florencii a ve slohových obměnách.⁷⁶

Tato souvislost nabádá k úvaze o provenienci těchto uměleckých hodnot v české malbě italisující orientace v době kolem a před r. 1350. Již shora bylo pověděno, že to nebyla jen objemovost Giottova, která působila na české iluminátory a malíře. Byl to zároveň traktament Simone Martiniho, který byl bezprostředním zdrojem formálního poučení. V předcházejícím šetření bylo zjištěno, že ze Simonovy tvorby jsou nejbližší české malbě obrazy, které vznikly nedlouho před jeho odchodem do Avignonu r. 1339 a pak během jeho pobytu tamtéž až do r. 1344, kdy Simone zemřel. Z této skutečnosti lze odvodit závěr — třeba jen hypotetický — že to byla italská malba prolutá francouzskými goticismy v Avignonu, která ovlivnila českou malbu dosud neurčenými cestami a prostředky. Nebyli to tedy jen iluminátoři čeští, kteří transponovali italismy do českých děl. Byli to také malíři pracující na úkolech malby monumentální. Dokládá to výskyt italismů především na obrazech vyšebrodského cyklu.

*

Je však třeba uvážit, zda objemová tendence tří rajhradských ilustrací se opírá jen o dobové znaky italské, nebo zda má ještě některé znaky zvláštní. Podrobné zkoumání ukáže, že rajhradské ilustrace vskutku mají některé formální znaky, které jsou pro ně charakteristické, které však nejsou typické, ani obecné ve vztahu k malbě české i mimočeské. Hlavním dokladem je zvláštní druh záhybu, který se vyskytuje na všech třech rajhradských ilustracích. Vytváří jej v podstatě barevný valér, opírající se o spodní podkladovou kresbu, a vytváří jej i světlo ve valéru obsažené jako imanentní hodnota jeho lokální intensity. Světlo vyzaruje z vrcholu tohoto záhybu, podaného průzračnou lazurou. Záhyb jakoby vznikl stiskem drapérie, povytažené neviditelným tlakem do ostré hrany, aby se tu zároveň zlomil v tupém úhlu po obou stranách úzkého vrcholu v měkce oblé prolákliny. Tento typický záhybový útvar provází soustavně drapérii.

Lze jej doložit na obrazu „Madony Pokorné“ v typicky vyvinuté formě na drapérii po levé straně modrého pláště i jeho světle karmínového rubu. Lze jej dále sledovat po pravé straně ve čtyřech příkladech, a to v oblasti, kde plášť klesá, aby na terénové bázi vytvořil soustavu měkce plynulých,

zprohýbaných a převrácených záhybů. Na obraze Křištofově je tento typický útvar vyjádřen rezervovanějším způsobem. Nicméně i tady jej má světcův plášť ve třech příkladech a ve vyhraněné míře šat Krista-dítěte. Konečně i obraz poustevníka Vintíře dokládá tento formální typický detail v pěti příkladech. Je zde relativně početnější proto, že struktura záhybů kolmo řasených po výši postavy k tomu přímo nabádala. Toto členění, lépe řečeno rozrušování jinak hladké plochy Vintířova hábitu, bylo ve shodě s tvaroslovnou tendencí celku.

Tento formální prvek, typický pro všechny tři rajhradské ilustrace, se však vyskytuje, třebaž jen v nedokonalém rudimentu, také na drobných iniciálách průběžného textu breviáře. Tuto menší formální dokonalost je možno vyložit jediné tím, že na výzdobě breviáře pracovalo několik iluminátorů nestejně umělecké úrovně. Tímto typickým formálním prvkem se vyznačují především iniciály, jejichž původci napodobovali voluminěsní tendenci malíře ilustrací. Jsou to iniciály s polopostavami proroků, apoštolů a světců. I ve zkráceném a nedotaženém tvaru na podřadných iniciálách jeví se tedy umělecká příslušnost těchto druhořadých iluminátorů k jedné společné dílně. Je to další potvrzení toho, že tři celostranné obrazy, právě tak jako i drobné iniciály, vznikly současně a na jednom místě, tj. v dílně pracující pro rajhradský klášter.

Hledají-li se formální analogie na jiných dílech téže doby, kdy rajhradské ilustrace vznikly, pak je lze doložit v rudimentu dosud nevyvinutém a opřené výhradně o kresbu na obrazech vyšebrodského cyklu. Proto je zde tento slohový prvek dosud stylisován, lne povětšinou k lineární gotisující skladbě, záhyb není všude ještě zcela měkký, tvar není oblý. Francouzsko-gotická orientace malířská tu převládá nad italisujícím objemem. Přesto je možno doložit tento prvek v nejvýraznějším příkladu na rouchu pastýře na obraze „Narození“. Bylo již připomenuto, že traktament jeho roucha je slohově nejbližší k rajhradskému Křištofovi. Podobný útvar má drapérie Krista vystupujícího z hrobu, typu byzantsky zasmušile simonovského, na obraze „Vzkříšení“. Drapérie je na Kristově rameni měkce zvlněna a rozčleněna lehkým zlomem úzkého, do výše povytaženého záhybu. Nejvíce se pak tento prvek uplatnil na obraze „Seslání Ducha“, který je nejitalštější. Skladba Janova roucha vykazuje záhybové zúžení a zlom do protáhlých oblín na dvou kompozičně rozhodujících místech: v protikladu k nim malíř tu vyjádřil široce založený tvar nejvýrazněji.⁷⁷

Ve slohové souvislosti s vyšebrodskými obrazy lze tento tvarový prvek doložit dále na obraze „Madony se sv. Kateřinou a Markétou“, dnes uložené v Alšově jihočeské galerii na Hluboké n. Vlt. Deska patří do dílenského okruhu vyšebrodského cyklu. Prvek ten je zvláště vyvinut na levém rameni Madony, pokrytém modrým pláštěm. Je to obraz, v němž zároveň objemová tendence se projevila nejmohutněji, i když gotický stylismus na druhých částech obrazu nebyl jí v podstatě dotčen. Je tedy nepochybné, že tvaroslovný prvek zúženého, vyvýšeného a zlomeného záhybu nebyl v dílně vyšebrodského cyklu dosud programový. Bylo ho tu užito vlastně jen jako odezvy jiného uměleckého citění tvaru, sděleného do dílny jako nadcházející slohová novota.⁷⁸

Není to však jediný soubor obrazů, v jejichž slohovém utváření se tento motiv objevil, třebaž jen v omezené a tvaroslovně nevyvinuté míře. Také

rozsáhlý soubor světeckých poprsí mistra Theodorika a jeho spolupracovníků v kapli sv. Kříže na Karlštejně jej obsahuje v hojném počtu jako typický formální znak. Je tu však podstatný rozdíl. Proti zúženému a vyvýšenému záhybu, opírajícímu se ještě o gotickou kresbu, objevuje se tento prvek na obrazech Theodorikových jako plasticky oblý a měkký, vyvíjející se z barevného valéru. Tímto prvkem vynikají především obrazy, jež vzešly z rukou Theodorikových. Na velkém obraze „Ukřižování“ má jej drapérie Mariina pláště. Na obraze „Jana Křtitele“ je vyjádřen celkem v pěti variantách. Obrazy apoštola Ondřeje, Bartoloměje, Šimona, evangelisty Lukáše a Matouše, sv. Theodora, sv. Anny a sv. Alžběty jsou podány v největší objemové šíři a měkkém traktamentu, které umožnily variabilitu tohoto typického prvku. Pojí se k němu ještě obrazy několika neurčitých světců, které vesměs vykazují shodu. V méně vyjádřené formě se tento prvek objevuje i na obrazech druhého a dokonce třetího mistra, pracujících společně s Theodorikem, leč zřejmě jako napodobovaná dílenská zvyklost.⁷⁹

Srovnají-li se tyto typické znaky s těmi, které charakterisují tři rajhradské ilustrace, ukáže se překvapující shoda. Zejména roucho Krista-dítěte na rajhradském obraze Křištofa, dále drapérie na obraze „Madony Pokorné“ a konečně i plášť poustevníka Vintře obsahují tytéž formální znaky, které mají shora vytčené karlstějské obrazy.

Není dosud jiný příklad české malby, patřící svými formálními znaky měkkému slohu, který by byl analogií tak široce založenou. Vyskytne-li se tento slohový prvek záhy po polovině 14. století, pak jen sporadicky, nikoliv ještě jako program, vyplývající ze samé podstaty Theodorikovy malby. V této souvislosti je možno uvést jako příklad jen některé iluminace ve „Viaticu“ Jana ze Středy (Praha, Knihovna Národního musea, MS XIII A 12). Jsou to „Zvěstování“ (fol. 69v), „Kristus v majestátu“ (fol. 9v), „Klanění králů“ (fol. 97v), „Prorok“ (fol. 171v). Ostatní iluminace nemají onen typický prvek. Povrch jejich tvaru a zejména složení drapérie vykazuje již mnohem pokročilejší traktování. Hladce oblé a široce založené tvary ustoupily tvarům s neklidným, až rozvlněným povrchem. Malířský rukopis iluminátora dosáhl tu svého vrcholu. Z tohoto rozdílu lze soudit, že hlavní iluminátor „Viatica“, který se vyjadřoval tvary hladce oblými s typickým znakem zúženého, povytaženého a zlomeného záhybu, se opíral o tradici, jež nebyla jeho dílně vlastní. Tvarosloví této tradice použil příležitostně jako ohlasu toho, co předcházelo nebo co bylo ještě soudobé v jiném uměleckém centru, v jehož čele stál Theodorik. Datování „Viatica“ do doby mezi r. 1353–1364 potvrzuje tento vztah.⁸⁰

Ve stejném poměru k Theodorikovi jsou také ilustrace traktátu zvaného „Laus Mariae“ (Praha, Knihovna Národního musea, MS XVI D 13). Kodex je dílem Konráda z Hainburgu, byl napsán a iluminován po r. 1356. Zdobí jej kromě drobných iniciál dvě celostranné ilustrace „Zvěstování“ a „Obětování v chrámě“; ve skladbě jsou velkorysé, připomínají vlastně obrazy deskové. Jejich tvaroslovná struktura nemá již theodorikovský typický prvek zúženého a vyvýšeného záhybu, přesto je měkce podána. Tvary mají zvlněný povrch, v jejich složení vládne pohyb a vzruch takový, jaký pohnul

tvary druhého mistra „Viatica“, z jehož rukou vyšel Kristus na obraze „Vzkříšení“ (fol. 147) a dále archanděl Michael na obraze „Zápas s drakem“ (fol. 269v). Přes tyto formální příbuznosti jsou malíř „Viatica“ a malíř „Laus Mariae“ rozdílné osobnosti. Dělí je drobnomalebá technika prvního a monumentální tendence druhého.⁸¹

Sklonnost k měkce pohnutému traktamentu byla pěstována v moravské dílně, jež pracovala pro Jana ze Středy v době, kdy byl biskupem olomouckým. Svědčí pro to iluminace Janova misálu, chovaného v Praze v kapitulní knihovně u sv. Víta (MS Cim. 6). Zejména vstupní iniciála s obrazem „Zvěstování“ (fol. 4r) dokládá toto rozšíření slohu na Moravu. Struktura povrchů je ve svém pohnutí až převýrazněná. Tvar tu dospěl k samoočelnosti. Nemá Theodorikovu typickou měkce ohebnou pevnost, charakterizující rajhradské ilustrace a karlštejské obrazy v kapli sv. Kříže.⁸²

V daleko největší míře pak měkký traktament vyvinul iluminátor Jan z Opavy ve svém evangeliáři z r. 1368 (Vídeň, Národ. bibl., Cod. 1182). Kodex obsahuje kromě drobných iniciál celostranné ilustrace s figurami. Nejvýraznější je list (fol. 191), na němž je namalován „Kristus jako poslední soudce“ s Marií a Janem Křtitelem po stranách. Je to „Deese“, sestava byzantská. Na drapérii těchto postav iluminátor Jan řešil svou formální problematiku. V oblasti měkkosti a šíři tvaru skryl tělesnou podstatu. Resignoval na kresbu, ba zcela ji potlačil zvlněným povrchem, vyvíjeným valérem lokální barvy ze stínů do světel reliéfu. Postavy byly téměř odhmotněny. Měkkost podání dosáhla tu svého vrcholu. Tvar se stal malířským souhrnem, postrádajícím tradiční gotické stavby. Vylučuje se tak z vlastního slohu theodorikovského. Je rozvedením jeho měkkosti do nejzazších důsledků. Tím se však zároveň odlišuje traktament Jana z Opavy od rajhradských ilustrací a světeckých poprsí na Karlštejně. Není s nimi totožný, je pouze příbuzný proto, že je formálně pokročilejší.⁸³

Toto zjištění rozdílů, které dělí rajhradské ilustrace a karlštejské obrazy na jedné straně a soubor iluminací tzv. měkkého slohu na straně druhé, vede k závěru, že měkký sloh tak, jak vyhranil v iluminacích Viatica a děl s ním umělecky totožných a příbuzných, se jeví jako závěrečná fáze toho, co předcházelo z počátku ve formulaci Theodorikově. Sloh Viatica a zejména evangeliáře Jana z Opavy je proto vrcholným projevem a nemůže být jeho počátkem. Z tohoto poměru plyne další poznatek, že to jsou formální znaky rajhradských ilustrací, které je spojují s ověřeným dílem Theodorikovým.

Ze tomu tak je, potvrzuje mimo nadání ještě srovnání dalších podrobností v traktamentu rajhradské fysiognomie. Přichází tu v úvahu tvář světce Křištofa (fol. III) a poustevníka Vintíře (fol. IIIv). Obě jsou tak výrazné, že se neshodují se žádnou schematickou a typově neutrální tváří na soudobých obrazech. Nápadným znakem tváří obou rajhradských světců je především traktament vousu. Jak Křištof, tak Vintíř mají tváře zestárlé, charakterizované plnovousem, který je vyjádřen kresbou uvolněných škrťů štětce, lehce napojeného barvou. Tyto škrty, lehce se dotýkající pleťového tónu tváře, ovijejí bradu do měkce oblého oválného tvaru. Je to typické traktování, vyskytující se v mnoha variantách na tvářích Theodorikových světců v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Nejvýrazněji se to projevuje v autentickém obraze Theodorikově s tématem „Krista Trpitele“, osazeném nad

tabernaklem, v němž byly uloženy relikvie Kristova utrpení, a na obraze neurčitého panovníka na straně jižní. Na těchto obrazech je útvar plnovousu s rajhradským nejpodobnější. Na jiných světeckých tvářích karlštejnských byl použit v obměnách. Detaily grafického znázornění jsou slohově totožné. Není vlastně rozdílu mezi traktamentem této fysiognomické charakteristiky na ilustracích drobných rozměrů a na deskových obrazech. Shoda je taková, že by bylo možno tvář Křištofovu s Kristovou zaměnit. Nicméně má-li být vyložen rozdíl mezi patetickým tlumočením podrobností na světeckých tvářích karlštejnských a mezi subtilní kresbou tváře Křištofovy a Vintířovy, pak je třeba zdůraznit, že to je rozdíl jen zdánlivý. Nesmí být přehlédnuta okolnost, že karlštejnské obrazy byly především malbou zasazenou do rozsáhlého prostoru a nazíranou z odstupu a podhledu. Proti tomu obrazy Křištofa a Vintíře byly drobnomalbou, která zdobila knihu, jež byla malována jinými prostředky a která byla nazírána z bezprostřední blízkosti. Přes tyto zdánlivé rozdíly mají karlštejnské obrazy a rajhradské ilustrace tolik formálních shod, že je možno pokládat rajhradského Křištofa a Vintíře za autentické dílo Theodorikovo.⁸⁴

Toto přisouzení potvrzuje ještě další souhlasný detail. Je to typus tváří obou rajhradských světců. Zejména tvář Křištofova je charakteristická. Bylo řečeno již dříve, že je promítnuta do perspektivní zkratky nakloněné hlavy a že je v představě malířově viděna z podhledu. V tomto naklonění vyniká jako podstatný fysiognomický prvek nos. Je zahnutý. Od kořene probíhá v oblouku až k měkce oblému zakončení špičkou. Na obvodu je sestíněn, aby na vrcholu jeho plastického objemu, viděného v podhledové zkratce, vynikl světelný akcent. Sestínění zasahuje na zakončení nosu, dokonce až pod jeho špičku.

Podobně tomu je na tváři Vintířově. Je podána v orthogonále ve třech čtvrtích profilu. Její nos je stejně založen jako na tváři Křištofově. Je litovat, že barevná vrstva tváře je v této části setřena. Přesto však o jejím fysiognomickém charakteru poučuje kresba, dobře viditelná pod lehkým nánosem pleťové barvy. Malíř zamýšlel tedy vyjádřit týž typus tváře, jaký má tvář Křištofova. Typickým znakem je v obou případech protáhlý a lehce zahnutý nos, sestíněný na obvodu a promítnutý do perspektivní zkratky lehkého naklonění.

Tento charakteristický detail, který dal výraz celé Křištofově fysiognomii, nemají tváře žádných postav v soudobé miniatuře. Mají jej v početných příkladech obrazy Theodorikova cyklu na Karlštejně, nevýjimaje ani mužské tváře na nástěnném klenebním obraze „Klanění králů“ v kapli sv. Kříže ve špaletě východního okna za mříží. Tuto část Theodorikových nástěnných maleb podle věcné souvislosti je nutno pokládat za počátek prací v uvedené kapli. Charakteristickým detailem protáhlého a zahnutého nosu, podaného ve třech čtvrtích profilu, přímo vyniká tvář Josefa, přihlížejícího ke scéně „Klanění“. Je shodná také proto, že se promítá v perspektivní zkratce tváře nakloněné, třeba v jiné pohledové rovině. Je shodná dále proto, že i traktování čela a očnic v lehce zvlněném reliéfu a energickou akcentací obočí je totožné. Obdoby této souhlasnosti lze zjistit ve větší nebo menší míře na řadě jiných obrazů karlštejnských světců. Zejména touto shodou vyniká tvář Jana Křtitele, světce Václava a Ludvíka, dále několika neurčitých panovníků a proroků⁸⁵ (obr. 31, 32).

Ale není to jen tento protáhlý a zaoblený nos, který spojuje rajhradského Krištofa s Theodorikovými deskami na Karlštejně. Je to také zasazení a pohled očí. Rajhradský světec má víčka vroubená silnou čarou štěte nasyceného intenzivní černo-šedou barvou. Tato čára je energicky nasazena v koutku oka, aby spontánně vyústila v subtilní tah štětčové špičky. Klene se v mírném zvlnění přes celé oční víčko. Čára vyplynula ze suverénního ovládání tvaru a virtuosního rukopisu malířova, který současně traktoval s toužou virtuositou Krištofův plnovous, rychle se kmitajícími škrty. Oční víčko v místě spojení s očnicovým obloukem bylo akcentováno paralelní čarou vedenou obloukem od jednoho do druhého koutku. Černé zřítelnice malíř zasadil do šedých duhovek, kontrastujících s bělmem. Tak se staly oči rajhradského Krištofa spolu s charakteristickým nosem rozhodující výrazovou složkou fysiognomie na rozdíl od jiných soudobých příkladů, na nichž výraz očí je neutrální. Oči takto utvářené se vyskytují v hojném počtu na tvářích Theodorikových světců včetně všech podrobností shora vyličených. Bezprostřední srovnání potvrdí tuto skutečnost.⁸⁶

Je pozoruhodné, že oba prvky, tj. zvýrazněné oči a protáhlý nos, necharakterisují jen autentické obrazy Theodorikovy, ale že byly přejaty poněkud přepracovány i druhým hlavním mistrem, který spolupracoval na výzdobě karlštejnské kaple. Podstata výrazu však zůstala v podání obou malířů táž. Lze ji doložit jak na nástěnném klenebním obraze „Klanění králů“ východního okna za mříží, tak na většině deskových obrazů. Shoda mezi tváří rajhradského Krištofa – patří sem i tvář poustevníka Vintíře – a tvářemi karlštejnských světců je taková, že rajhradské ilustrace je možno pokládat za dílo Theodorikovo.

Vše, co bylo shora vyličené, poučuje, že Theodorikovy umělecké počátky je třeba hledat v jeho nejstarším zatím známém díle. Jsou to tři ilustrace předsazené textu breviáře probošta Vítka v Rajhradě, datovaného explicitem r. 1342. Jako hlavní vlastnosti těchto ilustrací byly konstatovány tvarová šíře a tělesný objem. K úplnému porozumění výtvarným hodnotám těchto ilustrací je pak nutno přihlédnout ještě k dalším obrazovým součinitelům. Je to barva a světlo, které spoluvtvářely malovaný tvar. Jeho další vlastností je měkce oblý traktament povrchů. Dosud nebylo však řečeno, které to byly pohnutky, jež přiměly malíře k takovému projevu, zcela se odlišujícímu od toho, co předcházelo, i od toho, co následovalo. Aby bylo porozuměno Theodorikovu slohu, je nutno mít na zřeteli formální vývoj malovaného tvaru tak, jak se utvářel ve 14. století v oblasti západoevropské gotiky a zároveň i v oblasti tradicionalismu, ovládajícího malbu italského trecenta.

Proti dekorující a stylisující dvourozměrné plošnosti pozdně románské malby století třináctého, nastupuje počátkem století čtrnáctého snaha o trojrozměrnou plastičnost. Malíři tohoto období usilovali o vyjádření tělesnosti a objemu věcí. Je však nutno mít na zřeteli, že plastičnost tohoto období je dvojího druhu.

První je anglo-francouzská. Navozuje ji vrcholně gotická plastika 13. století. Hlavní funkci v obraze této provenience má dopadající světlo, svým

zdrojem neohraňčené, které vytváří reliéf. Světlo tu je hodnotou samo o sobě, má neviditelný zdroj, je soustředěné a intenzivní. Figury jsou proto malovanými plastikami bez prostorových vztahů. Tak je tomu v ilustračních cyklech anglických právě tak jako v ilustracích českého „Pasionálu abatyše Kunhuty“ nebo rakouských cyklech „Bible chudých“ (St. Florian, Ob. Öst., klášter bendiktinů, Vídeň, Národní knihovna, Cod. 1198). Figura je tu hodnocena jako souhrn plastických tvarů v jejich pomyslné hmotě. Toto pojetí trvá v západoevropské oblasti hluboko do 14. století, aby v druhé polovině a počátkem 15. století byl vystřídáno v oblasti franko-vlámské koncepcí prostorotvornou. Světlo tu rozsvěcuje prostorový souhrn, nejen věci samy o sobě, a tak vytváří jednotu prostoru a věci v něm, tj. ve světle obsažených. Takové řešení dospělo nakonec ke krajině, v níž vztahy prostorové a vztahy věci a lidí byly jasně formulovány v průhledné atmosféře perspektivou optických zkratk, řešených záměrně a proto racionálně.

Formální proměna, která se udála v oblasti anglo-francouzské gotiky kolem r. 1300 a na počátku 14. století, odrazem zasáhla českou malbu již v prvních desetiletích 14. století (soubor iluminací knih královny Alžběty — Elišky Rejčky, již uvedený Pasionál abatyše Kunhuty, nástěnné malby v Janovicích n. Úhl. a ve Strakonících). Postava je tu ukryta v drapérii prostorově členěnou, leč je stále ještě goticky stylisována, je převýšena, nadána patosem stylisovaných gest a citového výrazu. Jde tu především o sdělení, nikoliv jen o tvar sám.

Jinak tomu bylo v oblasti jihoevropské. Italskou plastičnost již koncem ducenta a soustavně pak v trecentu navozoval latentní tradicionalismus, později ovlivněný Byzancí a vegetující v Itálii, lépe řečeno v oblasti celého římského impéria, od rozpadu pozdně antického ilusionismu. Byl to Giotto, který ve Florencii vzkřísil malovaný tvar k nové renesanční životnosti, v Římě pak bezprostředním působením antické tradice to byl Cimabue a Cavallini. Rozhodujícím součinitelem nového tvaru byla barva, její lokální tón a světlo, jež barvu postupuje v hodnotách její valérové intenzity. Barva se uplatňuje nejdříve v čistých tónech, později jako součást akordu lomená nebo tlumená a protikladně stupňovaná do nejvyšší světelnosti. Světlo nedopadá na věci s výjimkou obrazů Giottových, zejména v cyklu paduánském, ale je rozptýlené, je spojeno s barvou, stalo se samo barvou.

Ohlas objemovosti italské se projevuje v české malbě později než tomu bylo v případě plastičnosti anglo-francouzské. Tyto italisující prvky jsou tu sloučeny s reminiscencemi na starší malbu. Objemovost je v nich již rozvinuta do tělesné plnosti jako středověká realita, zcela ještě podrobená gotickému slohu. Vyšebrodský cyklus je příkladem takového spojení anglo-francouzské gotiky a novodobých italismů. V tomto spojení převládají západní goticismy nad italskými tradicionalismy. Giottovská objemovost a simonovská měkkost se dotkla vyšebrodských obrazů jen povrchově, aby zesílila pak v dílenském okruhu, do něhož patří „Madona se sv. Kateřinou a Markétou“, dnes v galerii na Hluboké n. Vlt. Měkký sloh nebyl tu však ještě programem uměleckým. Bylo to řazení výtvarných hodnot francouzských a italských vedle sebe.

Obě složky, tj. francouzské goticismy a italské tradicionalismy, vyskytly se v harmonickém sloučení teprve na třech rajhradských ilustracích. Tělesnost a objemová šíře vyznívá již naplno, malovaný tvar vyrůstá

z valérového koloritu italisujících barev, sytého karmínu, fialové, syté zeleně a světlé modře. Světlo je rozhodujícím činitelem ve vytváření objemu, nedopadá však, je obsaženo v intenzitě valéru. Reliéf tvaru se měkce zvedá do světla a měkce klesá do stínů lokálního tónu. Český měkký sloh v podání mistra Theodorika, jak bylo doloženo shora, má tu svůj počátek. Jeho formálním rozvedením jsou Theodorikovy obrazy na Karlštejně. Tvar převládá nad sdělením, ve svém předimenzování a výtvarném nadsazení barevné hodnoty je autonomní malířskou záležitostí, nicméně spjatou s hospodářsky-výrobními podmínkami, ovládacími i malířské dílny.

Měkký sloh má ve svém pokračování, jak bylo již připomenuto, varianty v traktamentu miniaturním, a to v souboru knih iluminovaných pro Jana ze Středy. Ve „Viatiku“ měkký sloh vrcholí, vázán nicméně ještě gotickou proporcionalitou. V celostranném dekoru „Evangeliáře“ Jana z Opavy, datovaném r. 1368, dosáhl pak český měkký sloh svého největšího rozpětí. Postavy jsou tu již zcela odhmotněny. Jsou oděny v drapérii, rozvíjející se do nejměkčího a nejoblejšího reliéfu, který byl v miniaturním traktamentu dosažen. Stupněm tohoto slohového rozpětí se vyrovnává i ve svém malém měřítku obrazům Theodorikovým, právě ve vztahu k monumentalitě.

Italisující kolorit v evangeliáři Jana z Opavy je laděn do světlých, bledě-modrých a šedých tónů, v nichž světlý karmín je barevným akcentem. Z lomených tónů zvedá se vrchol reliéfu do lazované běloby, v níž doznívá základní barevný tón. Světlo je tu svou optickou hodnotou – v protikladu k tvarům tmavým až nejtmavším – postaveno na samém konci valérové stupnice. Světlo tu barvu prolíná, její intenzita řídne. Barva prolutá světlem změkčuje povrch tvarů. Kresebná doktrína gotiky byla Janem z Opavy zcela opuštěna, právě tak jako již dříve Theodorikem, a nahrazena samoúčelností malovaného tvaru. To, co bylo italskými trecentisty napovězeno, bylo dovedeno do nejzazších formálních důsledků v Čechách Theodorikem počínaje, jeho anonymními pokračovateli a Janem z Opavy konče. Je to jeden z klasických příkladů transgrese (Birnbaum) ve vývoji evropského umění. Česká malba tak dosáhla jeho úrovně. Ve své typičnosti je ojedinělá v oblasti středoevropské. Vše, co následovalo jinde v podobě měkkého tvaru, je odezvou toho, co vzniklo v Čechách. Poučuje o tom především formální rozdíl, dokládající derivaci, ať je to dílo mistra Bertrama v Hamburgu, anonyma oltáře v Schotten, nebo autora nástěnných obrazů westminsterského opatství v Londýně. Poučuje o tom také pozdější vznik všech těchto příkladů, které více nebo méně byly dotčeny českým měkkým slohem.^{86a}

Česká malba v období měkkého slohu není jako zvláštnost zaalpské gotiky ve vývoji evropském výjimečným zjevem. Jak bylo pověděno již shora, předchází jí tvarové změkčení v tvorbě příslušníků sienské školy malířské. Hlavním představitelem tohoto směru byl Simone Martini. Z jeho traktamentu čerpali čeští malíři v době kolem poloviny 14. století své poučení. Čeští malíři a iluminátoři rozvedli jeho umělecké zásady do nového systému autonomního tvaru. Bylo to nejzazší rozvítko, ale spolu i závěr slohu, dále pokračovat již nebylo možno. Problematikou českého měkkého slohu je především popření kresby, dále barva jako lokální tón zcela anaturalistický, jeho valéry a zejména pak světlo a světelnost, jež tvary prosvěcuje a spojuje v jednotu. Takovými se jeví již počátky Theo-

dorikova slohu, jak to dokládají rajhradské ilustrace, tak se jeví střední období klasické, jež tu představují obrazy karlštejnské, a tak se jeví i jeho vyvrcholení a závěr v podobě iluminací Jana z Opavy.

Česká malba padesátých a šedesátých let dosáhla tu svého tvůrčího rozpětí. Její inspirační zdroje jsou v italském trecentu. V českém prostředí je tedy zjevem, který po další generaci působil jako vzor, aby pozbyl své aktuálnosti a dozněl daleko od svého zrodu. V Čechách jej vystřídala regresivní tendence neogotická, proměnlivší se zakrátko v idealisující krásný sloh. Mimo Čechy se rozšířil do Německa v podání mistra Bertrama v Hamburku a na něm závislého malíře tabulových obrazů oltáře v Schotten u Friedbergu v Horním Hessensku. Theodorikův sloh zasáhl i do malířských dílen ve Východních Prusích, z nichž vyšla řada tabulových obrazů, i do dílen iluminátorů ve Slezsku. Formální traktament nástěnných maleb kapitulní síně opatství ve Westminsteru prozrazuje ještě ke konci století souvislost s českým měkkým slohem prostřednictvím Bertramovým. Jeho odezvu lze ke sklonku 14. století zachytit i ve tvarově rozbujelem oltáři na zámku Tirol, velmi příbuzném s obrazem „Smrti panny Marie“ v Moravské galerii v Brně. Všude tam se stal Theodorikův sloh epigonskou odvozeninou, vyústivší nakonec v epizodu a nikoliv program.⁸⁷⁾

Jde nyní o to, je-li možno posuzovat existenci českého měkkého slohu jako fenomenální jev, který se vyskytuje v dějinách evropské malby jen jednou a nezávisle na všech jiných i vzdálených součinitelích své doby. Hospodářské, společenské, politické a v neposlední řadě i kulturní vztahy Čech k zemím okolním, západním a jižním, poučují, že český měkký sloh je historicky podmíněn. Touha po kulturním povznesení a potřeba vzdělanců ve veřejných záležitostech vedla za studiem do ciziny příslušníky vládnoucí feudální vrstvy, zejména od doby expanse českého státu za posledních Přemyslovců. Byly to university v Paříži, Bologni a Padově, které byly od počátku 13. století směrodatné pro výuku členů královských kanceláří, rekrutujících se v duchu doby převážnou většinou z řad vysokého kleru. Příмым důsledkem fluktuace byl osvětový pokrok, který tito vzdělanci po návratu ze studia s sebou přinášeli. Vraceli se dotčení více nebo méně pokrokem světovým, v němž byl obsažen i pokrok v osvětovém a estetickém cítění a s ním spojený i pokrok v uměleckých potřebách. Jak se tento umělecký pokrok sděloval, zda přímou cestou, tj. pobytem českých umělců ve Francii a Itálii, nebo nepřímou cestou, tj. importem cizích předloh nebo stěhováním cizích umělců do českých zemí, nelze zatím bezpečně určit.

Ať tomu bylo jakkoli, je dnes nepochybné, že voluminismus italských trecentistů zapůsobil na mistra Theodorika do té míry, že jej přijal a proměnil ve vlastní sloh autochtonního malířského tvaru. Stalo se to zákonitostí transgrese uměleckých idejí, vyvolané vztahy hospodářskými, společensko-politickými a s nimi spojenými a jimi podmíněnými vztahy kulturními. Je třeba mít na mysli, že Theodorik nutně se svou prací proslavil dříve, než se stal prvním mistrem bratrstva pražských malířů, založeného r. 1348. Nepochybně vynikal novostí svého umění tak, že se stal i malířem císařovým, že patřil k jeho dvořanům a že u vědomí hodnoty jeho práce byl mu svěřen úkol své doby největší a nejčestnější.

Je nutno však si uvědomit, že ve vývoji evropské civilisace není typický

český měkký sloh výtvarným fenoménem ojedinělým. V kategorii historických zvrátů, jež zaznamenávají dějiny umění, předchází mu protoiluzionistický sloh kresebný i malířský. Vytvořili jej iluminátoři období tzv. karolinské renesance, jehož nejdokonalejším dílem je tzv. Utrechtský žaltář a Ebův evangeliář vedle několika cyklů východoanglických. Tito anonymové — snad Byzantinci — jejichž úkolem bylo obnovit pozdně římský traktament v malbě, byli již zasaženi středověkou iracionalitou. Nebyli psychologicky schopni vytvořit obraz se všemi součiniteli prostoru, jeho světelnosti, prohloubení do pohledových plánů a vše spojující atmosféry. Svůj obraz skládali podle předloh z pojmů. Nemohli jej ale spojit v obrazovou jednotu. Vytvořili tak obraz nově organizovaný. Pozdně antický impresivní traktament proměnili v raně středověký extatický traktament rozehvělých povrchů věcí. Zdánlivou regresí dospěli k umělecké progresi, již ve vývoji politických, hospodářských a společenských reforem Karla Velikého se vyznačoval raný feudalismus.

Druhou obdobou je pozdně románský byzantinismus středoevropské malby 13. století. Nejlépe jej dokumentuje nástěnná i miniaturní malba v saském Duryňsku, Westfálsku, ale zároveň i v rakouském Gurku, českém Písku a moravské Třebíči. Z enklávy Byzantinců v Benátkách pronikaly ohlasy byzantsko-románského stylismu italské malby na sever do oblasti zaalpské. Nejvíce byly jimi zasaženy malířské dílny na území lantkraběte Hermanna a po nich dílny i na jiných místech za Alpami, zejména dílny iluminátorské. Z takové vzešly kromě početných jiných iluminací také ilustrace významného „Antifonáře sedleckého“ nebo neméně významného „Žaltáře Jutty Tursiny“ z rodu rakouských Kluenringů, spřízněných s českými Přemyslovci. Byzantsko-italský stylismus, který na sever pronikající vzory přinášely, psychologicky odpovídal expresivnosti románské malby středoevropské. Tento strohý stylismus, který se v Itálii přezil a byl s příhanou označován jako „maniera greca“, byl románskými malíři středoevropskými přejat jako konstantní, zdánlivě neměnná forma. Leč středoevropští malíři, puze vlastní představivostí a silou své tvůrčí vůle v duchu vlastního myšlení a nazírání na přejatou formu, jej převýraznili. Převýraznění vystupňovali až do samoučelné abundance v soustavě ostře lámaných krystalických tvarů, zcela irreálných a protikladných jakékoli přirozenosti. Malíři monumentálních obrazů stejně jako iluminátoři této doby a oblasti vytvořili tak autonomní malířský sloh, svou výrazností ne nepodobný extatickým projevům současné mystiky. Na té se rozdělili jak příslušníci vrstvy vládnoucí, tak — a to zejména — příslušníci nastupujícího třetího stavu — třídy měšťanstva. Nová lidová zbožnost byla tu odezvou severské lidové mystiky, již byly kongeniální ideje světce Františka, tlumočené žebavými řády, pronikajícími církevní expanzí do celé Evropy. Zdánlivá regrese pozdně románské malby se stala progresí, věšticí již nástup gotiky.

Byzantinismus recipovaný malíři ve středoevropské oblasti je ve svých formálních důsledcích paralelou a obdobou postilusionivního malířství karolinského. Je obdobou i voluminismu recipovaného Theodorikem z italského trecenta. V jeho podání se stal hlavním znakem české malby let padesátých a šedesátých 14. století.

Všechny tyto příklady, jež se udály během staletí v obecném vývoji

evropského malířství, jsou dokladem nejen ojedinělosti a výjimečnosti, zároveň však i určité vývojové zákonitosti. Periodicky se v ní opakuje výkyv slohu od obecné typičnosti do teritoriální, ethnicky podložené odlišnosti. Její podstatou je regresivní zvrat, jenž svou uměleckou povahou se mění v progresivní pokrok, vždy historicky podmíněný. Příčiny, proč tomu tak je, tkví v samé podstatě umělecké tvorby.

Z dosavadního šetření vyplynuly nové poznatky o malířské výzdobě breviáře probošta Vítky z Rajhradu. Výzdoba všech částí je umělecky jednotná. Část textovou ilustrovali dva iluminátoři. První byl ten, který komponoval velké iniciály záhlaví, tj. inic. B-eatus s obrazem Davida hrajícího na harfu (fol. 9) a inic. V-isio, s obrazem umučení proroka Isaiáše (fol. 141). Druhý byl ten, který doplnil průběžný text iniciálami drobnými, z nichž slohově nejvýraznější je inic. R-esurexit s obrazem „Vzkříšení“ (fol. 223).

V části textové byly předsazeny již v době dokončení kodexu r. 1342 další listy kvaternu s celostrannými obrazy „Madony Pokorné“ (fol. IIv), světce Křištofa (fol. III) a poustevníka Vintíře (fol. IIIv). Tyto celostranné obrazy, jež jsou vlastně dekoracemi, jsou dílem malíře-iluminátora třetího. Spolu s benedikcemi, doplněnými korektorem písařské dílny (na fol. Iv až II) tvořily úvodní samostatnou část breviáře, jejíž další kvaternové listy jsou dnes ztraceny. Po ní následoval kalendář, jehož listy s jednotlivými měsíci mají v záhlaví s obvyklými údaji nadepsána ještě touže rukou jména česká. Je to doklad toho, že breviář jako dílo vznikl v klášterním skriptoriu českém, resp. moravském. Jasně znění explicitu fol. 400, kde je uveden „frater Petrus“ jako písař a „frater Vitko prepositus in Raygrad“ jako donátor, to potvrzuje. Probošt Vítek byl šlechticem, pravděpodobně z rodu Měsíčků z Vyškova. Je možno tak usuzovat podle rodového znaku donátorova, malovaného pod vstupní inic. B-eatus. Štít nese ve znaku dva zkřížené a vzhůru obrácené půlměsíce, oba polovinou bílé a červené, položené vodorovně na štít, kolmo půlený, červený a bílý. Breviář byl v klášterním skriptoriu dokončen před koncem roku 1342. Počátkem roku následujícího byl dán donátorovi do užívání, jak o tom svědčí chronologická tabule k výpočtu církevního roku (fol. 7). Tabule počínají r. 1343 a končí r. 1371.

Z vnějších indicií nevyplývá vysvětlení tematiky tří celostranných obrazů ve vztahu k donátorovi. „Madona Pokorná“ je původu severoitalského. Jejím zatím nejstarším známým příkladem je deskový obraz, vystavený ze soukromé sbírky v Galerii Musea Civica v Padově, připisovaný Quarientovi a datovaný r. 1335, a po něm nástěnný obraz, který záhy po r. 1339 namaloval Simone Martini na arkádu dómu v Avignonu. Ctění „Madony Pokorné“ v Rajhradě lze vysvětlit ne-li jen osobním zaujetím donátora pro její kult, tedy také rozšířením lidové zbožnosti, tradované italskými „Umiliáty“ již na počátku 14. století a proniknuvší před jeho polovinou do středoevropské oblasti.

Obraz světce Křištofa je ikonograficky odvozen z typu jihoněmckého. Kult Křištofův se vžil během první poloviny třecenta v severní Itálii

právě tak, jako v rakouských, českých a polských zemích. Jeho výskyt v rajhradském breviáři je indiferentní.

Jedině obraz „poustevníka Vintíře“ má nejužší vztah k donátoru Vitkovi. Donátor byl proboštem kláštera v Rajhradě, založeného českým knížetem Břetislavem ke cti poustevníka Vintíře, lokálního patrona také kláštera v Břevnově v Praze. Tato skutečnost je tedy nepopíratelným svědectvím toho, že nejen obraz Vintíře, ale i oba obrazy předchozí byly zamýšleny jako jedna část celkové výzdoby knihy.

Dvoulisty kvaternu s benedikcemi a třemi celostrannými obrazy byly za pozdně barokní převazby spolu s kalendářem nejdříve rozříznuty a pak z důvodů dnes nesrozumitelných vlepeny jako jednotlivé listy do čela breviáře. Tato okolnost navodila výklad dřívějších badatelů, že tři celostranné obrazy, předsazené v kalendáři, nepatří k původní malířské výzdobě a že jsou proto pozdějším doplňkem umělecky nesourodým s ostatní výzdobou textové části.

Že tomu tak nebylo, dokládá formálně-slohový rozbor jak celostranných obrazů, tak i miniatur v textu. Rozbor ukázal, že hlavními slohovými znaky tří celostranných obrazů je plasticita objemové šíře, měkká tělesnost tvarů, plynulost a ohebnost drapériových podrobností. Tytéž slohové znaky mají miniatury druhého iluminátora, zdobícího průběžný text, a to počínaje inic. U-espere (fol. 233) s obrazem „Vzkříšení“. Také každá z postav vyplňujících drobné iniciály textové má všechny tyto znaky. Zvlášť inic. N-ascitur (fol. 307v) s obrazem umučeního světce Vojtěcha má charakter umělecké totožnosti s celostranným obrazem poustevníka Vintíře. Dělí je zdánlivě formát, který tu však není rozhodující. Proti tomu je spojuje souhlasný traktament tvarů velkoryse založených. Rozdíl je dán různými osobnostmi malířů. Dokonalé vypracování celostranného obrazu patří suverénnímu malíři inklinujícímu k monumentalitě. Drsné podání textových miniatur pak je vlastností druhořadého iluminátora bez valného školení, pracujícího však ve společné dílně, pravděpodobně klášterní, jak to napovídá znění explicitu. Z těchto souvislostí a vztahů je nutno odvodit závěr, že tři celostranné obrazy spolu s drobnými iniciálami v textu vznikly jako celková výzdoba knihy najednou a současně a že proto tvoří věcnou i uměleckou jednotu.

Drobné iniciály mají svou paralelu v českých a moravských soudobých italisujících iluminacích z doby kolem r. 1350. Patří k nim výzdoba „breviáře křížovnického velmistra Lva“ z r. 1356 v oblasti české a „Právní kniha písaře Jana“ z doby před r. 1353 v oblasti moravské. K nim se druží několik liturgických knih českých, vyzdobených jen ornamentálně. Ve skupině české je to soubor knih roudnických, sdružených kolem traktátu zvaného „Augustinus super Johannem“. Ve skupině moravské jsou to pak liturgické knihy augustiniánského kláštera u sv. Tomáše v Brně a benediktinského kláštera v Rajhradě.

Podstatně jinak je tomu v případě tří celostranných obrazů Vitkova breviáře. Odlišují se zdánlivě svými uměleckými vlastnostmi od české malby před a kolem poloviny století. Jejich slohové zařazení působilo starším badatelům nesnáze. Bylo to proto, že pro výklad jim byly předpokladem umělecké závislosti a výhradně cizí vlivy. Vžil se totiž obecný názor, že česká malba této doby byla odvozeninou italských nebo poital-

štěných předloh, jež byly prostě napodobeny. Zcela jinak tomu však bude, přihlédneme-li se ke specifickým znakům tří celostranných rajhradských obrazů.

Předchozí líčení ukázalo, že tyto znaky je nevyučují z vývoje české malby. Voluminější tendence pronikla již do traktamentu ilustrátora „Pasionálu abatyše Kunhuty“. Podle dosavadní znalosti památek byla to však tendence episodická, krátkodobá, navozená předlohou anglo-francouzskou. Voluminismus spontánní a programový vzešel teprve z reflexů soudobé nebo krátce předcházející malby a plastiky italské. Byl to Florentin Giotto a Sieňan Simone Martini, kteří vytvořili v duchu nadcházející renesance nové umění. Jeho podstatou byl tělesný tvar zasazený do konstruovaného prostoru a dále určení vzájemných vztahů věcí a lidí. Z těchto vztahů vylupila objemová šíře, nová porporcionalita, rozlišení obrazových plánů a pokusy o perspektivní zkratky, dosažené zatím cestou empirickou. Toto umění malíř rajhradských ilustrací poznal pravděpodobně z autopsie. Jeho novost pronikavě zapůsobila na malířovu představivost a vyjadřovací schopnost. A tak ve třech celostranných ilustracích rajhradských poprvé ve vývoji české malby naplno vyznívá nový malířský princip raného italského trecenta. Rajhradský malíř přijal zásady nově objeveného tvaru, jeho šíři a tělesný objem. Ve svém podání přepodstatnil Giottův reálné plastický tvar a vyjádřil jeho výtvarnou hodnotu plastičnosti tří malířskou. Přizpůsobil Simonovu stylisující ohebnost gotické linie a manýristickou samoučelnost tvaru svému nordickému nazírání a podal tvar měkce oblý, malířsky nadsazený. Specifické vlastnosti tří rajhradských ilustrací opravňují k výkladu, že jejich malířem byl Theodorik. Obě složky spojil se svou vlastní výukou a vytvořil nový malířský sloh, který je totožný se slohem karlštejnských světců v Kapli sv. Kříže. Dal tak základ druhé etapě české školy malířské, jestliže sloh malířů vyšebrodského cyklu a děl z něho vycházejících byl její první etapou. Ze vztahu příčinnosti a následnosti, tj. předlohy a jejího opakování a napodobení, nebylo možno tento nový sloh vyložit proto, že mu v české a mimočeské tvorbě nic nepředcházelo. Proto byl Theodorik nevyložitelný a nesrozumitelný. Že tomu tak není, prokázal shora uvedený rozbor.

Další zkoumání uvedlo tři rajhradské ilustrace do bezprostředního vztahu k obrazům vyšebrodského cyklu, který podle historických souvislostí byl namalován již před r. 1347. S jeho vlastnostmi, jak bylo shora ukázáno, mají rajhradské ilustrace mnoho společného. Patří k nim i vlastní obraz „Madony se sv. Kateřinou a Markétou“, jež jej řadí jako další článek do nejbližšího dílenského okruhu vyšebrodského cyklu. Rajhradské ilustrace nejsou tedy ojedinělým zjevem své doby. Jejich typické vlastnosti, tvarová šíře a tělesný objem pronikly také již do jiných českých soudobých děl.

Tvaroslovný rozbor drapérie a tváří na rajhradských ilustracích vedl k překvapujícím poznatkům. Ukázal, že specifický úzký a vyčněle povytažený záhyb je obvyklým tvaroslovným prvkem na Theodorikových světeckých obrazech v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Protáhlý a zaoblený nos, charakterisující rajhradského světce Kristofa a poustevníka Vintíře, je typický pro velký počet těchže světeckých tváří. Zejména pak energické traktování očí s tmavými širokými zornicemi, svedených do sou-

středěného pohledu, je totožné s očima karlštejských světců. Přihlédne-li se ještě k hlavním slohovým znakům tělesného objemu a tvarové šíře, jež jsou vlastní jak rajhradským ilustracím, tak karlštejským světcům, pak je nutno rajhradské ilustrace pokládat za původní dílo mistra Theodorika, a to z dob jeho uměleckých počátků (r. 1342), tedy dříve než se stal prvním mistrem bratrstva malířů, založeného r. 1348 v Praze.