

Friedl, Antonín

Poznámky

In: Friedl, Antonín. *Počátky mistra Theodorika*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1963, pp. 71-96

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/126650>

Access Date: 03. 12. 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.

POZNÁMKY

¹ „Kniha malířského bratrstva v Praze“ (Prager Malerzeche 1348 bis 1527) je dnes uložena v Národní galerii v Praze. Do jejího majetku přešla ze „Společnosti vlasteneckých přátel umění“, již ji věnoval hrabě František Sternberg-Manderscheid. Ten ji získal z pozůstalosti po pražském malíři Janu Quirinu Jahnovi (1739–1802) z rukou Friedricha Kühnla. Do soukromého držení byla vydražena po zrušení malířského cechu josefinským patentem v XVIII. stol.

² Wocel, J. E.: *Grundzüge der böhmischen Altertumskunde*, Prag 1845, str. 140, 143–147.

Schnaase, C.: *Geschichte der bildenen Künste*, 2. Auflage, Düsseldorf 1868, Bd. II, 438.

Pangerl, Mathias: *Das Buch der Malerzeche in Prag*, Wien 1878; str. 117, pozn. 204.

Patera, Ad.—Tadra, Ferd.: *Das Buch der Prager Malerzeche, 1348–1527*. Prag, 1878; str. 91 nsl.

³ Praha, Městský archiv; MS 2252, *Městské knihy — Hradčany, fol. 14*.

Tomek, V. Vl.: *Základy mistopisu pražského*, Praha 1866, sv. IV, str. 172 (3, 1359 hrd. 14).

Neuwirth, J.: *Beiträge zur Geschichte der Malerei in Böhmen während des XIV. Jhdts*.

Mitteilungen des Vereines für Geschichte d. Deutschen in Böhmen; XXIX. Jhg., 1890–1891, str. 70, Urk. Beilage IV.

⁴ Praha, Městský archiv; MS 2252 — *Městské knihy — Hradčany, fol. 24*.

Tomek, V. Vl.: *Základy mistopisu pražského*, Praha 1866, sv. IV, str. 172 (2, 1368, 23).

⁵ Praha, Městský archiv; MS 2252 — *Městské knihy — Hradčany, fol. 13 r*; v záznamu se uvádí: „*discretus vir dominus Theodoricus, dictus Zelo*...“

Tomek, V. Vl.: l. c. IV, str. 172 (1, 1359, hrd. 13); vydavatel nečetl však příjmení přesně a ve své edici přepsal je na „ZeLe“, odkud pak bylo použito v tomto nepřesném znění i v „České malbě gotické“, Praha 1938, str. 71. Nový přepis na „Zelo“ jsem provedl na podkladě makrofotografického rozboru písma s univ. prof. dr. Jindřichem Šebánkem z University J. E. Purkyně v Brně.

Jmenování Theodorika císařovým malířem patří podle všech časových souvislostí do sklonku r. 1359. Je tomu tak proto, že v městských knihách hradčanských je den 16. října r. 1359 posledním přesným datem toho roku, kdy byla vedena právní jednání o převodu domovního majetku. Další jednání, která následují, přesného údaje dnů nemají. Mezi ně patří také záznam, v němž se uvádí Theodorik jako „*malerius imperatoris*“. Další nejbližší přesně datovaný záznam je až z 5. března r. 1360. Z toho vyplývá možnost alespoň hypotetická, že v den 3. října r. 1359 onen „*discretus vir dominus Theodoricus dictus Zelo*“ — byl-li malířem Theodorikem — nebyl ještě malířem císařovým. Byl by se jím stal teprve v době mezi 16. říjnem a koncem r. 1359. Městský notář na Hradčanech, který úřadoval v domě rychtáře Heymana, nemohl tedy „pána Theodorika zvaného Zelo“ označit již 3. října r. 1359 hodností malíře císařova, protože v té době jím ještě nebyl.

Městská kniha hradčanská MS 2252 ukazuje, že jen některé záznamy mají dokonalou chronologickou přesnost. Záznam o Theodorikovi řečeném „Zelo“ byl sepsán 3. října, „die tertia mensis Octobris horas quasi vesperas“. Jiný záznam má bližší časový údaj „in vigilia Sti Galli“, tj. 16. října r. 1359. Některé záznamy další, mezi nimi také záznam o Theodorikovi s označením „malerius imperatoris“, bližší časový údaj nemají. Jejich vročení je pouze rámcové rokem 1359. Totéž se opakovalo ještě začátkem následujícího roku 1360. Nejbližší záznam s podrobným údajem časovým po 16. říjnu r. 1359 je ze dne 5. března r. 1360, kde datum je označeno „proxima feria post translationem sancti Wenceslai martyris gloriosi“.

Důvody, proč tomu tak bylo, nevyplývají ani ze souvislosti věcné ani z obsahu vlastních záznamů. Taková úřední praxe byla obecná v rychtářských kancelářích pražských měst. Potvrzuje to sled záznamů o právních jednáních v Městských knihách pražských té doby.

Srov. k tomu další údaje v edici V. V. Tomka: *Základy starého místopisu pražského na příslušných místech svazků I–III.*

⁶ Analýsu literárně filologickou „Knihy malířského bratrstva“ („Prager Malerzeche“) provedl v její německé verzi Berndt: *Die Entstehung unserer Schriftsprache* v Burdachově souborném díle „*Vom Mittelalter zur Reformation*“, IX. Bd., Berlin 1934, str. 204 nsl. Autor zjistil v „Knize malířského bratrstva“ důslednou formu slova „môler, môlen, gemôlt“ vedle „gemalt“ a uzavírá, že lingvistická proměna „a“ v „o“ v tomto dokumentu je častější než v jiných listinách pražské královské kanceláře té doby.

⁷ Glaffey, Adam, Fridericus: *Anecdotorum S. R. M. Historiam ac Jus Publicum illustrantium collectio. – Diplomatarium Caroli IV.* Dresdae et Lipsiae, MDCCXXXV, Nr. XX, pg. 43.

... Dominus Imperator fecit gratiam Magistro Nicolao dicto Wurmser de Argentina Pictori suo propter hoc, ut ipse diligentiori studio pingat loca et castra ad que deputatus fuerit quod ipse possit disponere, legare, donare, testari et ordinare de bonis suis in vita sua vel in morte pro suo libitu voluntatis cum (et sine) clausula ratihabilionis, non obstantibus quibuscunque Iuribus, consuetudinibus, statutis et ordinationibus quibus omnibus extiti derogatum. Mandamus ... Datum Pragae Anno Domini Milesimo CCC^oLIX^e indictione XII, VIII Idus Novembris, Regnorum ... etc. Ad relationem Pauli notarii Camere Heinrichus Thesauri ...“

Pelzel, Franz, Martin: *Kaiser Karl der Vierte, König von Böhmen, II. Bd., Prag, 1781, Urkundenbuch, 384–385.*

Glaffey, Adam, Fridericus: l. c., No CCCLXVII, pg. 490:

Karolus deigratia ... Notum facimus, quod nos consideratis multiplicibus meritis probitatis, necnon fidelibus, gratisque obsequiis quibus dilectus noster Magister Nicolaus pictor, familiaris noster nobis actenus complacere studuit et valet et poterit amplius in futurum sibi curiam suam in Morsie Tercium medium laneum continentem, ob omni censu Collecte sive Berne seu cuiuslibet alterius solutionis onere, ad vite ipsius dumtaxat tempora de speciali nostra gracia et certa sciencia et auctoritate nostra Regia Boemia eximimus, ac tenore presencium graciosius libertamus. Mandantes universis et singulis officialibus nostris in Karlstein Bernarum collectoribus ceterisque officialibus nostris dilectis, quatenur a dicto Magistro Nicolao racione dicte Curie, nullos penitus census, Bernas seu alias quaslibet solutiones exigant, aut requirant prout gravem nostrae indignacionis offensam diligunt evitare... Per dominum de Koldicz, Joannes Eystetensis, Datum Nurenberg, Anno LX, indictione XIII Idus Decembris.

Srov. k tomu: Dlabacz, G. J.: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen, II. Bd., Prag, 1815, 422 nsl.*

Je třeba tu poukázat ještě na jednu část Wurmserova privilegia, pro jejíž textaci by se mohlo užít dvojnóhó výkladu, ovšem jen zdánlivě. Ve shora citovaném dokumentu, vydaném Wurmserovi, se praví: „... ut diligentiori studio pingat loca et castra ad que deputatus fuerit.“ Wurmser byl tedy u příležitosti královny benevolence souděčně napomenut, „aby pilněji maloval na místech a hradech, k nimž byl přiveden“ nebo „ke kterým bude přiveden“. Fuerit je slovesný tvar futura právě tak jako konjunktivu perfekta. Vazba, které tu autor užil „deputatus fuerit“, následuje po tvaru konjunktivním „ut diligentiori studio pingat“. V této souvislosti může mít vazba slov prvé i druhé části jediný filologický správný výklad: ...místa a hrady, k nimž byl přiveden (poslán, přikázán).

Vyplývá to ostatně z logického vztahu obou představ. Autor privilegia užil tu ve své připomínce Wurmserovi „ut diligentiori studio pingat...“ komparativu. Tento komparativ „pilněji“ má na tomto místě jediný smysl, tj. může následovat jedinečně po pozitivu ať vysloveném nebo předpokládaném. Znamená to v tomto případě, že Wurmser maloval pilně již před tímto privilegiem, tj. v čase uplynulém. Mohl být proto odměněn za dílo, jež vykonal v minulosti. Konjunktiv perfektu „deputatus fuerit“ vyplývá tedy i z této souvislosti. Ostatně Wurmser sotva mohl být odměněn privilegiem za něco, co nevykonal, nebo za něco, co měl vykonal teprve v čase budoucím, a to „s větší pilí“. Komparativ „diligentiori studio“ navozuje tento výklad sám sebou. Wurmser ochabl ve své činnosti, ať z jakýchkoli důvodů, a proto mu byla dána připomínka.

Konfrontace těchto skutečností byla nutná, aby jasně vynikla účast Wurmserova a Theodorikova na pracech karlsštejnských v jejich časové souslednosti.

Ostatní literatura o Theodorikových počátcích na podkladě historických dokumentů je uvedena: Česká malba gotická, III. vyd., Praha 1950, str. 80–81.

⁸ Pangerl, Mathias: *Das Buch der Malerzeche in Prag*, Wien 1878; str. 117, pozn. 4. „...quod adwertentes artificiosam picturam et solemnem regalís nostrae capellae in Karlstein, qua fidelis nobis dilectus magister Theodoricus pictor noster et familiaris ad honorem... et inclytam laudem nostrae dignitatis regiae predictam capellam tam ingeniose et artificialiter decoravit...“ Datum Praegae, anno domini MCCCLXVII... regnorum nostrorum anno vicesimo primo, imperii vero tertio decimo...“

Beneš Krabice z Weitmile: *Chronicon Regni Bohemiae*, Fontes Rerum Bohemiarum III, 533.

„Anno MCCCLXV ... dominus Johannes (Očko z Vlašimi) archiepiscopus Praegensis ... consecravít capellam maiorem in turri castri Karlstein. Construxerat enim imperator castrum hoc de miro opere et firmissimis muris... et fecit in superiori turri unam magnam capellam, cuius parietes circumdedit auro puro et ... ornavit picturis multum preciosis...“

Friedl, Antonín: *Magister Theodoricus. — Das Problem seiner malerischen Form*. Prag 1956, str. 334.

⁹ Moravská knižní malba XI. až XVI. století (*Katalog výstavy*), Brno, 1955, str. 22, č. 24, kde jsou uvedeny vnější indicie a umělecké vlastnosti kodexu spolu s ostatní literaturou. Datování breviáře do r. 1343 se stalo přehlédnutím nepřesné korektury a budíž čtenářem vlídně opraveno.

Citace folií v dalším výkladu se opírá o staré, ještě renesanční číslování, to proto, že je uvedeno již do literatury a nové foliování podle zásad novodobé bibliografie vyvolalo by nepřehlednost. Vzhledem k tomu, že neurčitý rajhradský bibliotékař barokní doby dnešní prvá tři folia (s benedikcemi a třemi obrazy) nečísloval a foliaci breviáře začal teprve počátkem kalendáře, tj. listem 4r, označují dnešní prvá tři folia římskými číslicemi jako fol. I–II–III. Tak bude možno v další argumentaci uvádět chronologický sled folií podle číslování již provedeného. Je nutno připomenout, že autor starého foliování si nepočínal exaktně; v jeho číslování schází dekáda 180–190, dále fol. 195 a 219 je uvedeno dvakrát, konečně schází dvoulíst fol. 236–237. Tím opravují a doplňují údaje ve shora uvedeném katalogu. Názvy měsíců v kalendáři jsou tyto:

fol. 1 Januarius Leden
fol. 1v Februarius Unor
fol. 2 Aprilis Duben
fol. 2v Marcus Brziesen
fol. 3 Maius —
fol. 3v Junius Czirwen

fol. 4 Julius Weliki Czirwen
fol. 4v Augustus Wrziessen
fol. 5 September Zarzieg?
fol. 5v October Rzugen
fol. 6 November Listopad
fol. 6v December Prosyneec

Porušený sled měsíců: Unor — Duben — Březen barvinila převazba kodexu, kdy kvaternová složka byla z důvodů dnes neznámých barokním knihvazačem rozříznuta a nepřesně sestavena a slepena v nový celek spolu s trojlístem fol. IIv–III–IIIv (benedikce a tři celostranné obrazy). Za této převazby byl celý kodex zasazen do nových dřevěných desek, jejichž formát se přesně neshodoval s formátem pergamenových složek, sepjatých původními středověkými třmeny ještě koženými. Knihvazač starou vazbu jinak neporušil, až na první složku, jak bylo shora připomenuto. Knih-

vazač ale seřízl celý kodex na všech stranách, zejména nahoře, kde jeho neopatrný zásah porušil textové sloupce listů s kalendářem a chronologickými tabulemi. Tak se stalo, že české pojmenování měsíců září – prosinec je částečně seříznuto a proto špatně čitelné.

¹⁰ K tomuto poznatku přispívají i paleograficky technologické vlastnosti tří listů nesoucích benedikce a obrazy, tj. fol. I–II–III.

Fol. Ir – bylo hladké – vakát, to proto, že bylo v původní vazbě předsádkou. Fol. Iv a fol. Iir byla linkována jako grafické zrcadlo pro text benedikcí, a to: první pro 28 rádek, druhé pro 27. Strany s třemi obrazy, tj. fol. Iiv–Iiir–Iiiv nebyly linkovány pro text, nýbrž upraveny rýsovaným rámcem jako zrcadlo pro obraz. Příprava pergamentu byla tedy záměrná. Uvedená folia, dnes po rozříznutí složek znovu spojená v celek, tvořila s textem benedikcí a celostrannými obrazy samostatnou část předsazenou celé knize. Po dokončení liturgického textu, kalendáře s chronologickými tabulemi a dnešních tří obrazů, jež byly malovány na zvláštní složce, byly tyto tři části spojeny v souvislou knihu, nutně vázanou a určenou ke každodenní bohoslužebné potřebě. Nelze dnes posoudit, zda rubrikátor, jenž byl zároveň korektorem skriptoria, své dodatky a změny psal před svázáním nebo po svázání knihy.

Des ad alberto

Des ligatur

Jeho písařský traktament lze analyzovat na dvou stranách benedikcí fol. Iv–Iir. Celkovým charakterem jsou nerovné řádky i nerovný duktus písma, pak nesouvislá artikulace slov, zejména v rubrikách psaných červenou barvou po ukončení textu průběžného. Jsou to zejména na fol. Iir slova: s abb ato, Des s igi sm(un) do, Des ad alberto, S tanis lao.

Dalším typickým znakem jsou doplňující vlasové tahy, a to nad písmeny krátkým „s“ a „i“ a vybihající vlasové tahy z příčného škrtu písmene „t“. V těchto vlasových doplňujících tazích písař není důsledný; někde jich používá, jinde jich nedbá. Přisazení (ligatura) písmene „de“ a „do“ je pravidelné. Rozštěpení kolmých dřvků písmene „l“ a „b“ je typické. Časté, třeba ne pravidelné, jsou narážky u písmene „d“.

Zkratky spojky „et“ jsou vyhraněné, užíváné v průběhu textu i rubrik. Vedle této zkratky však se vyskytuje spojka „et“ jako slovo. Písař rubrikátor-korektor nebyl ani v tom důsledný. Zkratky uprostřed slov „or“, „mn“, „ene“, „ne“, „omin“, „at“ nebo na konci slov „n“, „m“ jsou podány jako krátké vodorovné škrty nad předcházející nebo následující slabikou, někdy inklinují k tahu obloukovému a vlnovkovému a vyjadřují tah protáhlý do vlásečnice zběžně se pohybujičím péra. Zkratky jednotlivých písmen uprostřed slova „i“, „r“, „er“ jsou podány jako kosočtverečné škrty-tečky na slabice předcházející nebo i následující.



Specifickým znakem nad jiné průkazným pak je utváření písmene „a“. Inklinuje v poměru kolmé a příčné osy téměř k obrazu čtverce. Písař rubrikátor-korektor vytvářel jej tak, že nepoužíval oblouku (bříška), nýbrž nasadil první nižší kolmý tah s narážkou, k němuž přisadil druhý vysoký tah s narážkou, nahoře zlomený, dole zaoblený a nakonec oba kolmé tahy spojil ve výši první narážky příčným, někdy jen vlasovým škrtem. Tím jeho písmeno „a“ nabylo určité míry tvrdosti, někdy až hranatosti. Převažuje v této podobě.

Výjimečně se vyskytne písmeno „a“ také s vysokým obloukem, spojujícím oba kolmé tahy tak, že vzniklo nejběžnější „a“ dvouobloukové (dvoubříškové), utvářené literou — psalterialis.

Všechny uvedené znaky se vyskytují i na textu, který byl napsán jako korektura na rasuře fol. 87r–87v. Je třeba tu mít na zřeteli zdrsněnou strukturu pergamenu, jehož hladká soudržnost byla porušena. Proto všechny jemnosti vlasových tahů narážek nebo doplňků buď zanikají nebo jsou vyjádřeny spíše jako náznaky. Základní vlastnosti korektury je opět nerovnoměrnost řádek, nerovný duktus písma a nesouvislá artikulace slov. Z této je třeba uvést na fol. 87, sloupec a) „I s aias“, fol. 87, sloupec b) „g abriel“, „(H)u m(mi) lim(us)“, fol. 87v, sloupec a) „M eme nto“, „deuir gine“, „R a dix y esse“, „fe cun da“, „P re sepe“, „in duit“, fol. 87v, sloupec b) „secu la“.

Všechny další paleografické znaky se tu vyskytují ve stejné míře. Jsou to doplňující a z obrazce písmene vybíhající vlasové tahy písmen „s“, „i“ a „t“. Přisazení (ligatura) písmen „de“ a „do“ je rovněž pravidelné. Rozštěpení kolmých dřívků písmen „l“, „b“ a „d“ je důsledné. Zkratky spojky „et“ jsou tytéž. Schází však tato spojka jako slovo, snad proto, že text rasury je poměrně krátký. Zkratky uprostřed slov jsou opět krátké vodorovné škrty, někdy s tendencí k vlnovce-oblouku, s vlasovým výběhem, nebo i kosočtverečné škrty-tečky.

Vytváření písmene „a“, jež je na benediktích fol. Iv–IIr, je tak výrazné, že se zřetelně odlišuje i na této rasuře-korektuře od vyrovnaného duktu hlavního písaře (lityry psalterialis); dále se týmiž grafickými prostředky. Specifický znak hrnatosti a tím tvrdosti tu zůstal. Je s nerovnoměrností řádek, nerovným duktem písmen a nesouvislou artikulací slov charakteristickým znakem, dokládajícím společného autora, s benediktci fol. Iv–IIr, jímž byl rubrikátor-korektor.

S těmito charakteristickými znaky se vyskytuje ještě jeden osmířádkový rukopisný zlomek na fol. 436v, sloupec b), který je doplňkem textu předcházejícího. Znaky jsou tak vyhraněné, že nemůže být pochyby o jeho autoru. Nejnápadnější je tu artikulace slova „et“. Zkratky vodorovně protáhlé i kosočtverečné škrty-tečky tento zlomek obsahuje v té podobě, jaká byla zjištěna na benediktích fol. Iv–II a korektuře rasury fol. 87–87v. Rubrikátor-korektor napsal tedy i tento doplněk zachovaný dnes jen jako zlomek. Středověká část breviáře tu končí. Před tím si povzdechl kdosi glosou „Dyzz to myly pan buoh“, napsanou kursivou 14. století. Následují dodatky 17. a 18. století.

Ze zřetel písarské techniky jsou všechny tři texty podány přibližně stejně. Použité pero — nelze posoudit jakého druhu — vedlo tah pevně, vytvářelo ostře ohraničené kolmé dřívky (břevna) i oblouky bez velkých výkyvů k zesilování a zeslabování na počátku, středu a konci. Doplnující vlasové a nitkové tahy, zejména u písmen „t“ a „s“ jsou odezvou přibližně téhož tlaku a odlehčení, téže písarské zběhlosti a vervy. Zatímco dvě folia benediktí (Iv–II) a zlomek textu [fol. 436v, sloupec b)] jsou tvarově, technicky i zkratkově totožné, korektury na rasuře fol. 87r–87v, vykazují výkyvy v tahu pera, jež vedlo čáru, oblouk, škrť na povrchu pergamenu, zdrsněného rasurou celé strany. Celkový obrazec písma však je úplně totožný, protože písař (rubrikátor-korektor) psal své dodatky a změny se stejnou vervou a stejnou představou o tvaru písma.

Poněkud jinak je tomu u dodatku napsaného na fol. 424, sloupec b), a fol. 424, sloupec a), jako mariánský hymnus: „Mater pia orphanorum...“. Všechny charakteristické znaky shora uvedené se tu vyskytují. Nerovnoměrnost řádek je zmiřněna, nicméně nápadná, nepřesnou artikulací slov dokládají — kromě jiných — verše: „I am incelis co(ro)na(r)is opreclara stella ma(r)is ab an g(ell)i(s) ve ne//raris et anobis s alutaris...“. Specifické vytváření písmene „a“ je totožné. Ve srovnání s předchozími texty jeví se rozdíl v tom, že písmo nezaplňuje řádek. Užitím jiného pera písmo získalo ve stejném obraze i za téhož poměru výšky a šířky, ve zlomech čar a oblouků určitou míru ostrosti. Ta vnesla do struktury tohoto textu hrotitost; je o to nápadnější, že řádky textu nevyplňují spacia linkování. Proto tento hymnus, napsaný jako dodatek na prázdné místo folia 424 a fol. 424v, se odlišuje od citovaných textů předchozích, nehledě ani k užití jiného, nápadně černého inkoustu. Na druhé straně však obsahuje těsné shody zejména v užití specifického „a“. Ze zřetel paleografického rozboru nelze proto bezpečně rozhodnout, zda i tuto část lze připsat témuž rubrikátoru-korektoru, jenž by se byl v kladném případě uplatnil v breviáři po čtvrté. Byl by v tomto případě opomněl vynést vyšetření místa pro iniciály rubrem, lépe

řečeno barvou, odlišnou od inkoustu. Iniciály byly vyplněny duběnkovým inkoustem teprve v 17. stol. Není vyloučeno, že celý text tu je pozdní dodatek.

*

Je vhodné připomenout při této příležitosti zvláštní písarské podání explicitu druhé části breviáře, fol. 400v, sdělujícího tři důležité údaje shora uvedené. Přispívají k poznání osobnosti písaršovy i donátorovy a zejména přesné doby vzniku. Explicit první části fol. 276v je rubrikou napsanou červenou barvou pérem, se všemi znaky hlavního písáře kodexu. Neudává nic z podrobností uvedených shora. Explicit druhé části fol. 400v je rovněž rubrikou, napsanou však pravděpodobně štětcem, pastosně nanesenou červenou barvou. Že psacím prostředkem byl štětec, vyplývá z traktování písmene „t“ a „s“, jež postrádají doplňující nitkové tahy, obvyklé u všech dosud komponovaných textů, stejně jako u liturgického textu hlavního písáře. Sleduje-li se duktus jednotlivých písmen, pak vyjde najevo, že písář tohoto explicitu čáru nenasažoval ostře řezaným pérem, nýbrž špičkou měkkého štětce, který uhýbal tlaku a tak stavbu písmene zkresloval. Velké zvětšení písma ukáže, že štětec nevytvářel kolmice a jejich ostré zlomy, nýbrž vesměs mělké segmenty na sebe navazované, spojované a protínané. Tak je písmo ve svém duktu nepevné a rozkolísané. Nejvíce proniká tato nepevnost u písmene „p“ a dlouhého „s“. Tah štětce ke sklonku kolmic dřívkových se pod tlakem značně vychyluje doprava. Písmeno „a“ vytvářely čtyři oblouky místo dvou oblouků a jedné kolmice písmene, psaného pérem. Písmo tu bylo vlastně malováno. Nejvýraznějším je pro tento způsob podání slova „expensit“; obě písmena „e“ a krátké písmeno „s“ byla tu vskutku malována. Nepřesně nasazující štětec s hustou barvou potlačil všechna písarská pravidla. Ze zřetele paleografického je to zvláštnost, která se v knize již neopakovala.

expensit frus Prepositi

Nelze proto posoudit, zda opětovná nerovnoměrnost řádek a nepřesná artikulace slov, která tu tak nápadně vystupuje, je výslednicí změněné písarské techniky anebo negrafické představivosti rubrikátora-korektora. Zejména vyniká tímto negrafickým řazením písmen slovo: „E x plic it“, „se c unda“, „f r (atr) is“, „V i t konis“, „Pr eposit i“, R ay grad“, „incar nati o// ne“. Touto nepravdivostí je text explicitu nejbližší rubrikám na benedických fol. Iv–II. Bylo by možno proto připsat jeho autorství rubrikátoru-korektoru, který v knize po třikrát bezpečně zasáhl svými doplňky a změnami. Brání tomu však útvar písmene „a“, které na všech šesti řádcích explicitu je podstatně rozdílné od téhož písmene na benedických. Jak bylo shora připomenuto, bylo toto „a“ specifickým znakem rubrikátora-korektora. Písmeno „a“ v explicitu vytváří oblouk nasazený v polovině výšky kolmého břevna a doplňuje druhý oblouk spojující oblouk první a kolmé břevno. Tak i v této štětcové technice vzniklo dvouobloukové (dvoubříškové) písmeno „a“, typické pro prvou polovinu 14. století. V této podobě odpovídá pak téměř písmenu, jež je pravidlem v liturgickém textu, psaném hlavním písářem breviáře s tím rozdílem, že písmeno „a“ je tu traktováno nepravdivě. Svou tvarovou strukturou se podstatně liší od běžného typu v textu. Vychyluje se totiž z kolmé osy a naklání se svým kolmým dřívkem doprava. Důvod vychýlení je možno vložit jedině štětcovou technikou písma explicitu. Toto vychýlení z kolmých os lze doložit také u jiných písmen, kde je nepravdivelné. Některá písmena se naklání doprava, jiná doleva. V důsledku toho i písmeno „a“ v některých slovech jeví tendenci k hranatosti, u některých k oblouku. Neurčitost typu písmene „a“ – které je výslednicí změny psacího prostředku štětce a barvy – je nerozhodná pro posuzování písmenového charakteru rubrikátora-korektora na tomto místě. Makro-

fotografie jsou průkazným svědectvím této skutečnosti. Že rubrikátor-korektor explicit vepsal dodatečně, po ukončení průběžného textu na reversní straně folia, svědčí dalších pět linkovaných řádek, které tu zůstaly nepopsány. Paleografické důkazy se proto omezují na zjištění technických a formálních souvislostí textů rubrikátorových-korektorových, k nimž patří také explicit druhé části breviáře fol. 400v.

Důvodem pro toto připsání je okolnost, že i v benediktích fol. Iv–II, které psal rubrikátor-korektor, vedle typického hranatého „a“ se vyskytuje toto písmeno také v běžném (dvoubříškovém) typu, ovšem v menším počtu příkladů. Zde ale bylo použito výhradně péro, z jehož duktu vyšlo písmeno slohově vyhraněné bez výkyvů formálních. Rubrikátor-korektor užíval v jednom textu dvojího typu písmene „a“.

Zbývá zmínka ještě o rubrikovaných glosách vepsaných do kalendaria. Tyto glosy se pojí ke dnům, v nichž začínají církevní období. Tak lze zachytit na fol. 1 na okraji po levé straně zkratku napsanou po výši listu: „septua“ = „septuagesima“, tj. sedmdesátidenní období před velikonoční. Na fol. 2 je týmž způsobem zapsána „pascha“, určující počátek období velikonočního. Konečně na fol. 3 je zapsáno období „penth“, = „penthecostes“, tj. období svatodušní, a na fol. 6 je „advet“ = „adventus“, období vánoční. Kromě těchto glos napsaných rubrem táž ruka psala ještě chronologické údaje vždy po levé straně kalendářových listů, ale inkoustem černým. Tyto krátké glosy i chronologické údaje jsou pouhé zkratky, jež nepřispívají stručnosti k přesnému paleografickému rozboru. Nepochybné je to, že svým celkovým obrazem se toto písmo zcela odchyluje ode všech dosud uvedených. Je to především písmeno „a“, které má jen jeden oblouk uzavřený a drík doleva nakloněný tak, že připomíná typ ještě románský, a pak písmeno „d“, jehož vysoký kolmý drík po zalomení směřuje nahoru v plné síle svého tahu. Těmito dvěma znaky se podstatně liší všechny tyto zkratkové glosy od textů předchozích. Protože některé z nich byly rubrikovány, lze mítí zato, že je připojil rubrikátor, kterému byla svěřena úprava kalendaria. V tom případě byl by čtvrtou osobností, jež ve skriptoriu na breviáři spolupracovala.

Paleografický rozbor breviáře jako celku ukázal tak, že ve skriptoriu, kde kodex vznikl – pravděpodobně přímo v Rajhradě, protože kalendář uvádí officia olomoucké diecése – účastnili se na knize vcelku čtyři písaři. Prvním z nich je „frater Petrus“, písař hlavní, který napsal liturgický text, dále kalendarium a chronologické tabule. Druhým písařem byl rubrikátor-korektor, který připojil po dokončení knihy benedikce fol. Iv–II, korekturu na rasuře fol. 87–87v a doplněk na fol. 436v. Zůstává nevyřešená otázka, zda mu lze přičíst také mariánský hymnus fol. 424–424v nebo zda tento hymnus patří písaři následujícímu. Třetím písařem byl neznámý člen skriptoria, který napsal liturgický text mimo dvě hlavní části „bratra Petra“, tj. „de sanctis“ (explicit fol. 276v) a „de tempore“ (explicit fol. 400v), počínaje fol. 425–436v. Liší se nápadně od písaře hlavního celkovým obrazem písma, jež užitím širokého péra a krátkými tahy dostalo zvláštní hrofitou strukturu. Tím se podobá písaři, jehož dílem byl mariánský hymnus fol. 424–424v. Nelze však ani jemu bez výhrady tuto poměrně krátkou část přisoudit, protože v ní schází specifický znak písmene „a“. Paleografii se tu naskýtají nové poznatky a možnost, aby rozhodla o těchto vztazích, o nichž není dosud jasno, jsou-li záležitostí jen formální a technickou nebo dokladem různých písařských individualit. Čtvrtým písařem pak byl jiný, již druhý rubrikátor, jenž tu vystoupil příležitostně jako ten, kdo organizoval kalendář. Kromě glos nemá v knize jiného podílu. Mohl tu ovšem spolupůsobit časový a věkový rozdíl.

Ze srovnání písem všech těchto účastníků a určení jejich vztahu ke společnému dílu vyplývá poznatek, že texty psali, jsou dobové. Liturgický text byl hlavní částí, jak vyplývá již samo z povahy breviáře. Rubriky a korektury následovaly po dokončení textu hlavního, leč před počátkem r. 1343, kdy breviář jako celek byl odevzdán do užívání. Uvedení tohoto roku jako prvního v chronologických tabulkách fol. 7 má tu své logické zdůvodnění.

Že tomu tak bylo, dokládá ještě povaha pergamenové složky, předsazené s třemi celostrannými obrazy do čela breviáře. Každá složka středověké knihy byla utvářena z dvoulistů. Nejobyklejší jsou kvaterny a sexterny. Vyskytují se také složky o třech, dokonce i o dvou dvoulistech. Dvoulistová byla pravděpodobně i první předsazená složka rajhradská. Po změnách za převazby breviáře zůstaly z ní pouze tři listy od sebe oddělené, tj. fol. I–II–III. Podle dosavadních výkladů měly být tyto tři listy s obrazy do čela breviáře vlepny dodatečně (Matějček, Krofta, Drobán). Ti, kdo vyslovili tuto domněnku, nepřihlédli ke skutečným, které jí vyvracejí.

Je to především formální souhlasnost písma benediktí napsaných na fol. Iv–II

a písma rozsáhlé korektury na fol. 87–87v, jak shora bylo vyloženo. Pak je to grafická úprava těchto tří zbylých listů. Že jejich předsazení do čela breviáře nebylo náhodné, nýbrž zamýšlené, vyplývá ze souslednosti obsahu, jímž byly benedikce a tři obrazy svou tematikou na sobě nezávislé. Pro každý z těchto dvou druhů obsahu byl pergamen připravován zvlášť. Pergamen je téže kvality a téhož formátu, jaký obsahují složky uprostřed breviáře. Pro benedikce byl pergamen linkován (fol. Iv pro 28 řádek, fol. II pro 27 řádek), pro obrazy bylo na třech zbyvajících stranách vyrýsováno zrcadlo. Linkování i zrcadlo pro obrazy odpovídá poměrům grafické úpravy ostatních částí breviáře. Předsazená složka tvoří tak s kalendářem a liturgickým textem knižně grafickou jednotu. Jestliže byla tato složka utvořena ze dvou dvoulistů, pak muselo nutně po třech foliích dnešních následovat folio další, dnes ztracené. Mělo pravděpodobně rovněž obrazy neurčitelného obsahu. Se zřetelem k tomu, že na posledním z dnešních listů byl zobrazen poustevník Guntherus (Vintíř), který byl jedním z patronů rajhradského kláštera, lze vyslovit zcela hypotetickou domněnku, že na listu dnes scházejícím mohli být vyobrazeni apoštolové Petr a Pavel, jímž byl zasvěcen klášterní kostel.

Že předsazená složka tvořila s ostatními částmi knižní jednotu a že nebyla dodatečně vlepena, dokládá dále povaha fol. I. Toto folio má avers ponechaný jako vakát – prázdný list. Bylo to proto, že mělo být buď předsádkou (přideštím) anebo bylo ponecháno jako volný list, jestliže původní vazba přideští neměla. Tomuto řešení, tj. volnému listu prvému s vakátem aversu (fol. I), odpovídá vakát reversu posledního folia kalendáře, nesoucího chronologické tabule (fol. 8v). Tento revers zůstal ve středověku nepoužit. Teprve v 18. století byly na něj napsány vysvětlivky, vztahující se k liturgickému textu. Za těchto okolností byla prvá složka s benedikcemi a třemi celostrannými obrazy (dnes neúplná) s kalendářem a chronologickými tabulemi organickou částí, předcházející jako v mnoha jiných příkladech liturgických knih textu breviáře. Ve spojení s ním vytvořila jednotný celek, dnes částečně porušený. Tak i vnější vlastnosti první složky fol. I–II–III a posledního listu kalendaria fol. 8v dokládají její současnost s ostatní částí breviáře. Proto datování r. 1342, které uvádí explicit fol. 400v, se vztahuje i na tuto složku a datuje také její tři celostranné obrazy.

¹¹ Dudík, Beda: *Geschichte des Benediktiner Stiftes Raygern, Erster Band*, Brünn 1849, str. 320–321, pozn. 44.

Autor cituje mínění o proboštu Vítkovi podle klášterní tradice: „... Vitko ... in possessionibus monasterii, ipsius curae commissi, conservandis, tuendis imo et augendis unice sollicitus ...“ (Rajhrad doctum, MS, p. 2).

Emler, J.: *Regesta Bohemiae et Moraviae, IV*, 1892, str. 249, Nr. 641–1339, 4 Februarii, in Brevniw.

Proboštu Vítkovi předcházel probošt Jan, původně břevnovský benediktin, který se stal proboštem rajhradským pro své vynikající vlastnosti, zejména zbožnost a učenost; vládl v Rajhradě v letech 1327–1339. Po proboštu Vítkovi následoval Nicolaus, který vystupuje v klášterních aktech již r. 1349.

Brandl, V.: *Codex diplomaticus et epistolarius Moraviae, III. Bd.*, Brünn 1864, str. 691, Nr. 983; srov. k tomu dále i Nr. 263, 304, 591.

Dvořák, Max: *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929, str. 102–103. Autor se tu domnívá, že breviář Vítkův vyzdobil písař „frater Petrus“. O třech celostranných obrazech fol. Iiv–III–IIIv se však nezmiňuje.

¹² Siebmacher, J. – Meraviglia-Crivelli: *Wappenbuch, IV, der böhmischen Adel*, Nürnberg 1886, str. 102, tab. 80, str. 266, tab. 123.

Kolář, Martin – Sedláček, August: *Českomoravská heraldika, I*, Praha, 1902, str. 194, 195, 302.

Král z Dobré Vody: *Heraldika*, Praha 1900, str. 129, 354, 355.

Sedláček, August: *Českomoravská heraldika, II*, Praha 1925, str. 84, 85, 717.

Pilnáček, Josef: *Staromoravští rodové*, Vídeň 1930, str. 58, 94.

¹³ Inic. B-eatus (fol. 9) s Davidem hrajícím na harfu.

V zeleném a červeném orámování je na zlatém podkladu s červeným inkarnátem uvnitř iniciály indigově modré a okrové na modrém neutrálním pozadí (lapis lazuli) okrový trůn. Je na něm usazen David v červeném plášti se zeleným límcem a v zelených nohavicích a hraje na okrovou harfu. Ornamentální bordury po obvodu listu

jsou střídavě zelené, červené a okrové se zlatými kapkami. Drolerický motiv chlapce je neorganicky vysazen mimo souvislé dekorativní pásmo. Chlapec má zelený šat a červené nohavice. Do rozvilinového oblouku na dolním okraji byl vkomponován znak donátora, který byl popsán již shora.

¹³ Inic. U-iso (fol. 141) — s obrazem „Umučení proroka Isaiáše“. — V orámování červeném a růžovém na zlatém podkladě s červeným inkarnátem v iniciále indigově modré a růžové (část dračích těla s modrými křídly a hnědými spáry) položena je scéna na modrém neutrálním pozadí (lapis lazuli). Na okrovém krystalickém terénu klečí prorok Isaiáš se sepijatýma rukama, s černými a šedými vlasy a vousy. Po obou stranách stojí dva kati, kteří právě rozřezávají jeho hlavu okrovou (dřevěnou) pilou. Kat po levé straně má krátký červený kabátec se zeleným rubem, sedé nohavice, na hlavě růžovou kápi se zeleným lemováním. Kat po pravé straně má krátký kabátec růžový se zeleným rubem a zelenou kápi, jeho nohavice jsou červené. — Rozviliny úponkové, otáčející se na žerdi, jsou střídavě červené, zelené, růžové a okrové se zlatými kapkami, osazenými na okraji folia bez nitkového spojení s rozvilinou. Jako drolerie je tu chlapec v aktu, šplhající se po žerdi, dále tři ptáci, datel, papoušek a stehlík, usazení na akantoidních listech.

¹⁴ Inic. U-espere (fol. 223) s obrazem „Vzkříšení“.

V orámování červeném, růžovém a bílém, členěném po levé straně rytmicky řazenými okénky na zlatém podkladě s červeným inkarnátem, je položena iniciála. Ve výplni je situována na růžovém pozadí scéna „Vzkříšení“. Ze zelené tumby, ustupující do hloubky v obrácené perspektivě, vystupuje v obvyklém schématu Kristus pravou nohou. Kristus je podán v poloaktu s červenou a černou ranou v pravém boku, je oděn šedomodrým pláštěm s okrovým rubem, zestíněném v drapérii tmavým tónem. V levé ruce drží okrovou žerď s křížem a zelenou korouhvi, pravou rukou žehná třemi zdviženými prsty. Svatozář Kristova je okrová se zlatým křížem. Rozviliny úponkové jsou střídavě červené, modré, zelené, růžové a okrové. Drolerickým motivem je tu okrový grýf, zakousnutý do výběhu iniciály.

^{14a} Inic. C-onfitemur (fol. 239v) s obrazem „Trojice“.

V orámování zeleném a modrém na zlatém podkladě s červeným inkarnátem je položena iniciála růžová. V její výplni na sytě modrém pozadí je na okrovém sedadle usazen Bůh Otec, oděný v červený plášť s bílým lemováním a v šedý spodní šat, drží frontálně před sebou „Ukřižovaného“ v bílém zsinalem aktu, přibitého na zeleném kříži rozsochy. Ornamentální žerď po levé straně folia je modrá se zlatou lištou, s červenými, zelenými, okrovými a růžovými detaily na dolním konci s otáčivým motivem akantu a jednou zlatou kapkou.

¹⁵ Obraz „Madony Pokorné“, fol. IIV.

V rumělkově červeném rámu a s perspektivní zkratkou profilu je usazena Madona na tmavozeleném trávníku s pestrými květinami, levou rukou drží v náručí dítě, hrající si s nožkou a pravou ruku vztahující k ruce matčině. Madona je korunovaná. Je komponována jako vestavená pod schematickou arkádu (trojlistou). Její osový oblouk vyplňuje svatozář Madony rumělkově červená s vnitřní kresbou bílou, traktovaná jako dekorace na rámu (kroužky a palmetoidní schema v rozích). Celá sestava se promítá na zlaté neutrální pozadí s tmavým šedým inkarnátem. Šedý inkarnát má rovněž svatozář Madony i dítěte. Květiny jsou podány jako tři tečky, střídavě bílé a červené, tráva jako kolmé šrafování. Vlasy Madony ve schématu vlnovkové kresby jsou světle okrové, rovněž i vlasy dítěte podané v ploše. Madona má plášť blankytně modrý, vysvětlovaný ve výši měkce traktovaného reliéfu bělobou. Pod pastosně nanesenou modří pláště prohlédá zejména v části pravého kolena zelenožluté podmalování. Rub Mariina pláště je světle karminový. Spodní šat její je světle zelený. Dětské roucho je bílé se šedofialovým sestíněním. Proniká tu barevnou vrstvou ostrá subtilní kresba. Tváře a ruce jsou podány na zeleném podmalování pleťovým tónem lehce sestínovaným v reliéfové níži a vyvyšovaným na fyziognomických vrcholech bílými a zčásti i rumělkovými akcenty. Rouška zavěšená na temeni Mariiny hlavy a spadající jí na ramena, je bílá s černým, bíle tečkovaným lemem.

Obraz světce Křištofa, fol. III. — Ve světle růžovém rámu s perspektivní zkratkou profilu, na světle modrém pozadí (lapis lazuli) s terénovým vrstveným svahem po levé straně šedozeleň, po pravé straně okrovým, jde světec řekou podanou prů-

hledně lazovaným bílým tónem zprava doleva. Jeho plášť je světle růžový (karmínový), vysvětlovaný a sestíňovaný šrafovací technikou tónem v tónu, a má světle fialový rub. Spodní roucho je svitivě zelená rumělka se sytým karminem pastosně naneseným na rubu a obou viditelných rukávech. Kristus-dítě je oblečen ve fialové roucho sestíňované tónem v tónu k obvodu oblého tvaru. Pleťové části obou mají akcenty běloby a jsou rovněž sestíňovány k obvodu oblého tvaru a podmalovány zeleným italo-byzantským tónem.

Vlasy a vousy Křištofy jsou okrové s černou pastosní kresbou. Vlasy dítěte jsou světle okrové. Zerd, o níž se Křištof opírá, je okrová, koruna stromu na ní vyrostlá s charakterem dubových listů je zelená, vesměs s černou kresbou. Svatozáře obou a jablko s křížem (symbol světovlády) jsou zlaté plátkové na šedém podkladě.

Obraz poustevníka Gunthera (Vintíře), fol. IIIv. — V zeleném hladkém rámu bez profilu na sytém červeně rumělkovém pozadí a na tmavozelené terénové bázi je promítnut poustevník, oděný v hnědočerný poustevnický hábit s kuklou (kapucí) téže barvy, přehrnutou na hlavě a spadající na prsa a ramena světceva. Reliéf se propadá do tmavých až černých stínů, ve výši úzkých světlých záhybů je vyneseno bělobou. Poustevníkova tvář je pleťová s hnědým okrovým plnovousem, vyvyšovaná bělobou. Stejně jsou podány i ruce. Poustevnická hůl je okrová, svatozář na tmavošedém podkladě je zlatá plátková.

¹⁶ Vitzthum, Georg—Volbach, W. F.: *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Potsdam 1924, str. 282.

Antal, Frederick: *Florentské malířství a jeho společenské pozadí*. Praha 1954, str. 168, pozn. 86.

Thesaurus linguae latinae, vol. VI. 3, fasc. XIII, Lipsiae 1936, No. 3115, 3118, fila: 67 nsl.

Enciclopedia italiana, XXXIV, Roma 1937, str. 670.

¹⁷ Goddard-King, G.: *The Virgin of Humility*, The Art Bulletin XVII, 1935, str. 474 nsl.

Meiss, M.: *The Madonna of Humility*, The Art Bulletin XVIII, 1936.

Fuchs, Alfred: *Mariánské hymny*, I, Letovice 1925, uvádí některé veršované sentence vyjadřující citovou náplň a zaujetí pro Mariino mateřství:

Petrus Damianus (1007—1072):

Est angelorum bibus
Tuo lacte nutritus
qui maris praebet undas
papillae sugit guttas.

Innocenc III. (1161—1216):

Christe, Fili summi Patris
per amorem Tuae Matris
cuius venter Te portavit
et Te dulci lacte pavit.

Sv. Bonaventura (1221—1274):

Sanctissima sunt ubera
quae sugit et lac suave
quo lactatur. Mater Ave.

¹⁸ Kondakov, N. P.: *Ikonographia Bogomateri*, I, Petěrburg 1914, str. 256—257.

Matějček, A.—Myslivec, J.: *České Madony gotické byzantských typů*. Památky archeologické, XL (IV—V), 1934—1935, str. 18 nsl., kde je uvedena další literatura.

¹⁹ Van Marle, Raymond: *The development of the Italian schools of painting*, Haag, V, str. 287, obr. 185.

Obraz Bartolomea da Camogli (Palermo, Museo Nazionale) má nápis:

„Nostra domina de humilitate
MCCCXXXXVI hoc opus
pinxit magister Bartolomeus
de Camulio pintor.“

Testi, L.: *La storia della pittura veneziana I—II*, Bergamo 1915; I, str. 299, 301; II, str. 127—128.

Modigliani, E.: *A picture by Giovanni da Bologna in the Brera*. The Burlington Magazine, 1911, IV, str. 18, tab. II.

Venturi, A.: *Storia dell'arte italiana*, V, str. 822, 944, obr. 676, 741. Obraz, který maloval Fra Paolo di Modena (Modena, Pinacoteca Estense), má nápis:

„La nostra donna d'umilita
F. Paulus de Mutina fecit, Ord, praedic.
MCCCLXXXIII.“

Vitzthum, G.—Volbach, W. F.: l. c., str. 321, obr. 254.

Antal, Frederick: l. c., str. 168, pozn. 85.

²⁰ Brandi, Cesare: *Die Stilentwicklung des Simone Martini*, Pantheon, Band XIV, 1934, str. 225—230.

Vitzthum, G.—Volbach, W. F.: l. c., str. 277.

Antal, Frederick: l. c., str. 138.

Labande, L. H.: *Les primitifs français*, I, Marseille, 1932, str. 200.

Van Marle, Raimond: *Le scuole della pittura italiana*, II, Le Haag—Firenze—Roma, 1934, str. 242, obr. 164.

^{20a} Longhi, Roberto: *Quariento — un opera difficile*. Anthologia degli artisti — L'Arte, 1957, str. 37, obr. 25—26.

Obraz je zápujčkou ze soukromé sbírky a byl vystaven v paduánské galerii (Museo Civico) mezi novými zisky v září—říjnu r. 1957.

²¹ *Lexikon für Theologie und Kirche*, II. Bd., Freiburg i/B., 1931, str. 934.

Künstle, Karl: *Ikonographie der christlichen Kunst*, II. Bd., Freiburg i/B., 1926, str. 154—156, kde je uvedena další literatura s ikonografickými příklady svět-cova typu.

Van Marle, Raimond: *Le scuole della pittura italiana*, II, l. c., str. 182.

Jinými příklady jsou nástěnné obrazy gigantických rozměrů v severní a střední Itálii: Treviso, S. Nicolo ve dvou variantách, Bologna, Duomo di S. Petronio, Siena Palazzo Comunale. Prvé dva příklady patří ještě do první poloviny 14. století, příklad sienský, připisovaný Taddeo di Bartolo, je datován asi r. 1400.

²² *Lexikon für Theologie und Kirche*, IV. Bd., Freiburg i/B., 1932, str. 747.

Podlaha, A.—Kotrba, V.: *Český slovník bohovědný*, IV, Praha 1930, str. 625, obr. 114.

Ottův Naučný slovník XXVI, str. 737.

Novotný, Václav: *České dějiny I*, 2, Praha 1913, str. 39—43.

Urbánek, R.: *Legenda t. zv. Kristiána*, II, 2, str. 344, pozn. IV, 98. Ve Vokounově verzi Kroniky Neplachovy se uvádí zpráva, že Břetislav I. „...ex voto ob amorem venerabilis Guntheri extruxit monasterium in Reyhrad...“.

Dudík, Beda: *Geschichte d. Benediktiner Stiftes Raygern*, I. Bd., Brünn 1849, str. 52.

Zíbrt, Čeněk: *Bibliografie české histoie*, II, str. 980—981.

Fontes Rerum Bohemicarum I, Praha 1873, str. XXIV—XXV, 337—346.

Oficium „Pauli, primi eremite“, které je uvedeno v kalendáři Vítkova breviáře k 10. lednu, nelze pokládat za oficium benediktinského „poustevníka“. Takovým byl v českých náboženských dějinách sázavský poustevník Prokop, který však v kalendáři Vítkova breviáře je zapsán ke dni 4. července červenou barvou jako opat heslem: „Procopii abb(atis)“.

²³ Matějček, Antonín: *Český mistr? — Vyšehradská Madona t. zv. Deštová. — Umělecké poklady Čech*, I, Praha 1913, str. 64.

Glaser, Kurt: *Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei. — Zeitschrift für bildende Kunst XXV*, 1914, str. 145, 148.

Dostál, Eugen: *Vyšehradská Madona. — Časopis Matice Moravské*, sv. 47, 1923, str. 4 nsl.

Čuřínová, Jitka: *Obraz Madony Deštové v kostele na Vyšehradě. Památky archeologické*, N. Ř. VI—VIII (XXXI) 1936—1938, str. 53—67.

Česká malba gotická, Praha 1938, str. 62 nsl., obr. 49, kde je uvedena další literatura. Kronika Beneše z Weitmile. *Fontes Rerum Bohemicarum*, IV, Praha 1884, str. 532.

Tomek, V. V.: *Dějepis Prahy II*, 260; V, 201.

Tomek, V. V.: *Základy mistopisu pražského*, Praha 1866, III.

Eckert, František: *Posvátná místa hl. města Prahy II*, Praha 1884, str. 272.

Krofta, Jan: *Celostranné miniatury v breviáři klášterní knihovny v Rajhradě*. — Volné směry XXXV, 1938—1939, str. 93 nsl., obr. 123.

Moravská knižní malba XI.—XVI. století, Brno 1955, č. 24, str. 22—23.

Friedl, Antonín: *Magister Theodoricus — Das Problem seiner malerischen Form*, Prag 1956, str. 85—87.

²⁴ *Dějepis výtvarných umění v Čechách*, I, Praha 1931, str. 73, obr. 45, str. 76, obr. 48.

Mašín, Jiří: *Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě*. Praha 1954, str. 50—51, obr. 66—67.

²⁵ Blažíček, O. J. — Čeřovský, J. — Poche, E.: *Kláster v Břevnově*. Praha 1944, str. 40, obr. 16.

Květ, Jan: *Un reflet de l'art vénétien dans la sculpture en Bohême vers la fin du XIII^e ou au début du XIV^e siècle*. — Venezia e l'Europa: Atti del XVIII Congresso internazionale die storia dell'arte, Venezia 1956, str. 174—175, obr. 87—88.

Planiscig, Leo: *Geschichte der venezianischen Skulptur im XIV. Jahrhundert*. Jahrbuch d. kunsthistorischen Sammlungen, Bd. XXXIII, Wien—Leipzig 1916, obr. 10, 15, 16.

Antal, Frederick: l. c., obr. 34—35.

Sales, Doyé, Franz: *Heilige und Selige der römisch-katholischen Kirche*, Leipzig 1929, I. Bd., str. 480.

^{25a} Ikonografický kompoziční motiv svätce Vojtěcha bezhlavého a nesoucího svou ufatou hlavu naraženou na vesle, opřeném o rameno, vychází ze starého schematu, vyjadřujícího biskupovo martyrium. Na místo světeckého atributu byla již na počátku XII. stol. komponována alegorická scéna v „pasionálu“ kláštera ve Zwiefalten (Brev. 126—121, Hist. fol. 415) vyjadřující mučednictví světcovo. V uvedeném kodexu je scéna zasazena do iniciály, v níž uprostřed je situován světec bez hlavy, ale s biskupskou berlou a po levé straně na dřevěné ostrvi má naraženou ufatou hlavu s mitrou. Na protější straně stojí prosebník — donátor.

Boecler, Albert: *Das Stuttgarter Passionale*, Augsburg 1923, str. 31, obr. 175.

²⁶ Srvn. Moravská knižní malba XI. až XVI. stol. (Katalog výstavy), Brno 1955, str. 22, č. 24, kde je uvedena předcházející literatura česká a německá, týkající se Vítkova breviáře.

²⁷ *Česká malba gotická, III, vydání*, Praha 1950, tab. 4.

²⁸ *Česká malba gotická*, l. c., tab. 5.

²⁹ *Česká malba gotická*, l. c., tab. 10.

³⁰ *Česká malba gotická*, l. c., tab. 22.

³¹ *Česká malba gotická*, l. c., tab. 17.

³² *Česká malba gotická*, l. c., tab. 5.

³³ *Česká malba gotická*, l. c., tab. 5.

³⁴ *Česká malba gotická*, l. c., tab. 15.

³⁵ *Česká malba gotická*, l. c., tab. 22.

³⁶ *Česká malba gotická*, l. c., tab. 5.

³⁷ *Česká malba gotická*, l. c., tab. 10.

³⁸ *Česká malba gotická*, l. c., tab. 15.

³⁹ *Česká malba gotická*, l. c., tab. 22.

⁴⁰ *Česká malba gotická*, l. c., str. 80, 81 a násl., kde je podán přehled a vývoj názorů na povahu vyšebrodského cyklu s uvedením ostatní literatury.

⁴¹ Fiedl A.: *Pasionál mistrů vyšebrodských*, Praha 1934, str. 6—9, obr. 5, 9.

⁴² Kaindl, Dominik: *Geschichte des Zisterzienser-Stiftes Hohenfurth in Böhmen*, Krummau i. B. 1930, str. 9, 11, 12 nsl.

Sedláček, August: *Hrady a zámky království českého*, III, Praha 1884, str. 22 nsl.

Pangerl, Mathias: *Das Urkundenbuch des Cistercienserstiftes zu Hohenfurth in Böhmen* (Fontes Rerum Austriacarum, Bd. 23); Wien 1865, str. 88, 381 nsl., 384, 385.

Anno M^oCCCXLVI in crastino sancti Bartholomei apostoli obierunt domini Heinrichus, filius domini Petri de Rosenberg et Hermanus juvenis de Mylyczin cum serenissimo Johanne rege Bohemie in Francia in bello pro quorum animabus sepe nominatus dominus Petrus donavit huic monasterio, videlicet pro anima filii sui LXVII sexagenas et pro anima domini Hermani L sexagenas pro structura ecclesie nostre.

Anno M^oCCCXLVII in die sancti Calixti martyris obiit laudabilis memorie dominus Petrus de Rosenberg, summus regni Bohemie camerarius, gratissimus ac specialis promotor ac fundator loci huius, qui pro fabrica ecclesie nostre donavit CCXVII sexagenas et pro dotatione hospitalis nostri villam in Neselbach. Qui licet quam plurima beneficia huic loco pro se et predecessoribus suis, sicut superius dictum est, fecerit, in aliis tamen locis cultum dei feruenter ordinabat...“.

1347, 1 Septembris, in Chrupnaw in die s. Egidii confessoris: Cum ad beneficendum omnibus simus debitores, potius tamen illis benefacere tenemur, qui nobis familiares extitunt. Hinc et quod nos Petrus de Rosenberch, summus regni Bohemie camerarius et predecessores nostri monasterii monachorum ordinis Cisterciensis sub regula sancti Benedicti nocte dieque deuote militancium in Altoado fundatores existentes notum facimus uniuersis presentes perpetue inspecturis, quod nos bona deliberatione maturo consilio... atd.“.

Textace této poslední listiny dokládá přesvědčivě, že Petr I. z Rožmberka sám sebe řadil mezi zakladatele svého kláštera a za takového se pokládal. Právě tak se o něm vyslovil autor „Rožmberské kroniky“ Jakub z Nových Hradů. Kronika-nekrolog dokonce rozeznává „zakladatele prvního“, jímž byl Vok z Rožmberka (viz záznam k r. 1277, l. c., str. 383; Anno Domini MCCLXXVII Kalendas Octobris obiit dominus Witko, filius primi fundatoris huius monasterii). Táž kronika-nekrolog se pak zmiňuje o Petrovi I. z Rožmberka jako „zvláštním ochránci a zakladateli tohoto místa“ k r. 1347, ke dni jeho úmrtí. To vše jsou nepochybné doklady pro výklad donátorského portrétu na obraze „Narození“, který tu představuje Petra I. z Rožmberku. Již sama majestátní titulatura v listině, datované 1. září r. 1347 na Krumlově, tedy nedlouho před Petrovým úmrtím, „nos Petrus de Rosenberch...“, odpovídá kostymnímu detailu vévodské čepice na donátorském portrétu.

Millauer, X. M.: *Fragmente aus dem Nekrologe des Cistercienser-Stiftes Hohenfurth*. Abhandlungen d. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, Prag 1819.

Srov. k tomu Chaloupecký Václav: *Materialie k dějinám umění v Čechách*; Časopis přátel starožitností, XV, str. 101, kde r. 1383 v Roudnici je pokládán probošt Nicolaus za druhého zakladatele.

Ostatně představa o druhém zakladateli nebyla v českých zemích neznáma. Již v době románské r. 1134 podle nedávno objeveného nápisu v hradní rotundě ve Znojmě „secundus fundator“ byl Konrád Znojemský, který rotundu přestavěl, zaklenul a dal vyzdobit známým přemyslovským cyklem v čele s oráčskou scénou. Srov. k tomu:

Friedl Antonín: Nový pohled na hradní rotundu ve Znojmě a její přemyslovskou genealogii, Zprávy Památkové péče r. 1951–1952, XI–XII, 206–225.

Jako „druhá zakladatelka“ byla uváděna své doby abatyše Beatrix v ženském klášteře u sv. Jiří na Hradčanech.

⁴³ Čelakovský, J.: *O právních rukopisech města Brna*, Č. Č. M. 58, 1882, str. 502–503.

Moravská knižní malba, XI.–XVI. st., Brno 1955, Nr. 37, str. 29.

Mendl, Bedřich: *Knihy počtů města Brna*, Brno 1935, str. 39, pozn. 3.

Dvořák, Max: *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München 1929, str. 105.

Autor praví, že brněnský iluminátor použil italských předloh pro své ilustrace, a to předloh ještě z počátku 14. století.

Datování Janovy právní knihy do shora uvedeného doby po r. 1353, resp. 1355, se opíralo o listiny a záznamy v knize obsažené a datované těmito lety. Je nutno však přihlídnout k okolnosti dosud nepovšimuté, technologické povahy, která umožňuje navrhované datování časnější. Je to sled jednotlivých pergaménových složek a jejich textový obsah. Kniha jako právní celek vyšla z rukou městského notáře Jana počínaje fol. 6v, složkou označenou pisářem písmenem A. Složky další probíhají v abecedické souvislosti až do fol. 122v–123, poslední z nich označená písmenem U. Knihu uzavírá další složka počínaje fol. 125v, bez označení písmenem, tj. složka dodatková, která obsahuje historický údaj — je to zmínka o korunovaci Karla IV. římským císařem v r. 1355 — podle kterého byl kodex datován. Složce A pak byla předsazena rovněž dodatečná složka bez označení písmenem. Obsahovala rejstřík, který bylo možno napsat teprve po ukončení knihy. Ani tato dodatečná složka s rejstříkem, ani poslední složka se zmínkou o Karlově korunovaci — obě nebyly označeny písmenem a nepatřily tedy k právnímu celku notáře Jana — nebyly iluminovány, i když byly psány touž rukou a vznikly nepochybně v téže skriptorii. Bylo tomu tak proto, že složky dodatečné nevznikaly najednou v těsné pracovní souvislosti s právníkou skladbou Janovou. Tu je třeba uvážit, že notář Jan byl ve službách města Brna již od r. 1343, od kdy mohl svou právní knihu sepisovat alespoň v konceptu, ze kterého pak byla přepisována ve znění definitivním průběhem nejbližší následujících let. Ze při přepisování nenavazovala písářská práce na sebe bezprostředně jako při jednotně pojatém úkolu, dokládá umělecká nesourodost výzdoby, jak shora byla vylíčena, a také cesury mezi jednotlivými kapitolami. Zejména tato druhá okolnost svědčí pro to, že složky s právním textem Janovým nevznikaly najednou, nýbrž postupně a v souvislosti s tím pak byly vyzdobovány již před r. 1350 alespoň některé z nich. Tvaroslovné vlastnosti iluminací tuto hypotézu potvrzují.

Max Dvořák ve své studii o iluminátorech Jana ze Středy dobře poznal, že předlohy, o které se opíral druhý, tj. brněnský, malíř při výzdobě Janovy právní knihy, byly italské, a to již z počátku století čtrnáctého. Jsou to konservatismy brněnských iluminací, které potvrzují na jedné straně souvislost s boloňskou tradicí knižní malby a na druhé straně odkazují na dobu vzniku před polovinou 14. století.

^{43a}

Tieschowitz, Bernhard: *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Berlin—Marburg 1930, str. 45–46, 47, tab. 22a, 36.

^{43b}

Apffelstaedt, Hans Joachim: *Die Skulpturen der Überwasserkirche Münster in Westphalen*. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft VIII—IX, Bd., 1936, str. 391–468, obr. 65, 67.

^{43c}

Schmitt, Otto: *Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters*, I—II, Frankfurt a/M. 1926, tab. 125–126, 195–197, 206, 208.

Apffelstaedt, Hans Joachim: *Die Skulpturen der Überwasserkirche zu Münster in Westphalen*, I. c., obr. 66, 68.

Formální souvislost vykazují ještě další plastiky této doby a oblasti, jež se vesměs vyznačují mělkým reliéfem, spolu ale pevně sevřeným objemem a tvarovou šíří. Příkladem je kamenná polychromovaná socha světice Kateřiny v klášteře Adelhausen ze čtyřicátých let 14. století (obr. 53, 53a).

^{43d}

Schmitt, Otto: *Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters*, I—II, Frankfurt a/M., 1924, str. 10, obr. 85–88, 90, 105, 137, 138.

⁴⁴ Bartoš, F. M.: *Catalogus codicum*, II,

Matějček, Antonín: *Svatojiřský žaltář ze XIV. st. v knihovně Národního musea v Praze*. — Památky archaeologické XXXIV, 1924–1925, Praha 1925, str. 239 až 241, tab. XXXV—XXXVII.

Autor klade karlštejnský žaltář teprve do počátku let šedesátých s tím, že připravoval půdu vlastního iluminátorskému umění českému, již národnímu šedesátých a dokonce sedmdesátých let. Tímto datováním přehlédl, že plastická objemová šíře je formálním problémem již let čtyřicátých, jak dokládají vlastnosti iluminací Vít-kova rajhradského breviáře z r. 1342, desek vyšebrodského cyklu a „Právní knihy“ písáře Jana.

⁴⁵ Carrà Carlo: *Giotto*, Roma, bez data, tab. XXVII, XXXVII, XXXVIII, LXIII, LXVI, LXXVI.

Cecchi, Emilio: *Trecentisti senesi*, Roma 1928, tab. CX, CXII, CXXX, CXXXI.

Vitzthum, Georg-Volbach, W. F: *Die Malerei u. Plastik des Mittelalters in Italien*, Potsdam 1924, str. 273 nsl., tab. X.

Venturi, Adolfo: *Storia dell'arte italiana*, V, Milano 1907, str. 540 nsl., obr. 438, 439, 441, 442, 444, 445.

Taddeo Gaddi použil Giottových prostorových novot v cyklu dvanácti malých desk se scénami ze života Kristova, dnes uložených v Akademii ve Florencii, a dále v cyklu deseti dalších desk se scénami ze života sv. Františka, pocházejících ze sakristie kostela S. Croce, dnes uložených v Uffiziích tamtéž.

⁴⁶ Dvořák, Max: *Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento*. — *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929, str. 63 nsl., obr. 18.

⁴⁷ Chytil, Karel: *Památky českého umění iluminátorského*, I, Praha 1915, str. 5–6, 51, 57.

Autorovi se podařilo dešifrovat záznam na fol. 195v:

„... Sic denique sepe dictus frater (Symon) quamvis dictam tabellam ingrossaverit, ingrossatam quoque atque rescriptam composuisse, non ideo credendus est sed dominum ... prepositum ordinis supradicti, dum adhuc tempore prelature. Domini Nicolay ante memorati, Anno millesimo CCC^o quinquagesimo iubileo, curam diserneret prioratus ad invenisse pariter et fecisse inscriptis decrevit ... sciendum ... etc.“

Ze záznamu vysvítá, že kodex byl napsán a v souvislosti s tím také iluminován v Roudnici již před r. 1350. Teprve pak r. 1360 byly připsány tabely rejstříku bratrem Šimonem z uložení probošta Mikuláše. Dešifrováním shora uvedeného záznamu a posunutím data vzniku do doby po čtyřicátých letech, dostává se celé skupině těchto kodexů jiného významu ve vývoji českého malířství, než jaký byl líčen starší literaturou.

Do skupiny kodexů slohu „Augustinus super Johannem“ (Knihovna Národního musea MS XIII A 13) patří ještě další roudnické kodexy téže knihovny, a to:

- MSS: XII A 14 — Libri moralium St. Gregorii,
- XII A 16 — Scti Hieronymi super Isaiam,
- XIII B 6/a-b — Expositio Augustini in psalmos,
- XII B 13 — Libri moralium sancti Gregorii,
- XIII A 4 — Omeliae sanctorum.

Ke skupině roudnické řadí se způsobem výzdoby i kodexy augustiniánského kláštera ze Sadské. I tyto kodexy přešly do fondů Knihovny Národního musea, a jsou to:

- XV A 9 — Expositio Gregorii in prophetas,
- XVI B 8 — Missale.

Dvořák, Max: *Knihovna Augustiniánského kláštera v Roudnici*, Český časopis historický, VI, 1900, str. 219.

Týž: *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*. *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929, str. 107 nsl., 109.

Burger, Fritz: *Deutsche Malerei der Renaissance*, I. Bd., (Handbuch für Kunstwissenschaft), Potsdam, bez data, str. 149, tab. XV, 1.

Přes tato zjištění domnívá se Matějček, že svatojiřský breviář Univerzitní knihovny v Praze (MS XIII E 14 c) po stránce slohové patří do těsné souvislosti k musejnímu kodexu „Augustinus super Johannem“ (MS XIII A 13), ač jej podle vnějších indicií je nutno klást teprve do let 1355–1358. V tom případě lze mítí zato, že způsob výzdoby kodexu „Augustinus super Johannem“ byl tradován v Roudnici popřípadě v Sadské v klášterním skriptoriu ještě v dalším desetiletí.

Matějček, Antonín: *Illuminované rukopisy svatojiřské XIV. a XV. věku v Univerzitní knihovně pražské*.

Památky archaeologické, XXXV, 1924–1925, str. 15–22, tab. I–II.

Vzhledem k této skutečnosti je nutno otázku vztahů a souvislostí, jak byla vylíčena shora uvedenými autory, znovu revidovat.

⁴⁸ Objemová tendence v Křižovnickem breviáři, pronikající do goticky stylisovaných tvarů drapérie, je dobře patrná na iniciálách s figurami:

fol. 31 — E-xultate s obrazem křižovníka hrajícího na varhany.

fol. 166v — F-uit s popsím proroka.

Typický vysunutý záhyb charakterisující knižní malbu před polovinou stol. čtrnáctého, jak byla shora vylíčena, mají tyto figurální iniciály:

- fol. 9 – B-eatus s Davidem hrajícím na harfu, křížovníkem a Hospodinem,
- fol. 14 – D-ixi s Davidem a Hospodinem,
- fol. 44 – D-ixit s obrazem „Korunování P. Marie“.
- fol. 216 – U-nus s obrazem „Umučení apoštola Ondřeje“,
- fol. 273 – D-eus s obrazem „Zvěstování“.

Chytil, Karel: *Vývoj miniaturního malířství v době králů rodu lucemburského, II* – Vrcholná díla miniaturního malířství doby Karlovy. Památky archaeologické, XIII, 1885–1886, str. 83 nsl.

Autor se domnívá, že křížovnícký breviář má na fol. 60v vlastnoruční záznam velmistra Lva o dokončení r. 1356. Tuto domněnku přejal ze staršího článku K. V. Zapa: *Miniatury v breviáři křížovníků s červenou hvězdou v Praze*. – Památky Archaeologické, IV, 1861, 2. díl, str. 35 nsl. Zap vykonstrooval svůj výklad na znění záznamu na uvedeném fol. 60v, z něhož vyplýval pro něho vztah velmistra Lva ke knize. Záznam zní:

Anno domini MCCCXXXVIII in die OOSS
Fr Leo susceptus est ad Ordinem S. Augustini
Cruciferorum cum stella.

Anno domini MCCCLI in octava Sti Laurentii
idem Fr Leo electus est in summum Magistrum
Ordinis predicti.

Anno domini MCCCLVI per eundem Fratrem
Leonem Summum Magistrum dicti Ordinis
comparatus est liber iste et completus.
Deo gratias.

Podle této časové souslednosti je pravděpodobné, že velmistr Lev dal breviář sepisovat a iluminovat v letech 1351, kdy práce s knihou spojené byly zahájeny, až do r. 1356, kdy tyto práce byly dokončeny. Ze znění textu nelze vyvozovat závěr, že velmistr Lev byl by sám breviář napsal a dokonce iluminoval. Tomuto výkladu odporuje profesionální hodnota písafské i malířské práce, jež je dokonala zejména se zřetelem k dedikačnímu listu fol. 1v a fol 2 s obrazem „Veraikonu“.

Domněnku Chytilovu a Zapovu převzal ještě Max Dvořák: *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt – Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München, 1929, str. 105–106, obr. 22–23. Autor výslovně praví, že „velmistr Lev r. 1356 breviář sestavil, napsal a iluminoval“. Teprve Antonín Matějček poznal, že malířem byl anonym, jenž „vyrostl v uměleckém ovzduší let čtyřicátých a jehož počátky souvisely nějak s dílnou, v níž byl malován kanonový obraz misálu Jana z Dražic“. *Srov. Dějepis umění v Čechách*, I, 1931, str. 273, obr. 208–209.

48a

Moravská knižní malba XI.–XVI. stol., Brno, 1955, str. 48, č. 79.

Chytil, Karel: *Památky českého umění iluminátorského I*, Praha 1915.

Dvořák, Max: *Die Illuminatoren d. Johann von Neumarkt*. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, München, 1929.

Toesca Pietro: *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana (La collezione di Ulrico Hoepli)*, Milano, 1930.

d'Ancona Paolo: *La miniatur italiene*, Paris–Bruxelles, 1925.

Serafini: *Ricerche sulla miniatura umbra del sec. – XIV–XVI*. L'arte XV, 1912.

Shora byly vytčeny důvody, proč malířskou výzdobu Herfordova misálu je třeba posunout do doby před nebo těsně kolem poloviny 14. století. Tím doplňují resp. opravují datování, vyslovené ve výstavním katalogu „Moravská knižní malba XI. až XVI. stol., I. c. str. 48.

49 Charakteristický vysunutý záhyb s vysokým zlomeným cípem, kterým vyniká zejména Kristof rajhradského breviáře (fol. III), je v hojném počtu zastoupen v Pasionálu Kunhutiné, a to:

- fol. 4 – Stvořitel na obraze „Stvoření Evy“,
- fol. 5 – Stvořitel na obraze „Vyhánění z ráje“,
- fol. 5v – Anděl a Marie na obraze „Zvěstování“,

- fol. 9 — Kristus na obraze „Vzkříšení“.
- fol. 14 — Kristus na obraze „Tři kořící se Marii“.
- fol. 15v — Kristus a apoštolové na obraze „Nevěřící Tomáš“.
- fol. 17v — Kristus na obraze „Vyvedení Josefa z Arimathie z vězení“.
- fol. 18 — Kristus na obraze „Uvedení tří spravedlivých do nebe“.

Široce založený záhyb příčný spojující ve velkém proláklém oblouku obě ramena ve větší nebo menší míře mají:

- fol. 7v — Kristus „ukazující své rány“.
- fol. 8v — Jan na obraze „Ukřižovaného“.
- fol. 9 — Kristus na obraze „Vzkříšení“.
- fol. 14 — Kristus na obraze „Zjevení třem Mariím“.
- fol. 15v — Apoštolové na obraze „Krista ukazujícího své rány apoštolům“.
- fol. 17v — Kristus na obraze „Vyvedení Josefa z Arimathie z vězení“.
- fol. 18 — Kristus na obraze „Uvedení duší spravedlivých do nebe“.

Voluminésní tendenci, která svou měrou překročila plasticitu sochařskou a vyjadřuje se prostředky malířskými, mají obrazy:

- fol. 5v — Madona na obraze „Narození“.
- fol. 6 — Kristus na obraze „Hora Olivetská“.
- fol. 7v — Kristus na obraze „Nesení kříže“.
- fol. 8v — Jan na obraze „Snímání s kříže“.
- fol. 10 — Kristus na Hoře Olivetské na obraze „Nástroje Kristova umučení“.
- fol. 14 — Tři Marie na obraze „U hrobu“ a „Zjevení“.
- fol. 14v — Petr na obraze „Shledání Krista s matkou“.
- fol. 15v — Tomáš na obraze „Nevěřící Tomáš“.
- fol. 16v — Marie na obraze „Mystického objetí Krista s matkou“.
- fol. 17 — Klečící Madona a učedníci na obraze „Nanebevstoupení“.

⁵⁰ Není zde na místě řešit důvody, které anonymní malíře, mezi nimi snad Beneše, přiměly k voluminésnímu traktamentu figur na některých obrazech (viz pozn. 49, poslední odstavec, kde je podán výčet těchto příkladů). Nikde ve starších ani současných památkách anglo-francouzské malby není přesné období. Existují jen vzdálené paralely. Malíři Pasionálu vyjadřovali se tak spontánně, z vlastního uměleckého záměru, poučení obecností slohu. V jejich projevu je spatřovat tedy nutnost výrazovou, vyvěrající z jejich individuální schopnosti. Předešli jí svou dobu v oblasti zaalpské gotiky a vytvořili předpoklady pro další formální vývoj v českých zemích. Do jaké míry na ně mohly působit příklady malby italské — současné nebo nedlouho předcházející (Giotto, Duccio, Simone Martini) — nelze za dosavadního stavu bádání posuzovat. Byzantini⁵¹my, které lze v ilustracích Pasionálu doložit zejména v typice mužských tváří, jsou od konce 13. století všeobecné jak ve Francii, tak v Anglii. Mohly být proto přeneseny do dílen s předlohami jak z gotického západu, tak z tradiionalistického jihu.

Osobností malíře, popřípadě písaře a malíře, se zabývala *Blažena Rynešová: Beneš, kanovník svatojiřský a pasionál abatyše Kunhuty*. Časopis Archivní školy III, 1926, str. 13 nsl. V poslední době této otázky věnoval zájem Karel Stejskal: *Poznámky k některým problémům pasionálu abatyše Kunhuty*. — Zápisky katedry československých dějin a archivního studia, ročník 1956. č. 4, str. 5 nsl.

Pasionálu se dostalo monografického zpracování knihou *A. Matějčka: Pasionál abatyše Kunhuty, Praha 1922*, kde je uvedena další předcházející literatura. Srov. k tomu: *Dějepis výtvarného umění v Čechách I, Praha 1931, str. 253, obr. 194–195; Květ, Jan: Počátky gotického malířství v Čechách, Umění VI, 1933, str. 307*.

Ze zřetelle formálního rozboru posuzoval Pasionál *Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik, I, Berlin, 1934*. Autor zařadil Kunhutinu knihu mezi díla rakouského původu proto, že ve vývoji české malby je zcela ojedinělá. Přehlédl však, že současně byli činní at v Čechách nebo na Moravě iluminátoři pracující pro klášter cisterciáček na Starém Brně a že z jejich rukou vyšel v letech 1316–1319 soubor iluminovaných kodexů, v nichž se objevují obdobné formální prvky, odvozené z anglo-francouzských vzorů. Vzdálenou slohovou obměnou je také iluminátorská výzdoba kodexu, zvaného *Colectae* (Diurnale Cisterciense) z knihovny kláštera cisterciáček *Mariae Stella* (Mariastern) v Lužici, přibližně z třetího desetiletí 14. století. Shoduje se v typice světeckých postav na kalendářních obrazech a ve statuárním rozvrhu jejich drapérie,

zavěšené do neviditelného ohniska a v záhybech široce vysunutých z obvodu postavy. Doznívá v nich raný gotický stylismus, který manifestovali již anonymní sochaři v Naumburgu s prvními ohlasy naturalismu.

Že v Čechách není malířská výzdoba pasionálu ojedinělým zjevem své doby dokládají některé části rozsáhlého cyklu nástěnných maleb ve Strakonících, jež patří právě z formálně slohových důvodů do třetího desetiletí 14. století. V poslední době odkrytý soubor nástěnných maleb v Janovicích nad Úhlavou z téže nebo málo předcházející doby potvrzuje tuto skutečnost.

Srov. k tomu: Gotická nástěnná malba v zemích českých, I, 1300–1350, Praha, 1958, str. 126–149, tab. 85–87, 116, 118; str. 176–182, tab. 37–40, 41–42.

Tato paralela Pasionálů s malbou monumentální změnila situaci ve stavu památek české malby v první polovině 14. století a vyvrátil výklad, který vyslovil Alfred Stange, jako bezpodstatnou domněnku.

⁵¹ Rickert, Margaret: *Painting in Britain; The Middle Ages*, Melbourne–London–Baltimore, 1954.

⁵² Millar, Eric, G.: *La miniature anglaise aux XIV^e et XV^e siècles*. Paris–Bruxelles, 1923.

Vyslovené analogie lze doložit v největší míře již v Žaltáři Roberta de Lisle z počátku 14. století (London, British Museum, Arundel, MS 83). Jeho iluminace jsou východoanglickým dílem. Podle historických souvislostí patří do počátku 14. století. Formální vztahy mají iluminace u Millara, l. c.

tab. 8 – fol. 124 – na traktamentu Mariina roucha na obraze „Narození“, dále na rouchu pastýřů na obraze „Zvěstování pastýřům“.

tab. 9 – fol. 130 – na drapérii „Krista Pantokrata“, kde plasticita reliéfu dosahuje největšího napětí ve velkých obloucích a výdutích záhybů,

tab. 10 – fol. 131v – na drapérii Madony na trůně s dítětem v náručí. (Pohyb dítěte ve svém výkyvu mimo obvod je předobrazem téhož prvku na českých plastikách z druhé poloviny 14. století, kde dítě je v prudkém pohybu vysunuto z osy.)

tab. 11 – fol. 132 – na drapérii Madony pod křížem na obraze „Ukřižování“.

tab. 12 – fol. 132v – na drapérii Krista na obraze „Vyvedení duší z předpekli“ a na drapérii Madony na obraze „Snímání s kříže“.

tab. 13 – fol. 134v – na drapérii Madony a Krista, kde jsou vyduté i velké obloukovité záhyby.

Druhým příkladem je „Žaltář z Gorlestonu“, rovněž z počátku 14. století (London, Collection C. W. Dyson Perrins, MS 13). Millar, l. c., uvádí na tab. 14, fol. 7, obraz „Ukřižování“, kde Madona i Jan, stojící pod křížem, mají tyto formální znaky výdutí a obloukovitých záhybů na své drapérii.

Jiným příkladem je „Žaltář z opatství v Peterborough“ z počátku 14. století (Cambridge, Corpus Christi College, MS 53). Millar, l. c., uvádí na tab. 24, fol. 7v–8, obrazy „Zvěstování“ a „Narození“, tab. 25, fol. 9v–10, obrazy „Vzkříšení“ a „Vstoupení na nebe“, kde se uplatňuje též velkorysost tvarů. Plasticita tu částečně ustoupila kresbě. Proniká tu zároveň intence grafická, nejen tělesné prostorová.

Dalším příkladem jsou „Hodinky ze Salisbury“ z počátku 14. století (Cambridge, Universitní knihovna, MS Dd. 4. 17). Millar, l. c., uvádí na tab. 27, fol. 5v–6, obraz „Zvěstování“, a „Narození“, tab. 28, fol. 7v–8, obraz „Vzkříšení“ a „Vstoupení na nebe“, tab. 29, fol. 9v–10, obraz „Korunování P. Marie“ a „Majestas Domini“, které mají vesměs tytéž umělecké znaky jako iluminace předešlého „Žaltáře z opatství z Peterborough“ (Cambridge, Corpus Christi College, MS 53). Slohová podobnost je taková, že je tu možno předpokládat společného autora.

Do téže slohové úrovně patří i „Žaltář královny Mary“ z počátku 14. století (London, British Museum, Royal MS 2 B VII), kde převládá kresba a lehký barevný tón jen koloruje tam, kde malíř zamýšlel vyjádřit plasticitu tvaru. Srov. k tomu: Millar, l. c., tab. 30–36, a Matějček, A.: Velislavova bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické, Praha, 1926, kde je uvedena další literatura k problematice slohu se vztahující.

Konečně je na místě zmínit se o slohových obdobách, které poskytují další anglické ilustrované cykly vesměs z počátku 14. století a jejichž iluminace prokazují již plně plastickou tendenci. U Millara, l. c., jsou to:

tab. 37a – ojedinělá ilustrace ze ztraceného cyklu v Oxfordu (Bodleiana, MS Douce 79),

tab. 46 — „Žaltář“ z poč. 14. stol. (London, Bibl. paláce Lambeth, MS 233), fol. 14v „Maiestas Domini“,

tab. 48 — „Hodinky“ z Cambridge (Fitzwilliam Museum, MS 242), fol. 2v, anděl z obrazu „Navštivení“,

tab. 51 — „Walter de Milemete: De nobilitatibus, sapientiis et prudentiis regum“ z r. 1326–1327 (Oxford, Christ Church Library), fol. 4v — s obrazem krále a královny v lyrickém vztahu.

⁵³ Hassal, W. O.: *The Holkham Bible Picture Book*, London 1954.

Ilustrace tohoto nedávno publikovaného kodexu oplývají tvaroslovnými prvky hluboce zalamanových a z obvodu figury vychýlených záhybů, charakterisujících také český Pasionál abatyše Kunhuty. Dokládají to zejména postavy Stvořitele na fol. 3, 3v, 5v, 7v. Jeho drapérie má na všech příkladech zde uvedených typický velký vysunutý záhyb, hluboce se zalamující do její hmoty a svou horizontálou rušící plynulou skladbu vertikál.

⁵⁴ Vitzthum, Georg: *Die Pariser Miniaturenmalerei von der Zeit d. hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa*, Leipzig 1907, tab. V, VI.

⁵⁵ Martin, Henri: *La miniature française du XIII^e–XIV^e siècle*, Paris-Bruxelles 1924, tab. 15, obr. XIX; tab. 16, obr. XX; tab. 20, obr. XXIV; tab. 23, obr. XXVIII; tab. 26–27, obr. XXXII.

⁵⁶ Katalog výstavy „Les manuscrits à peintures en France du XIII^e au XIV^e siècle“. Paris 1955, str. 22, No 33, tab. VII; str. 55, No 113, tab. XIV, kde je uvedena další literatura.

Iluminace Yvesova „Života sv. Diviše“ z r. 1317 (Bibl. Nationale, MS fr. 2090–2092) zařadil do vývoje anglo-francouzské miniaturní malby také Vitzthum, Georg: *Die Pariser Miniaturmalerei*, l. c., tab. XL, fol. 48v.

Dimier, Louis: *Histoire de la peinture française des origines au retour de Vouet 1300 à 1627*. Paris-Bruxelles 1925, str. 4 nsl., tab. I, 1, 2.

Panofsky, Erwin: *Early netherlandish Painting. Its origins and character*. Harvard-University Press, Cambridge—Massachusetts, 1958, str. 32–35, tab. 4–5, obr. 10, 11, 12.

Martin, Henri: *La miniature française du XIII au XV siècle*. Paris-Bruxelles, 1923, tab. XLIII–XLV.

Manuscrits à peintures du XIII au XVI siècle, Paris, Bibl. Nationale 1955, str. 49 nsl., 52–53, tab. XII.

⁵⁷ Martin, Henri: *La miniature française*, l. c., tab. 18, obr. XXII.

Vitzthum, Georg: *Die Pariser Miniaturmalerei*, l. c., tab. VII.

Katalog výstavy „Les manuscrits à peintures en France“, l. c., str. 21, No 29, tab. VI.

^{57a}

Martin, Henri: *La miniature française, du XIII au XIV siècle*, Paris-Bruxelles, 1923, tab. 45, 47, 48, 49, 50, obr. LIX–LXIV.

Panofsky, Erwin: *Early netherlandish Painting. Its origins and character*, Harvard-University Press, Cambridge—Massachusetts 1958, str. 38–40.

Katalog výstavy: *Manuscrits à peintures du XIII. au XVI. siècle*, Bibliothèque nationale, Paris, 1955, str. 50–51.

Friedl, Antonín: *Mistr karlštejnské apokalypsy*, Praha 1950, str. 32 nsl., 38.

Krofta, Jan—Poche, E.: *Na Slovanech. Stavební a umělecký vývoj pražského kláštera*, Praha 1956, str. 131 nsl., 134, 147, obr. 78.

^{57b}

Byvanck, A. W.: *Les principeaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale des Pays-Bas et du musée Meermano-Westremianum a la Haye*, Paris 1924, tab. XLVIII (fol. 2, 317, 467, 485, 491).

Panofsky, l. c., tab. 8, obr. 23.

^{57c}

Největší počet iluminovaných knih tohoto období tvoří soubor slavného bibliofila a sběratele své doby vévody Jana z Berry. V jeho sbírce sešla se díla slohové a umě-

lecky různorodá. Od konservativních ilustrací se znaky gotického myšlení a citění až po nizozemské novoty, plynoucí již z umění van Eycků, to vše obsahovala jeho knihovna. Jako typické příklady různorodosti a uměleckého protikladu lze uvést díla: *Manustrits a peintures du XIII au XVI siècle*, Paris 1955, str. 87, No 180, 181, 182, 183, 186, 188, 190.

Panofsky, I. c., tab. 6, obr. 16, tab. 10, obr. 26, tab. 13–14, obr. 31, 33, 36, tab. 15, obr. 37, tab. 21, obr. 47, tab. 25, obr. 54, 55, 56.

⁵⁸ Stange, Alfred: *Deutsche Malerei der Gotik, I. Band*, Berlin 1934, str. 21 nsl., obr. 25, 26, 30.

Clemen, Paul: *Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande, Textband*, Düsseldorf 1930, str. 206, obr. 220, str. 144, 155, 163.

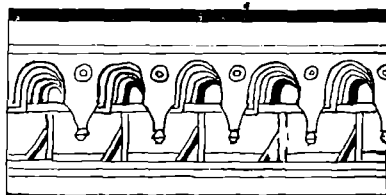
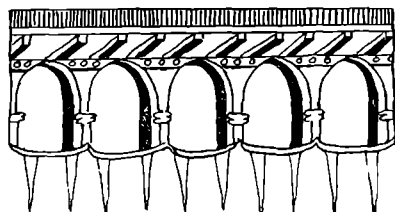
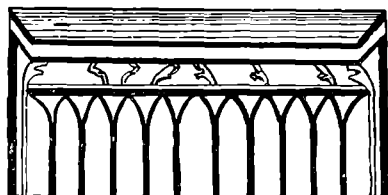
⁵⁹ Stange, Alfred: *Deutsche Malerei der Gotik, I. Bd., I. c.*, str. 23, obr. 27–28.

⁶⁰ Týž: I. c., str. 29, 24, obr. 35, 36, str. 25, obr. 32.

⁶¹ Röhrig, Floridus: *Der Verduner Altar*, Wien–Klosterneuburg, 1955, str. 17, 39, 46, obr. 54, 55, 56, 57.

Stange, Alfred: *Deutsche Malerei der Gotik, I. Bd., I. c.*, str. 150 nsl., obr. 146–147, str. 153, obr. 148, kde je uvedena další literatura.

⁶² S odkazem na slohové rozdíly mezi Klosterneuburskými deskami a českou malbou prvé poloviny 14. století je vhodné připomenout ještě pozoruhodné detaily, které v dalším časovém rozpětí asi dvaceti pěti až třiceti let uvádí Klosterneuburské desky do psychologického okruhu malířů českých. Jsou to detaily, které samy o sobě nejsou rozhodující pro slohové hodnocení malby, které však přesto jsou podstatným znakem pro určení tematických souvislostí mezi malbou rakouskou prvé poloviny 14. století a mezi českou malbou po polovině tohoto století.



Těmito detaily jsou prvky perspektivně konstruované architektury, které mají desky klosterneuburské v logicky rozvinuté sestavě. Tato architektura se nevyskytuje nikde ve středoevropském okruhu v době, kdy Klosterneuburské tabule byly namalovány, tj. kolem r. 1331. Na obrazech „Tři Marie u hrobu“ a „Setkání Marie Magdaleny s Kristem“, „Smrt Panny Marie“ a „Korunování Panny Marie“ perspektivní projekce architektonických článků již natolik pokročila, že dává ubíhat římsám a obvodům, vytváří nadhled i podhled a otvírá průhledy kulisami. Nicméně různorodost ve vyjadřování těchto perspektivních fines svědčí pro to, že názor na jejich řešení nebyl v malířové představě ještě zcela ustálen. Přes všechnen pokrok znovu se vrátil ke staré praxi tzv. „obrácené perspektivy“, aby vyjádřil prostorovou hloubku jeviště, na němž se odehrává scéna „Korunování Panny Marie“. Toto jeviště je položeno na gotické arkády a promítá se do roviny myšleného orthogonálního pohledu.

Je to divadelní scéna, kterou po stranách doprovázejí ještě postavy světců. Jejich prostorové řešení zesilují malované konsoly podané perspektivně. Tento architektonický detail se opakuje ve variantách na obraze „Tři Marii u hrobu“, kde jej doplňují ještě arkády a průhledy. Jsou to vešměs prvky, které se vyskytují v okruhu české malby na Karlštejně v kapli P. Marie. Obrazy apokalyptického cyklu jsou openy o perspektivně viděné konsoly. Nejsou však ojedinělým příkladem. Ve stejné funkci byly použity ještě v kapitulní siní na Sázavě a ve farním kostele ve Slavětíně. Na obou místech tyto konsoly nesou malby opticky povysazené do prostoru a tak oddělené od plochy stěny, která je nese. Na Karlštejně kromě toho — rovněž v kapli P. Marie — bylo použito i jeviště. Tři ostatkové scény jsou situovány na bázi položené na malovanou arkádovou halu v perspektivních zkratkách klenby. Rozdíl je ten, že na klosternauburském obraze „Korunování P. Marie“ je jeviště konstruováno ještě po starém způsobu z nadhledu, kdežto na ostatkových scénách karlstějnských jeviště jako úzká rovina se promítá v orthogonále. Srov. k tomu:

Friedl, A.: *Nástěnné malby v kapitulní siní kláštera na Sázavě*, Volné směry, XXXIX, 1947, 25 nsl.

Soupis památek, II, okr. Louny, 71.

Friedl, A.: *Mistr karlstějnské apokalypsy*, Praha, 1950.

Friedl, A.: *Mikuláš Wurmsler, mistr královských portrétů na Karlštejně*, Praha 1956.

⁶³ Výjimkou byl by oltární polyptych, který Giotto podle listinných pramenů maloval pro kardinála Jacopa Stephaneschi († 1342) (Vaticano, Pinacotheca, Na 120). Plastický objem, typický pro postavy cyklu v kostele Sta Maria all'Arena v Padově, se tu mění v rytmickou záhybovou skladbu oblých, nelomených článků, plynule se rozvíjejících z neviditelného centra. U některých figur, zejména na reversové straně (apoštol Bartoloměj), jsou záhyby shrnuty mimo jednotnou obvodovou linii. Tak vznikl měkce oblý tvar, který kontrastuje s ostře řezaným reliéfem na postavách paduánských. Podobná tvarová změna se jeví i na aversní straně oltáře. Drapérie Spasitele má základní široký tvar, obdobný na Madoně v Uffiziích, a kromě toho na povrchu měkce zvltnutý reliéf. Totéž zněkčení záhybové struktury lze doložit i na predele aversu, kde je situována Madona na trůně.

To vše je protikladem Giottovu traktamentu jak v Assisi a Padově, tak ve Florencii u Sta Croce. Rozdíl neušel pozornosti již starších badatelů, z nichž někteří se domnívají, že vatikánský polyptych není Giottovým dílem. Připisují jej obvykle Bernardu Daddimu.

Naproti tomu však je nepochybným dokladem dokument, který přináší vatikánský nekrolog. V něm je výslovná zmínka o polyptychu, který objednal kardinál Stephaneschi u Giotta. Zprávu přejal i Ghíberti, který pokládá polyptych za dílo Giottovo. Donátor je na něm dvakrát portretován. Stephaneschi byl zvolen kanovníkem r. 1294, kardinálem diakonem se stal v letech 1295–1297, poté byl až do své smrti r. 1342 kardinálem u basiliky sv. Petra v Římě. Giotto pracoval v Římě již r. 1300, poté nedlouho před r. 1313. V jeho římském díle lze doložit působení tradice Cavalliniho. Svědčí pro to formální povaha obrazu Spasitele na vatikánském polyptychu, který v mnohém je příbuzný Hospodinu nad vítězným obloukem v Padově. V tomto jediném vztahu je možno hledat souvislost. Jinak je vatikánský polyptych s ostatním Giottovým dílem slohově nesourodý. Tento protiklad umělecké nesourodosti a naproti tomu zas objektivní historické dokumentace není zatím vyložen. Snad je možno vysvětlit jej účastí dosud blíže neurčeného spolupracovníka ve společné dílně. Nová zjištění na podkladě archivních výzkumů nabádají k tomuto výkladu.

Z početné literatury u Thieme-Beckera: *Lexikon der bildenden Künstler XIV*, 94–100, je uvést zejména tyto autory:

Berenson, Bernhard: *Die Florentiner Maler der Renaissance*, München, 1925.

Colletti, Luigi: *I primitivi dall'arte Benedittina a Giotto*, I, Novara, 1941, str. LVII nsl., obr. 118–119.

Venturi, Adolfo: *Le vele d' Assisi*. — L'Arte IX, 1906, 32 nsl., obr. 15.

Vitzthum, Georg-Volbach, W. F.: *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Potsdam 1924, str. 257 nsl., obr. 207–208.

Antal, Frederick: *Florentské malířství a jeho společenské pozadí*, Praha 1954.

Cibulka, Josef: *Bernardo Daddi a jeho dva triptychy v Národní galerii v Praze*. Umění XIII, 1940–1941, str. 347–362.

Venturi, Adolfo: *Storia dell'arte italiana*, V, Milano 1907, str. 508.

Rintelen, F.: *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München, 1912, str. 271 nsl.
Carrà, Carlo: *Giotto*, Roma (Valori plastici), bez data, str. 64 nsl., obr. CXXXVI—CXXXIX.

⁶⁴ Thieme-Becker: *Lexikon der bildenden Künstler*, XXX, 1936, str. 449, kde uvedena další literatura.

Podrobně se zabývá otázkou Segnových obrazů van Marle, Raimond: *Le scuole della pittura italiana, II — La scuola senese del XIV sec.*, le Haag—Firenze—Roma 1934; str. 121 nsl., obr. 84, 91, 97, 98.

Thieme-Becker: *Lexikon, l. c.*, XXIII, 1929, str. 338. Malíře Ugolina Lorenzettiho uvedl do literatury Berenson, B.: *Essays in the Study of Sieneese Painting*, New York 1918, str. 1—36.

Van Marle, R.: *Le scuole*, l. c., str. 154, 159, 167, 171, 172, obr. 115, 116.

⁶⁵ Česká malba gotická, III. vyd., Praha 1950, obr. 4, 9, 10, 12, 14, 17, 21, 28; to vše jsou příklady z obrazů vyšebrodského cyklu. Tyž formální prvek mají ještě další obrazy vyšebrodského okruhu. Jsou to: Madona z Kladska, obr. 28, Kaufmanovo Ukřižování v Deutsches Museum v Berlíně a Madona se sv. Kateřinou a Markétou v Českých Budějovicích, dnes v galerii na Hluboké n. Vlt., obr. 42.

⁶⁶ Venturi, Adolpho: *Storia dell'arte italiana*, V, str. 1022.

Van Marle, R.: *Le scuole*, l. c., str. 175, 183, 188, obr. 122; str. 241, 242, obr. 164; str. 247, obr. 166; str. 249, obr. 167; str. 265, obr. 173, kde je uvedena další literatura.

Vitzthum, Georg—Vollbach, W. F.: l. c., str. 273—277.

Thieme-Becker: *Lexikon der bildenden Künstler*, XXXI, 1937, str. 64 nsl.
Cecchi, Emilio: *Trecentisti senesi*. Roma (Valori plastici), bez data, str. 132 nsl., tab. CII—CXV.

⁶⁷ De Nicola, G.: *L'affresco di Simone Martini ad Avignone*. L'Arte IX, 1906, str. 336 nsl.

Brandi, Cesare: *Die Stilentwicklung des Simone Martini*. Pantheon XIV, 1934, str. 225—230.

⁶⁸ D'Ancona, Paolo: *La miniature italienne du Xe au XVIe siècle*. Paris—Bruxelles, 1925, tab. XXXVI, obr. 50.

⁶⁹ Carrà, Carlo: *Giotto*, l. c., LXIII, LXVI.

Cecchi, Emilio: *Trecentisti senesi*, l. c., tab. CX. Viz poznámku č. 45.

⁷⁰ Venturi, Adolfo: *Storia dell'arte italiana*, V, Milano 1907, str. 540 nsl., obr. jak uvedeno v poznámce č. 45.

Van Marle, R.: *Le scuole*, l. c., II, str. 224, obr. 150.

Na nástěnném obraze „Smrti sv. Martina“, který namaloval Simone Martini v kapli téhož světce v dolním kostele v Assisi, sklání se nad mrtvým kněz s tonsurou tak, že je viditelné jen temeno hlavy. Na témže obraze po levé straně klečí kněz s tonsurou, obrácený k divákovi zády a třemi čtvrtěmi profilu tak, že je viditelná jen zadní část hlavy a tváře. Zcela tak jsou podány zkratky hlav na miniaturách Karlštejnského žaltáře.

⁷¹ Hermanin, F.: *Il miniatore del codice di S. Giorgio nell'archivio capitolare di S. Pietro in Vaticano*. Scritti vari di filologia, Roma, 1901, str. 445.

Dvořák, Max: *Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento*. Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, VI, 1901, str. 792 nsl.

Van Marle, R.: *Le scuole*, l. c., II, str. 103, obr. 69; str. 159, obr. 69; str. 167, obr. 111; III, str. 34, obr. 16.

Offner, Richard: *A critical and historical Corpus of Florentine Painting — The fourteenth Century, sect. III, vol. I*, New York, 1931, str. 24, obr. V, 10.

Antal, Frederick: *Florentské malířství a jeho společenské pozadí*, Praha 1954, obr. 13b.

D'Ancona, Paolo: *La miniature italienne du Xe au XVIe siècle*, Paris—Bruxelles 1925, str. 20 nsl., tab. XV.

⁷² Česká malba gotická, Praha 1950, III. vydání, obr. 9.

⁷³ Česká malba gotická, l. c., obr. 29, 30.

⁷⁴ Kutal, Albert: *Moravská dřevěná plastika první poloviny 14. století.* — Brno 1939, str. 57, obr. 13.

Vedle uvedeného krucifixu No. 103, Národní galerie v Praze, patří do téže kategorie ještě varianty č. 108 a 100 téže sbírky, i když typický znak do prostoru vyčnělých záhybů není vyvinut do téže intenzity, jako na krucifixu moravském.

⁷⁵ Pečetí českých biskupů této doby nebylo možno srovnávat proto, že archivy, v nichž jsou uloženy listiny s jejich pečetěmi, byly nepřístupné pro přípravy k výstavě historických dokumentů, pořádané na Pražském hradě v r. 1958.

^{75a}

Matějček, A.: *Dějiny umění v obrysech*, Praha 1951, str. 239, obr. 441.

Mayer, L. A.: *Mittelalterliche Plastik in Italien*, München, 1923, tab. 18.

^{75aa}

Rusconi, Arturo: *Il campanile di Giotto*, Bergamo 1943, kde je uvedena další literatura předmětu se týkající.

Na reliéfech astronomie pracoval sochař, který tvořil pod přímým vlivem stavební huti Giottovy. Svědčí pro to jeho hladká, nečleněná a monumentalisující forma; l. c., tab. 10.

Naproti tomu pisanovský sluh prozrazují některé další reliéfy v plném vyznění tvarové šíře a oblasti osvědčivší se již na reliéfech dveří baptisteria; l. c., tab. 7, 20, 21, 22, 33.

^{75b}

Polopostavy proroků v písánském baptisteriu dnes uložené, stejně jako volné fi-gury, dnes neurčité tematiky, nově instalované v museu Campo Santo v Pise, nebyly dosud publikovány kromě krátké zmínky u Venturiho, A.: *Storia dell'arte italiana*, V.

^{75c}

Vitzthum, G.—Vollbach, W. F.: l. c., str. 146, 147, 149 nsl., kde je uvedena další literatura.

Bacci, P.: *Monumenti Danteschi*, Rassegna d'arte, 1921, str. 73 nsl.

Pro komparaci s rajhradskými iluminacemi, zvláště pro celostrannou ilustraci s poustevníkem Guntherem-Vintřem a pak inic. N-ascitur s obrazem českého patrona Vojtěcha, je důležitá postava mnicha, jednoho ze čtyř dvořanů, spoluportretovaných s Jindřichem VII. Proporce, rozvrh drapérie, úspornost ve tvarech a zalomení jednoho, šikmo zdola nahoru vybihajícího záhybu, je tu v plastickém podání předobrazem též složení, které charakterisuje rajhradské iluminace. Monolitická povaha všech čtyř soch kolem pomníku odráží v sobě všechny voluminésní tendence doby.

⁷⁶ Mayer, L. A.: *Mittelalterliche Plastik in Italien*, München 1923, tab. 18, 27.

Vitzthum, Georg—Vollbach, W. F.: l. c., str. 232, 233, obr. 185.

Friedl, Antonín: *Magister Theodoricus*, Prag 1956, str. 103 nsl., 106, kde je podán další výklad problematiky objemové šíře a plnosti tvaru.

⁷⁷ Česká malba gotická, l. c., obr. 5, 6, 7, 17, 18, 22, 23, 25.

Friedl, Antonín: *Pasionál mistrů vyšebrodských*, Praha, 1934, obr. 5, 8, 32, frontispice, 41.

⁷⁸ Česká malba gotická, l. c., obr. 42, 43.

⁷⁹ Česká malba gotická, l. c., tab. 58.

Friedl, Antonín: *Magister Theodoricus*, l. c., obr. 1, tab. I, obr. 10, 12, 16, 23, tab. III, obr. 28, 33, 48, 52, tab. VII, obr. 65, 67, 110.

⁸⁰ Chytil, Karel: *Památky českého umění iluminátorského, I*, Praha 1915, str. 55 nsl., kde je uvedena ostatní literatura.

Krofta, Jan: *Mistr breviře Jana ze Středy*, Praha, 1940, obr. 3, 4, 5, 18, 19, 20, 36.

Květ, Jan: *Liber Viaticus Jana ze Středy*. Volné směry, XXXIII, 1937.

⁸¹ Chytil, Karel: *Památky*, l. c., str. 54, tab. III, V.

⁸² Podlaha, Antonín: *Knihovna kapitulní u sv. Vity v Praze*, (Soupis památek), Praha 1903., str. 135 nsl.

⁸³ Dvořák, Max: *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*, l. c., str. 157 nsl., obr. 35—36, 37—38.

Dějepis výtvarného umění v Čechách, I, Praha 1931, str. 286 nsl., tab. 224—225.

Trenkler, Ernst: *Das Evangeliar des Johann von Troppau*. Klagenfurt—Wien 1948.

Publikace je faksimilovaným vydáním originálu. Přináší nejen barevnou reprodukci hlavních obrazů, ale i drobných iniciál a celých textových stran. Autor ve své argumentaci však nepostihl podstatu měkkého slohu ani skutečnost, že dílo Jana z Opavy je jedním z příkladů slohového vyvrcholení. Přehled literatury připojen.

⁸⁴ Friedl, Antonín: *Magister Theodoricus*, I. c., obr. 6—7, 50, 72, 130.

Česká malba gotická, I. c., obr. 60, 62.

⁸⁵ Friedl, Antonín: *Magister Theodoricus*, I. c., obr. 10—11, 109, tab. XIX, obr. 138—140, 168.

⁸⁶ Friedl, Antonín: *Magister Theodoricus*, I. c., obr. 109, 124, 125, 142, 143.

^{86a}

Meiss, Millard: *Light as Form and Symbol in some fifteenth century Paintings*. The Art Bulletin, XXVII, 1945, str. 175.

Schöne, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, 1954, str. 84 nsl. Stejskal, Karel: *Mistr Theodorik, malíř a alchymista*. — *Revue: Dějiny a současnost*, IV, 1962, č. 8, str. 22—28.

Týž: *Vratme život obrazům mistra Theodorika*. — *Výtvarná práce*, I, č. 19, 25. října 1962.

Týž: *Emauzské malby*. — *Výtvarná práce*, X, č. 20—21, 23. listopadu 1962.

K Stejskalovým výkladům je třeba poznamenat, že hypotetická argumentace dohadů o poměru světla k obrazům mistra Theodorika na podkladě alchymie a astrologie svědčí vlastně proti takovému pojetí než naopak. Autorovy odkazy na filosofické sentence o světle se vztahují vesměs na světlo prostředkované sluncem. Ale proti slunečním paprskům stavitel kaple uzavřel její prostor drahokamovými výplněmi oken. Denní, popřípadě sluneční světlo, které okny s drahokamy do kaple pronikalo, bylo tedy nepřímé, tlumené, v podmračných dnech šeré. Toto tlumené nebo i šeré světlo nezměnilo ani 1330 svíci, rozžatých jen k několika málo slavnostem za rok. Je jisto naproti tomu, že světlo svíci svou jednotnou září spojovalo jak výzdobu stěn s obrazy a inkrustovanými drahokamy, tak zlatou klenbu s jejím prostorem v mystériosi neskutečnou visí, očekávanou snad stavitелеm a stavebníkem, ale zcela neočekávanou malířem, resp. malíři, pracujícími ve vlastní dílně samostatně. Ono mystérium nevyvolávalo světlo sluneční, nýbrž světlo umělé. Osvětlení kaple tedy neplynulo z přirozených zdrojů, které mají na mysli filosofové, mystikové a Karel IV. (vlastní životopis). V kapli nebylo slunce jako „světlo světa“, bylo tam i za nejjasnějších dnů světlo lomené a odražené, za dnů nejasných dokonce světlo zeseřené. Uváží-li se pak souslednost všech prací během výstavby kaple, je nepochybné, že toto konstruované světlo bylo výslednicí toho, co mu v úpravě kaple předcházelo, tedy vedle stavební úpravy také celý obrazový cyklus i nástěnné malby. Již z toho důvodu nemohlo být ono výsledné a konstruované osvětlení inspiračním zdrojem pro Theodorikovu tvorbu ani klíčem k pochopení jejího tajemství.

Leč tak se má věc jen ve vztazích lokálních. Ze zřetelů obecného jeví se problematika ještě v jiných souvislostech, které nabádají k úvaze o ideové podstatě karlštejské kaple sv. Kříže. Její výjimečnost jako symbolu má totiž předobraz v básnické metafoře o sv. Graalu, uloženém v báječném chrámu na nedostupné hoře Montsalvagi v chrámu, nikdy neviděném a nikým nepoznaném. Vlastnosti této svatyně se podobají vlastnostem karlštejské kaple. Také neznámý autor české lyrické básně o sv. Kateřině z doby Karlovy líčí snové vidění „nejkrásnější síně“, jejíž výzdoba téměř doslova se shoduje s výzdobou karlštejskou. Básník slovy světicé sděluje, že vedle drahokamů na „síně sklepe // slunce, měsíc, při tom hvězdy // podobenstvím týmiz jezdy // skvěly se jak boží moci // jdou na nebi dnem i nocí // časujice všechny chvíle//“. Do básnické dikce jakoby pronikal bezprostřední zážitek. Ono tajemné světlo básníkova vidění: „z démantů stěny // spojovány byly v zlatě // v nich mnohá okénka bohaté // smaragdy a safiry se skvěla // neboť na místě skla měla // drahých kamenů činy...//“ je smyslovou clonou, kryjící po celý středověk od starokřesťanských basilik až po gotické katedrály západo- a středoevropské větší nebo menší sakrální prostory, vždy s větším nebo menším užitím zlata, drahokamů a barev sklo-maleb. Obdobou karlštejské kaple byla Ste Chapelle v Paříži, v níž uložena byla

Kristova trnová koruna, dovezená Ludvíkem Svatým z Malé Asie za křížového tažení. Drahocenná relikvie ztělesňovala a zpřítomňovala Boha-Krista v Paříži právě tak, jako jej ztělesňovaly a zpřítomňovaly „Insignie jeho utrpení“ na Karlštejně. Karel, císař svatě říše římské jako nejvyšší představitel světské moci křesťanské, postavil pro ně na svém, ve skutečnosti státním hradě svatyni, vybavenou vši dosažitelnou nádherou, kterou poskytovaly hodnoty etické, estetické i praktické. Ani dialekticky nelze dovodit hypotézu, že císař zastával alchymistický názor o hodnotě světla — zlata — boha v karlístejnské kapli a dokonce ne že Theodorik také sdílel tento názor, který byl pak předpokladem výtvarné struktury jeho díla. I když podle filosofických intencí císařových snad byla řešena výzdoba kaple ikonologicky jako obraz apokalyptické kosmologie, nemohla tato kosmologie působit na formální traktament malíře proto, že obě vznikalo odděleně. Obrazový cyklus i nástěnné malby byly jen součástí velkého souhrnu výzdoby. Výtvarné tajemství malířského díla Theodorikova není a nebylo tak skryto v osvětlení kaple, nýbrž bylo a je obsaženo v jeho hodnotách uměleckých, jinak řečeno v samé podstatě malířské tvorby vůbec. Theodorik jako hlavní představitel tzv. „měkkého slohu“ vyvíjel tvar z prolínání tmavých a světlých hodnot jednoho čistého, někdy lomeného tónu barvy lokální. Jejich přechody dosaženými lazurami, zesilovanými ve stínech a vysvětlovanými bělobou na vrcholech refiéfu dospěl k charakteristické měkkosti a plnosti objemově šíře, přesahující na většině obrazů — je pozoruhodno, že ne na všech — do dřevěného rámu. (Je nutno si uvědomit, že Theodorikův traktament se vyvíjel i v rozsahu jednoho úkolu.) Tímto tvarovým rozpětím, vylučujícím se ze vší dobové konvence, popřel prostor v obraze konstruovaný a své postavy přenesl vlastně do prostoru reálného v kapli existujícího. Dosáhl toho malířskými prostředky, tj. barvou a jejími hodnotami, v jejichž intenzitě a rozpětí obsažena byla zároveň hodnota světelná. Proto světlo nedopadá na Theodorikových obrazech, nýbrž z tvarů vyzraje. Touto metodou imaginární portréty navozovaly dojem, že světcí a svěťice na stěnách osazení jsou v kapli přítomni tak, jako Kristus „Ukřížovaný“ a „Kristus Trpitel“ nad oltářem byl přítomen v předmětech svého utrpení, chovaných v tabernákle oltáře. Relikvie světců, zasazené do obrazů nebo jejich rámu, tuto přítomnost zesilovaly a zároveň dokumentovaly. Bylo to ono „vojsko nebeské“ (militia coelestis) shromážděné pod klenbou apokalyptického Jerusalema, o kterém mluví konsekrační a zakládací listina z r. 1357. To je jediný a pravý smysl výstavby a výzdoby kaple sv. Kříže historicky doložený.

Fenomen světla imanentního v barvách, který ovládl Theodorikovu malířskou tvorbu, nezáležel tedy na tajemném alchymistickém osvětlení kaple, nýbrž byl záležitostí uměleckého výrazu především. A to tím více, že vývoj evropského malířství od konce antiky vykazuje období, kdy světelný fenomén převládá nad konstrukcí prostoru a tvarů a kdy barva pozbyla své popisné zprůměrnující funkce. Světlo jako hodnotu rovnocennou barvě mají: pozdně římské mozaiky (Sta Maria Maggiore, San Lorenzo); karolinské iluminace s obrazy evangelistů, postavených do otevřené krajiny, podané v kvašových barvách lomených výhradně bílí (Ebbův evangeliář v Epernay); středobyzantské mozaiky, v nichž zlato a jeho lesk se stává iracionální hodnotou světla, v podstatě nebarevnou, tedy neutrální, nahrazující neviditelný prostor nebo neviditelné pozadí. (Cykly v Daphni, v Benátkách, v Palermu); malba grisaillová (eñ camaieu) na západě ve dvoupólovém podání světla a stínu v jedné barevné tonalitě (škola franko-flámská, odraz i v díle Giottové i v českých iluminacích); malba Giottova ve všeobsáhlém tvaru se světlem dopadajícím a vytvářejícím plastický reliéf (Padova, Sta Maria all'Arena); malba van Eycků a jejich pokračovatelů se světlem jako všespojujícím prostorovým fenoménem dospěvší k otevřené krajině; česká škola malířská v období měkkého slohu (votivní obraz Jana Očka z Vlašimi s prosvětlenými postavami a iluminace v Evangeliáři Jana z Opavy). Zejména v Janových iluminacích dosáhl český sloh svého největšího napětí ve světlech tvarové šíře, aniž by k tomuto maximu přispívalo tajemné osvětlení prostředí.

Tuto světelnou problematiku ve vývoji evropské malby bylo možno sledovat i v dalších obdobích, přes Leonarda da Vinci, Tiziana, Rembrandta, Caravaggia, El Greca a školu španělskou až do doby nejnovější (Renoir, Srzavý). Problematika světla v obraze se cyklicky vracela podle zákonitosti transgrese, úzce ovšem spojené s vývojem společenským a hospodářským. Nelze proto bez výhrady přisvědčit k Stejskalovu dialekticky konstruovanému výkladu o „tajemném osvětlení“ kaple sv. Kříže na Karlštejně a jeho vztahu k tajemství díla Theodorikova.

⁸⁷ Heubach, Hans: *Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram von Minden*. Jahrbuch d. Kunsthistorischen Instituts, Bd. 10, Wien 1916.

Habicht, V. C.: *Meister Bertram. Die Stilkritik und die Urkunden-Forschung*. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 52, 1931.

Martens, Fr. A.: *Meister Bertram von Minden*, Berlin 1937.

Stange, Alfred: *Deutsche Malerei der Gotik*, Berlin 1936, II. Bd., str. 108–111, obr. 137–141.

Hansen, Christel: *Die Wandmalereien des Kapitelhauses der Westminster-abtei in London*, Würzburg, 1939.

Kloss, Ernst: *Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters*, Berlin 1942, str. 77, 215, obr. 86.

Oberhammer, Vinzenz: *Der Altar von Schloss Tirol*, Wien–Innsbruck, 1948.

⁸⁸ Srovn. k tomu: Schmidt, Gerhart: *Die Malerschule von St. Florian*. — Beiträge zur süddeutschen Malerei zu Ende 13. und im 14. Jahrhundert, Linz 1962, tab. 21–27.

Autor jako dokumentaci umělecké paralelity uvádí cyklus nástěnných maleb ve dvorní kapli göttweigské ve Steinu (Donau), které ve svém složení tvarovém se zcela přibližují nástěnným malbám ve Strakoncích a v Janovicích na U. Cyklus göttweigské kaple je datován do let 1305–1310. Tím je nutno posunout datování i maleb strakonických a janovických blíže k časovému zařazení maleb rakouských. Zejména velká kompozice Madony na trůně je předobrazem téměř slohově shodné Madony ve Strakoncích. Potud je nutno opravit údaje, vyslovené v edici Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV: Gotická nástěnná malba v zemích českých, I, Praha 1958.