

arts

ISSN 0044-9008

ARS 1-2/2018

arts

51, 2018, 1-2



Časopis Ústavu dejín umenia
Slovenskej akadémie vied
*Journal of the Institute of Art History
of the Slovak Academy of Sciences*

ars 2018

Ročník / Volume 51

Číslo / Number 1–2

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied
Journal of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences

VÝKONNÝ REDAKTOR / EDITORIAL ASSISTANT:

Veronika Kucharská

REDAKČNÝ KRUH / EDITORIAL BOARD:

Dana Bořutová, Ivan Gerát, Barbara Hodásová, Jozef Medvecký

RADA PORADCOV / ADVISORY BOARD:

Prof. Dr. Wojciech Balus (Jagellonian University, Krakow), Prof. Dr. László Beke (Hungarian Academy of Sciences, Budapest), Prof. Dr. Heinrich Dilly (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Dr. Marina Dmitrieva (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig), Prof. James Elkins (School of the Art Institute of Chicago and University College Cork), Prof. Robert Gibbs (University of Glasgow), Prof. Dr. Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University), Prof. PhDr. Jiří Kuthan, DrSc. (Charles University in Prague), Prof. Dr. Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen), Dr. Milan Pelc (Institute of Art History, Zagreb), Prof. Dr. Piotr Piotrowski † (Adam Mickiewicz University, Poznan), Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz (Universität Wien), Prof. Paul Stirton (The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York), Prof. Dr. Viktor I. Stoichita (Université de Fribourg), Prof. Dr. Wolf Tegethoff (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

ADRESA REDAKCIE / ADDRESS OF EDITOR'S OFFICE:

Centrum vied o umení SAV – Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava 4, IČO: 00586986.
Tel./Fax: 0421-2-54793895, veronika.kucharska@savba.sk, http://www.dejum.sav.sk

KOEDITOR / COEDITOR

Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Thákurova 3, 160 00 Praha 6, IČ: 00216208

TEXTY / TEXTS ©

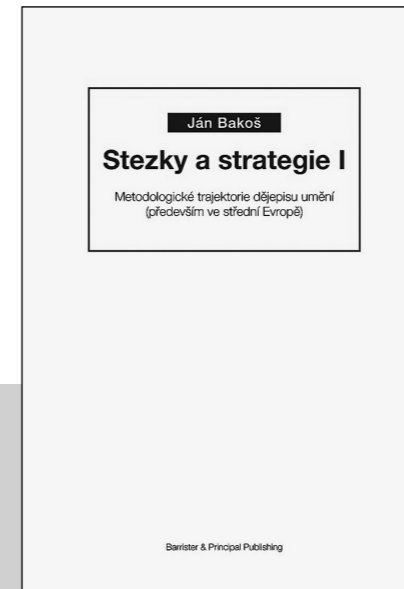
Daniela Břízová, Jaroslav Čechura, Hana Hlaváčková, Olga Kotková,
Tomáš Kowalski, Jiří Kuthan, Jana Peroutková, Jakub Šenovský 2018

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov.
All rights of the producers of the pictures reproduced are reserved by authors of contributions

Toto číslo časopisu Ars a jeho autorské štúdie (okrem sekcie II.) vznikli vďaka programu na podporu aplikovaného výskumu a experimentálneho vývoja národnej a kultúrnej identity NAKI II 2016 – 2022: *Český a římský král Václav IV. Doba, duchovní proudy a umění v předhusitských Čechách v evropském kontextu* (kód: DG16P02H054)

NA OBÁLKE / COVER:

Karol IV., detail (pozri s. 22).



Ján BAKOŠ

STEZKY A STRATEGIE I.

Metodologické trajektorie dejepisu umění (především ve střední Evropě)

Barrister & Principal Publishing: Brno, 2017, 271 strán.

ISBN 978-80-7485-151-3

Kniha je súborom esejí, ktoré sa zaoberajú metodológiou dejín umenia. V roku 2013 boli publikované pod názvom Discourses & Strategies vo vydavateľstve Petra Langa vo Frankfurte nad Mohanom. Niektoré zo štúdií zaradené do českého vydania sú značne prepracované a doplnené. Spája ich nielen zorný uhol, z ktorého autor nazerá na problematiku – perspektíva stredoeurópskeho bádateľa – ale tiež poznanie, že konkrétny umeleckohistorický výskum obsahuje často nerefektované teoretické premisy, ktoré majú ako epistemologickú, tak aj ideologickú povahu. Autor je pritom presvedčený, že teoretická sebareflexia je nevyhnutel'nou, nie však samoúčelnou súčasťou vedeckej disciplíny.

Obsah / Contents

ŠTÚDIE / ARTICLES

I.

Jiří KUTHAN

České království a Anglie v době Lucemburků (3)*The Kingdom of Bohemia and England During the Luxembourg Era*

Daniela BŘÍZOVÁ

Diplomatické vztahy mezi českými zeměmi a Anglií v druhé polovině 14. století a jejich vliv na rozkvět výtvarného umění na dvoře Richarda II. (18)*Diplomatic Relations Between Bohemia and England in the Second Half of the 14th Century and Their Influence on Flourishment of the Visual Arts at the Royal Court of Richard II*

Jana PEROUTKOVÁ

Nástěnné malby v Chrámu Matky Boží před Týnem z doby Václava IV. (33)*Murals in the Church of Our Lady before Týn from the Era of Wenceslaus IV*

Hana HLAVÁČKOVÁ

K dataci a emblematic Bible Václava IV. (42)*On the Dating and Emblematics of the King Wenceslaus IV's Bible*

Jakub ŠENOVSKÝ

Viklefovy teze a jejich revoluční potenciál (51)*Wycliffe's Theses and Their Revolutionary Potential*

Jaroslav ČECHURA

Krize – společnost – umění: Čechy kolem roku 1400 (63)*Crisis – Society – Arts: Bohemia around 1400*

II.

Olga KOTKOVÁ

The Reflection of the Work of Lucas Cranach and his Workshop in the Lands of Bohemia: addenda et corrigenda (69)*Odozva tvorby Lucasa Cranacha a jeho dielne v českých zemiach: addenda et corrigenda*

Tomáš KOWALSKI

Majster, pomocníci a dielňa: Anton Cyril Glatz a Majster Pavol z Levoče (80)*Master, Pupils and Workshop: Anton C. Glatz and Master Paul of Levoča*

České království a Anglie v době Lucemburků

Jiří KUTHAN

Abstract

Royal representations by the means of architecture and art as developed in England in the era of Richard II and Anne of Bohemia were in the last third of the 14th century the most remarkable phenomenon of its kind. It is possible to identify an echo of Prague art in English milieu – for example in the illumination of the Codex Liber Regalis (Westminster Abbey, London MS 38). Relations between England and Bohemia were also reflected in a lively reception of John Wycliffe, an English theologian and thinker. Similarities in English architecture and the work of Prague-based Peter Parler led to speculations about the possibility of Parler's inspiration by English Gothic – and if so, whether this inspiration was mediated by drawings or whether Parler saw some of the English Gothic buildings himself before him coming to Prague. The distance between Prague and London is not short, yet it is possible to identify numerous connections between architecture and other arts in the Kingdom of Bohemia and England throughout the 13th and especially 14th century.

Keywords: Art in the 14th and 15th century, Peter Parler, Medieval architecture, Kingdom of Bohemia

Přes značnou vzdálenost mezi střední Evropou a Anglií lze zaznamenat nemalé vazby mezi Českým královstvím a Anglií¹ už ve 13. století. Z přízně Přemysla Otakara I. se stal olomouckým biskupem cisterciácký mnich Robert, původem Angličan, který do kláštera v západočeském Nepomuku přišel přes opatství ve frankém Ebrachu. V letech 1226-1227 byly latentní úvahy o sňatku mezi anglickým králem Jindřichem III. z rodu Plantagenetů (1207-1272, korunován 1216 a 1220) a dcerou českého krále Přemysla Otakara I. Anežkou, ale toto spojení se neuskutečnilo.

O několik desetiletí později byl mladší bratr anglického krále Jindřicha III. Richard z Cornwallu (1209-1272) zvolen 13. ledna 1357 třemi kurfiřtskými hlasy (falckraběte rýnského a arcibiskupů z Mohuče

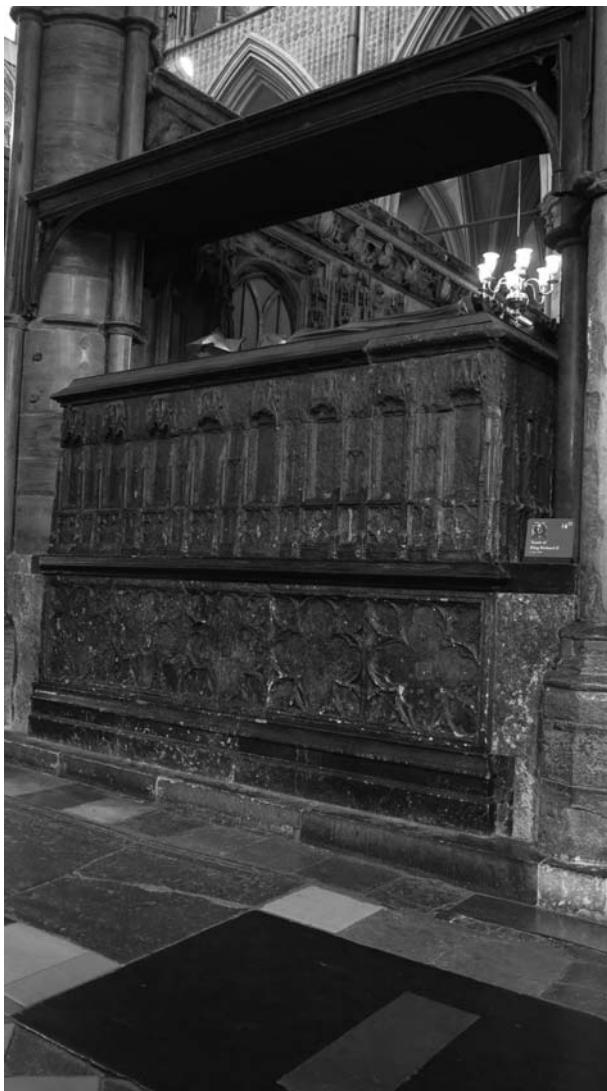
a Kolína) za římského krále a následně byl 17. května téhož roku korunován v Cáchách. Nepodařilo se mu však v Říši jednoznačně prosadit, protože část kurfiřtů zvolila za římského krále Alfonse Kastilského. Jednoznačný postoj k oběma zvoleným římským králům nezaujal český král Přemysl Otakar II., kterému Richard Cornwallský udělil v léno Rakousy a Štýrsko. K jeho pečeti má velmi blízko třetí typ pečeti Přemysla Otakara II. pořízený po Přemyslově korunovaci.² Král Václav II. († 1305), když sháněl svaté ostatky, poslal i do Anglie kvůli zisku ostatků sv. Tomáše Becketa.³

Pro českého krále Jana Lucemburského se stala osudnou jeho podpora francouzského krále Filipa VI. V bitvě u Kreščaku 26. srpna 1346, v níž se střetlo francouzské vojsko s vojskem anglického krále

¹ K problematice vztahů mezi českým královstvím a Anglií: BŘÍZOVÁ, D.: *Transmission of cultural and artistic influence in the fourteenth century with an emphasis on cultural relations between Czech lands and England*. Diplomová práce na Ústavu dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Praha 2012/2013.

² KUTHAN, J.: *Přemysl Otakar II. Král železný a zlatý. Král zakladatel a mecenáš*. Praha 1993, s. 92.

³ ŠUSTA, J.: *České dějiny II/1. Soumrak Přemyslovců a jejich dědictví*. Praha 1935, s. 488.



Obr. 1: Westminster Abbey. London. Náhrobek krále Richarda II. a Anny České v arkádě vysokého chóru.

Eduarda III., ztratil Jan Lucemburský život. Z bitvy se vyvázal Janův syn Karel, jenž sílu Anglie dobře poznal už v době, kdy byl poslán na francouzský královský dvůr. V té době se v Amiensu zúčastnil

⁴ ŠMAHEL, F.: *Cesta Karla IV. do Francie 1377–1378*. Praha 2006, s. 183.

⁵ Ibidem.

⁶ K Anně České podrobně MATHEW, G.: *The Court of Richard*



Obr. 2: Westminster Abbey. London. Náhrobek Richarda II. a Anny České. Detail. BARRON, C. M. – ROY, A. – BILLINGE, R. – WYLD, M.: *The Wilton Diptych*. London (National Gallery Company Limited) b. d., s. 23., popřípadě s. 79. Repra.

lenní přísahy, kterou anglický král složil králi francouzskému.⁴

Za návštěvy Francie v posledním roce svého života císař Karel IV. francouzskému králi Karlovi V. slíbil, že bude podporovat a hájit jeho práva.⁵ Když ale v témže roce došlo k papežskému schizmatu, císař, a po té, co zemřel, i jeho syn a nástupce Václav IV., podporovali římského papeže Urbana VI. Skupina opozičních kardinálů však 20. září 1378 zvolila papežem kardinála Roberta Ženevského, jenž přijal jméno Kliment VII., k jehož podpoře se přihlásil francouzský královský dvůr.

Za této situace se znovu rozběhla jednání o sňatku dcery císaře Karla IV. a Alžběty Pomořanské a tedy nevlastní sestry Václava IV. Anny (1366-1394)⁶ s anglickým králem Richardem II. (1367-1400, králem od roku 1377), o němž se uvažovalo už v závěrečné době císařova života.⁷ Tomu, že za vlády Karla IV.

II. New York 1968; SAUL, N.: *Richard II*. New Haven; London 1999; THOMAS, A.: *Čechy královny Anny. Česká literatura a společnost v letech 1310–1420*. Brno 2005.

⁷ CHAMBERLAYNE, C. G.: *Die Heirat Richards II von England mit Anna von Luxemburg*. Halle a.d. Saale 1906; PERROY, É:

existovaly vazby mezi Anglií a českým královstvím, by nasvědčovaly i relikvie anglických světců uložené v pražském svatovítském chrámu.⁸

K manželskému spojení Anny České a Richarda II., o které se zasazoval kardinál Pileus,⁹ došlo až po smrti Karla IV. České poselstvo,¹⁰ vedené těšínským knížetem Přemyslem, jehož členy byli hofmistr Konrád Krajír a Petr z Vartemberka, dorazilo do Anglie na jaře roku 1381. V říjnu roku 1381 nastoupila Anna cestu do Anglie. S velikým doprovodem dorazila do Calais, které bylo tehdy v anglických rukou a přes Lamanšský kanál se přeplavila lodí do Anglie, 18. ledna 1382 byla přivítána v Londýně. Už o dva dny později se ve westminsterském opatství konala svatba a za další dva dny byla tamtéž korunována.¹¹

Ještě za života Anny České v roce 1392 navštívil českého krále Václava IV. v Praze a na Žebráckém bratranec Richarda II., princ z Derby, pozdější anglický král Jindřich IV. (1399-1413).¹² V Praze zakoupil obrazy, které dal ozdobit drahokamy a posvětit, patrně samotným arcibiskupem Janem z Jenštejna.

* * *

Praha, kde Anna Česká vyrůstala, byla v té době ohromným staveništěm a velikému přívalu zakázek se těšily i ostatní sféry umělecké tvorby – zakázky tu dostávali malíři, sochaři, zlatníci a mistři dalších oborů uměleckých řemesel. Velikým stavebníkem a objednavatelem uměleckých děl byl i Annin manžel anglický král Richard II. Podobně jako císař Karel IV. i Richard II. oceňoval posvátnost relikvií a byl si vědom jejich úlohy v utváření sakrálního splendoru panovnické moci.¹³ Stejně jako Karel IV. podporoval kult určitých světců, činil tak i Richard (sv. Edmund,



Obr. 3: Westminster Abbey. London. Obraz anglického krále Richarda II.: BARRON – ROY – BILLINGE – WYLD: *The Wilton Diptych*, s. 83. Repra.

L'Angleterre et le Grande Schisme d'Occident. Étude sur la politique religieuse de l'Angleterre sous Richard II (1378–1399). Paris 1933; SAUL 1999, c. d. (v pozn. 6), s. 83.

⁸ BAUCH, M.: *Divina favente clemencia. Auserwählung, Frömmigkeit und Heilungsvermittlung in der Herrschaftspraxis Karls IV.* Köln; Weimar; Wien 2015, s. 190 (pozn. 108).

⁹ SPĚVÁČEK, J.: *Václav IV. 1361–1419. K předpokladům husitské revoluce*. Praha 1986, s. 138-140; SAUL 1999, c. d. (v pozn. 6), s. 85.

¹⁰ SAUL 1999, c. d. (v pozn. 6), s. 87-88.

¹¹ Ibidem, s. 90.

¹² BARTOŠ, F. M.: *Čechy v době Husově (= České dějiny II/6)*. Praha 1947, s. 100-101; ŠMAHEL, F.: *Nablédnutí do středověku. Mluva písma a četba obrazů*. Praha 2017, s. 227.

¹³ SAUL 1999, c. d. (v pozn. 6), s. 308-309.



Obr. 4: Korunovace krále. *Liber Regalis*, MS 389, fol. 1v; *Westminster Abbey London*: BINSKI, P.: *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200-1400*. New Haven; London 1995, s. 129, obr. 174. Repra.

sv. Edward Mučedník).¹⁴ Součástí těchto počínů byla i snaha o kanonizaci Richardova pradědečka krále Edwarda II.¹⁵ Pod patronátem Richarda II. se rozvinula stavební činnost ve westminsterském opatství, na chrámech v Yorku a v Canterbury. Ve Westminsteru byla dřevěnou klenbou završena budova veliké síně (Westminster Hall). V ní osazené sochy králů dávaly najevo trvalou přítomnost panovnického majestátu, podobně jako tomu bylo v Paříži

¹⁴ RIDYARD, S.: *The royal saints of Anglo-Saxon England*. Cambridge 1988; SAUL 1999, c. d. (v pozn. 6), s. 309-315.

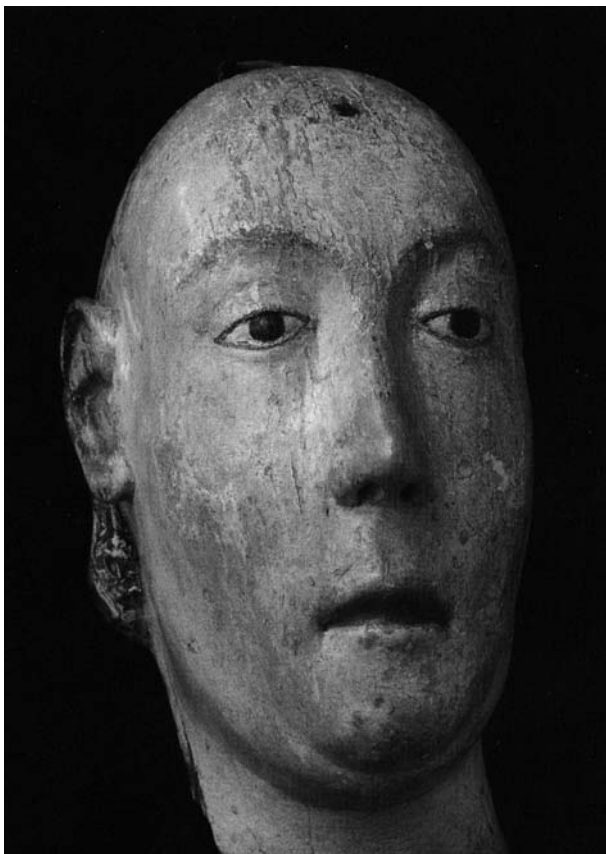
¹⁵ SAUL 1999, c. d. (v pozn. 6), s. 323.



Obr. 5: Korunovace krále a královny. *Liber Regalis*, MS 389, fol. 20; *Westminster Abbey London*: BARRON – ROY – BILLINGE – WYLD: *The Wilton Diptych*, s. 82. Repra.

ve velkém sále královského paláce na ostrově na řece Seině (Palais de la Cité), či v malířsky provedených figurách lucemburského rodokmene na Karlštejně. V chrámu westminsterského opatství byl ještě za Richardova života zřízen náhrobek, jehož tumbu kryje deska s figurami Richarda a jeho první manželky Anny České.¹⁶ Ve sbírkách westminsterského opatství je chována i další památka na Annu Českou, její dřevěná pohřební maska (effigie).

¹⁶ BINSKI, P.: *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200-1400*. New Haven; London 1995, s. 200-202.



Obr. 6: Hlava Anny České. Westminster Abbey London – viz internet; RIGOLD, S. E.: *The Chapter House. The Pyx Chamber and the Treasury. The Undercroft* | Museum. Westminster Abbey, s. 17. Repra.

V západní části chrámové lodi ve Westminsteru je na pilíři jižní řady mezilodních arkád zavěšen rozměrný deskový obraz zachycující Richarda II. sedícího na trůně.¹⁷ Jiné panovníkovo vyobrazení spatřujeme na Wiltonském diptychu chovaném v londýnské Národní galerii.¹⁸ Vedle deskového obrazu francouzského krále Jana II. Dobrého chovaného ve sbírkách Louvru, obrazu rakouského vévody Rudolfa zvaného Zakladatel v arcidiecézním muzeu ve Vídni a několika vyobrazení císaře Karla IV. patří Wiltonský diptych a zmíněný deskový obraz

¹⁷ Ibidem, s. 203-204.

¹⁸ BARRON, C. M. – ROY, A. – BILLINGE, R. – WYLD, M.: *The Wilton Diptych*. London b. d.



Obr. 7: Canterbury. Velké okno v západním průčelí lodi. Vitraj. Erb královny Isabelly Francouzské, Richarda II. a Anny České: MICHAEL, M. A.: *Stained Glass of Canterbury Cathedral*. London; Canterbury 2014, s. 164. Repra.

ve Westminsteru k nejstarším zpodoběním vládařů v evropském umění.

Významnou památkou zlatnického umění, o níž se někdy soudí, že souvisí s Annou Českou, je koruna chovaná dnes v Mnichově. Když se v roce 1401 vdávala dcera anglického krále Jindřicha IV. Blanka († 22. května 1409) za kurfiřta Ludvíka III. Falckého (1378-1436) dostala se tato koruna do majetku rodu Wittelsbachů.

Zásluhy Richarda II. o výstavbu katedrálního chrámu v Canterbury hlásá i vitraj rozměrného okna v západním průčelí hlavní lodi.¹⁹ Vyobrazení postav králů a světců to doplňují erby druhé manželky Richarda II. královny Isabelly Francouzské, Richarda II. a vzpomenuť je tu i první Richardova žena Anna Lucemburská erbovními znameními říšského orla a českého dvouocasého lva.

K nejvýznamnějším dílům knižní malby vzniklým v Anglii v době Richarda II. patří výzdoba kodexu zvaného Liber Regalis (Westminster Abbey, London,

¹⁹ MICHAEL, M. A.: *Stained Glass of Canterbury Cathedral*. London 2014 (revised edition), s. 164-175.



Obr. 8: Wiltonský dyptich. Vnitřní strana křídel. London. National Gallery; BARRON – ROY – BILLINGE – WYLD: *The Wilton Diptych*, s. 10-11. Repra.

MS 38), jenž obsahuje čtvrtou verzi korunovačního řádu anglických králů, poprvé užitou při korunovaci krále Edwarda II. v roce 1308 a také instrukce pro královský pohřeb.²⁰ V iluminacích tohoto kodexu se zřetelně zračí odezva české knižní malby, lze tu identifikovat stylové polohy reprezentované dílem Mistra Theodorika, který pracoval pro císaře Karla IV. i anonymního malíře označovaného jako Mistr treboňského oltáře. K inspiraci pražským malířstvím se hlásí i nástěnné malby v kapitulní síni westminsterského opatství.²¹

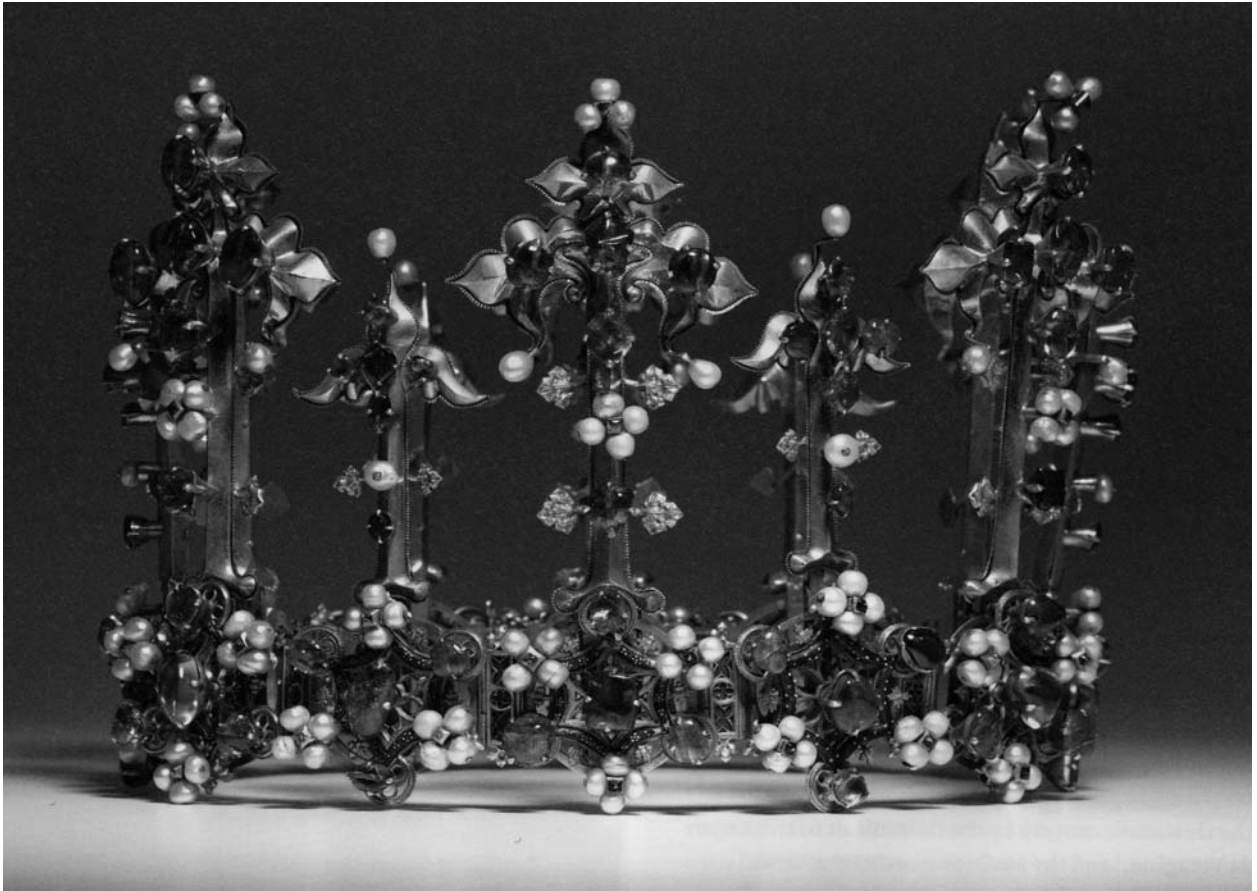
Je tu zjevné, že v době, kdy byla manželkou anglického krále Richarda II. Anna Česká, lze na anglické půdě zaznamenat odezva dvorského umění

spjatého s císařem Karlem IV. a jeho synem Václavem IV. Ostatně panovnická reprezentace prostřednictvím architektury a uměleckých děl, jak se v Anglii rozvinula v době Richarda II. a Anny České, patřila v poslední třetině 14. století k nejpozoruhodnějším fenoménům svého druhu.

Projevem vazeb mezi Anglií a českým královstvím byla i živá recepce, jíž se v Čechách dostalo dílu anglického teologa a myslitele Johna Wicleffa, jehož spisy se do Čech dostávaly v opisech. Wicleffova kritika poměrů v církvi nalézala odezvu na pražské univerzitě a nepochybně byla přijímána i na pražském dvoře Václava IV., zvláště když se vyostřil konflikt mezi panovníkem a pražským arcibiskupem

²⁰ BINSKI 1995, c. d. (v pozn. 16), s. 130-131, 194-195.

²¹ Ibidem, s. 195.



Obr. 9: Koruna, snad Anny České. Mnichov. Schatzkammer: BARRON – ROY – BILLINGE – WYLD: *The Wilton Diptych*, s. 55. Repro.

Janem z Jenštejna. Wicleffovy myšlenky se v Praze staly ideovým zdrojem mistra Jana Husa a následně husitské revoluce.

Osobně navštívil Anglii Zikmund Lucemburský a to v roce 1416. Ve dnech 25. – 28. dubna se zdržoval v Calais, v Doveru je doložen prvního května. Během svého pobytu navštívil Canterbury, Londýn, Windsor, Westminster ad. Na zpáteční cestě je Zikmundova přítomnost doložena v Calais na kontinentální straně lamanšského průlivu od 25. srpna.²²

²² HOENSCH, J. K. – KEES, T. – NIEß, U. – ROSCHECK, P.: *Itinerar König und Kaiser Sigismund von Luxemburg 1368-1437* (= *Studien zu den Luxemburgern und ihrer Zeit* Bd. 6). Warendorf 1995, s. 96-97.

²³ BACHMANN, E.: Zu einer Analyse des Prager Veitsdoms. In: *Zeitschrift für sudetendeutsche Geschichte* 2, 1938; SWOBODA,

V historii vazeb mezi Anglií a českým královstvím ve sféře architektury a umělecké tvorby se opět vnořuje otázka inspirativních zdrojů díla Petra Parléře. Na afinitu parléřovských kleneb a kleneb anglických bylo upozorněno již ve třicátých letech minulého století a pak v následujících desetiletích znovu a znovu.²⁵ V nedávné době se touto problematikou zabývali mimo jiné Paul Crossley,

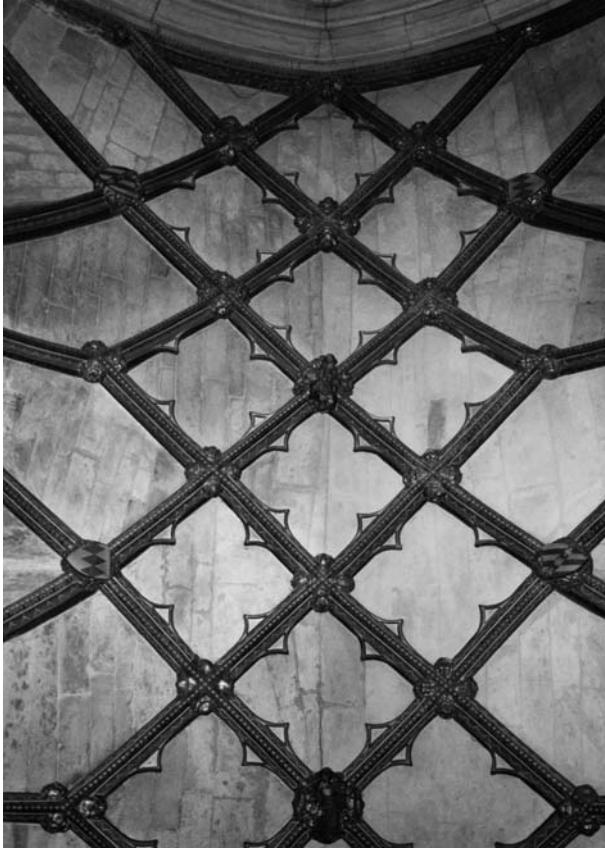
K. M. – BACHMANN, E.: *Studien zu Peter Parler* (= *Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpathenraum* Bd. 2). Brünn und Leipzig 1939, s. 39-41; LÍBAL, D.: *Gotická architektura v Čechách a na Moravě*. Praha 1948, s. 109; PEVSNER, N. – METCALF, P.: *The Cathedrals of England Southern England*. Harmondsworth 1985, s. 38, 315; CLASEN, K. H.: *Deutsche Gewölbe der Spätgotik*. Berlin 1961, s. 68-71; PEVSNER, N.:



Obr. 10: Wells. Katedrála. Klenba střední části chóru: CROSSLEY, P.: *Peter Parler and England – a problem re-visited*. In: STROBEL, R. – SIEFERT, A. – HERRMANN, K. J.: *Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung*. Stuttgart 2004, s. 162. Repra.

Review of K. H. Clasen, *Deutsche Gewölbe der Spätgotik*. In: *Art Bulletin*, 49, 1959, s. 333-336; BACHMANN, E.: *Architektur bis zu den Hussitenkriegen*. In: SWOBODA, K. M. (ed.): *Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei*. München 1969, s. 104; HAUS-

HERR, R.: *Zu Auftrag, Programm und Büstenzyklus des Prager Domchores*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 34, 1971, s. 21-46; BOCK, H.: *Der Beginn spätgotischer Architektur in Prag (Peter Parler) und die Beziehungen zu England*. In: *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 23, 1961, s. 191-210.



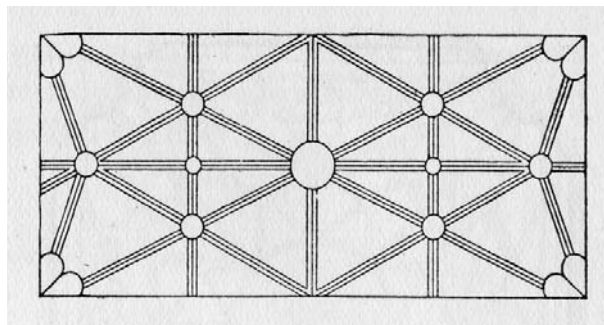
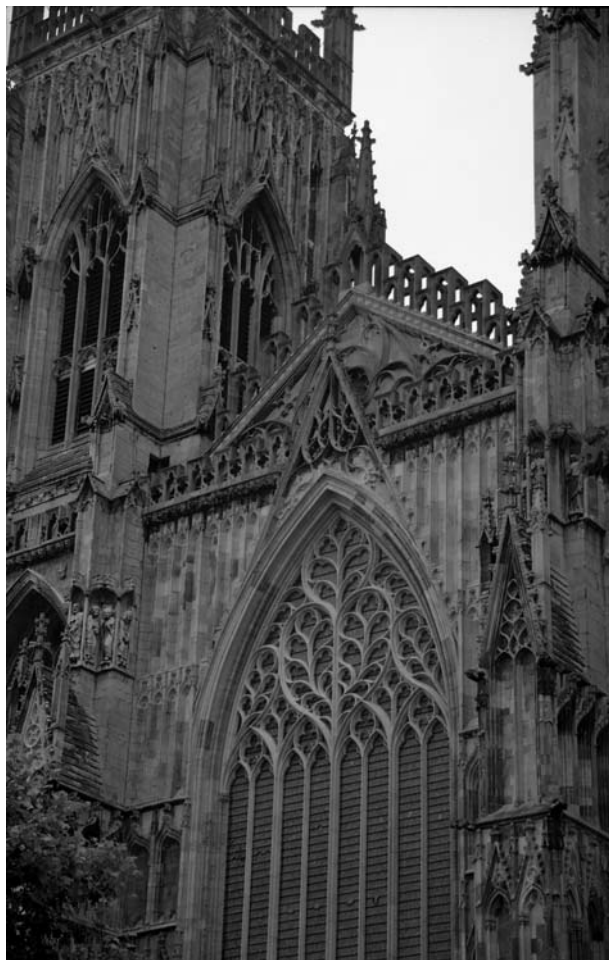
Obr. 11: Ottery. St. Mary. Lady Chapel. Klenba. Foto: Jiří Kutban.



Obr. 12: Bristol. Katedrála. Klenba střední části chóru. Foto: Jiří Kutban.



Obr. 13: Bristol. Katedrála. Berkeley Chapel. Klenba sakristie. Foto: Jiří Kutban.



Obr. 14: Tewkesbury. Abbey. Schéma klenby v jižním rameni transeptu: CLASEN, K. H.: *Deutsche Gewölbe der Gotik*. Berlin 1961, s. 69. Repra.



Obr. 15: York. Minster. Velké okno západního průčelí. Foto: Jiří Kutban.

Virginia Jansen,²⁴ Christopher Wilson,²⁵ Paul Binski²⁶ a další.²⁷

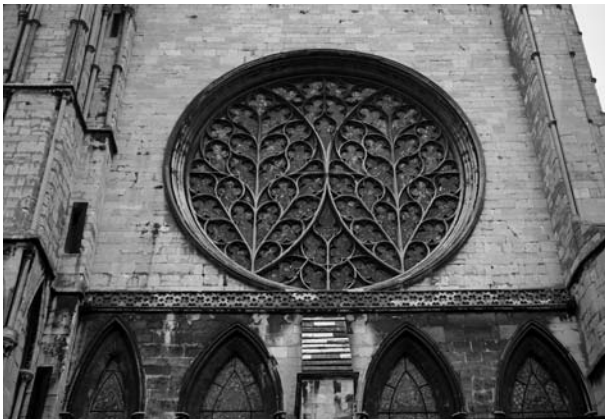
Síťové parlérovské klenby mají svou starší (i když ne zcela identickou) obdobu na stavbách anglických (Ottery, St. Mary, klenba Mariánské kaple²⁸). V konstrukci řady anglických kleneb byly používány často trojpařsky, s nimiž se ale setkáme i v Říši. V Anglii byla použita klenební žebra probíhající vzduchem (Berkeley Chapel katedrály v Bristolu – klenba sakristie), tak jak o něco později při zaklenutí staré sakristie katedrály sv. Víta v Praze a v její jižní před-

²⁴ CROSSLEY, P.: Peter Parler and England – a problem re-visited. In: STROBEL, R. – SIEFERT, A. – HERRMANN, K. J.: *Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung*. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.-19. Juli 2001 (= Arbeitsheft 13. Landesdenkmalamt Baden Württemberg). Stuttgart 2004, s. 155-179; JANSEN, V.: Deutsche und englische Architektur der Parlerzeit im Vergleich. In: STROBEL, R. – SIEFERT, A. – HERRMANN, K. J.: *Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung*. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd 17.-19. Juli 2001 (= Arbeitsheft 13. Landesdenkmalamt Baden Württemberg). Stuttgart 2004, s. 181-188.

²⁵ WILSON, C.: *The Gothic Cathedral. The Architecture of the Great Church 1130–1530*. London 2000, s. 224-236.

²⁶ BINSKI, P.: *Gothic Wonder. Art, Artifice and the Decorated Style 1290–1350*. New Haven; London 2014, s. 236-237.

²⁷ GAJDOŠOVÁ, J.: Vaulting Small Spaces: The Innovative Design of Prague's Bridge Tower Vault. In: *Journal of the British Archaeological Association*, 169:1, 2016, s. 39-58.



Obr. 16: Lincoln. Kružba kruhového okna v jižním rameni transeptu. Foto: Jiří Kutban.

síni. V Anglii se setkáme se zavěšenými svorníky. Stejně tak se v Anglii již velmi záhy objevily kružby s rotujícími plaménkovými motivy,²⁹ které se staly tak příznačné pro parléřovské dílo a také tu velmi brzy zaznamenáváme průnik jednotlivých forem.

Mnohé z těchto kompozičních rysů lze spatřit na stavbách v Porýní, v jihozápadním Německu i jinde,³⁰ mimo jiné v Avignonu, odkud byl do Prahy povolán první stavitel pražské katedrály Matyáš z Arrasu. Ale tam nikde nenacházíme tak celistvý a komplexní soubor výše zmíněných komponent, jako v Anglii. K těm anglickým stavbám, na nichž přichází kompoziční vlastnosti i jednotlivé prvky, které lze najít v díle Petra Parlěře, patří kostely v Bristolu (katedrála, původně kostel opatství sv. Augustina; St. Mary Redcliff), kostel St. Mary v Ottery³¹ v Devonu, katedrála v Exeteru,³² chór katedrály ve Wellsu z doby kolem roku 1330,³³ chór katedrály v Gloucesteru (1337–1351),³⁴ kostel (St



Obr. 17: Canterbury. Katedrála. Náhrobek canterburského arcibiskupa Johna Stratforda († 1348). Foto: Jiří Kutban.

Mary the Virgin) benediktinského opatství v Tewkesbury,³⁵ Mariánská kaple (Lady Chapel) při katedrále v Ely (1321–1349), klenba lodi kostela opatství

²⁸ CROSSLEY 2004, c. d. (v pozn. 24), s. 167-168.

²⁹ Např. kružba rozety v jižním rameni transeptu katedrály v **Lincolnu**, západní okno hlavní lodi katedrály v **Yorku**, kružba osového okna presbytáře kostela opatství v **Selby** ad. BINSKI 2014, c. d. (v pozn. 26), s. 172-172.

³⁰ Srov. např. CROSSLEY, P.: Peter Parler and England – a problem re-visited. In: STROBEL, R. – SIEFERT, A. – HERRMANN, K. J.: *Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung*. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd

17. – 19. Juli 2001 (= Arbeitsheft 13. Landesdenkmalamt Baden Württemberg). Stuttgart 2004, s. 158.

³¹ CROSSLEY 2004, c. d. (v pozn. 24), s. 161, 168.

³² Ibidem, s. 163.

³³ BINSKI 2014, c. d. (v pozn. 26).

³⁴ CROSSLEY 2004, c. d. (v pozn. 24), s. 163.

³⁵ Ibidem, s. 163.



Obr. 18: Canterbury, Katedrála. Náhrobek canterburského arcibiskupa Johna Stratforda († 1348). Detail – foto Jiří Kutban.



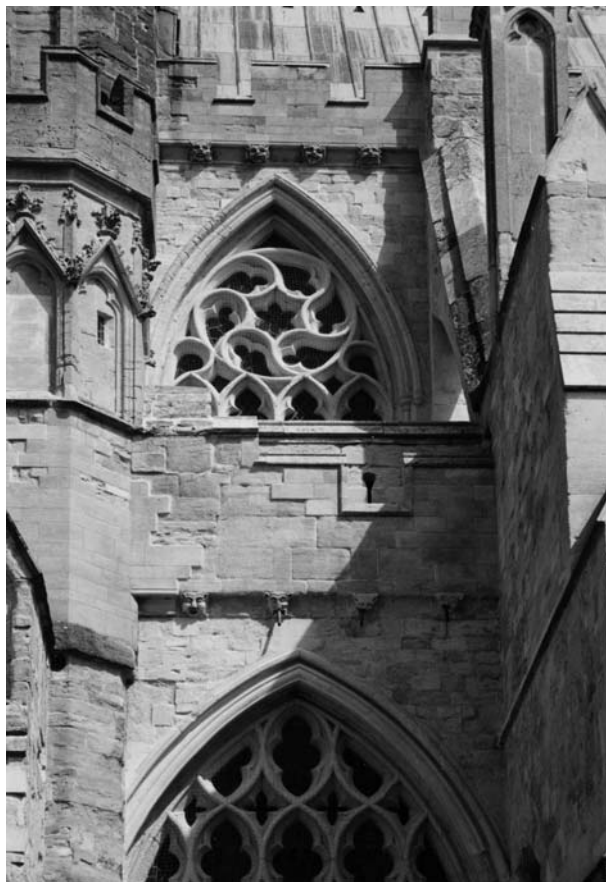
Obr. 19: Canterbury, Katedrála. Náhrobek canterburského arcibiskupa Johna Stratforda († 1348). Pohled zhlola do baldachýnu. Foto: Jiří Kutban.

v Malmesbury,³⁶ části katedrály v Lincolnu a kostela někdejšího opatství v Selby.

Mimo rámec pozornosti zůstala drobná architektura. „Klenba“ tvořená dvojicemi našikmo k podélné ose situovaných žebér, vyběhávajících z obou stran, navzájem se protínajících a vytvářejících tak síť, jak to Parlér uplatnil byt' i v pozměněné variantě ve vysokém chóru pražské katedrály, byla užita uvnitř baldachýnu nad náhrobní sochou arcibiskupa Johna Stratforda v katedrále v Canterbury. Tento arcibiskup zemřel v roce 1348 a tímto datem je zmíněný náhrobek i přibližně datován. Takový vzorec přichází i na spodu dřevěného baldachýnu nad náhrobkem krále Edwarda III. († 1377) na jižní straně vysokého chóru chrámu ve Westminsteru.

Anglická architektura v letech 1250–1350 byla nesmírně inovativní a její inspirativní síla byla mimořádná.³⁷ Obdobné rysy v anglické architektuře a v díle Petra Parléra vedly k úvahám, do jaké míry byl Parlér inspirován anglickou gotikou. Zda se tu jedná o její zprostředkované poznání kresbami, či tím, že Parlér před příchodem do Prahy některé z anglických staveb poznal.³⁸ O jakékoliv cestě Petra Parléra do Anglie žádné doklady nemáme, tato možnost asi navždy zůstane jen hypotézou. Svědčila by pro ni asi jedna věc. Architektonické kresby vznikající ve stavebních hutích převáděly podobu staveb, či představu o jejich původní podobě do plochy. Nedávaly proto plnohodnotnou prostorovou informaci, tu mohla poskytnout jen znalost z autopsie. A právě prostorové řešení tu hrálo významnou roli.

V anglické architektuře a podobně v díle Petra Parléra zaznamenáváme odklon od racionálně formulovaných řešení, Zavedené principy tu byly opuštěny, namísto toho tu všude spatřujeme hru tvarů, díky níž jak celek, tak i jednotlivé složky stavby byly prostoupeny dynamickým principem vymykajícím se obvyklé kázní.



Obr. 20: Exeter. Katedrála. Okno s kružbou s rotujícími plaménky na jižním boku lodí. Foto: Jiří Kutšan.

Pokud bychom uvažovali o cestě, kudy a jak byla do parlérovského okruhu taková inspirace zprostředkována, pak tu mohl sehrát jistou roli Kolín, se kterým rod Parlérů pojily úzké vazby. Tamní katedrální hut' patřila k nejproslulejším v Říši a město Kolín bylo také nejvýznamnějším obchodním centrem na Rýně a udržovalo styky s Anglií.³⁹ Možná ale, že by se

³⁶ Ibidem, s. 163.

³⁷ Paul BINSKI 2014, c. d. (v pozn. 26), s. 1, vložil do záhlaví úvodu větu Nikolause Pevsnera (An Outline of European Architecture, 1943): „... the architecture of England between 1250 and 1350 was, although the English do not now it, the most important, and the most inspired in Europe.“

³⁸ Tak soudili Jean BONY (*The English Decorated Style. Gothic*

Architecture Transformed 1250–1350. Oxford 1979, s. 66) a Rainer HAUSHERR (Zu Auftrag, Programm und Büstenzyklus des Prager Domchores. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 34, 1971, s. 43). K tomuto názoru se nakonec přiklonil i CROSSLEY 2004, c. d. (v pozn. 24), s. 159.

³⁹ Možné role Kolína nad Rýnem ve zprostředkování inspirujících podnětů si povšiml CROSSLEY 2004, c. d. (v pozn. 24), s. 172–173.

tu nemělo zapomínat ani na papežský Avignon, kam se sbíhaly a protínaly nitky vazeb z celého křesťanského světa.⁴⁰ Tady se v papežském paláci setkáme s křížením žeborů v jejich náběhu, či s dolů spuštěným svorníkem – tedy s motivy, jaké známe z díla Petra Parléře a také z architektury anglické.

Vzdálenost mezi Prahou a Londýnem není malá – po silnici činí 1265 km. Ale přes to lze ve 13. a zejména ve 14. století zaznamenat řadu dotyků, které tehdy propojily architekturu i další druhy umění v českém království a v Anglii.

The Kingdom of Bohemia and England During the Luxembourg Era

Résumé

Despite the considerable distance between Central Europe and England it is possible to record numerous relations between Kingdoms of Bohemia and England in the 13th century. During the reign of Ottokar I of Bohemia, the marriage of his daughter Agnes to the English king Henry III was discussed in the years 1226 – 1227. A Cistercian monk Robert, who came from England, became the Bishop of Olomouc. Richard of Cornwall, brother of King Henry III, crowned the King of the Romans in Aachen on 17th May 1257, granted the fiefs of Austria and Styria Ottokar II of Bohemia. Richard of Cornwall's seal served as an inspiration for Ottokar II's third seal. The Bohemian King Wenceslaus II turned to England in order to request the relic of St. Thomas Becket. Relations between the Bohemian Kingdom and Western Europe intensified during the reign of John of Luxemburg. He and his military contingent supported the French king Philip VI whose army was defeated by the English in the battle of Crécy where King John and some of his convays lost their lives. John's son and his successor, the future Emperor Charles, came in contact with England long before the forementioned encounter – when he participated as a young man in the ceremony of swearing the

Oath of Fealty of the King of England to the King of France that took place at the French royal court. In the final years of Charles' life, the negotiations regarding the matter of marriage of his daughter Anne (1366 – 1394) to English King Richard II (1367 – 1400, crowned 1377) started.

The wedding was realized after Charles' death in January 1382 at Westminster Abbey. It was also here that a tombstone was erected during Richard II's life with figures of Richard and his first wife, Anne of Bohemia. Royal representations by the means of architecture and art as developed in England in the era of Richard II and Anne of Bohemia were in the last third of the 14th century the most remarkable phenomenon of its kind. It is possible to identify an echo of Prague art in English milieu – for example in the illumination of the Codex Liber Regalis (Westminster Abbey, London MS 38). When the Earl of Derby, the future King of England Henry IV, visited Wenceslaus IV, the Roman King and King of Bohemia, in Prague and at Žebrák Castle during the life of Anne of Bohemia, he bought in Prague some paintings, had them decorated with precious stones and then had them blessed, too. Relations between England and Bohemia were also reflected in a lively

⁴⁰ CROSSLEY 2004, c. d. (v pozn. 24), s. 173.

reception of John Wycliffe, an English theologian and thinker, whose texts were brought to Bohemia in a form of copies. Wycliffe's criticism of the Church met with positive reactions at Prague University and was no doubt accepted also by the Prague court of Wenceslaus IV, especially after the escalation of the conflict between the sovereign and John of Jenstein, the Archbishop of Prague. John Wycliffe's ideas became a source of inspiration for Jan Hus, which consequently led to the Hussite revolution. Similarities in English architecture and the work of Prague-based

Peter Parler led to speculations about the possibility of Parler's inspiration by English Gothic – and if so, whether this inspiration was mediated by drawings or whether Parler saw some of the English Gothic buildings himself before him coming to Prague. The distance between Prague and London is not short, yet it is possible to identify numerous connections between architecture and other arts in the Kingdom of Bohemia and England throughout the 13th and especially 14th century.

Diplomatické vztahy mezi českými zeměmi a Anglií v druhé polovině 14. století a jejich vliv na rozkvět výtvarného umění na dvoře Richarda II.

Daniela BŘÍZOVÁ

Abstract

This article is dedicated to the question of diplomatic and cultural relations between Bohemia and England in the second half of the 14th century and their influence on the artistic transmission between the two kingdoms. The royal wedding between Richard II Plantagenet, the King of England, and Anne of Bohemia, the sister to the Holy Roman Emperor and the King of Bohemia Wenceslaus IV, which took place in 1382, serves as an example on which this transmission is demonstrated. The extant resources and preserved works of art are analysed to further examine the theory about a provable evidence of Bohemian influences on English art of the era.

Keywords: England, Bohemia, Queen Anne of Bohemia, Richard II, Medieval Art, Wilton Diptych, Charles IV, court culture, court art, manuscript illumination, artistic exchange, international relations during the Middle Ages.

Druhá polovina čtrnáctého století v Evropě byla obdobím dynamického rozvoje mezinárodních vztahů a zároveň rozkvětu dvorské kultury, jejíž internacionalitu soustavně přizivovala mobilita jednotlivců a skupin. Umělci a stavitelé, putující jednotlivě, nebo jako součást doprovodu významných šlechticů, sloužili při své snaze o zajištění svého živobytí přenosu uměleckých vlivů mezi dvory. Cíla sňatková politika významných evropských šlechtických rodin, která jako hustá síť provázala vzájemným příbuzenstvím tehdejší Evropu, patřila mezi důležité prostředky tohoto přenosu. Fenomémem putujících umělců lze vysvětlit častý výskyt cizorodých, zjevně importovaných prvků v uměleckých dílech vzniklých v dvorských kruzích. Zajímavým příkladem tohoto uměleckého importu je otázka přenosu vlivů dvorského umění pěstovaného u dvora římského císaře Karla IV. ke dvoru anglického krále. Richard II., poslední z dynastie Plantagenetů, zasvětil mnoho času budování vskutku okázalého královského

majestátu, v němž se hojně inspiroval slavnějšími a mocnějšími dvory, zejména francouzským. Milovník velkolepých slavností a rafinovaných dvorských ceremoniálů, Richard II. usiloval o uchování lesku a slávy plantagenetské dynastie, chovající jako cenné dědictví slavný vladařský odkaz Richardova děda Edwarda III. a vzpomínající rytířskou bravuru jeho otce zvaného Černý rytíř.

Anglie po roce 1300 zásluhou Richardových předchůdců získala silnější postavení na mezinárodní politické scéně a království posilovalo také díky válečným úspěchům v boji s bezprostředně sousedícími národy Velšanů a Irů. Anglie se v rukou Plantagenetů vzmáhala a dosáhla za vlády Edwarda III. postavení sebevědomého království. Dlouhodobé napětí v politických vztazích s Francouzi však zároveň přerostlo v nejdéle trvající konflikt středověku, Stoletou válku. I navzdory této pohromě, která zasáhla citelně zejména lidové vrstvy obou království, dvorská kultura z čilého styku diplomatických poselstev čerpala další



Obr. 1: Westminsterský portrét Richarda II., Westminsterské opatství, 1395. Foto: Wikimedia Commons.

podněty pro svůj utěšený rozvoj a francouzský vliv zůstal v anglickém umění výrazně patrný. Pokud lze říci, že Anglie byla v polovině čtrnáctého století na dobré cestě získat významnější mezinárodní postavení, české země již v té době zažívaly období své velké slávy díky osobnosti kosmopolitního, mimořádně vzdělaného a uměnímilovného Karla IV., syna Jana Lucemburského a Elišky Přemyslovny, který učinil Prahu svým sídelním městem. Sláva a lesk Karlova



Obr. 2: Richard II. (1367–1400), detail funerální plastiky na tumbě Richarda II. a Anny Lucemburské ve Westminsterském opatství, 1395. Foto: © 2018 Dean and Chapter of Westminster.

dvora, kde se snoubily mnohé vlivy mezinárodní gotiky v umění i architektuře a který proslul nádherou a majestátem, měl značné mezinárodní renomé.

Anglický král Richard II. Plantagenet se v roce 1382 oženil s dcerou římského císaře Karla, Annou. Jak se lze dočíst ze zápisu kronikářů a jak bude rozvedeno dále, tato volba nevěsty vzbudila mezi lidmi značný údiv. Lze vyvodit, jaké motivy mohly vést mladého Richarda a jeho rádce zvolit nevěstu, která sice pocházela ze starobylého rodu, ale nepřinášela velké věno? Jedna z opodstatněných teorií může být, že Richard jako milovník dvorské kultury chtěl sňatkem s nevěstou z jednoho z nejoslnivějších kontinentálních dvorů zvýšit svou prestiž. Anna si podle pramenů přivedla s sebou početný a nákladný doprovod, jehož součástí mohli tvořit také umělci. Úlohou tohoto článku je vyvodit, zda tento politický sňatek může stát za některými importovanými výtvarnými projevy v anglickém výtvarném umění po roce 1377.

Není pochyb o tom, že mladý Richard byl dobře obeznámen s diplomatickými kontakty, které probíhaly mezi českými zeměmi a Anglií za vlády jeho děda Edwarda III. a jistě doputovaly k jeho uším také pověsti o rytířské bravuře a statečnosti Jana Lucemburského, jehož chválou nešetřili významní kronikáři Stoleté války, Jean le Bel a Jean Froissart.¹

¹ Pro českou verzi kroniky FROISSART J.: *Kronika stoleté války*. Praha 1977. Jean Froissart byl mezi lety 1361/2–1369, ve službách Filipy Henegavské anglické královny a manželky Edwarda III.



Obr. 3: Edward III. (1312–1377) jako nositel Podvazkového řádu, cca 1430–1440. British Library, Stowe 594 ff. 7v. Foto: Wikimedia Commons.

Nesporný kontakt a vzájemné povědomí mezi Janem a Edwardem zdokumentoval již Janův dvorní básník Guillaume de Machaut: *Král Edward uslyšel, že vznešený Český král a jeho bratr hrabě Henegavský a mnoho francouzských pánů se mají setkat na turnaji v Condé-sur-l'Escaut. Jeho touha zúčastnit se turnaje a setkat se s tímto páнем a s jeho bratrem i s ostatními byla taková, že byl k nezadržení. Obzvláště si přál se setkat s nejtibodnějším králem co*

² Beneš Krabice z Weitmile.

³ TADRA, F.: *Kulturní styky Čech s cizínou až do války husitských*. Praha 1987, s. 162.

⁴ O Ludvíku Braniborském zejména: HEINIG, P. J.: *Gescheiterte Inbesitznahme?: Ludwig der Brandenburger und die Mark*. In: *Vielfalt und Aktualität des Mittelalters. Festschrift*

kdy žil – se vznešeným, zdvořilým a štědrým králem českým. Otec Karla IV. Jan byl pro svou neohroženost a válečné úspěchy uznáván i později, přestože bojoval a padl v bitvě u Kresčaku po boku francouzského krále. Edward III., podle kronikáře Beneše Krabice z Weitmile dokonce prohlásil nad Janovým mrtvým tělem: „Dnes padla koruna rytířstva, nikdy nežil nikdo, kdo by se tomuto králi vyrovnal.“²

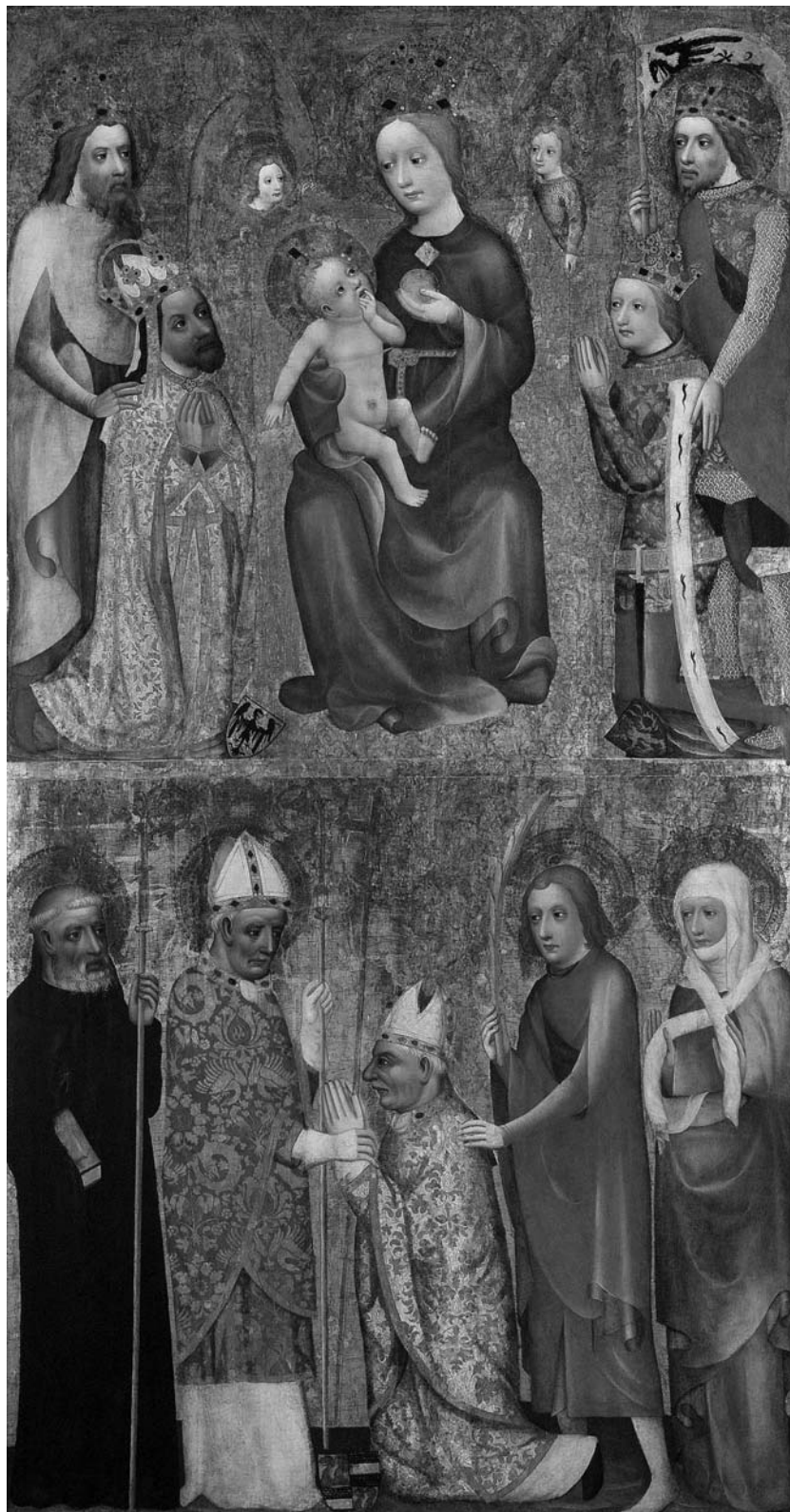
Uznání vůči otci jistě připravilo půdu pro spojenectví mezi Edwardem III. a Janovým synem Karlem, jehož politické ambice přesahovaly pozici vazalů francouzských králů, příslušející Lucemburkům po generaci.³ Karel IV. jako schopný diplomat byl odhodlán získat korunu římského krále, kterou po smrti svého otce Jindřicha IV. nedokázal udržet jeho otec Jan. Karel, který toho času zastával pozici markraběte moravského, byl však schopný diplomat disponující skvělými politickými vazbami na papeže Klimenta VI. a strýce, kurfiřta Balduina Trevírského. Dovedl uchopit příležitost a využít nenadálého úmrtí císaře říše římské Ludvíka Bavora, příslušníka rodu Wittelsbachů k tomu, aby získal pro rod Lucemburků nazpět korunu římského krále. Následovník Ludvíka Bavora, jeho nejstarší syn Ludvík Braniborský, hořce nesl tuto politickou porážku a nemínil se s ní vyrovnat ani navzdory skutečnosti, že díky obvinění z hereze nemohl být římským králem zvolen.⁴

Právě v okamžiku, kdy Ludvík Braniborský usiloval o obrácení politické situace ve svůj prospěch a začal hledat oponenta, kterého by proti Karlovi nasadil, se opět protnulý zájmy anglického a českého krále, protentokrát nikoliv na poli bitevním, nýbrž diplomatickém.⁵ Edward III. se v této situaci ukázal jako zdatný stratég.⁶ Na jedné straně vyjednával s poselstvem Ludvíka Braniborského, které se vypravilo do Anglie s cílem jej přesvědčit, aby zaujal pozici protikandidáta na krále římské říše, na druhé straně si umínil se naopak spojit s Karlem IV., který

für Wolfgang Petke zum 65. Geburtstag. Ed.: S. Arend. Bielefeld 2006, s. 1-26.

⁵ SEIBT, F.: *Karl IV. Ein Kaiser in Europa 1346–1378*. München 1978, s. 159.

⁶ OFFLER, H. S.: *England and Germany at the Beginning of the Hundred Year's War*. In: *The English Historical Review*, 54, 1939, č. 216, s. 629.



Obr. 4: Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, před 1371, 181×96 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Wikimedia Commons.



Obr. 5: Karel IV., detail. Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, před 1371, 181x96 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Wikimedia Commons.

mu mohl lépe pomoci v jeho mocenském soupeření s francouzským králem Filipem VI. (1328-1350).⁷ Ludvík Braniborský, mylně přesvědčen o úspěchu svých jednání, vyvolal hlasování kurfiřtů a čtyři hlasy byly pro volbu Edwarda III. římským králem.

⁷ O Edwardovi III. a jeho politických aktivitách obzvláště: GREEN, V. H. H.: *The Later Plantagenets. A Survey of English History between 1307 and 1485*. London 1966; COOKE, T.: *The life of King Edward III. of England, with reflections on his political and military conduct*. London 1734; ORMROD, W. M.: *The Reign of Edward III. Crown and Political Society in England*. London 1990; GRIFFITHS, R. A. (rec.) J. S. Bothwell: Edward III and the English Peerage: Royal Patronage, Social Mobility and Political Control in Fourteenth Century England. In: *The American Historical Review*, 110, 2005, č. 3, s. 851-852.

⁸ SPĚVÁČEK, J.: *Karel IV. Život a dílo*. Praha 1979, s. 208.

Ten však již směřoval k politickému spojenectví, které z hlediska jeho mocenského postavení bylo mnohem více stěžejní a které hrálo významně do karet také jeho spojenci Karlovi, který byl ochoten toto nové spojenectví aktivně prosazovat.⁸ Smlouva o přátelství, podepsaná 23. dubna 1348 obsahovala Edwardův slib, že se nikdy nepostaví proti Římskému králi, pokud se nebude jednat o ochranu jeho vlastních práv v Anglii nebo na území Francie.⁹ První příležitost, ve které se tato nová politická strategie uplatnila, souvisela s Edwardovými nároky na dědicství Filipy Henegavské (Edwardovy chotí) po jejím zesnulém bratrovi. Karel nárok Edwarda podpořil a dopomohl mu tak k získání území Henegavska. Pro Karla bylo spojenectví s Edwardem vítanou příležitostí jak pěstovat novou, na francouzském vlivu více nezávislou politiku a zejména pak prosazovat svůj vliv ve střední Evropě a rozehrát svou partii o získání koruny římského císaře.¹⁰

Spojenectví se ukázalo jako velmi účinné ve snaze omezit vliv francouzského krále a obapolně přínosné, jak se ukázalo v případě Edwardových nároků na území Henegavska a Karlových ambicí na získání koruny římského císaře. Politické svazky se utužovaly obvykle také svazky manželskými. Král Edward proto nabídl Karlovi za manželku svou dceru Isabelu, Karel však v té době upínal svůj zrak k oblasti v Porýní a vybral si s ohledem na tuto svou orientaci za ženu Annu Falckou.¹¹ Na sklonku života Karel obnovil jednání o politickém sňatku s cílem stvrdit spojenectví s Anglií a za tímto účelem vybral svou dceru Annu z posledního manželství s Alžbětou Pomořanskou, narozenou 1366.¹² Anna byla jako císařova dcera od mládí předmětem otcovy sňatkové politiky s celou řadou potencionálních kandidátů, jejichž politické vazby na říši byly pečlivě

⁹ Ibidem, s. 208-209.

¹⁰ ORMROD 2011, c. d. (v pozn. 7), s. 325.

¹¹ SPĚVÁČEK 1979, c. d. (v pozn. 8), s. 214.

¹² GOLL, J.: Anna Lucemburská, králová anglická. In: *Lumír*, č. 7, 20. 3. 1879, s. 112-120. Více o Alžbětě Pomořanské zejména: SPĚVÁČEK, J.: Ženy v životě a politice Karla IV. In: *DaS*, 14, 1992, č. 6., s. 19-23; KAVKA, F.: *Čtyři ženy Karla IV.: královské sňatky*. Praha 2002; LIŠKA, V.: *Ženy českých panovníků*. Praha 2012, s. 131-140.



Obr. 6: Wiltonský diptych, cca 1395-1399, 57x29,2 cm, National Gallery, London. Foto: Wikimedia Commons.

zvažovány.¹³ S úmrtím otce se však Annino postavení na dvoře proměnilo a její další osud spadl do klína jejího bratra Václava.

Karlův nástupce Václav IV., syn z manželství s Annou Svídnickou, nastoupil na trůn v roce 1378. Ponecháme-li stranou hodnocení vladařských dovedností mladého krále a spokojíme-li se s konstatacím, že se pokoušel usilovně následovat politickou linii svého otce, kterou na sklonku svého života ustavil, bude zřejmé, že politické spojenectví s Anglií neztratilo na svém významu a politická jednání

o jeho stvrzení manželským svazkem mohla pokračovat. V Anglii rovněž velmi silného a charismatického panovníka Edwarda III. nahradil méně nadějný nástupce, jeho vnuk, mladý král Richard II. (1377-1399), syn Edwarda zvaného Černý rytíř. V období západního schizmatu bylo utužování politických vazeb mezi Anglií a říší římskou zájmem nejen obou zainteresovaných stran, nýbrž také římského papeže Urbana VI., který budoval svou mocenskou pozici právě snahou o posílení protifrancouzského bloku.¹⁴ Za účelem sjednání sňatku vyslal Urban

¹³ BEJBLÍK, A.: *Shakespeare a dobrá královna Anna*. Praha 1989, s. 90-91.

¹⁴ Vymezení vztahů vůči papežské moci tvořilo neopomenutelnou součást Karlovy zahraniční politiky. Dlouhodobě usiloval o navrácení papežského sídla z Avignonu do Říma, což se mu podařilo prosadit v roce 1368, kdy doprovodil papeže

Urbana V. až na práh svatopetrské baziliky. Ten zde však setrval pouhé čtyři roky, následně se pak přestěhoval zpět do Avignonu. Po smrti Rehoře XI. Byl zvolen Bartolomeo Prignano pod jménem Urban VI. Kolegium Kardinálů však záhy svého rozhodnutí zalitovalo a zvolilo Roberta ze Ženevy pod jménem Klement VII. Tento rozkol, tradičně nazývaný Západní schizma, trval až do roku 1418.



Obr. 7: *Liber Regalis, Korunovace krále a královny, 25x17 cm, MS 34, Westminsterské opatství, Londýn. Zdroj: Wikimedia Commons.*

IV. v roce 1380 papežského nuncia, kardinála Pilea. Obratná jednání papežova vyslance jistě významně dopomohla rozhodnutí anglické strany zvolit právě Annu, i když měl Richard na výběr z řady nevěst, obdařených výrazně větším věnem. Ještě mnohem pozoruhodnější než samotný fakt, že Richard nakonec rozhodl pojmout za manželku Annu, bylo jeho rozhodnutí za nevěstu vyplatit Václavovi značnou

finanční částku. Tato skutečnost neušla pozornosti veřejnosti a kronikář Thomas Walsingham, později ve své kronice značně nevybíravým jazykem komentoval královo rozhodnutí.¹⁵ Lze bohužel pouze spekulovat, v jakém poměru byly jednotlivé vlivy na rozhodnutí Richarda pojmout za ženu Annu, zda největší vliv měly papežské zájmy, klika šlechticů obklopující Richarda, nebo snad Richardova snaha o větší samostatnost, která se naplno projevila za velkého povstání v roce 1381.

Richard, který nastoupil na anglický trůn ve svých deseti letech, musel bezprostředně po svém pomazání čelit velkým výzvám, které by byly obtížné i pro vladaře o mnoho let staršího. Hlavní politickou silou byla proto v raných letech Richardovy vlády osobnost jeho strýce Jana z Gauntu, vévody z Lancasteru, který stál v čele kliky šlechticů jako neoficiální regent.¹⁶ Největším stínem nad anglickým královstvím byla hrozba spojená s odvěkými spory s Francouzi. V témže roce, kdy Richard nastoupil na trůn, vypršelo příměří a Anglie nebyla na případnou francouzskou invazi připravena. Bylo nezbytné vybrat nepřiměřeně vysoké daně, které by dokázaly pokrýt náklady na vojska a flotilu. Již tak špatné podmínky venkovského obyvatelstva dostoupily únosné meze a začala se množit povstání, která se šířila jako požár z Kentu a Essexu po celé Anglii.¹⁷ Právě rok 1381, který přinesl pro krále nepochybně šokující události, včetně usmrcení kancléře Simona ze Sudbury a bezprostřední ohrožení jeho vlastního života, byl zároveň první příležitostí, kdy se Richard sám chopil otěží a osud království vzal do svých rukou.¹⁸ Krátký proces, kterým Richard skoncoval s povstalcí a tvrdou silou potlačil selské povstání, se mu stal výstrahou do budoucna a ponaučením, aby každý odpor potlačil v samotném zárodku. Šokující události roku 1381 se jistě podepsaly na Richardově sklonu k autoritářství.¹⁹

¹⁵ MACKISACK, M.: *The Fourteenth Century (1307–1399)*. Oxford 1959, s. 427. Pro nejdostupnější edici Walsinghamovy kroniky: CLARK, J. G.: *Chronica Maiora of Thomas Walsingham*. Woodbridge 2005.

¹⁶ SAUL, N.: The Kingship of Richard II. In: *Richard II: The Art of Kingship*. Ed.: A. Goodman – J. Gillespie. Oxford 1999, s. 37–58.

¹⁷ K Velkému povstání 1381 zvláště: OMAN, C.: *The Great revolt of 1381*. Oxford 1907; DOBSON, R. B.: *The Peasants' Revolt of 1381*. Bath 1970;

¹⁸ BARRON, C. M. – Du BOULAY, F. R. H.: *The Reign of Richard II: Essays in Honour of May McKisack*. London 1971, s. 424.

¹⁹ DUNN, A.: *The Great raising of 1381*. United Kingdom – United States 2002, s. 59.



Obr. 8: Chapter House, Westminsterské opatsví, zadanó Jindřichem III., cca 1245–1253. Foto: Wikimedia Commons.

Richard brzy prokázal, že nezdědil politickou obratnost svého děda Edwarda III., který si dokázal rozdělováním titulů a majetků zavázat důležité šlechtice a docílit tak prospěšné rovnováhy mezi panovníkem a šlechtou. Richard protěžoval své příznivce z řad nižší šlechty a cíleně omezoval vliv významných šlechticů.²⁰ Toto porušení dosavadních pořádků, systematická Richardova snaha o posilování vlastní pozice na úkor vysoké šlechty, která tradičně tvořila páteř feudálního zřízení, brzy vyústilo v otevřený odpor několika z takto stížených šlechticů označovaných jako „Lords Appellant“ v čele s vévodou

z Gloucesteru.²¹ Richard si ze vzpoury, která měla za následek popravu jeho rádců, odnesl odhodlání své politické oponenty odstranit z cesty a dosáhnout postavení natolik stabilního, aby již nemohl být nikdy ohrožen odporem svých více či méně urozených poddaných. Richardova neochvějná víra ve vlastní výlučnost a svrchovanost královského majestátu našla svůj výraz v mnoha projevech architektonických i výtvarných.²²

Sňatek Richarda II. s Annou Lucemburskou v roce 1382 lze považovat za sine qua non přenosu jakýchkoliv kulturních či uměleckých podnětů z čes-

²⁰ TUCK, A.: Richard II and the House of Luxemburg. In: *Richard II: The Art of Kingship*, s 60. Monografie o autoritářských tendencích panovníků pozdního středověku včetně Richarda II. viz BARRACLOUGH, G.: *The Royal Policy of Richard II: Absolutism in the late Middle Ages*. Oxford 1968.

²¹ HAMILTON, J. S.: *The Plantagenets. A History of a dynasty*. London 2010.

²² SAUL 1999, c. d. (v pozn. 16), s. 37.



Obr. 9: Funerální plastika na tumbě Richarda II. a Anny Lucemburské ve Westminsterském opatství, 1395. Foto: © 2018 Dean and Chapter of Westminster.

kých zemí do Anglie. Archivní materiály a prameny, které by mohly posloužit dokumentaci tohoto přenosu jsou však dochovány ve velmi omezené míře. Bezdětné manželství Richarda a Anny se nejevilo anglickým kronikářům zřejmě jako natolik zajímavé, aby mu věnovali zvláštní pozornost a poznámky roztroušené v kronikách a diplomatických listech dávají jen velmi nejasný obraz.²³ Umělecko-historické analýze mohou zase posloužit výhradně velmi vzácně dochovaná umělecká díla z období Richardovy vlády, jejichž hodnocení je třeba opřít skoro výhradně o formální analýzu – metodu velmi obtížně ověřitelnou. Je proto třeba využít dobových paralel a dochovaných informací k nalezení pravděpodobné teorie, kterou může verifikovat pouze její vysoká pravděpodobnost. Lze říci, že pokud nedojde k objevu archivního materiálu nebo uměleckého díla, které

by doplnilo genezi anglického umění tohoto období, bude výsledná teorie stále jen teorií.

Zmíněná skutečnost, že namísto věna, které by Anna měla přinést do anglické královské pokladnice, Václav IV. od Richarda zcela neobvykle přijal značnou sumu peněz, svědčí o tom, že v očích těch, kdo svazek za anglickou stranu vyjednávali, disponovala Anna kvalitami, kterými jiné potencionální nevěsty nedisponovaly. Pokud můžeme čtrnáctiletému Richardovi, který již čtyři roky seděl na anglickém trůně, připsat určité vlastní slovo v této věci, bylo by jisté pro něj vzhledem k jeho celoživotnímu akcentu na vlastní královský majestát a luxus svého dvora znakem prestiže získat nevěstu ze dvora Karla IV., jehož dvůr proslul svou velkolepostí a luxusem. O tom, že právě odlesk tohoto luxusu a kontinentálních způsobů přicestoval s Annou do Anglie, svědčí také nerudná poznámka kronikáře, o tom, jak si Anna přivedla z Čech velkou družinu, kterou Angličané považovali za bandu extravagantních

²³ CLARK 2005, c. d. (v pozn. 15), s. 292.

cizinců.²⁴ Nepochybně tedy Annin urozený původ a prostředí její domoviny hrál klíčovou roli jak v její volbě jakožto Richardovy nevěsty, tak v následném formování dvorské kultury u Richardova dvora. Vzácné souznění, které vzniklo mezi oběma mladými manželi a vedlo k manželství, které v dvorských kruzích vynikalo mimořádnou vzájemnou náklonností, jistě skýtalo mnoho příležitostí k rozhovorům o dvorských způsobech, kultuře a umění Karlova dvora.²⁵

Další střípek do mozaiky, vykreslující Annu jako kultivovanou a umění nakloněnou královnu lze dosadit také díky jejímu kontaktu s G. Chaucerem, kterého k Richardovu dvoru přivábil rozkvět kurtoazní kultury. Chaucer sám jistě znal chvalo zpěvy Guillaumea de Machault na Annina děda, krále Jana Lucemburského, stejně tak jako vynikající pověst římského císaře Karla IV., jejího otce jistě byly velmi nápomocny postavení Anny u Richardova dvora, kde jistě musela zaujímat pozici patronky umění a vznešených mravů.²⁶ Chaucer, který strávil na dvoře Richarda II. řadu let, pro Annu napsal *Legendu o dobrých ženách* a vyznával kurtoazní kult sedmikrásky, který Anna prosazovala.²⁷

Oficiální ceremoniály a protokol patří mezi oblasti, kde se vliv Anny, jakožto bezprostředního svědka slávy Karlova dvora, uplatnit nejméně. Zde se totiž zřetelně vynořuje podobnost mezi císařským dvorem Karla IV. a dvorem Richardovým. Oba panovníci chápali oficiální ceremoniály jako vynikající příležitost posílit svůj majestát a rafinované komponovaným a velkolepým programem těchto

událostí posílit dojem výjimečnosti a majestátnosti. Richard ve své přemrštěné zálibě v monumentálních a majestátních projevech své královské svrchovanosti jistě Karla ještě předčil.²⁸ Dosud se nepodařilo přesvědčivě doložit, jaké bylo inspirační východisko dynamického rozvoje ceremoniálních pravidel a protokolu za Richardovy vlády. Existují dva názorové proudy. Zastáncem teorie o pražském inspiračním zdroji je G. Mathew, zastáncem pařížského původu je pak například N. Saul.²⁹

Jako neméně důležité se v dochovaných prameňech jeví slavnosti, kterých se za Richardovy vlády odehrálo mnoho a v jejichž přípravě měla Anna jistě své slovo, ať již se jednalo o sestavování programu, výtvarnou výzdobu nebo užití ikonografických motivů. Anna se prokazatelně účastnila oficiálního smíření s městem Londýnem, které bylo skutečně velkolepým představením, vedeným s mnoha efekty a pompézními proklamacemi.³⁰ Annin řád sedmikrásky sloužil k inscenaci děje příběhu prostřednictvím tanců, galantní poezie a převleků.³¹ Jakkoliv je zřejmé, že Plantageneti byli přirozeně navázáni na své francouzské kořeny a inspirace v oblasti kultury nepochybně nabízela ve sféře oficialit a ceremoniálů mnoho zdrojů, není nepřipadné zohlednit právě Anninu roli, jakožto exponentku slavného dvora Karla IV., která mohla nesporně přispět rozvoji dvorských způsobů, kurtoazie i oficiálních událostí.

Na předcházejících stranách bylo vyloženo, jak sňatek Richarda II. s Annou Lucemburskou mohl přispět rozvoji ceremoniálu, kurtoazních způsobů a kultury na Richardově dvoře obecně. Další důležitá

²⁴ MACKISACK 1959, c. d. (v pozn. 15), s. 427.

²⁵ Toto tvrzení je doložitelné zejména korespondencí, viz. Anně a jejímu vlivu na kulturu se věnuje rovněž BEJBLÍK 1989, c. d. (v pozn. 13), s. 109-111, neuvádí ovšem citace a tím je orientace ve zdrojích textu značně znesnadněna.

²⁶ Viz HOLOVSKÁ, K.: *Obraz českého krále Jana Lucemburského v díle Guillaumea de Machault*. (Diplomová práce, Ústav českých dějin, FF UK). Praha 2011.

²⁷ BEJBLÍK 1989, c. d. (v pozn. 13), s. 104.

²⁸ MATHEW, G.: *The Court of Richard II*. London 1968, s. 17. Karel IV. a jeho obliba ceremoniálu se odráží v jeho Ordo ad coronandum regem Boemorum. K tomuto dokumentu zejména: Korunovační řád českých králů = Ordo ad coro-

nandum Regem Boemorum. Ed.: J. KUTHAN – M. ŠMIED. Praha 2009; Dvorské ceremoniály a slavnosti popisuje zejm. KAVKA, F.: *Am Hofe Karls IV.* Leipzig 1989; ŠMAHEL, F.: Královské slavnosti ve středověkých Čechách. In: *Mezi středověkem a renesancí*. Praha 2002, s. 107-132.

²⁹ Metoda a závěry Gervase Mathewa kritizovány v: CAMPBELL, S. J.: The Court of Richard II by Gervase Mathew. In: *The English Historical Review*, 86, 1971, č. 341, s. 833.

³⁰ MAIDSTONE, R.: *Concordia* (The Reconciliation of Richard II with London). In: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/rigg-and-carlson-maidstone-concordia>. University of Rochester, 2003.

³¹ BEJBLÍK 1989, c. d. (v pozn. 13), s. 104.

otázka, která může vrhnout jasnější světlo na kulturní výměnu mezi Anglií a českými zeměmi, se vztahuje k malířství. Je možné, aby Anna s sebou přivezla jako součást svého doprovodu umělce, či zda s sebou nepřinesla iluminované rukopisy, které by mohly vysvětlit některé evidentní zahraniční aspekty v nástěnném a knižním malířství sledovaného období?

Jak bude dále vyloženo, je pravděpodobné, že se v Annině družině nacházeli hudebníci, malíři nebo jiní výtvarníci. Toto tvrzení není možno doložit z dochovaných pramenů, jeho pravděpodobnost však lze demonstrovat na podobném případě. 1325–1326 matka Edwarda III., královna Isabela pobývala na pařížském dvoře za účelem dojednání míru po Gaskoňské válce, kde zároveň jednala o sňatku svého syna s Filipou Henegavskou. Ve francouzských pramenech se dochovaly podrobné informace o členech jejího doprovodu, mezi nimiž jsou uvedeni hudebníci.³² Kromě hudebníků, kteří jistě z uměleckých profesí královně při pobytu na zahraničním dvoře měli důležitou úlohu rozptýlení královny, vysoce pravděpodobně s sebou královna Isabella ve svém doprovodu také iluminátory. Nevěsta Edwarda III., Filipa Henegavská přivezla do Anglie iluminovaný rukopis, nazývaný MS Français 571, oslavující svými velkorysími iluminacemi toto politicky důležité spojení. Jak v roce 1985 uvedla L. F. Sandler ve své stati, vycházející z chemické analýzy a formálního zkoumání, nechala tento luxusní rukopis zhotovit královna Isabella, za použití barviv, lokalizovaných do oblasti Henegavska, ovšem iluminace rukopisu podle formální analýzy vytvořili angličtí iluminátoři.³³ Lze proto říci, že nebylo věci neobvyklou, aby žena z nejvyšších královských kruhů držela ve svém doprovodu umělce nebo umělecké řemeslníky, kteří mohli pružně reagovat na aktuální požadavky. Vzhledem k mimořádnému intelektuál-

nímu a kulturnímu založení Karla IV. i Václava IV. a rozkvětu uměleckých oborů na jejich dvoře by se jevil jako obzvláště pravděpodobné, že si Anna přivedla s sebou do Anglie právě některého z českých nebo říšských iluminátorů.

Jedná se o velmi komplikovanou otázku, kterou dále znejasňuje skutečnost, že například v deskové malbě je pro nedostatek dochovaných děl nemožno vytvořit relevantní vývojovou linii. Jediná knižní malba, která snáze unikla ikonoklastickému ničení při rozkolu církve v patnáctém století, nabízí pro konstrukci vývojové linie určité opěrné body. Z mála zachovaných děl lze jmenovat obzvláště Wiltonský diptych, Apokalypsu ve Westminsterské kapitulní síni a Liber Regalis. Malířství, vzniklé na dvoře Karla IV., nahlížené prizmatem čtrnáctého století, ale také perspektivou současných odborníků, náleží k nejvyšším projevům gotického umění v Evropě a není proto s podivem, že řada anglických badatelů v minulosti se pokoušelo prezentovat některé obtížně zařaditelné vizuální atributy některých děl jako výsledek českého vlivu, tzv. „Bohemian influence“.³⁴

Ačkoliv by bylo snadné reprodukovat některé názory anglických badatelů, přiklánějících se k teorii o českém vlivu v anglické malbě a využít je jednoduše jako podpůrný argument ke sledovanému přenosu uměleckých vlivů, je třeba se nejprve zaměřit na jejich skutečnou výpovědní hodnotu. Umění Richardovy doby se stalo předmětem zájmu badatelů už na konci 19. století a již tehdy byla představena teorie o českém původu Wiltonského diptychu, ovšem autoři teorie Jameson a Carpenter nepodkládali toto tvrzení žádným hmatatelným dokladem nebo srovnáním, spokojili se s konstatováním, že dvůr uměnímilovného a velkorysého mecenáše, jakým byl Karel IV. by jistě byl schopen vydat umělecké dílo takové úrovně.³⁵ Toto stano-

³² Pro podrobnosti ohledně Isabellina doprovodu viz: *Calendar of Patent Rolls Preserved in the Public Record Office: Edward II*, Vol. V, A. D. 1324–1327. London 1904, s. 91–92, 100, 102, 116, 120, 126, 131, 149, 151, 158, 178, 180, 185, 213.

³³ SANDLER, L. C.: *Gothic Manuscripts 1285–1385*, vol. 2. London and Oxford 1985, s. 103–105.

³⁴ ALEXANDER, J.: *Painting and Manuscript illumination for Royal Patrons in Late Middle Ages*. In: SHERBORNE J.W. – SCATTERGOOD, V. J.: *English court culture in the Later*

Middle Ages. New York 1983, s. 144. Souhrn české deskové malby 14. století poskytuje zejména: MATĚJČEK, A.: *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*. Praha 1950; *Gotická nástěnná malba v zemích českých I.*, 1300–1350. Ed.: J. PEŠINA. Praha 1958; ROYT, J.: *Středověké malířství v Čechách*. Praha 2002.

³⁵ SCHARF, G.: *Description of the Wilton House Diptych, containing a contemporary portrait of King Richard the Second*. London 1882, s. 72. Více o Karlu IV. jako patronu umění: BENEŠOVSKÁ, K. – KUBÍNOVÁ, K. (ed.): *Emauzy. Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*. Praha 2007; FAJT J. (ed.): *Magister The-*



Obr. 10: Detail Korunování Panny Marie, tumba Richarda II a Anny Lucemburské ve Westminsterském opatství, 1395. Foto: © 2018 Dean and Chapter of Westminster.

visko pak přetrvalo ve studiích A. W. Franks a J. C. Robinson, kteří ve snaze porozumět umělecké tvorbě dvora Karla IV. navštívili i některé české

lokality včetně Karlštejna.³⁶ Další bádání přineslo příklon k teorii o italském původu diptychu a kritické srovnání s produkcí Karlova dvora tento odklon

odoricus: dvorní malíř císaře Karla IV.: umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna. Praha 1997; FAJT, J. (ed.): *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437.* Praha 2006; ROYT, J.: *Středověké malířství v Čechách.* Praha 2002; ROYT, J.: *Quelle und Ausgangsbasis der Böhmisches Tafelmalerei in den Jahren 1340–1380.* In: JAROŠOVÁ, T.

– KUTHAN, J. – SCHOLZ, S.: *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger.* Praha 2008; ROYT, J. – KUTHAN, J.: *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, svatyně českých patronů a králů.* Praha 2011.

³⁶ SCHARF 1882, c. d. (v pozn. 35), s. 72.

potvrzuje. Určitá podobnost s Votivním obrazem Jana Očka z Vlašimi, která se v anglické literatuře objevuje, je spíše typologická a v oblasti stylového východiska má s Wiltonským diptychem pramálo společného.³⁷ Určitá podobnost figury Krumlovské madony s madonou Wiltonského diptychu, kterou uvádí například D. Gordon, rovněž není natolik markantní, aby mohla být považována za projev stylové příslušnosti a blízkého původu.³⁸

Apokalypsa, tvořící část výzdoby westminster-ské kapitulní síně z let 1372-1404 patří mezi další potencionální doklady působení umělců z okruhu Karlova dvora.³⁹ Pod slepou arkádou, na jejímž vrchu je trojlístý výklenek, jsou vyobrazeny Poslední soud a Apokalypsa, na jejichž tvorbě se zřejmě podíleli různí umělci.⁴⁰ Malby, silně připomínající svou pásovitou kompozicí knižní iluminaci, jsou provedeny na kameni a zdobí pět zaklenutých polí oktogonálního prostoru. Devadesát šest scén z Apokalypsy je doprovázeno podrobnými popisky a minuskulní, monumentalitu postrádající postavičky pouze umocňují dojem, že se jedná o knižní iluminaci, kterou umělec přenesl na zeď.⁴¹ Na rozdíl od Wiltonského diptychu, jehož stylový původ byl po dekády předmětem sporů, v případě westminster-ské Apokalypsy mezi badateli panuje vzácná shoda, protože G. Noppen, D. Park i M. Rickert identifikují

v drobných postavičkách okruh Mistra Bertrama.⁴² Velmi nápadná je podobnost pokud jde o pojetí drapérie, ale také postoj figury mezi postavou Jana z Apokalypsy s Bohem tvořícím zvířata od Mistra Bertrama, jak jej můžeme vidět na Retáblu svatého Petra v katedrále v Hamburku. Účetní záznamy, dochované k výzdobě westminster-ské kapituly zmiňují adresně tzv. Němce, což je označení, které by mohlo pohodlně obsáhnout umělce přicházející ze svaté říše římské, potažmo z Prahy. Pokud by se jednalo o umělce z Prahy, byli by zcela určitě označeni právě takto. Vezmeme-li v potaz již uvedené argumenty pro zařazení uměleckých profesí mezi doprovod putujících královen, lze předpokládat, že by mohl být v Annině doprovodu přítomen také iluminátor, vyskolený v Karlově dvorském okruhu. Pokud bychom přijali tuto hypotézu, bylo by možno datum vzniku nástěnných maleb umístit na časové ose až za rok 1382.

Dosud nedořešenou otázkou je stylový původ rukopisu Liber Regalis o kterém se předpokládá, že byl vytvořen pro Richarda u příležitosti jeho korunovace.⁴³ Tento monumentální rukopis o rozměrech 25,5 x 17,5 cm obsahuje 34 folií a je dosud uchovávan v Kapitulní knihovně Westminster-ského opatství. Nejvíce pozornosti je věnováno čtyřem celostránkovým iluminacím, které zachycují korunovaci

³⁷ FAJT, J.: Od napodobení k novému císařskému stylu. In: *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*. Praha 2006, s. 40-136; O Votivním obraze Jana Očka z Vlašimi viz: ROYT, J.: Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi. In: *Lucemburkové: česká koruna uprostřed Evropy*. Praha 2012, s. 590-591.

³⁸ GORDON 1993, s. 69-73.

³⁹ EVANS, J.: *English art 1307–1461*. Oxford 1949, s. 105. Nástěnná malba ve 14. století: CAIGER-SMITH, A.: *English medieval mural paintings*. Oxford 1963; studie s důrazem na ikonografické a ikonologické obsahy anglického malířství a to obzvláště v anglických a velšských kostelích: ROSEWELL, R.: *Medieval Wall Paintings in English & Welsh churches*. Woodbridge and Rochester 2008.

⁴⁰ PARK, D.: Wall Painting. In: ALEXANDER, J. – BINSKI, P.: *Age of chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400*. London 1987, s. 130.

⁴¹ NOPPEN, J. G.: The Westminster Apocalypse and Its Source. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 61, 1930, č. 355,

s. 146-147, 150-155, 159. Trinity College MS. B 102. Pro více informací o tomto rukopise: RICKS, Ch. – DAY, A.: *Tennyson, the Manuscripts at Trinity College*, Cambridge. Vols. 1-5. London and New York 1988.

⁴² NOPPEN 1930, c. d. (v pozn. 41), s. 159; RICKERT, M.: *Painting in Britain, The Middle Ages*. London 1954, s. 162. Více o Mistru Bertramovi zejm.: MÖLLER, I.: *Meister Bertram*. Dresden 1983; MB a Grabowský oltář: SCHNEEDE, U. M.: *Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg*. (kat. výst.) Hamburg 1999.

⁴³ London, Westminster Abbey, MS 38. Literatura věnovaná Liber Regalis je velmi obsáhlá, nejdůležitějším východiskem je: RICKERT, M.: The Reconstruction of an English Carmelite Missal. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 67, 1935, č. 390, s. 99-100, 102-105, 108-111, 113. Pro analýzu Liber Regalis v evropském kontextu a polemiku ohledně datace viz BINSKI, P.: Liber Regalis: It's Date and European Context. In: GORDON, D. – MONNAS, L. – ELAM, E. (ed.): *The Regal Image of Richard II. and The Wilton Diptych*. London 1997, s. 233-246.

krále, korunovaci královny, společnou korunovaci krále a královny a nakonec také pohřeb krále. Již v padesátých letech M. Rickert argumentovala ve prospěch českého původu těchto iluminací za použití podrobné analýzy jednotlivých výzdobných prvků a charakteristik. Tuto teorii v roce 1984 ve své disertační práci odmítla A. Simpson a tak česká umělecká východiska pro Liber Regalis upadla na více než desetiletí v nemilost. V dalších desetiletích se však znovu dostala do popředí, když P. Binski rehabilitoval stanoviska M. Rickert a trval na svém stanovisku, že výzdobu Liber Regalis není možno vyložit z domácích uměleckých tradic.

Jako příklad vazby na české prostředí mu slouží srovnání s motivem Ženy v slunci oděné, vyobrazené v apokalyptickém cyklu na Karlštejně.⁴⁴ Její tvář zde nápadně připomíná modelaci rysů klerika ze scény korunovace Liber Regalis.⁴⁵ Společně s datem post quem 1383 se otevírá možnost srovnání s českou

produkcí před rokem 1390.⁴⁶ H. Hlaváčková uvádí Bibli Václava IV. a spis zvaný Wilehalm jako dva rukopisy, které jeví nejužší vazbu na anglickou iluminaci.⁴⁷ Tyto dva příklady nebyly do té doby vedeny v patrnosti, protože bylo předpokládáno, že byly vyhotoveny až po Annině odjezdu do Anglie.⁴⁸ P. Binski potvrzuje východisko Hlaváčkové zdůrazněním zcela neobvyklého barevného ladění iluminací Liber Regalis a připodobňuje je k Pražským hodinkám (kol. 1390), kde nacházíme podobné tóny růžové, zelené a bílé. Podobná paralela vyvstává i při pohledu na iluminace bible Václava IV.⁴⁹ Spolu s posunem datace se tak otevírá prostor pro další zhodnocení jednotných vizuálních aspektů české iluminace sedmdesátých a osmdesátých let čtrnáctého století. Mimořádně slibné se jeví srovnání scény korunování Panny Marie, umístěném nad tumbou Richarda a Anny. Scéna je sice značně poškozena, nabízí ovšem srovnání s Epitafem Jana z Jeřeně.⁵⁰

⁴⁴ Pro kontext tohoto motivu viz ROYT, J.: *Středověké malířství v Čechách*. Praha 2002; Žena v slunci oděná a Menší karlštejnská kaple viz HOMOLKA, J.: Umělecká výzdoba paláce a menší věže hradu Karlštejna. In: FAJT, J. (ed.): *Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV.: Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*. Praha 1997, s. 96-142; Bakalářská práce na toto téma: TAUCHMANOVÁ, J.: *Zobrazení Ženy sluncem oděné ve Velislavově bibli a její ideové a ikonologické souvislosti*. (Bakalářská práce na FF UP). Olomouc 2009; Pro rozbor Karlštejnské Apokalypsy viz DVOŘÁKOVÁ, V.: Mezinárodní význam dvorského malířského ateliéru karlštejnského. In: *Umění*, 12, 1964, s. 362-386;

⁴⁵ BINSKI 1997, c. d. (v pozn. 43), s. 243.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Více o Bibli Václava IV. zejm.: CHADRABA R. – KRÁSA, J. (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění* 1/1. Praha 1984; KRÁSA, J.: *Rukopisy Václava IV.* Praha 1974; KRÁSA, J.: Zu den Voraussetzungen der Synthese in der Malerei der Zeit Karls IV. In: *Umění* 1978, č. 26, s. 495-504; KRÁSA, J.: *České iluminované rukopisy 13./16. století*. Praha 1990. *Bible of Wenceslaus IV.* Cod. s.n. 2643, Vienna, Österr. Nationalbibliothek. Wilehalm. Cod. 2759-2764.

⁴⁸ HLAVÁČKOVÁ, H.: The Bible of Wenceslaus IV in the Context of Court Culture. In: GORDON, D. – MONNAS, L. – ELAM, E. (ed.): *The Regal Image of Richard II. and The Wilton Diptych*. London 1997, s. 223-232.

⁴⁹ BINSKI 1997, c. d. (v pozn. 43), s. 243. Pražské hodinky, MS V. H. 36, Národní Museum.

⁵⁰ Ibidem, s. 245.

Diplomatic Relations Between Bohemia and England in the Second Half of the 14th Century and Their Influence on Flourishment of the Visual Arts at the Royal Court of Richard II

Résumé

The article is dedicated to the question of political and cultural relations of Bohemia and England in the second half of the 14th century. The mobility of individuals and groups of nobles and artists throughout the European royal courts during the fourteenth century brought about great flourishment to the court culture. The transimission of cultural influences was reinforced through political marriages which promoted penetration of foreign artistic elements into the arts and crafts. These elements bear distinguishable visual signs that clearly differ from the local production and serve as an evidence of a truly intensive connection among the European courts. This holds true for the marriage of Anne of Bohemia, daughter to the Bohemian King and Holy Roman Emperor Charles IV, to the English king Richard II Plantagenet in 1382. This article strives to interpret the marriage from the perspective of the cultural exchange and its potential evidence in form of the art works which were created during the reign of Richard II. The key question to be explored is

whether the flourishment of arts at the royal court of Richard II can be, at least partially, ascribed to the afformentioned marriage. Furthermore, the article raises questions regarding style affinities of the art works created at the royal court of Richard II after 1382. A small number of preserved art works of the period hampers construction of relevant developmental line, thus leaving a form analysis as the key method to be employed. The Wilton Diptych, the Apocalypse in the Chapter House of Westminster Abbey and the Liber Regalis are the most notable works of art preserved from the Ricardian era. The Royal Court of Charles IV was seen as the centre of high culture and manners in the eyes of His contemporaries. This perspective remained unchanged to the present day and a number of scholars and researchers consider the high quality of the Ricardian produce to be an evidence of Bohemian influence. The relevance of such a hypothesis is hence discussed in the article.

Nástěnné malby v Chrámu Matky Boží před Týnem z doby Václava IV.

Jana PEROUTKOVÁ

Abstract

The Church of Our Lady before Týn is famous for its collection of medieval sculptures. Although these are very popular among researchers, murals from the era of Wenceslaus IV remained unnoticed. Based on the analysis of their form and style, the yet unpublished wall paintings are dated to belong to the era of Wenceslaus II. The murals demonstrate an immediate reflection of contemporary artistic and iconographic tendencies coming from the circle composed of the royal court, Church and monastic background as well as of the most affluent old-town patricians.

Keywords: Church of Our Lady before Týn, Medieval painting, Saint Jerome, Ten thousand martyrs

Přesto, že interiér Týnského chrámu působí v dnešní době středověkou nástěnnou malbou nedotčen, prameny dokládají, že jeho stěny zdobila rozsáhlá výzdoba. V *Pamětech Mikuláše Dačického* se dočítáme, že roku 1603 byl interiér chrámu vybělen, nově vymalován erby a světskými motivy a při této příležitosti byly „staré malby“ překryty.¹ V roce 1847 průzkumy stěn bočních lodí a jejich chórových kaplí odkryly fragmenty těchto středověkých maleb. Nepřístupilo se však k jejich restaurování a před tím, než byl roku 1883 kostel nově vymalován, byly všechny staré omítky strženy, aniž by byly zbytky nástěnných maleb zdokumentovány.

Přesto se v kostele vzácně dochovaly fragmenty maleb z lucemburského období, a to v sakristii chrámu a za jedním z barokních oltářů. Barokní oltáře měly být při rozsáhlých rekonstrukcích vedených

Josefem Mockerem v druhé polovině 19. století odstraněny a měly je nahradit „moderní gotizující“ oltáře. K tomu nakonec nedošlo a malby za prvním oltářem (sv. Křišpína a Kryšpiána), který je přisazen k severní stěně severní lodí, se zachovaly dodnes. Objeveny byly v devadesátých letech 20. století. Dochovala se dvě namalovaná pole, jedno s námětem sv. Jeronýma, překvapivě vysoké kvality, a druhé, formálně odlišné, s ikonografií deseti tisíc bojovníků.

Malba se sv. Jeronýmem

Zvýšený zájem o ikonografii sv. Jeronýma, církevního otce a učitele, patří mezi osobité rysy českého umění v předhusitském období.² Souvisí jistě s celoevropským fenoménem nově budovaného jeronýmského kultu, který se šířil především z pros-

¹ Kronika Kutnohorská, list 87, srov.: ZAP, K. – MIKOVEC, F. B.: Kostel Matky Boží před Týnem. In: *Starožijnosti a Památky země České II*. Praha 1865, s. 102.

² K tématu: RIDDERBOS, B.: *Saint and Symbol, Images of Saint Jerome in Early Italian Art*. Groningen 1984, s. 15-40; KRÁSA, J.: *K ikonografii sv. Jeronýma v českém umění, Emauzy v dějinách české*

kultury. In: JAN, P. – ŠABOUK, S. (eds.): Praha 1975, s. 95-100; STEJSKAL, K.: Nástěnné malby kláštera na Slovanech v Praze-Emauzích z hlediska etnografického a kulturněhistorického. In: *Český lid*, 55, 1967, s. 125nn.; BLASCHKA, A.: Das Hieronymus-Offizium des Ackermannsdichters. In: *Heimat und Volk. Forschungsbeiträge zur sudetendeutschen Geschichte. Festschrift für W. Wostry*. Brunn 1937, s. 107 nn.



Obr. 1: Praha, Chrám Matky Boží před Týnem, severní stěna severní lodi chrámu, malba se sv. Jeronýmem a desetitisíci bojovníky. Foto: Archiv Římskokatolické farnosti u kostela Matky Boží před Týnem.

třetí humanistické Itálie. Mistr boloňské univerzity Giovanni da Andrea sestavil kolem roku 1342 čtyřsvazkové dílo, tzv. *Hieronymianum*, v němž mimo jiné postuloval i novou a závaznou formu zobrazování tohoto církevního učitele – jako kardinála sedícího na stolci, který vyndává trn z tlapy poraněného lva.³ Petrarca světce obdivoval především pro jeho formálně vytržený literární projev a jeho zásluhou se stal Jeroným patronem humanistů z řad teologů a učenců pracujících s jazykem.

Aktuálnost nového jeronýmského kultu se projevila i na pražském dvoře Karla IV. Dychtivě jej přijímal humanistický okruh císařské kanceláře v čele s Janem ze Středy. V roce 1346 žádal Karel IV. u papeže o možnost založit v Praze slovanský klášter. Papež pro české země výjimku povolil a v následujícím roce mohla být vydána zakládací listina slovan-

ského kláštera benediktinů, který byl zasvěcen Panně Marii, sv. Jeronýmovi a zemským patronům Cyrilu a Metodějovi, Vojtěchu a Prokopovi.⁴ Do kláštera byli povoláni mniši z území dnešní Dalmácie, kteří v Čechách sloužili bohoslužby ve staroslovanském jazyce. Tímto způsobem se české křesťanství propojilo se staroslovanskou velkomoravskou tradicí a bylo posvěceno spojením s církevním otcem, sv. Jeronýmem. Jeroným, který byl proto prezentován jako Slovan a překladatel Bible nejen do latiny, ale i slovanštiny, při tom hrál klíčovou roli, skrze něho získalo české křesťanství, v evropské tradici poměrně mladé, osvědčení starobylosti a pravověrnosti.⁵ Do první poloviny čtyřicátých let 14. století jsou také kladeny první systematické snahy o překlad celé Bible do českého jazyka, spojované s předními vzdělanci císařského a arcibiskupského dvora.⁶ Nejstarším známým českým překladem je *Bible drážďanská*, datovaná do šedesátých let 14. století.⁷ Podnětem k překladu byla vedle krystalizování podnětů tzv. nové zbožnosti rovněž potřeba kulturně reprezentovat České království, v zárodku pak již cítíme i počátky identifikace národa prostřednictvím jazyka, což se plně projevilo počátkem 15. století.⁸

Přední kazatelé Týnského kostela byli ve druhé polovině 14. století úzce provázáni s okruhem pražského císařského i arcibiskupského dvora. Konrád Waldhauser, který v Týně kázal od roku 1363, měl úzké vztahy k pražskému císařskému dvoru, které dokládá i jeho korespondence s kancléřem Janem ze Středy.⁹ Také Jan Milíč z Kroměříže byl významně spjat s královskou kanceláří. Než nastoupil cestu kazatele, působil jako královský notář po boku Jana ze Středy a dalších tzv. protohumanistů.¹⁰ Milíč byl jedním z prvních kazatelů, kteří si uvědomovali důležitost národního jazyka v procesu lokálních bojů

³ KRÁSA 1975, c. d. (v pozn. 2), s. 95, zejm. pozn. 2.

⁴ RBM V/1. S 135-136 – k tématu: KUBÍNOVÁ, K.: *Emauský cyklus*: Praha 2012, s. 39.

⁵ KUBÍNOVÁ 2012, c. d. (v pozn. 4), s. 40.

⁶ K tématu: KYAS, V.: *Česká bible v dějinách národního písemnictví*. Praha 1997, s. 50-51; SPUNAR, P.: První staročeský překlad bible v kulturním kontextu 14. století. In: *Religi – revue pro náboženství*, 1, 1993, č. 1, s. 39-45; NECHUTOVÁ, J.: *Latinská literatura českého středověku*. Praha 2000.

⁷ STEJSKAL, K.: Die tschechischen Bibelhandschriften in kunsthistorischer Hinsicht. In: *Biblia Slavica* I, 2, Kuftenberger-Bibel (o.c), s. 55-64.; ELIÁŠ, J. O.: Písaři Bible leskovecké. In: *Listy filologické*, 94, 1971, s. 51n.

⁸ SPUNAR 1993, c. d. (v pozn. 6)s. 39-45.

⁹ NECHUTOVÁ, J.: Jan ze Středy a Konrád Waldhauser. In: *Zprávy Jednoty klasických filologů* 21. Praha 1979, s. 56-60.

¹⁰ KAŇÁK, M.: *Milíč z Kroměříže*. Praha 1957.

za obnovu církve, a jako první kladl důraz na častá kázání v českém jazyce a na šíření jednoduchých forem krátkých českojazyčných modliteb eucharistického charakteru.¹¹

Manifestace kultu sv. Jeronýma v hlavním staroměstském kostele tedy nepřekvapí. V Týnském chrámu zaznamenáváme v roce 1394 fundaci oltáře sv. Jeronýma, sv. Erasma a sv. Palmácia již vícekrát zmíněným Zikmundem Hulerem a jeho bratrem Ondřejem. Huler byl v poslední čtvrtině 14. století v kontextu pražských měst mimořádnou osobností. Pocházel z bohatého staroměstského patricijského rodu, od roku 1381 byl staroměstským konšelem a později se stal královským podkomořím Václava IV.¹² Významně se angažoval ve sporech krále s arcibiskupem Janem z Jenštejna.¹³ Během druhého králova zatčení, které inicioval v roce 1402 jeho bratr Zikmund, dělal Huler Václavovi v tzv. vídeňském zajetí společnost.¹⁴ V roce 1405 se mu ale stal osudným spor o navrácení částky, kterou král Václav dlužil opolským knížatům, přičemž se ukázalo, že Huler pravděpodobně zfalšoval listiny o jejím dřívějším vyrovnání. Na nepravost dokumentu poukázal sám polský král a Václav IV. byl nucen nechat Hulera odsoudit za podvody a následně popravit na Staroměstské radnici.¹⁵

Je velmi pravděpodobné, že malba v Týnském kostele má souvislost s Hulerovým založením oltáře v roce 1394. Sv. Jeroným je na ní zobrazen přesně podle výše zmíněného popisu v *Hieronymianu*.¹⁶ Celá scéna se světcem ošetřujícím poraněného lva se odehrává v plenéru se skalnatým masivem v pozadí. Vyobrazení svatého Jeronýma představovalo pro umělce zajímavé téma, protože umožňovalo vytvářet divácky vděčné perspektivní zkratky a písarská zátiší s detailními vyobrazeními nejrůznějších



Obr. 2: Praha, Chrám Matky Boží před Týnem, severní stěna severní lodi chrámu, detail malby se sv. Jeronýmem. Foto: Archiv Římskokatolické farnosti u kostela Matky Boží před Týnem.

psacích potřeb. Svatý Jeroným byl jako jeden ze čtyř církevních učitelů součástí ikonografie v kapli sv. Kříže na Karlštejně (kolem roku 1365).¹⁷ Jako

¹¹ K tématu: VILIKOVSKÝ, J.: *České modlitby Milíčovy*. Praha 1938; MOREĚ, P. C. A.: *Preaching in Fourteenth Century Bohemia*. Heršpice 1999. HEROLD, V.: *Pražská univerzita a Wyclif*. Praha 1985. NOVÁK, A.: *Stručné dějiny literatury české*. Olomouc 1946, s. 33; PEROUTKOVÁ, J.: Transforming Babylon into Jerusalem: Chronology and dating of the architectural sculpture of the Church of Our Lady before Týn in the days of the Luxembourgs. In: *Umění*, 2015, sv. 4/2015, s. 263-288.

¹² Srov. BARTLOVÁ, M.: Chrám Matky Boží před Týnem v 15. století. In: *Marginalia historica, Sborník Katedry dějin a didaktiky dějepisu*. Praha 2001, 126; TOMEK, V. V.: *Dějepis města Prahy* IV. Praha, 1899, s. 70.

¹³ TOMEK, V. V.: *Dějepis města Prahy* III. Praha 1893, s. 169-170.

¹⁴ Ibidem, s. 412, 420.

¹⁵ Ibidem, s. 15.

¹⁶ KRÁSA 1975, c. d. (v pozn. 2), s. 95, zejm. pozn. 2.

¹⁷ ROYT, J. – FAJT, J.: *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha 2007.



Obr. 3: Mistr třeboňského oltáře, deska se sv. Jeronýmem, kol. 1380. Repro: Royt, J.: Mistr Třebňského oltáře. Karolinum 2013.



Obr. 4: Mistr třeboňského oltáře, deska se sv. Jeronýmem, detail Lva, kol. 1380.

kardinál je Jeroným zobrazen v breviři Jana ze Středy (šedesátá léta 14. století),¹⁸ v Opatovickém breviři (1370–1380)¹⁹ a objevuje se i v dalších památkách. Výjimečnou památkou s ikonografií svatého Jeronýma je deska Mistra třeboňského oltáře s vyobrazením scény Kladení do hrobu, na níž se z druhé strany nachází malby se sv. Jiljím, Augustýnem a Jeronýmem.

Týnská malba pojímá architektonickou podobu trůnu i písarského pulpitu velmi jednoduše. Perspektiva je budována pouze pocitově, tak jako u schodišťového cyklu na hradě Karlštejně (polovina šedesátých let 14. století)²⁰ nebo na nástěnných malbách v křížové chodbě Emauzského kláštera na Slovanech (před rokem 1370).²¹ Obě tyto památky jsou spojovány se jménem Mistra Osvalda. Formální srovnání i dochované účty naznačují, že Mistr Osvald mohl být vůdčí malířskou osobností v katedrále sv. Víta v první polovině sedmdesátých let 14. století.²²

Stylová podoba týnské malby ukazuje však na pozdější dobu vzniku. Obličejový typ svatého Jeronýma můžeme odvodit zejména z prací Mistra třeboňského oltáře, konkrétně z desky s církevními



Obr. 5: Praha, Chrám Matky Boží před Týnem, severní stěna severní lodě chrámu, detail lva na malbě se sv. Jeronýmem. Foto: Archiv Římskokatolické farnosti u kostela Matky Boží před Týnem.

otci (osmdesátá léta 14. století).²³ Jan Royt předpokládá výtvarná východiska Mistra třeboňského oltáře především v karlštejnském ateliéru a na nástěnných malbách v katedrále sv. Víta.²⁴ Lev, kterému vytahuje týnský Jeroným trn z tlapy, je citací lva pod nohama Jeronýma z desky Třeboňského mistra. Utváření jednoduchého krajinného pozadí má však ještě východisko ve schodišťovém cyklu na Karlštejně,

¹⁸ KROFTA, J.: *Mistr breviře Jana ze Středy*. Praha 1940, obr. 37.

¹⁹ KRÁSA 1975, c. d. (v pozn. 2), s. 95-100.

²⁰ K tomu: ROYT – FAJT 2007, c. d. (v pozn. 17).

²¹ K tomu: KUBÍNOVÁ, K.: *Emauzský cyklus*. Praha 2012, s. 82.

²² Již NEUWIRTH, J.: *Die Wandgemälde in der Wenzelskapelle*

des Prager Domes und ihr Meister. In: *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen*. Praha 1899. SCHMIDT, G.: *Malerei bis 1450*. In: SWOBODA, K. M. (ed.): *Gotik in Böhmen*. Munich, 1969, s. 167-321. Naposlady ROYT 2013, c. d. (v pozn. 22), s. 74.

²³ ROYT 2013, c. d. (v pozn. 22).

²⁴ *Ibidem*, s. 233.



Obr. 6: Andre Beauneveau, tzv. Přebohatě hodinky vévody z Berry, král David, kol. r. 1390, srovnání obdobného schématu sedící postavy s malbou se sv. Jeronýmem z Týnského chrámu. Foto: Gallica - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84546905/f20.item.zoom>.

zatímco na deskách Mistra treboňského oltáře je již rozvinuto s vytříbenou bravurou.

Stylové odvození od díla Mistra treboňského oltáře klade týnskou malbu blízko k datu založení oltáře sv. Jeronýma (1394), a stojí na počátku reflexe malířských podnětů internacionálního stylu v městském prostředí.

Pozoruhodné je zasvěcení oltáře dalším světcům. Svatý Erasmus jako ochránce nemocných trpících žaludečními potížemi nebyl zcela neobvyklým patronem, výjimečné je však zasvěcení svatému Palmáciovi. Ostatky svatého Palmácia získal Karel IV. v roce

1356 od trevírského arcibiskupa Boemunda II. Palmáciovi byl v Čechách zasvěcen pouze jediný kostel, a to v karlštejském podhradí, který měli ve správě kanovníci karlštejské kapituly. Je tedy možné, že zasvěcení v Týnském kostele souvisí s darem relikvie svatého Palmácia od krále Václava IV. podkomořímu Sigmundu Hulerovi. Malba se svatým Jeronýmem i skladba světců, jimž byl Hulerem založený oltář zasvěcen, ukazují na bezprostřední reflexi aktuálních výtvarných a ikonografických tendencí z okruhu panovníckého dvora, církevního dvorského i řádového prostředí v kruzích nejbohatšího staroměstského patriciátu.²⁵

Malba s ikonografií deseti tisíc svatých umučených rytířů

Malba s námětem deseti tisíc svatých umučených rytířů tvoří samostatné obrazové pole, oddělené od malby se svatým Jeronýmem pásem se šablonovým dekorem. Liší se od ní výrazně nižší uměleckou úrovní i pokročilejším stylovým charakterem.

Ikonografie deseti tisíc svatých umučených vychází z legendy, která vznikla v průběhu 12. století v souvislosti s křížovými výpravami. Příběh vypráví o římském veliteli armády Acháciovi a jeho družině vojáků, kteří byli posláni potlačit vzpoury v Arménii. V takřka prohraném boji k vojákům přišlo sedm andělů, kteří jim pod podmínkou přijetí víry v Krista přislíbili vítězství. Římané křesťanskou víru přijali a po vítězství v bitvě se odebrali na horu Ararat, na níž se zrekli pohanských bohů a přijali křest. Když se císař Hadrián dozvěděl, že přijali křesťanství a že se odmítají klanět římským bohům, nechal je korunovat trním, někteří byli ukřižováni, jiní shozeni ze skály na trnité keře agáve. Po jejich skonu se jako při ukřižování Krista obloha zatahla, slunce zatmělo, měsíc zbarvil do krvava a země se otřásla. Díky těmto zázrakům se ke křesťanství obrátilo dalších tisíc vojáků a i ty nechal císař za trest svrhnout ze skály do agávových keřů.²⁶

²⁵ Srov. rovněž se stylovou vrstvou maleb v kostele sv. Vavřince v klášteře sv. Anny (80. léta 14. stol.).

²⁶ K tématu: ROYT, J.: Příspěvek k ikonografii archy z kostela Panny Marie Sněžné v Kašperských Horách. In: *Vlastivědné zpráva Muzea Šumava*. Kašperské Hory 1995, s. 33-55; ROYT,

J.: Pozdně gotická nástěnná malba. In: *Gotika v západních Čechách (1230 – 1530)*. Ed.: J. FAJT. Praha 1996, s. 443, 444; SCHAUBER, V. S. – SCHINDLER, H. M.: *Rok se svatými*. Kostelní Vydří 1997, 308n; HYNEK, A.: *Středověké nástěnné malby v hradní kapli v Bečově nad Teplou Ikonografie obrazu Umučení 10.000 rytířů*. Diplomová práce, ÚDU FF UK, Praha 2007, nepublikováno.



Obr. 7: Praha, Chrám Matky Boží před Týnem, severní stěna severní lodi chrámu, malba s deseti tisíci svatými rytíři. Foto: Archiv Římskokatolické farnosti u kostela Matky Boží před Týnem.



Obr. 8: Praha, Chrám Matky Boží před Týnem, severní stěna severní lodi chrámu, malba s deseti tisíci svatými rytíři, detail donátorské figury. Foto: Archiv Římskokatolické farnosti u kostela Matky Boží před Týnem.

Rozšíření legendy v českých zemích sledujeme od padesátých let 14. století, kdy byl její text, zřejmě z podnětu Karla IV., přeložen z německého jazyka.²⁷ Podle inventářů jsou k letům 1353 a 1359 doloženy ostatky svatých rytířů v chrámovém pokladu katedrály sv. Víta.²⁸

Scéně svatých umučených rytířů přihlíží na týnské malbě mužská postava v šatu, který byl typický pro konec 14. století – prošívaném vypasovaném kabátci a v barevných upnutých nohavicích. Postavu můžeme pravděpodobně považovat za donátora obrazu. Po-

kud by vedlejší vyobrazení svatého Jeronýma souviselo se založením oltáře Zikmundem Hulerem v roce 1394, mohlo by hypoteticky jít o malbu objednanou Hulerovou rodinou a datovanou k roku 1405, kdy byl podkomoří popraven na Staroměstské radnici. Dataci kolem roku 1400 odpovídá i stylový charakter díla.

Nástěnná malba v sakristii

Nástěnná malba na jižní zdi sakristie byla odkryta v roce 1932. Zeď poškodil ve střední části kon-

²⁷ HROCHOVÁ, V. – HROCH, M.: *Křížáci ve Svaté zemi*. Praha 1996, s. 110-114, 273-277, JÖCKLE, C.: *Lexikon der Heiligen*. München 1995, s. 7-8; READ, P. P.: *Templáři*. Praha 1999, s. 7-10, 109-134; HAVRÁNEK, B. (ed.): *Staročeský slovník*. Praha 1968, s. 124-129, 204-204.

²⁸ PODLAHA, A. – ŠITTLER, E.: *Chrámový poklad u sv. Víta*. Praha 1903, s. 117; ZAHRADNÍK, P.: *Dějiny metropolitního chrámu*. In: LÍBAL, D. – ZAHRADNÍK, P.: *Katedrála sv. Víta na Pražském hradě*. Praha 1999.



Obr. 9: Praha, Chrám Matky Boží před Týnem, jižní stěna sakristie, fragment malířské výzdoby. Foto: Jana Peroutková.



Obr. 10: Praha, Chrám Matky Boží před Týnem, jižní stěna sakristie, fragment malířské výzdoby. Foto: Jana Peroutková.

cem devadesátých let 19. století otvor, který do ní byl druhotně proražen pro gotizující okno. Jižní zeď sakristie totiž bezprostředně sousedila s tzv. kaplí sv. Ludmily, původní jižní věží raně gotického kostela Panny Marie před Týnem, která byla stržena v roce 1894.²⁹

Na dochovaných fragmentech malby se nacházejí donátorské scény, na nichž jsou klečící postavy donátorů, určené erby, doprovázeny stojícími svěťci. Malbu uvedl do odborné literatury v roce 1938

Václav Wagner.³⁰ Karel Stejskal ji spojuje s okruhem dvorních umělců Václava IV. a datuje před rok 1384. Erby připisuje rodu Rožmberků, konkrétně pokládá jednoho z donátorů za Petra II. z Rožmberka, který byl v letech 1355 až 1384 proboštem kaple Všech svatých na Pražském hradě.³¹ Magdaléna Hamsíková určuje donátora jako člena rodu pánů z Landštejna, kteří měli ve znaku stříbrnou růži na červeném štítě.³² Autorka dokládá, že mezi probošty vyšehradské kapituly, kteří se od roku 1326 střídali ve

²⁹ Milena Bartlová připouští možnost, že se mohlo jednat původně o kapli, nikoliv sakristii. BARTLOVÁ, M.: Chrám Matky Boží před Týnem v 15. století. In: *Marginalia historica, Sborník Katedry dějin a didaktiky dějepisu*. Praha 2001, s. 118.

³⁰ WAGNER, V.: Objevy nástěnných maleb v Čechách v letech 1918-1935. In: *Zprávy památkové péče*, 2, č. 3, 1938, s. 3n.

³¹ POCHE, E. – JANÁČEK, J. – HOMOLKA, J. – KROPÁČEK, J. – LÍBAL, D. – STEJSKAL, K.: *Praha středověká*. Praha 1983, s. 527.

³² HAMSÍKOVÁ, M.: *Nástěnná malba v sakristii kostela Panny Marie před Týnem*, nepublikováno.

vykonávání podacího práva při Týnském kostele se zástupci staroměstského patriciátu, byl právě Vilém II. z Landštejna. Vilém se stal roku 1381 v mladém věku vyšehradským proboštem a jeho poručníkem, který mu spravoval důchody, byl mezi lety 1382 a 1384 Jindřich z Dubé, od roku 1387 do roku 1396 pak Jan Benešův z Dubé.³³ Votivní obraz autorka

datuje do doby mezi lety 1382 a 1387 a postavy určuje jako mladého Viléma z Landštejna s erbem s bílou růží v červeném poli a Jindřicha z Dubé, který Viléma zastupoval. Donátoři, doprovázení blíže neurčenými svěťci, se pravděpodobně modlili k Panně Marii, patronce kostela, střed malby však není dochován.³⁴

Murals in the Church of Our Lady before Týn from the Era of Wenceslaus IV

Résumé

Although today it seems that the interior of the Týn Church lacks traces of Medieval wall paintings, preserved sources provide evidence that walls indeed used to be adorned with extensive murals. Fragments of the paintings were discovered during restoration works twice. First in a sacristy in the 1930s, then behind a baroque altar in the north aisle in the late 1990s.

Based on the analysis of their form and style, the yet unpublished wall paintings are dated to belong to the era of Wenceslaus II. The murals demonstrate an immediate reflection of contemporary artistic and iconographic tendencies coming from the circle composed of the royal court, Church and monastic background as well as of the most affluent old-town patricians.

³³ TOMEK 1893, c. d. (v pozn. 13), s. 180.

³⁴ Karel Stejskal, Milena Bartlová i Magdalena Hamsíková se přiklání k domněnce, že Panna Marie, původně ve středu malby byla zobrazena jako neshořený keř. STEJSKAL 1983,

c. d. (v pozn. 31), s. 527; Idem: *Dějiny českého výtvarného umění* I/1. Praha 1984, s. 350; BARTLOVÁ, M.: Chrám Matky Boží před Týnem v 15. století. In: *Marginalia historica, Sborník Katedry dějin a didaktiky dějepisu*. Praha 2001, s. 132, HAMSÍKOVÁ, c. d. (v pozn. 32).

K dataci a emblematice Bible Václava IV.

Hana HLAVÁČKOVÁ

Abstract

The Wenceslaus Bible manuscript illumination is a supreme piece amongs the many splendid manuscript illuminations created at the court of the Luxembourg kings in Bohemia during the second half of the 14th century. However, these manuscript illuminations do not always have an exact dating. Thus, it is highly interesting to reconsider whether the dating of the manuscripts is actually correct, how this dating was done and on what reasons exactly it is based on. This study suggests that the works on the Wenceslaus Bible started ten years prior to the generally accepted date, i.e. at the end of the 1370s or around the year 1380.

Keywords: Wenceslaus Bible, Wenceslaus IV of Bohemia, illuminated manuscript, Queen Anne of Bohemia

Badatelé poměrně často uvádějí, že umělecká a zejména malířská díla, vznikající na území Anglie v období vlády Richarda II. a jeho manželky Anny Lucemburské, byla více či méně ovlivněna českým malířstvím jako důsledek Richardova sňatku s Annou, dcerou římského císaře a českého krále Karla IV. (1316–78) a sestrou krále Václava IV. (1361–1419), ke kterému došlo v roce 1382.¹ Zdroj tohoto vlivu byl spatřován v rukopisech a někdy i obrazech na cestovních oltářích, které si Anna přivezla s sebou do Londýna. Amanda Simpsonová nicméně tuto teorii zcela odmítá² a Lucy F. Sandlerová³ poukazuje na skutečnost, že iluminace v rukopisech české provenience měly na anglickou malbu pravděpodobně jen malý dopad. Vznik dvou

případů, které vykazují největší podobnost ve vztahu k anglickým pracím, totiž rytířský epos známý pod názvem *Willehalm* a bible Václava IV.⁴, je kladen do období po příjezdu královny Anny do Anglie v roce 1382, čímž je prakticky vyloučena jakákoli možnost českého vlivu.

V této souvislosti je třeba zvážit, zda datace těchto rukopisů není ve skutečnosti chybná a proč a na základě čeho byla díla takto datována. Osobně soudím, že práce na bibli Václava IV. začaly o deset let dříve, než se dosud předpokládalo, tedy na konci 70. nebo počátku 80. let 14. století, rozhodně však před rokem 1382, kdy Anna odjíždí do Anglie.⁵

Datování rukopisu *Willehalm*, zhotoveného pro Václava IV., do roku 1387 je vyjádřeno v závěreč-

¹ BRADLEY, J. W.: *Historical Introduction to the Collection of Illuminated Letters and Borders in the National Art Library*. London 1954, s. 127, 156; RICKERT, M.: *Painting in Britain*. Londýn 1954, s. 173-174.

² SIMPSON, A.: *The Connections Between English and Bohemian Painting During the Second Half of the Fourteenth Century*. New York 1984, s. 147-160.

³ SANDLER, L. F.: *Gothic manuscripts 1285-1385. A Survey of*

Manuscripts Illuminated in the British Isles. London, Oxford 1986, Vol I., s. 51-52, Vol. II., s. 178.

⁴ Dnes uloženo v Österreichische Nationalbibliothek Wien, s.n. 2643(Willehalm) 2759-2764 (Bible Václava IV.)

⁵ K tématu: HLAVÁČKOVÁ, H.: Kdy vznikla Bible Václava IV.? In: *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky*. Ed.: BUKOVINSKÁ, B. – KONEČNÝ, L. Praha 2003, s. 65-80.



Obr. 1: Král a královna na trůně a erby s českým lvem a říšskou orlicí. Bible Václava IV., vol. 1, f. 2. Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759-64 (foto: archiv autorky).

ných slovech rukopisu, tzv. *explicitur*. „Anno Domini millesimo trecentesimo octoagesimo septimo finitus et completus liber iste videlicet marchio Wilhelmus. Illustrissimo principi et domino domino [sic] Wenceslao Romanorum regi semper augusto et Boemie regi, domino suo generosissimo“. Protože vznik Václavovy bible byl datován do doby po jeho druhém sňatku v roce 1389, epos *Willehalm* bývá obecně považován za nejstarší ze skupiny Václavových rukopisů. Jak dále ukážeme, taková datace s sebou přináší jisté problémy.

Německy psaná Václavova bible není ani dokončena, ani explicitně datována.⁶ Ve svém prologu se výslovně zmiňuje o Václavovi a jeho královně a oba jsou zde vyobrazeni jako donátoři. Mělo se za to, že tuto královnu lze ztotožňovat s druhou Václavovou manželkou Žofíí Bavorskou. Předpoklad vycházel z interpretace písmene ‚E‘ jako monogramu Václavovy manželky, jak to uvádí Julius von Schlosser.⁷

Tato iniciála se často objevuje vedle písmene ‚W‘ na okrajích rukopisu. Považují von Schlosserovu interpretaci významu i datace skvostných a enigmatických drolerii Václavovy bible za pouze jednu z více možných vrstev. Jiný, širší význam si dovoluji naznačit na základě heraldického rozboru zde prezentovaných erbů.

Na třech foliích bible (f. 2v; f. 99, a násl. f. 177 prvního svazku) se vedle štítů s heraldickými figurami českého lva a říšské orlice, které se v textu vyskytují poměrně hojně, nacházely také štíty, které byly následně zatřeny bělobou; s velkou pravděpodobností se jednalo o štíty s erby Václavovy ženy. Není však důvod, proč by tyto štíty měly být odstraňovány a jediné vysvětlení, které se nabízí, je, že šlo o erby příslušející Václavově první ženě, Johaně Bavorské, která zemřela r. 1386. Je tedy pravděpodobné, že první svazek Václavovy bible byl dokončen ještě před

⁶ SCHLOSSER, J. von: *Die Bilderhandschriften König Wenzel I.* Jhrb. F. Kunstmml. a A.K., 1893, s. 214nn; SCHMIDT, G.: *Die Illuminaten König Wenzels und ihre Werke.* In: *Gotik in Böhmen.* Ed.: SVOBODA, K.. Wien 1969, s. 230-240; KRÁSA, J.: *Rukopisy Václava IV.* Praha 1971; SCHMIDT, G. *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních*

Lucemburků 1347-1437. Ed.: FAJT, J. Praha 2006, s. 486-487, kat. 158; BRODSKÝ, P.: *Krásy českých iluminovaných rukopisů.* Praha, 2012.

⁷ SCHLOSSER 1893, c. d. (v pozn. 6), s. 214nn.

tímto datem. Jediné erby, které se objevují v dalších svazcích, nesou českého lva a říšskou orlici. Štít na listu 2v není bělobou zcela překryt a je zřejmé, že byl totožný se štítem nesoucím modrobílou routu, který doplňuje Johaninu bustu v triforiu pražské svatovítské katedrály. Identifikaci královny trůnící po boku svého královského manžela, jak je zachycena v prologu k biblí, jako Johany Bavorské nahrává navíc i podpůrný historický důkaz: erby s českým lvem a říšským orlem, kterými je trůnící pár doplněn (obr. 133), mohly náležet jediné Václavovi a Johaně, která byla korunována českou královnou v roce 1370 (dva měsíce po sňatku s Václavem) a římskou královnou společně se svým manželem v roce 1376. Naproti tomu Václavova druhá žena Žofie byla korunována českou královnou teprve s odstupem jedenácti let od sňatku, v roce 1400 (tedy příliš pozdě na to, aby se tato korunovace nějak odrazila v rukopisu biblí). Je také známo, že ačkoli Václav v té době pobýval v Praze, korunovace své druhé manželky se nezúčastnil.⁸ Kromě toho Žofie nebyla nikdy korunována římskou královnou. Dle mého soudu je tedy královnou, která je zmíněna a zobrazena v prologu biblí, právě Johana Bavorská, z čehož vyplývá, že práce na biblí začaly ještě za jejího života a snad pokračovaly i po její smrti v roce 1386. Je pochopitelné, že v přechodném období po její smrti byly učiněny přípravy na nahrazení jejích erbů štíty se znaky Václavovy následující manželky. Johaniny erby byly pravděpodobně zaběleny v době mezi její smrtí a Václavovým druhým sňatkem, zřejmě ještě před tím, než byla známa erbovní znamení jeho nové manželky. Osobní erb Žofie Bavorské není znám, nicméně vzhledem k tomu, že byla Johaninou neteří, je možné, že její rodový erb byl shodný s Johaniným.

Václavova bible nebyla nikdy dokončena, pravděpodobně také z důvodu nepříznivé politické situace, která provázela jeho nepokojné vládnutí⁹, a tak ačkoli byla Žofie Václavovou ženou po dlouhých dvacet let, nebyla její erbovní znamení nikdy do foliantu



Obr. 2: Erbovní štít následně překrytý bělobou. Bible Václava IV., vol. 1, f. 99. Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759-64 (foto: archiv autorky).

doplněna. Je také třeba připomenout, že navzdory rozšířenému přesvědčení nebyla Žofina pozice na pražském dvoře nijak ideální. To ostatně naznačuje i prodlení mezi sňatkem a její korunovací a také skutečnost, že její busta se nikdy nedočkala umístění mezi ostatními v triforiu svatovítské katedrály, v době jejího sňatku stále nedokončené.¹⁰

Přijetí časnější datace vzniku Václavovy biblí je výsostně důležité také pro správnost interpretace

⁸ POLC, J. V.: *Svatý Jan Nepomucký*. Praha 1993, s. 229.

⁹ K tématu: SPĚVÁČEK, J.: *Václav IV. (1361-1419): k předpokladům husitské revoluce*. Praha 1986.

¹⁰ K tématu: HOMOLKA, J.: Zu den ikonographischen Programmen Karls IV. In: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1420*.

Europäische Kunst unter den Luxemburgern II. Ed.: LEGNER, A. Köln 1978, s. 607-618; HLOBIL, I.: Gotické sochařství. In: *Katedrála sv. Víta v Praze. K 650. výročí založení*. Ed.: MERHAUTOVÁ, A. Praha 1994, s. 66-95; KUTHAN, J. – ROYT, J.: *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha: Svatyně českých patronů a králů*. Praha 2011.

drolerií na okrajích jejích listů. Prvním místem, na němž se všechny emblémy vyskytují pohromadě, je začátek 1. knihy Mojžíšovy (Genesis) (f. 2v). Medailonky s výjevy Stvoření v iniciále I (-n aneenge schepfte got...) jsou obklopeny obrazy apoštolů a proroků a stylizovaným akantem s květy a zlatými plody.

Tyto motivy jsou samozřejmě typické nejen pro tento rukopis. Odkazují pravděpodobně na citát z Alana z Lille (Alanus ab Insulis), v němž autor píše o „listech historie, květech alegorie a plodech tropologie“.¹¹ Kromě erbů se zde vyskytuje ještě několik dalších symbolů, vztahujících se převážně k Václavovi. Objevují se opakovaně, nikoli jen ve Václavově bibli, ale i v dalších rukopisech z Václavovy skupiny: dvořané a lazebnice, džbery a svazky olistěných ratolestí, ledňáček a věníky (obr. 135), točenice většinou v modrých a bílých barvách. Místo se objevují postavy divých mužů, obvykle v roli štítonošů podpírajících jak erby s českým lvem, tak s říšskou orlicí. Klíčem k pochopení těchto symbolů je ledňáček, v antické mytologii známý pod jménem Alkión, jehož význam interpretoval von Schlosser na základě Ovidia jako symbol manželské věrnosti.

Nicméně ve vztahu ke Stvoření světa může Alkión nést ještě také jinou symboliku: v komentářích k *Hexameronu* (šesti dnům Stvoření), počínaje sv. Ambrožem přes Isidora ze Sevilly, Hrabana Maura a mnohé další¹² až po J. A. Komenského v *Orbis Pictus*¹³, je ledňáček vyzdvihován jako jeden z prvních živočichů, které Hospodin stvořil; navíc je, vzhledem k tomu, že své mladé vyvádí v době sněhových bouří a kruté zimy, považován za symbol plodivé síly. Další symboly na okrajích rukopisu odkazují rovněž na fenomén plodnosti: lazebnice představující Venuši (spíše však Venuši – Matku /Venus Genetrix/ než Venuši – bohyni lásky); právě tak symbolizují plodnost a úrodnost i svazky olistěných ratolestí. Plodnost je však pouze jedním z mnoha fenoménů zakódovaných v ilustracích na okraji listů.¹⁴ Také další



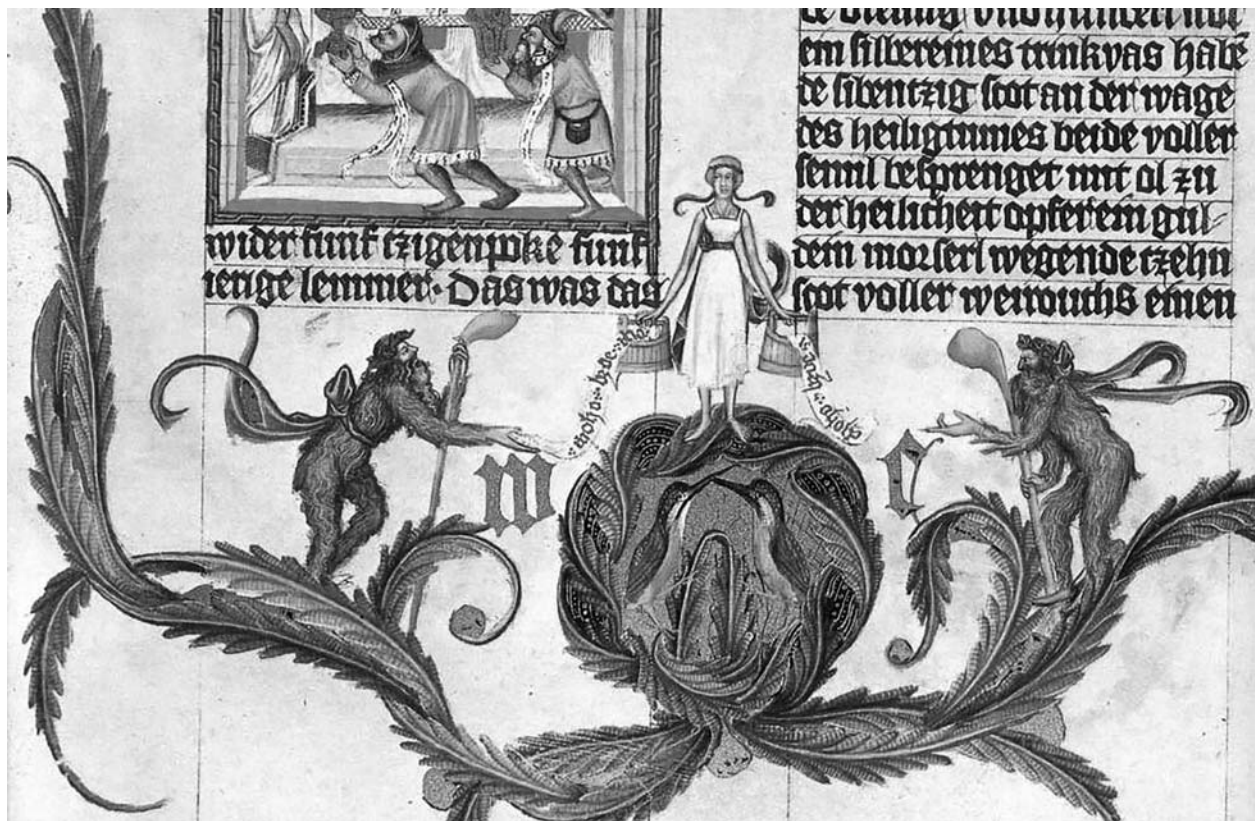
Obr. 3: Drolerie s motivem ledňáčka na věníku. Bible Václava IV., vol. 1, f. 2v. Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759-64 (foto: archiv autorky).

¹¹ Alan of Lille, in: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, vol. 194. Ed.: MIGNE, J. P. Paris 1855, col. 1090, citováno v EVANS, G. R., *The Language and Logic of Bible*. Cambridge 1991, s. 120.

¹² *Sanctii Ambrosii Hexameron Libri sex* (I.V, cap. XIII) in: MIGNE (ed.) 1855, c. d. (v pozn. 10), vol. 14, col. 238-39. Isidor ze Sevilly in: MIGNE (ed.) 1830, vol. 82, col. 462), Rabanus Maurus (MIGNE (ed.) 1864, vol. 111, col. 246).

¹³ COMENIUS, J. A.: *Orbis Sensualium pictus quadrilinguis*. Leutschoviae 1685, reprint Praha/Bratislava, 1985, s. 39; nově Praha 2011.

¹⁴ K tématu: HLAVÁČKOVÁ, H.: Courtly Body in the Bible of Wenceslas IV. In: *Künstlerischer Austausch. Acten des XXVIII. International Kongresses für Kunstgeschichte*. Vol. 2. Berlín 1993, s. 371-382.



Obr. 4: Drolerie s motivem lazebnice a divými muži. Bible Václava IV., vol. 1, f. 178. Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759-64 (foto: archiv autorky).

se vztahují k *Hexameronu* a ke komentářům k němu. Můžeme si povšimnout také závoje „točenice“, který von Schlosser označuje jako *Liebesknoten*, tedy „uzel lásky“. Toto označení však vyzdvihuje pouze jeden úzce osobní aspekt mnohem širšího významu: jedná se o závoj, *velum*, stočený a svázaný tak, že jeho konce od uzlu volně splývají.

Z liturgického hlediska má *velum* velmi jasnou konotaci: symbolizuje nebesa (*caelum*), viditelnou oblohu (*firmamentum*), ale také celistvost neviditelného vesmíru (*universum*). To se projevuje neobyčejně silně v iluminacích drobné modlitební knížky, sepsané a iluminované kolem roku 1300 ve Flandrech nebo v Porýní, známé podle někdejšího majitele jako Rothschildův žaltář. (New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library MS 404); v ní na listech 40, 77, 83, 84, 86 a 92 takové *velum* umístěno nad Nejsvětější Trojicí i na dalších iluminacích.¹⁵ Širší výklad významu ledňáčka jako

jedné z prvních stvořených bytostí může být, že reprezentuje všechna oduševnělá stvoření, tedy bytosti.

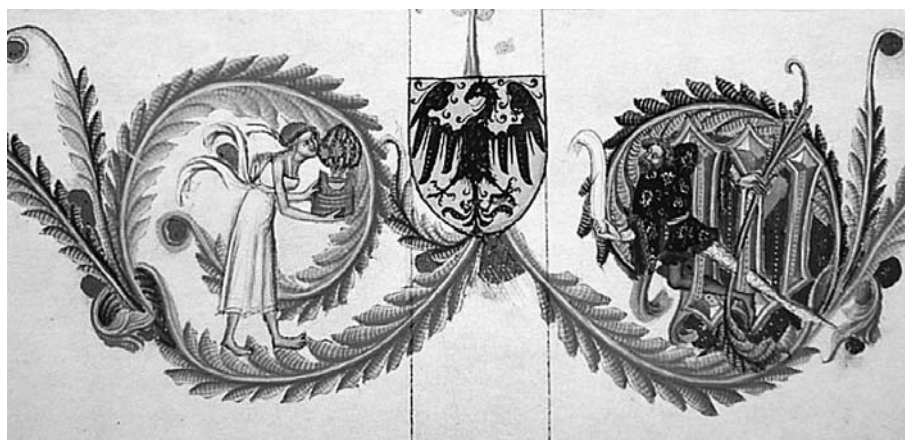
Stejným způsobem můžeme interpretovat velké, samostatně stojící iniciály – monogramy ‚W‘ a ‚E‘, které obvykle doprovázejí postavy dvořana (obr. 137) a lazebnice (obr. 136, 138). Písmeno ‚W‘ bývá obvykle jednoduše a zřejmě správně interpretováno jako iniciála Václavova jména (lat. Wenceslaus). Obtíže, které představuje iniciála ‚E‘, vyřešil von Schlosser s pomocí obecně přijímané, avšak poměrně komplikované konstrukce, která považuje jména Sophia (Žofie) a Euphemia za synonymická. Tato podoba královnina jména se však kromě Václavovy bible nevyskytuje v žádných jiných písemnostech. Von Schlosser se pokoušel najít podporu dvojznačnosti

¹⁵ HAMBURGER, J. F.: *Rothschild Canticles*. Londýn 1990, s. 27, 48, 51nn.

Obr. 5: Iniciála E s postavou dvořana (krále) a lazebnice s motivem věníku. Bible Václava IV., vol. 2, f. 129r. Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759-64 (foto: archiv autorky).



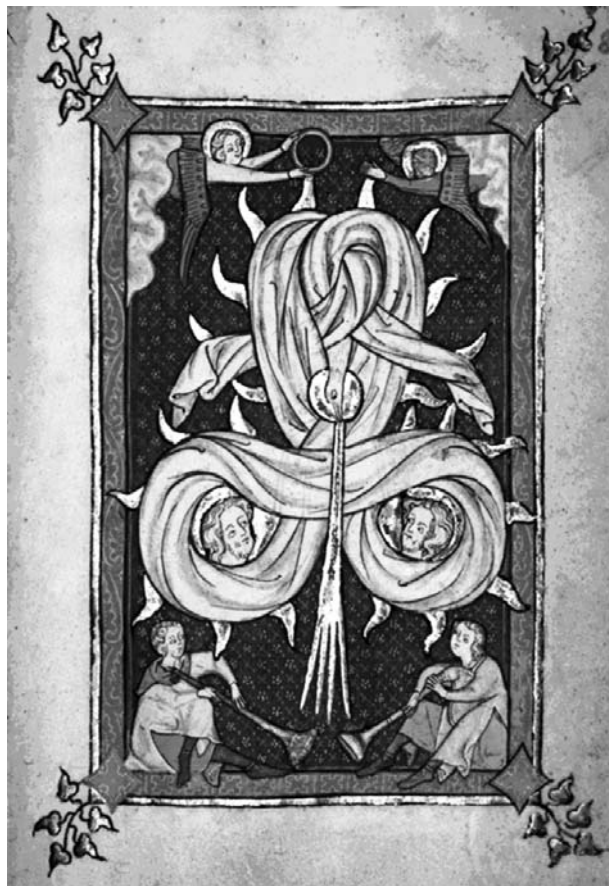
Obr. 6: Jedna z droberů s králem v písemné W. Bible Václava IV., vol. i, f. 99. Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759-64 (foto: archiv autorky).



monogramu ‚E‘ v dochované verzi Žofina jména ‚Ofka‘; nicméně podle mého soudu je tato forma spíše českou zdobnělinou jména Sophia (Žofie – Žofka – Ofka). Forma Ofka nebyla v Čechách té doby neznámá, a jistá Ofka je uváděna i v anglických záznamech vyjmenovávajících členy a členky družiny královny Anny¹⁶ – a tato dvorní dáma se jen stěží mohla jmenovat Euphemia. Kromě toho slovo Euphemia není se slovem Sophia plně synonymické. Monogram ‚E‘ se vyskytuje už ve Václavově rukopisu *Willebalm*, který byl dokončen dva roky před jeho sňatkem s Žofií. Tuto skutečnost nelze vysvětlit, aniž bychom připustili, že tento monogram ‚E‘ byl do rukopisu doplněn o deset let později; to je ovšem velmi nepravděpodobné, protože zde je ‚E‘ integrální součástí mnoha ornamentálních vzorů a objevuje se dokonce na titulní straně. Součástí písmen ‚W‘ a ‚E‘ jsou postavy dvořana (obr. 137) a lazebnice (obr. 136) v pozicích, jako kdyby stáli na pranýři (a von

Schlosser pochopitelně mluví o ‚pranýři lásky‘). Pokud by ‚W‘ znamenalo Václav (Wenceslaus) a ‚E‘ Žofie (Sophia), jak von Schlosser tvrdí, měl by být král ‚zajat‘ v písmeni ‚E‘ a královna ve ‚W‘. Ve skutečnosti jsou ovšem oba panovníci obsaženi v obou písmenech. To naznačuje, že obě písmena mají ještě nějaký jiný, širší význam, a že představují nějaký jiný významný duální koncept. Může se zde jednat o možnost konceptu ‚Svět a Země‘, ve staroněmecké podobě ‚Werld und Erde‘, který se objevuje na několika místech v prologu bible. Tuto možnost podporuje skutečnost, že stejný monogram ‚W‘ se objevuje na císařské pečetí Karla IV. pod Karlovou podnožkou (*subpedaneum*). Císařovi slouží ‚W‘ (Werld, Svět) jako podnožka, podobně jako na zobrazeních trůnicího nebo ukřižovaného Krista, jehož *subpeda-*

¹⁶ K tématu: SIMPSON 1984, c. d. (v pozn. 2), s. 147-160.



Obr. 7: *Rothschild Canticles* (f. 75r): Trinity, kol. r. 1300, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University (<http://www.monasticmatrix.org/figurae/rothschild-canticles-f-75r-trinity>).

neum na raně středověkých slonovinových řezbách nese označení *Terra*. Podobně můžeme písmeno *W* několikrát najít ve spojení s císařem Ludvíkem Bavorským ve formě *incipitu* *W-ir Ludwick*, například na titulní straně kodexu *Oberbayerisches Landrecht Ludwigs*, datovaného 1346, nyní uloženého ve vídeňské Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2786. V tomto použití má uvedená iniciála velmi pozoruhodnou podobu: Ludvík je tu zobrazen trů-

nící v obrovském písmeni *W*, které tvoří zároveň podnožku trůnu.¹⁷ Někdy se ve vyobrazení pod nohama vládců objevuje skutečně zemská sféra, často s nápisem *Terra*. Podobně postava lazebnice může, kromě personalizace Venuše, symbolu plodnosti, symbolizovat také *Erde* (Zemi) nebo *Werld* (Svět); to může mít význam zejména pro bezdětného krále, podobně jako alegorická postava *Frau Welt* v rukopisu *Gedichte und Lieder* z pera Huga von Montfort, iluminovaného Heinrich Aurhaymem po r. 1414 (Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana Pal. germ. 329). Stejně starým a rozšířeným symbolem je písmeno *E* (Erde) s korunou.

Podobně silný význam nesou i emblémy, které se objevují v rukopisech pocházejících z prostředí jiného soudobého panovnického dvora, totiž milánského, pořízených pro vévodu Giangaleazza Viscontiho.¹⁸ Giangaleazzovým osobním znakem bylo zlaté slunce s bílou holubicí na pozadí modrého nebe. Jeho dvorní básník Giovanni di Vanozzo vykládá tento znak jako přehled Giangaleazzových ctností: slunce znamená moc, holubice pokoru a cudnost, modré nebe pak pokoj a mír. Podle téhož vykladače odkazuje znak také na Nejsvětější Trojici: modré nebe jako *loco de padre* symbolizuje Boha Otce, slunce Krista a holubice Ducha svatého. Tak se výklad symboliky Trojice Boží přenesl na všechna Giangaleazzova osobní znamení.¹⁹

Domnívám se, že v případě Václavova rukopisu vycházejí emblémy na okrajích listů z ikonografie *Hexameronu*, tedy pořadu dnů Stvoření, a že rukopis Václavovy bible je prvním kodexem, ve kterém jsou zobrazeny společně na jednom místě.

Z tohoto důvodu se také domnívám, že první svazek Václavovy bible byl dokončen dříve, dokonce ještě před rukopisem *Willehalmu*. Datace prvního svazku Václavovy bible do ranějšího období je plně obhajitelná i ze stylistického hlediska. V literatuře lze dohledat několik argumentů podporujících tvrzení, že výskyt takovýchto enigmatických emblémů je důkazem existence tajného řádu při královském dvoře.²⁰

¹⁷ K tématu: SUCKALE, R.: *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*. Mnichov 1993, s. 38.

¹⁸ KIRSCH, E. W.: *Five Illuminated Manuscripts of Giangaleazzo Visconti*. Londýn 1991, s. 19-27.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ K tématu: SCHLOSSER 1893, c. d. (v pozn. 6), s. 214nn; SCHMIDT 1969, c. d. (v pozn. 6), s. 230-240; KRÁSA 1971, c. d. (v pozn. 6); STUDNÍČKOVÁ, M.: Hoforden der Luxemburger. In: *Umění*, 1992, č. 4-5, s. 320-328.



Obr. 8: Vyobrazení lazebnice a divých mužů jako štítonošů. Bible Václava IV., vol. 1. Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2759-64 (foto: archiv autorkey).

Šlechtické řády však nejsou primárním zdrojem či tvůrcem těchto symbolů; spíše jsou symboly nositeli zvláštního smyslu pro tyto řády, stejně jako pro jednotlivé osobnosti. Výsadní a nejdůležitější význam pak nesou symboly odkazující na univerzální, tj. náboženské fenomény, podstatné pro celý středověký svět a zejména pro jeho komorní dvorskou kulturu.

Mezi Václavovými a Giangaleazzovými rukopisy můžeme tedy sledovat velmi úzkou příbuznost, která

přesahuje až k rukopisům vznikajícím na dvoře anglického krále Richarda II. K ranější datace vzniku prvního svazku Václavovy bible k roku 1380 (první svazek byl zcela jistě dokončen v období mezi rokem 1376, tedy korunovací Václava a Johany na římského krále a královnu, a rokem 1386, kdy Johana umírá) by měl přihlídnout i další výzkum v oblasti malířství a sochařství doby Václava IV., dvorské kultury i vzájemných vztahů mezi jednotlivými evropskými panovnickými dvory.

On the Dating and Emblematics of the King Wenceslaus IV's Bible

Résumé

It is argued that art, particularly the visual arts, during the reign of Richard II and Queen Anne of Bohemia were in some way connected to the Bohemian painting as a consequence of Richard's marriage to Anne, daughter of Charles IV, the Holy Roman Emperor and King of Bohemia, and sister of King Wenceslas IV, in 1382. This influence was supposed to be introduced through manuscript illuminations and portable altarpieces brought by Anne from Prague to London. However, some authors reject this theory and point to the fact that Bohemian manuscript illumination seemed to have had very

little effect on English painting. The same authors also assume that the Bohemian manuscripts were in fact created after Anne's arrival to England in 1382, thus virtually eliminating the possibility of Bohemian influence on English visual arts. Therefore it is highly interesting to reconsider whether the dating of the manuscripts is actually correct, how this dating was done and on what reasons exactly it is based on. This study suggests that the works on the Wenceslaus Bible started ten years prior to the generally accepted date, i.e. at the end of the 1370s or around the year 1380 – just before Anne's departure for England.

Viklefovy teze a jejich revoluční potenciál

Jakub ŠENOVSKÝ

Abstract

This article focuses on John Wycliffe's thought and aims at uncovering an inherent revolutionary potential of his philosophy. First, Wycliffe's metaphysical realism that gave rise to a specific notion of truth based on the divine authority is examined. This notion is then developed into a belief that the Scripture is the absolute authority in the matters of truth. Therefore, Wycliffe considers the Biblical description of the First Church to be a measure for all other ages. However, the Church in Wycliffe's time was far away from this ideal – thus he concludes that the present day Church needs to be reformed. Since even the Pope, the very head of the Church is corrupt, the reform must come from outside of the Church, namely from the King.

Keywords: John Wycliffe, metaphysical realism, Medieval philosophy, Hussite movement, revolution

Úvod

Někdy se tvrdí, že filosofové jen planě přemýšlejí, avšak jejich myšlení má jen pramalý praktický dopad. Pokud se však podrobněji seznámíme s dějinami filosofie, najdeme hned několik příkladů velmi metafyzického myšlení, které mělo takřka okamžitý a reálný dopad na běh světových dějin. Z poslední doby lze jmenovat samozřejmě marxismus, ale nalezneme i příklad mnohem ranější a snad i působnější. Byl to právě Jan Viklef (1331–1384)¹, jehož metafyzický systém vyústil v silné revoluční dění, které ovlivnilo zásadně jeho dobu i dobu, která přišla po něm. Zásadní dopad jeho myšlení se však neudál ani tak v jeho domovské Anglii², jako v husitských Čechách.

Hlavním cílem této studie bude snaha nalézt základní spojovací linie mezi Viklefovým tzv. metafyzickým realismem (který ústí ve specifické pojetí bytí, pravdy a logiky) a jeho přístupem k Písmu jakožto autoritativnímu zjevení boží pravdy a jeho pojetím církve, svátostí a společnosti; což jsou všechno témata, která přebírali i čeští mistři Pražské univerzity a která pak ústila do husitské revoluce. Nelze samozřejmě tvrdit, že hlavním a jediným zdrojem husitských rozbrojů bylo Viklefovo myšlení a jeho teze, ale spíše o to ukázat, jak konkrétní a zdánlivě od reality odtažené myšlení může mít radikální dopad na vývoj dějin, protože dokáže poskytnout ideologické oprávnění k revoluci ve společnosti.

Proto se nejprve budeme zabývat tím, proč Viklef již jako mladý učenec zavrhl takzvaný nominalismus³

¹ Podle Miloslava Kaňáka lze Viklefovo jméno psát asi 30 různými způsoby. On sám se přiklonil k variantě John Viklef (srov. KAŇÁK, M.: *John Viklef – Život a dílo anglického Husova předchůdce*. Praha 1973, s. 7). Tato varianta (kterou rovněž používá Pospíšil ve své husovské monografii: POSPÍŠIL, C. V.: *Husovská dilemata*. Praha 2015) však trpí značnou nejednotností zápisu, kdy křestní jméno je ponecháno v anglické podobě, zatímco příjmení je počeštěno. Proto v této studii budu používat zápis Jan Viklef, který ostatně používá například i Pavel

Soukup (viz SOUKUP, P.: *Reformní kazatelství a Jakoubek ze Strážbra*. Praha 2011).

² Viz tzv. lollardské hnutí. Srov. KAŇÁK 1973, c. d. (v pozn. 1), s. 41nn.

³ Z některých zpráv se zdá, že Viklef sám byl v mladém věku zastáncem nominalismu, avšak poměrně záhy se od něj odklonil. Srov. CONTI, A. D.: *Wyclif's Logic and Metaphysics*.

a přiklonil se naopak k silnému realismu, posléze přejdeme k jeho pojetí pravdy a logiky. To nám umožní pochopit jeho vztah k Písmu jako ideálnímu vzoru uspořádání společnosti (a církve) a reformní dopad jeho myšlenek.

Středověké metafyzické myšlení – nominalismus a realismus

Spory o povaze universálií (obecnin) byly jedním ze základních filosofických témat, které zaměstnávaly autory explicitně od doby, kdy Porfyrios z Tyru ve druhé polovině třetího století ve svém *Isagoge* (tj. *Úvodu k Aristotelovým Kategoriiám*) formuloval tři základní otázky: (1) Jsou věci jako „člověk“ nebo „zvíře“ něco pouze v mysli nebo jsou i mimo mysl? (2) Pokud jsou mimo mysl, jsou materiální, nebo nemateriální? (3) a jsou něco odděleného a odlišného od individuálních smyslových věcí, nebo něco v nich a jako jsou ony? Tento úvod přeložil do latiny Boëthius a sám poskytl první odpovědi. Podle něj jsou obecné pojmy (universálie) jak něco v mysli, tak i něco mimo mysl. Jedním způsobem jsou chápány v mysli (tj. obecným způsobem), jiným způsobem pak existují mimo mysl v individuálních jsoucnech (tj. ve své konkrétnosti). Rovněž byl přesvědčen (ostatně jako již Aristoteles na rozdíl od Platóna), že universálie existují pouze v konkrétních věcech. Samostatnou existenci mimo tyto konkrétní věci nemají (to znamená, že žádné oddělené platónské ideje podle něj neexistují).⁴

Jelikož tato odpověď nebyla pro mnohé příliš uspokojivá, tak v následujících staletích jednotliví myslitelé přicházeli s vlastními řešeními, které však

rovněž variovaly mezi oběma extrémami: Jednou se ony odpovědi zastávaly spíše reálné existence obecných pojmů i mimo mysl člověka (jako například radikální realismus až platónského typu, který nalezneme u Eriugeny), jindy dávaly raději přednost názoru, že jde o pouhé věci v mysli člověka (tj. o pouhá jména, lat. *nomen*, odtud pak nominalismus), které s realitou nemají příliš společného (tady jde například jmenovat Roscelina z Compiègne, který je někdy považován za předchůdce radikálního nominalismu).⁵

Tento spor vygradoval ve třináctém a čtrnáctém století, kdy došlo k širší recepci Aristotela, což vedlo k významnému rozpracování realistické pozice. Hlavními proponenty realismu v tomto období byli Tomáš Akvinský a Jan Duns Scotus. Akvinského řešení se snaží opět o jistý smírlivý přístup mezi oběma extrémami (proto se někdy v odborné literatuře nazývá jako „umírněný realismus“),⁶ kdežto Jan Duns Scotus zastával realističtější stanovisko a byl přesvědčen, že věci poznáváme v jejich individualitě na základě jejich vlastní „totosti“ (lat. *haecceitas*), a to sice přímo, ale poněkud konfúzně.⁷

Vůči těmto stanoviskům se nejhlasitěji ohradil nejznámější z nominalistů, Vilém Ockham. Ten se velmi skepticky díval na neustálé zavádění nových metafyzických entit (jako byla výše zmíněna *haecceitas*), a proto přišel se svou známou břitvou – žádná vysvětlení by neměla množit entity, pokud to není nezbytné. Podle něj existují pouze obecné pojmy v mysli a individuální věci mimo mysl. A k vysvětlení přítomnosti obecných pojmů v mysli stačí prý poukázat na schopnost lidského ducha vytvářet takové pojmy na základě určité zkušenosti s nějakou jednotlivinou.⁸

In: LEVY, I. C. (ed.): *a Companion to John Wyclif. Late Medieval Theologian*. Leiden 2006, s. 68.

⁴ Srov. GRACIA, J. J. E. – NOONE, T. B.: *a Companion To Philosophy In The Middle Ages*. Oxford 2002, s. 8.

⁵ Ibidem, s. 9.

⁶ Zkráceně lze říct, že podle Tomáše obecniny spočívají ve věcech, ale náš rozum tyto universálie nepoznává přímo (tj. nepoznává přímo jejich přirozenost, či substancionální formu), ale zprostředkovaně přes smysly a obrazotvornost na základě působení takzvaného činného rozumu. To, že ony pojmy odpovídají realitě, je nakonec zaručeno tím, že vše je stvořeno jedním Stvořitelem, a proto abstrakce nemůže věci nějak redukovat či jim něco odebírat, ale postihuje věci tak, jak

ve skutečnosti jsou. Pro tuto studii není však příliš nezbytné šířeji rozepisovat, v čem konkrétně toto řešení spočívalo. Případné zájemce o toto téma lze odkázat například tady: MACDONALD, S.: *Theory of knowledge*. In: KRETZMANN, N., STUMP, E. (eds.): *The Cambridge Companion To Aquinas*. Cambridge 1999, s. 180-185; nebo ELDERS, L.: *Filosofie přírody u sv. Tomáše Akvinského*. Praha 2003, s. 13, 341nn.

⁷ Zamýšlený rozsah a téma příliš neumožňuje rozepisovat ani tuto pozici do větších podrobností – lze však odkázat na stručné a přehledné zpracování této problematiky od Stanislava Sousedíka: SOUSEDÍK, S.: *Jan Duns Scotus – doctor subtilis a jeho čeští žáci*. Praha 1989, s. 43-63.

⁸ Srov. GRACIA – NOONE 2002, c. d. (v pozn. 4), s. 9.

Nominalismus začal postupně v průběhu čtrnáctého století na universitách převládat, což platí především pro Oxford, Viklefovu alma mater.⁹ Ovšem s výstupem nominalismu byla v mnohém otřesena středověká víra v rozum a v jeho schopnost poznat (aspoň nějakým zprostředkovaným způsobem) pravdu – docházelo k čím dál většimu rozmachu skepticizmu, který nemusel ohrozit pouze universitní filosofické systémy, ale i celý společenský řád¹⁰, který byl v mnohém přece založen na zjevení samotné Pravdy, jak o tom zpravuje Bible. Nominalismem zapříčiněný skepticizmus mohl tak ohrozit i samotné pilíře křesťanské víry. A právě proti tomuto nebezpečí bojoval Jan Viklef.

Viklef jako metafyzický realista

Ve Viklefově filosofickém systému hrály univerzálie naprostý prim (ať již ontologický či epistemologický), a to nade všemi ostatními druhy bytí.¹¹ Podle něj právě jen pokud existuje velmi silný isomorfismus mezi našimi pojmy (tj. mentálním jazykem) a světem, může být vysvětlena a zajištěna označující funkce termínů a výroků, možnost definic a především platnost a všeobecnost našeho poznání.¹² Všimněme si, že hlavní motivací Viklefova příklonu k silnému realismu je snaha zachránit možnost poznatelnosti pravdy, či až samotné božské Pravdy. Viklef byl tudíž přesvědčen, že pojmy v božské mysli (které jsou ve věcech, protože jsou Bohem stvořeny) musí odpovídat lidským pojmům, které jsou odvozeny od oněch jednotlivostí, a jen tak máme zajištěnu smysluplnost našeho myšlení a poznávání. Naše poznání

pak nabývá puncu jistoty, protože pokud dodržíme základní metodologické postupy, můžeme oprávněně předpokládat, že je správné. Vždyť Bůh neklame.

Viklef byl tudíž přesvědčen, že náš mentální jazyk je něco jako uspořádaná sbírka znaků, z nichž každý odkazuje k nějakému metafyzickému konstituentu světa (tzn. třeba k individuím a universáliím, substancím a akcidentům, vlastnostem apod.) a že pravdivé výroky jsou jakoby obrázky vnitřní struktury jsoucen a vzájemného vztahu mezi nimi.¹³

Toto až příliš úzké sepětí mezi lidským myšlením a poznávanými věcmi zákonitě vede k přeceňování lidské poznávací schopnosti: Logická kritéria a pravidla, se kterými jiní (především tedy nominalisté) zacházejí velmi opatrně při jejich aplikaci na skutečnost, získávají nyní charakter základních ontologických pravidel, jimiž se řídí i okolní svět. Naopak každé logické pravidlo a postup musí mít nezbytně svůj předobraz ve skutečnosti, která mu odpovídá i na úrovni reálného bytí (tj. na ontologické úrovni). Takto je možné používat logická a ontologická pravidla naprosto záměnně, protože logika není závislá na mentálních aktech, kterými je prováděna.¹⁴ Takto lze hovořit o plné objektivitě mezi obsahy a artikulacemi našich idejí.¹⁵

Vzájemná propojenost mezi logikou a ontologií vedla Viklefa k tomu, že vydatně rozšířil rozsah samotného pojmu „bytí“ – takto do „bytí“ patří mimo jiné i kategoriální jsoucna; vše, co je v možnosti ve svých příčinách; všechna inteligibilní jsoucna, která jsou pouze v Bohu jako něco, co může stvořit; nekategoriální principy, jako je Bůh, jednota nebo bod; privace; agregáty a skupiny věcí, jako jsou vesnice,

⁹ Srov. KANÁK 1973, c. d. (v pozn. 1), s. 14.

¹⁰ Pokud totiž jednotliviny předchází pojmy, tak musel být zákonitě otřesen platonicko-realistický názor, že ideje (přirozenosti, obecné pojmy) jsou nejdříve v Boží mysli, ze které jsou tvořeny jako konkrétní věci, a pak adekvátně poznávány lidským rozumem jako pojmy. Škrtnutí této představy nemá důsledky pouze pro teorii poznání (nejde o pouhý epistemologický skepticizmus), avšak i důležité dopady na věrouku – z tohoto přesvědčení rovněž může plynout závěr, který zpochybňuje racionalitu Božského plánu se světem – v Boží mysli nejsou jednotlivé pojmy, ty jsou pouze v lidské mysli, proto lze jen stěží hovořit o (byť jen poměrné) poznatelnosti Božích záměrů se světem. Srov. KANÁK 1973, c. d. (v pozn. 1), s. 14.

¹¹ Srov. CONTI 2006, c. d. (v pozn. 3), s. 70.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 71. Toto dobře ukazuje tento citát z *Tractatus de universalibus*, kde Viklef tvrdí, že i pokud by žádná stvořená přirozenost nemyslela, existovaly by rody a druhy, které by byly sdíleny jejich individui: „Etsi nulla natura creata intelligeret, non eo minus forent species et genera communicata vere suis suppositis, ut non dependet ab intellectu creato quod commune est cuilibet igni esse ignem et sic de aliis substantiis.“ (*Tractatus de universalibus* 3, s. 79).

¹⁵ CONTI 2006, c. d. (v pozn. 3), s. 78.

města, země či náboženské řády; hypotetické a ta-
tologické pravdy; věci, jako jsou smrt, hřích nebo
nepravda.¹⁶

Na tomto místě je důležité podotknout, že ten-
to výběr způsobil revoluci ve středověkém pojetí
transcendentálií. Transcendentálie jsou totiž nejpri-
mitivnější pojmy (které přesahují i samotné katego-
rie – jde totiž o základní určení všeho jsoucího), ze
kterých všechny ostatní pojmy pocházejí přidáním
nějakého specifického určení. Mezi transcendentální
pojmy jsou takto tradičně uváděny pojmy „prav-
divé“, „dobré“ a „jedno“, přičemž pojem „bytí“
je tím nejzákladnějším, protože ho lze vypovídat
i o transcendentálních pojmech. Viklef však toto
značně změnil – pro něj je totiž pojem „bytí“
či „jsoucí“, jak dobře ukazuje onen seznam výše,
podřízen pojmu „pravdy“ či „pravdivý“. „Pravda“
tak nahrazuje „bytí“ a z „bytí“ se stává pouze jedna
z transcendentálií (i když ta hlavní), tzn. jedno ze
základních určení všeho, co je pravdivé.¹⁷ To pak
znamená, že jednotlivé výroky jsou rovněž jsoucna
(nikoli, že pouze odkazují na konkrétní jsoucna
a na jejich vztahy), tedy například jednotlivý člověk
je reálným výrokem, kde aktuální existence v čase

jako individuum je podmět, společná přirozenost
(lidskost) je predikátem a specifická esence (tj. to, čím
je toto individuum určitým člověkem) je pak kopulí
výroku.¹⁸ Výrok je pravdivý pouze tehdy, popisuje-
li reálný stav věcí ve světě. U Viklefa dochází tudíž
k velmi silné logicizaci celého universa.

Pro naše téma je také důležitý fakt, že svět je na-
konec založen na božské esenci, takže mezi jakoukoli
pravdou (a viděli jsme, že pravda je stav věcí ve světě)
a božskými idejemi je velmi silné spojení. Ideje věcí,
totiž ony specifické esence (tj. to, čím je jednotlivé
individuum tím, čím je), se rovnají božským idejím,
tj. jde o způsob, jak jsou individua pojímána v božské
mysli. To znamená, že jde i o principy, jimiž Bůh
poznává ona individua, protože jde o modely, podle
nichž jsou tyto jednotliviny stvořeny. Zároveň, kvůli
požadavku absolutní jednoty v Bohu, jsou tyto ideje
totožné s božskou esencí (i když jsou od ní formálně
odlišné¹⁹). A tato pouze rozumem odhalitelná odliš-
nost spočívá v tom, že jde o (spolu)příčiny různých
druhů věcí.²⁰ Ovšem pokud takto úzce spojíme
božské ideje a dění ve světě, vyjde nám, že vše, co
se odehrává ve světě, je již předem rozhodnuto,
poněvadž tomu nemůže být jinak.²¹

¹⁶ Ibidem, s. 79.

¹⁷ Ibidem, s. 80. Srov. *Tractatus de universalibus* 7, s. 139: „Nam aliqua veritas est per se in genere et aliqua non. Et de illa loquuntur philosophi vocantes illam ‚ens rationis‘. Nec obest de eadem re secundum rationem disparem habere varium intellectum, ut concipiendo Petrum esse animal, quantum, album, patrem generantem, fatigatum in lecto hodie iacentem, divitem, intelligo decem genera sed complexe ut sunt veritates apud considerationem meam. Et eadem decem praedicamenta alias intelligo incomplexa. Nec variantur res illae propter variationem intellectus mei, sed circumstant illas rationes ex quibus capitur variatio intellectus complexi et incomplexi, qui non potest Deo competere.”

¹⁸ Ibidem, s. 81n. Viz *De logica* 1, 5, s. 15: „Proposicio realis est, ut *iste homo, iste lapis* etc. quia sicut in alia propositione est subiectum et predicatum et copula, sic in *isto homine* est dare istam personam, que est pars subiecta speciei humane, que est tamquam subiectum; et est dare similiter naturam humanam, que essentialiter inest isti homini tamquam predicatum, et realiter predicatur de isto homine. Et est dare essenciam istius hominis, que est realis copula copulans istum hominem cum sua natura. Et sicut in propositione artificiali predicatum

dicitur de subiecto, sic in ista propositione reali iste homo est essentialiter et realiter natura humana.“

¹⁹ Formální distinkce je přínos Jana Dunse Scota středověké filosofii, kterou se snažil naznačit, že i když jde o jednu esenci, tak formálně (tj. rozumem) v ní přece jen dokáže náležitě odlišit jisté skutečnosti. Srov. CONTI 2006, c. d. (v pozn. 3), s. 72nn.

²⁰ CONTI 2006, c. d. (v pozn. 3), s. 86.

²¹ Sám Viklef se snažil bránit nařčení z determinismu, avšak poněkud nepřesvědčivě. Zavedl totiž rozlišení dvou druhů nutnosti – absolutní a relativní nutnosti. Absolutní nutnosti jsou pak ty pravdy (viděli jsme, že pravda se u něj prakticky rovná bytí), které náleží do oblasti teologie, geometrie nebo jde o výroky o minulých a současných pravdách. Relativní pravdy jsou pak ty, které nějak zahrnují fungování kauzality. Ovšem pokud relativní pravdy plynou z absolutních pravd (protože musí plynout z nějakého minulého či současného stavu věcí, což je však absolutní pravda), tak jsou rovněž nutné. Podobně nepřesvědčivá je jeho argumentace ohledně božské moci a lidské svobody. Takto lze nahlédnout, že u Viklefa je celá lidská historie deterministická. Srov. CONTI 2006, c. d. (v pozn. 3), s. 88n.

Viklefova epistemologie – člověk poznává pravdu na základě božské autority

Tím, že Viklef nahradil epistemologii jakožto filosofickou disciplínu zabývající se možnostmi lidského poznání prostou logikou²² (která se zabývá pravidly lidského myšlení a zkoumá pravdivostní hodnoty výroků), došlo nezbytně k povýšení role rozumu v celém procesu poznávání. Abychom však ocenili celou sílu, kterou Viklef připisoval rozvažovací schopnosti (a které vedla vposled k povýšení role individuality, jelikož každý člověk má velmi podobný podíl na onom božském rozumu, který je základem toho lidského), tak se nejdříve musíme podívat na postavení víry ve Viklefově myšlení.

Hned na začátek je třeba říct, že víra a rozum si nejsou nijak protikladné, jak je ostatně typické pro celé středověké myšlení, a nejen pro ně. Pokud si uvědomíme, že Bůh je plností bytí a vše ostatní je od něj odvozeno (na základě participace na božském bytí),²³ tak to nezbytně znamená, že Bůh vše překračuje (transcenduje) a nic jej nemůže plně obsáhnout (kromě jeho samotného), což ale znamená, že člověk nikdy nemůže dosáhnout plně pravdy. Proto pokud jde o nejvyšší pravdy, které vystihují samotnou podstatu skutečnosti, je třeba se spolehnout na božskou autoritu a její zjevení, které se děje především v Písmu.

To však ani v nejmenším neznamená, že by rozumové uvažování bylo zbytečné či slabé – rozumové poznání (na základě Viklefova realismu) je přece přiměřené realitě kolem sebe a tu poznává objektivně; pouze pokud jde o pravdy, které lidský rozum

překračují (tj. o pravdy teologické apod.), je zapotřebí víry, což neznamená nic jiného než spolehnout se na vyšší rozum, než je ten lidský.²⁴

Víra má své přirozené místo v procesu poznávání a to místo je na samém počátku tohoto procesu. Viklef byl přece jenom přísný realista, takže byl přesvědčen, že i ty nejvyšší pravdy (jako třeba Trojice apod.) mohou být prozkoumány a pochopeny lidským rozumem (sice nikdy v naprosté úplnosti, ta přísluší samotnému Bohu, ale jistě adekvátně). Ovšem celé toto uvažování spočívá vposled na víře, a to především na víře v základní (aristoteléské) principy, kterým je třeba přitakat, od nich pak pomocí pravidel rozumu (sylogismů) můžeme postupovat dále až k těm nejvyšším pravdám.²⁵ Vidíme tedy, že víra hraje u Viklefa možná trochu překvapivou roli, avšak vzhled k jeho racionálnímu realismu nikoli příliš – víra je opravdu jen důvěrné přitakání autoritě, a to ale pouze božské autoritě (nikoli té lidské),²⁶ na které je ostatně celá skutečnost založena (vždyť v Boží mysli jsou stále přítomny všechny ideje všech věcí), a proto je víra (tento akt přitakání pravdě) velmi (ba naprosto) rozumná a přirozená v procesu uvažování.

To však neznamená, že by bylo možné dokázat všechny články víry pouze pomocí vědeckých (tj. logických) postupů – potom by totiž nebylo zapotřebí božského zjevení – tyto články jsou skryty přirozenému světlému rozumu, a proto je v těchto věcech potřeba podřídit se božské autoritě (jejíž zjevení je zaznamenáno v Písmu) a autoritě církve, která má být strážkyní a náměstkyní této autority. Logickým uvažováním pak můžeme prohlubovat

²² Srov. LAHEY, S. E.: Wyclif's Trinitarian and Christological Theology. In: LEVY, I. C. (ed.): *a Companion to John Wyclif. Late Medieval Theologian*. Leiden 2006, s. 140.

²³ Srov. CONTI 2006, c. d. (v pozn. 3), s. 106.

²⁴ Tuto skutečnost dobře ukazuje například Viklefův postoj k tzv. důkazům Boží existence. Základní problém všech těchto způsobů dokazování je ten, že se snaží dokázat něco, co by mělo lidský rozum nebetyčně přesahovat, ba dokonce zakládat, což může vzbuzovat oprávněné pochyby, zda je něco takového vůbec možné nebo proveditelné. Viklef si byl této potíže dobře vědom, a proto odpovídal poměrně opatrně – podle něj je Boží existence sice dokazatelná (a dokonce i jeho trojiční povaha je rozeznatelná), ale pouze konfúzně, tj. v pouhém náznaku a nikoli jako naprostá

pravda. Viklef si na tomto místě bere na pomoc Augustina a hovoří o tom, že všechno naše rozvažování a dokazování vyžaduje něco jako ne-racionální souhlas (ne-racionální protože se nachází buď před, nebo mimo proces uvažování). Je tomu stejně například i u učení se mluvit či číst – ty také vyžadují určitý stupeň důvěry v učitele (tj. víry). Takto bez nějakého stupně víry není možná žádná pravda (můžeme si to blíže vysvětlit například tím, že bez základní důvěry ve smysluplnost světa kolem nás není možné svět poznávat; a tato důvěra se skutečně nezakládá na racionalitě, ale jde o svého druhu víru ve smysl světa). Srov. LAHEY 2006, c. d. (v pozn. 22), s. 142n.

²⁵ Srov. LAHEY 2006, c. d. (v pozn. 22), s. 145.

²⁶ Ibidem.

naše pochopení těchto pravd.²⁷ Hereze pak spočívají v popírání universálních pravd a ve špatném logickém uvažování.²⁸ Tímto se dostáváme k vlastním revolučním tezím Jana Viklefa, neboť právě tyto výše popsané pozice mu poskytly nutný teoretický základ pro velmi rozsáhlou společenskou kritiku. Obrátme tedy náš pohled k Viklefově eklesiologii, tj. nauce o církvi, která měla tak silný vliv i na pražské universitní mistry.

Viklefova eklesiologie a dobová kritika na základě podoby prvotní biblické církve

Odpověď na otázku, proč Písmo hraje primární roli jako autorita při poznávání nejvyšších pravd, je nabíledni – Písmo je inspirovaným zápisem zjevení samotného Boha, a to v Ježíši Kristu. V něm bylo zjeveno vše podstatné o světě, stvoření, člověku i o Bohu. Toto zjevení je navíc dostatečné a nic k němu nemůže být přidáno.²⁹ Pro Viklefa je tak

Písmo výslovně základem všech stvořených pravd,³⁰ Písmo totiž obsahuje věčnou pravdu (i když fyzické knihy mohou být zničeny, pravdy obsažené v těchto knihách nikdy);³¹ protože jde o zjevení vtělené absolutní Pravdy (je tu patrný důraz na chápání Krista jako Slova/Logu). Z toho, že Písmo nemůže být zničeno, Viklef vyvozuje, že Kristus sám je onou pravdou, knihou, kterou Bůh Otec poslal do světa, aby ho spasil.³² Z tohoto důvodu by se každý křesťan měl zabývat především studiem Bible.³³ Proto je lepší věnovat se samotné pevné pravdě, kterou učí Kristus,³⁴ než se zaobírat často zbytečnými metafyzickými spory.³⁵

Pokud se však Viklef soustředí především na „božskou“ stránku Písma (tedy chápe zjevení v něm obsažené jako úplné a naprosto závazné³⁶), tak jistě nás nepřekvapí, že za zlatý čas církevních dějin považoval dobu prvotní církve, která je zachycena právě v Bibli. Všechny další vývoj (jelikož podle něj došlo k přidávání cizích – tj. ďábelských – elementů

²⁷ *De dominio divino* 1.7, s. 43: „Et sic idem est subiectum adequacionis theologie quod et subiectum dignitatis, et idem subiectum theologie et methaphisice. Sed rationes diversificantur in tribus. Nam theologus recte considerat de creatis secundum rationes exemplares quas habet in Verbo, et indirecte secundum existenciam in genere proprio. Ideo non perficietur theologia antequam devntum sit ad patriam. Secundo theologus adheret fide et auctoritate Scripture cuiusque conclusioni sue sciencie; ymo, hoc debet explicite, in quantum theologus, cognoscere. Tercio theologus humiliter procedit a proprio subiecto maxime, primo, et per se cognito, sed confuse; minime autem cognito quoad distinctam noticiam quosque ipsum fuerit distincte cognitum in patria. Et ideo ordo theologie non erit reversus in patria, sed devorabit omnes alias sciencias, et deponet preposterum ordinem procedendi; econtra autem de methaphisica. Et patet uod in verbo est sufficiens connexio veritatum, etsi creatura nichil sciat nisi dominum Iesum Christum et ea que secundum essenciam vel esse intelligibile in Filio connectuntur.“

²⁸ LAHEY 2006, c. d. (v pozn. 22), s. 146.

²⁹ Srov. Mt 5, 17–19; Gal 1, 9.

³⁰ LAHEY 2006, c. d. (v pozn. 22), s. 180.

³¹ *Ibidem*, s. 197.

³² Jan 10, 35–36.

³³ *De veritate Sacrae Scripturae* 1, 6, s. 109.

³⁴ *Opus Evangelicum* 1, 1, s. 1: „Sicut enim in qualibet creatura relucet vestigium Trinitatis, sic in quolibet libro novi testamenti, cum sit liber Christi et Spiritus Sancti, relucet quecunque perfectio que patet in libris aliquibus creature; quia, sicut intuens se in speculo videt faciei sue similitudinem quotquot specula intuetur, sic videns quamcunque scripture sacre particulam videt principium, medium et finem per que tenderet ad beatitudinem adquirendam.“

³⁵ LAHEY 2006, c. d. (v pozn. 22), s. 197. Tady je dobré si uvědomit, že pro Viklefa není Písmo pouhým lidským „záznamem“ skutků a slov vtěleného Slova, ale je přesvědčen, že Písmo a vtělené Slovo jsou svým způsobem identické; lidský pisatel/zapisovatel Bible je tak odsunut stranou, „božská“ stránka obsahu tu hraje naprostý prim. Jeho pohled na Písmo odpovídá (nepřekvapivě) i jeho christologii. Podle Viklefa totiž v Kristu nedošlo ke sloučení druhé božské Osoby s konkrétním člověkem, ale s lidskou obecninou, tj. lidskostí (lat. *humanitas*) jako takovou, čímž je Kristus nějakým způsobem přítomen v každém z nás. Srov. LAHEY 2006, c. d. (v pozn. 22), s. 177nn.

³⁶ Viklef se výslovně ohrazoval vůči těm (především z řad nominalistů), kteří popírali význam literárního (tj. doslovného) smyslu Bible: *De benedicta Incarnatione*, s. 21: „Scio tamen quod protervus postest, ut hodie, negare quamlibet partem scripture de virtute sermonis, et dicere quod Deus erat verbum nuncupative, et quod per Christum non sunt omnia facta sed omnia citra ipsum, et sic est Deus ac animatus, sed nec Deus deorum nec animatus nobiscum univoce. Sed non sic sophisticati sunt etiam heretici, non sic negantes scripturam ut hodie, quia melius fundati in logica et methaphisica quam nostrates.“

ke zjevení) chápe pak negativně, přičemž svoji dobu vnímá (dost možná oprávněně) jako vrchol tohoto úpadku, a proto i jako čas antikrista.

Viklef totiž operoval s poměrně svébytnou filosofii dějin. Byl přesvědčen, že dějiny se odvíjejí cyklicky – dokonce ohraničil i základních sedm stádií. První tři popisuje Starý zákon, čtvrté (tj. střední a zároveň samozřejmě vrchol historie) je pak dobou Krista a apoštolů. Toto období (tj. církev v tomto období) bylo věrné požadavku evangelijní chudoby, země a bohatství (tj. pozemské statky) vlastnili pouze světší vládcí a církev si nenárokovala žádnou moc mimo tu sakramentální. Avšak toto „zlaté“ období netrvalo dlouho a po něm následovala tři období úpadku, každé horší než to předchozí. Dalším mezníkem v dějinách byla Konstantinova donace, kterou se z papežů stali zároveň světší vládcí (Viklef k tomu dodává, že jedním ze znaků úpadku je i to, že po donaci již mezi papeži není zaznamenán žádný mučedník³⁷). Tato donace byla prvním krokem k tomu, aby se z církve stala světská velmoc. Dalším předělem na této dekadentní cestě pak byla gregoriánská reforma. Pontifikát Innocence III. potom jen urychlil strmý pád celého lidstva a Viklefovo pozdní čtrnácté století je dobou nejhorsšího úpadku, čemuž nasvědčuje i velké papežské schizma – jde tak o poslední období lidských dějin, o věk antikrista.³⁸

Je však důležité podotknout, že Viklef byl přesvědčen, že na tomto místě dějiny nekončí, ale že vše bude cyklicky obnoveno. Dějiny dosáhly nejnižšího bodu, jejich běh se obrací a vše se postupně navrátí

směrem ke zlatému věku. Ovšem o tuto změnu je třeba se aktivně zasadit a přispět svou snahou k reformě církve a boji proti antikristu, i kdyby jím měl být samotný papež (a Viklef si byl jist, že papež je antikrist, poněvadž ztělesňuje a podporuje vše protievangelijní, co na tehdejší církvi shledával). Právě na tomto místě vidíme kořen revolučního potenciálu Viklefova myšlení. Kombinace přísného realismu a epistemologie spočívající na božské autoritě Písma ústila do přesvědčení, že pokud současnost neodpovídá evangelium (což skutečně neodpovídala), bylo třeba ji odvrhnout a navrátit se do bezčasového³⁹ stavu *in illo tempore*.

A Viklefova analýza stavu současné církve a společnosti tomuto náhledu dává za pravdu. Viklef zastával názor, že je zapotřebí přísně oddělovat sakrální a sekulární sféru.⁴⁰ Sekulární sféru docela demonizoval, byl přesvědčen, že ďábel je v tomto padlém stavu vládcem tohoto světa⁴¹, a proto by se sakrální osoby vůbec neměly „špinit“ ničím světským (což vyjadřuje i evangelijní důraz na chudobu), ale měly by se věnovat pouze „duchovním“ záležitostem.

Současná církev je však biblickému standardu velmi vzdálená – církev by měla být tou autoritou, která vykládá Bibli,⁴² pokud je však církev v protikladu s biblickým poselstvím, je třeba ji radikálně reformovat. Viklef se tak snaží, kvůli podobě tehdejší církve, přenést základ veškeré autority na samotné Písmo.⁴³ A papeže, který by měl vrchním garantem této autority, ale který tuto roli nejenže neplní, nýbrž je jí protikladný, je třeba považovat přímo za antikrista.

³⁷ *De civili dominio* 3, 13, s. 217.

³⁸ Srov. SHOGIMEN, T.: Wyclif's Ecclesiology and Political Thought. In: LEVY, I. C. (ed.): *a Companion to John Wyclif. Late Medieval Theologian*. Leiden 2006, s. 209nn.

³⁹ Bezčasovost je v tomto ohledu velmi důležitá, protože ukazuje na neměnnou (a věčnou) božskost. Každý filosofický realismus bojuje více či méně úspěšně s námitkou, že vyvádí smysluplnost naší žité (tj. proměnlivé a tím i nedokonalé) skutečnosti do nějakého zászvětí, které nemá nic společného s tím, jak vypadá reálný život. Toto je například základní výtka Friedricha Nietzscheho všemu náboženství a metafyzice. Realisti Viklefova typu by se samozřejmě snažili odvětit, že ono „zászvětí“ je ve skutečnosti svět idejí, které vše ostatní zakládají a jsou tak mnohem skutečnější, než jejich odrazy (viz Platónova jeskyně). Takto chápeme, proč Viklef považoval za zlaté období dějin dobu Nového zákona – podle něj se

jednalo o dobu, kdy došlo ke zjevení samotné Ideje idejí ve světě, takže byla v té době uskutečněna absolutní pravda a proto je ona doba vzorem všech dalších dob – kdyby někdo chtěl i tuto dobu zavádět do prostého koloběhu dějin a ukazovat, že se od ní lidstvo v mnohém vyvinulo k lepšímu, šlo by podle Viklefa o rouhání, protože od realizace absolutní pravdy (a proto dobra a bytí, jak již víme) se nelze posunout k něčemu lepšímu či dokonalejšímu, pouze k horšímu. A tuto základní myšlenku vyjadřuje jeho filosofie dějin.

⁴⁰ Viz Mt 22, 21.

⁴¹ Jan 14, 30.

⁴² Srov. LAHEY 2006, c. d. (v pozn. 22), s. 162.

⁴³ SHOGIMEN 2006, c. d. (v pozn. 38), s. 211n. Tady bychom mohli vidět i myšlenkový princip protestantského *sola scriptura*.

Papeže je totiž třeba následovat a poslouchat, nakolik je věren Písmu. Nepravého papeže (tj. toho, který není věren Písmu, neboli Kristu), není potřeba vůbec poslouchat, proti takovému papeži je potřeba přímo bojovat.⁴⁴

Na této kritice si všimněme tří věcí: Jednak je tu patrný silný odpor ke všem novinkám (tj. k vývoji v církvi – vše již bylo zjeveno, a proto jakýkoli vývoj či novoty mohou věci jen zhoršit), dále dochází k odlišnému pojetí církve od tehdejšího úzu (církve již není založena na instituci jako takové, ale na jednotlivých osobách), a to vše se pojí s typicky Viklefovským pojmem tzv. správcovství (lat. *dominio*), kterým se snaží nově založit ospravedlnění držení jakékoli moci ve světě (a zároveň si tak otevírá vrátka k reformě církve skrze světské vládcy). Podívejme se postupně na všechny tři momenty.

Odpor k zavádění jakýchkoli novinek byl již dostatečně vysvětlen. Pro zopakování: Tento odpor je dán jeho názorem, že biblické zjevení (tj. Nový

zákon) tvoří nepopíratelný vrchol dějin a je zároveň závazným modelem pro všechny ostatní časy (protože jde o zjevení samotné absolutní pravdy, která se nemůže měnit). Proto na všechny novoty v církvi hledí nejen s nedůvěrou,⁴⁵ ale dokonce s odporem⁴⁶ – takto se dostává odsouzení všemu, co postrádá jasné biblické založení (a navíc často jde alespoň ve Viklefových očích implicitně proti duchu evangelijní zvěsti). To se týká předně světské moci církve (hlavně papežství), kanonického práva⁴⁷, mendikantů a kanovníků⁴⁸, transsubstanciac⁴⁹, ušní zpovědi apod.⁵⁰

Jelikož se Viklef nemohl spolehnout na jednotlivé církevní autority, musel se obrátit na svědomí každého křesťana. Již to není místní farář, biskup ani papež, kteří jsou zárukou pravověří; to jeho doba ukázala velmi jasně, že na tyto osoby se v otázkách osobní spásy často nelze obracet. Nyní je tudíž spása záležitostí každého křesťana. A tato spása leží a padá s přístupem k Písmu. Proto také dochází k velké individualizaci ve Viklefově pojetí církve a zároveň

⁴⁴ Ibidem, s. 212.

⁴⁵ Viklef samozřejmě připouští možnost nových zjevení, ale šlo by jen o tzv. aktualizaci zjevení, která stejně nepřináší nic opravdu nového. Navíc Viklef byl přesvědčen, že ani taková zjevení se v nedávné době žádná neodehrála. Srov. SHOGIMEN 2006, c. d. (v pozn. 38), s. 221.

⁴⁶ Za tímto můžeme vidět i jisté černobílé vidění světa. Vše dobré na světě totiž nezbytně pochází od Boha (což je typický názor pro dané období), vše špatné však od ďábla (což už tak typické není – již nejméně od dob Augustinova *De civitate Dei* docházelo ke snahám vysvětlit původ všech zlých událostí jako součásti Božího plánu se světem, nikoli jako důsledek ďábelského konání, protože jinak by to zavánělo dualismem Boha a ďábla, a tomu se tito učenci z jasných důvodů chtěli vyhnout – více k této argumentační strategii u Augustina viz můj článek: ŠENOVSKÝ, J.: Místo zla v řádu veškerenstva u Aurelia Augustina. In: BENYOVSZKY, L. (vyd.): *Ročenka pro filosofii a fenomenologický výzkum VII/2017*. Praha 2018, s. 11-44.

⁴⁷ Sice uznává, že kanonické právo, pokud je užito správně, může mít své oprávnění, ale většinou jde proti evangelijní zvěsti, protože poskytuje záštitu papežské (a obecně církevní) světské moci. Viklef navíc odmítal, že by papežské dekrety mohly být dávány na roveň Písmu. Viklef byl obecně velkým zastáncem antilegalismu – i světským panovníkům doporučoval, aby vládly s pomocí co nejméně zákonů. Srov. SHOGIMEN 2006, c. d. (v pozn. 38), s. 214n.

⁴⁸ Hlavní důvody, mimo to, že nejsou založeny přímo Kristem (pocházejí tudíž od ďábla), je třeba spatřovat v tom, že podporují zkažené papeže. Navíc množství různých řádů považoval za znak rozdělení církve. Srov. WICLIF: J., *Kruciata*. In: KANÁK 1973, c. d. (v pozn. 1), s. 161nn.

⁴⁹ Kritika transsubstanciac pramení z několika zdrojů: Předně z jeho realismu, kdy je pro něj filosoficky nepřijatelné, aby byla podstata chleba a vína zničena a byla nahrazena tělem a krví Krista, přičemž by jejich akcidenty zůstaly. Dále transsubstanciac není doložena nikde v Písmu a nakonec jde o kritiku dobové přemrštěné eucharistické zbožnosti, kdy je více uctíván znak a tomu, co označuje, se pak nedostává patřičné úcty (z tohoto důvodu odmítá i přemrštěné uctívání obrazů). Srov. PENN, S.: *Wyclif and the Sacraments*. In: LEVY, I. C. (ed.): *a Companion to John Wyclif. Late Medieval Theologian*. Leiden 2006, s. 248nn.

⁵⁰ Ušní zpověď není biblická, navíc každý křesťan má podle něj právo odpouštět hříchy, protože ona Ježíšova slova nebyla určena pouze kněžím, ale všem pravým věřícím (srov. WICLIF: J., *Kruciata*. In: KANÁK 1973, c. d. (v pozn. 1), s. 177). Navíc jde o projev neoprávněné moci kněží nad jednotlivými lidmi, což v této době obrovské krize autority duchovenstva pro Viklefa představovalo závažný problém. Jak přece mohou služebníci ďábla vést k náležitému pokání? Navíc povinnost zpovědi jednou za rok se mu zdálo naprosto nesmyslná, protože by to znamenalo, že všichni, kdo se této povinnosti nepodrobili před jejím zavedením, by byli hříšníci. Srov. PENN 2006, c. d. (v pozn. 49), s. 283nn. Podobně postupoval i při zhodnocení ostatních svátostí.

i ke snaze, aby Písmo bylo přístupné co nejvíce lidem. Není proto náhoda, že s Viklefovým jménem bývá často spojován jeden z prvních překladů Bible do anglického jazyka.⁵¹ Povstává nám tu tudíž nové pojetí církve, které má znaky v mnohém obdobné onomu apokalyptickému společenství z Nového zákona. Podle Viklefa je církev především společenství všech předurčených ke spáse.⁵² Tento velmi augustinovský přístup ještě více naznačuje jistou nepotřebnost institucionální stránky církve. Mimo zřejmý fakt, že v oné definici chybí jakýkoli poukaz na nějakou organizační strukturu, to rovněž značí (podobně jak to známe od Augustina z jeho *Boží obce*), že uvnitř církve jako takové mohou být ti, kteří jsou předurčení k ztracení,⁵³ a mimo viditelné hranice církve naopak ti, kteří jsou předurčení ke spáse. Tímto je důvěra v církevní instituce (a jejich zástupce a představené) u Viklefa ještě více podryta. Viklef byl totiž přesvědčen, že veškerá moc spočívá u Krista⁵⁴ a ten ji ostatním pouze časně propůjčuje (a to se týká i ztracených v církvi, tzn. jejich vysluhování svátostí

je platné⁵⁵).⁵⁶ Církev má pro něj pouze intrapersonální význam – takto díky církevnímu společenství je možné kárat bratry (nebo sestry), kteří sešli z pravé cesty a přivádět je k nápravě.⁵⁷

Tímto se dostáváme k Viklefovou termínu správcovství (lat. *dominio*). Tento pojem totiž velmi úzce souvisí s nápravou církve a s rozdělením moci ve světě. Viklef byl přesvědčen (právě na základě primární nápravné funkce společenství v církvi), že ve stavu té nehlubší krize, v jaké se církev v jeho době nacházela, selhal i vnitřní nápravní mechanismus v samotné instituci, což znamená, že nezbývá nic jiného, než aby náprava přišla z oblastí vně církve, a to především od panovníků.⁵⁸

Primární povinností krále je totiž udržovat blaho království, avšak blaho království není možné udržovat v případě, že samotná církev není ve zdravém stavu. Král je podle Viklefa náměstek Boží (ve věcech časné moci), kdežto kněz je náměstek Kristův ve věcech sakramentální moci.⁵⁹ Král tedy má donucovací moc nad biskupy, a to v tom smyslu, že má dohlížet,

⁵¹ Srov. DOVE, M.: Wyclif and the English Bible. In: LEVY, I. C. (ed.): *a Companion to John Wyclif: Late Medieval Theologian*. Leiden 2006, s. 365-406.

⁵² Srov. SHOGIMEN 2006, c. d. (v pozn. 38), s. 216. Viz *De ecclesia* 1, s. 2: „Quamvis autem ecclesia dicatur multipliciter in scriptura, suppono quod sumatur ad propositum pro famosiori, scilicet congregacione omnium predestinatorum.“

⁵³ A to dokonce do té míry, že žádný, byť vznešenější úřad není zárukou spásy. Takto ani papež si nemůže být jist svou spásou čistě na základě svého úřadu: *De ecclesia* 1, s. 5: „Prima, quod nullus vicarius Christi debet presumere asserere se esse caput ecclesie sancte catholice, ymmo nisi habuerit specialem revelacionem, non assereret se esse aliquod membrum eius.“

⁵⁴ Můžeme tady pozorovat, jak vše spolu souvisí – Viklef totiž vždy klade nejvyšší důraz na božskou stránku věcí – bylo tomu tak u jeho teorie poznání, kde je Bůh oním hlavním garantem a člověk alespoň bez základní víry nic nezmuže, rovněž jeho christologie zdůrazňuje spíše božskou stránku Krista na úkor jeho lidství, to samé se dělo u jeho pojetí Písma, kde lidský pisatel jakoby zmizel, a v neposlední řadě toto vidíme i na jeho eklesiologii, která je velmi teocentrická, protože Bůh v ní hraje hlavní úlohu, kdežto člověk je jen jako loutka, buď předurčen ke spáse, nebo k ztracení.

⁵⁵ Srov. *De ecclesia* 19, s. 448: „Sic ergo sacerdotes mali iniuriantur sed non nocent piis fidelibus non demerentibus ministrando eis ecclesiastica sacramenta.“

⁵⁶ S tímto se pojí i Viklefovo odmítání papežského primátu – pokud veškerá církevní moc spočívá u Krista, tak pouze Kristus je kámen, na kterém stojí celá církev, a není důvod, aby Petrův nástupce měl význačnější postavení než kterýkoli jiný biskup. Navíc současní papeži se svým usilováním po světské slávě a majetku nebyli ani trochu evangelijními vzory pokory a ctnosti, kterými by podle Viklefa měli být všichni kněží. Rovněž není žádný důvod k papežské neomylnosti – úřad totiž neposkytuje nějaké zvláštní schopnosti. Viklef si tady pomáhá příkladem Jidáše Iškariotského, kterému apoštolský úřad také nezabránil zradit Ježíše. Navíc velké papežské schizma názorně ilustruje, že bez papežství se lze úplně obejít. Srov. SHOGIMEN 2006, c. d. (v pozn. 38), s. 218nn.

⁵⁷ SHOGIMEN 2006, c. d. (v pozn. 38), s. 224n.

⁵⁸ Ibidem, s. 225.

⁵⁹ Sám Viklef tuto podobu správy pozemských statků (at' již těch vyloženě sekulárních, či sakramentálních) přirovnává k tomu, jakým způsobem spravoval zemi starozákonní Bůh a pak Ježíš Kristus, proto král (jako náměstek starozákonního Boha) může vykonávat moc suverénně, a tudíž v obvyklém slova smyslu „mocně“, kdežto kněz (což se týká hlavně papeže) by měl následovat Kristův lidský, chudobný a pokorný způsob správy. Viz *De officio regis* 1, s. 13: „Oportet ergo deum habere in ecclesia duos vicarios, scilicet regem in temporalibus et sacerdotem in spiritualibus. Rex autem debet severe coherere rebellem, sicut fecit deitas in veteri testamento. Sacerdos vero debet ministrare preceptum miti modo hu milibus

jestli řádně vykonávají svou sakramentální moc, a to až do té míry, že jim může odejmout majetek, který zneužívají ke světskému prospěchu.⁶⁰ Nejhorší prohrěšek pak pro Viklefa v těchto záležitostech představuje uzurpování si moci někým, kdo na ni nemá právo (tj. král kněžskou a kněz královskou).

Toto rozdělení obhajuje právě na základě svého pojmu správcovství. Správcovství nejobecněji vyjadřuje poměr Boha ke svému stvoření. Všechno stvoření totiž odvozuje svou schopnost konat od svého Stvořitele, bez něj není schopno žádné akce – což znamená, že veškerá moc je odvozena od božské stvořitelkové moci nad stvořením. Božská moc je standardem, podle kterého musí být měřena veškerá lidská moc. Tady se Viklef dostává nezbytně k události pádu prvních lidí. Praotci totiž vykonávali moc spravedlivě (tj. podle Boží vůle), v tomto případě můžeme hovořit o přirozeném správcovství, které spravovalo věci na nebi i na zemi, kdy neexistovalo soukromé vlastnictví či mocenské podřízení a vše bylo navzájem sdíleno.⁶¹ Přirozené správcovství pak bylo nahrazeno lidským správcovstvím, kdy vládlo lidské sobectví a výlučné vlastnění majetku. To ale neznamená, že by boží správcovství přestalo platit.

tempore legis gracie sicut fecit humanitas Cristi, qui simul fuit rex et sacerdos. Et hinc dicit Augustinus quod rex habet ymaginem dei sed episcopus ymaginem Cristi, propter ministerium indubie. (...) [R]ex gerit ymaginem deitatis Cristi, sicut episcopus ymaginem sue humanitatis.”

⁶⁰ Srov. SHOGIMEN 2006, c. d. (v pozn. 38), s. 227.

⁶¹ Všimněme si na tomto líčení přirozeného stavu před pádem prvních lidí jedné věci. Marxistická historiografie často dávala husitskou společnost či i samotnou prvotní církev jako příklad nějaké „protokomunistické“ společnosti. Viklef pracuje s podobnou imaginací, avšak u něj dokážeme mnohem jasněji nahlédnout původ této myšlenky. Můžeme se tak oprávněně domnívat, že reformátoři tohoto typu (a vedle Marxe bychom tu klidně mohli zařadit třeba i Rousseaua a podobně) pracují s ideou zlatého času společnosti, kde neexistovalo rozdílu mezi lidmi, protože tu neexistovalo soukromé vlastnictví. Ovšem Viklef zřetelně odkazuje na základ této myšlenky, a to na stav člověka před pádem do hříchu. Lze tak předpokládat, že tito reformátoři se snaží o návrat lidstva do tohoto stavu nevinnosti; jde tak o bezčasovou společnost (vždyť má být na věčné časy), kde je jakýkoli vývoj nahlížen negativně (viz výše u Viklefa), kdy člověk je ještě takový, jakým ho Bůh stvořil (což je právě výrazem oné bezčasovosti). Viklef a husiti tudíž nejsou „protomarxisti“, ale spíše je tomu naopak – sám Marx

Soukromé vlastnictví je jen iluze, vše totiž ve skutečnosti náleží Bohu,⁶² stále musíme oprávněnost moci a vlastnictví poměřovat podle božského standardu.

S příchodem Krista došlo k obnově přirozeného správcovství na zemi, a to proto, že svou smrtí a zmrtvýchvstáním vykoupil lidstvo z prvotního hříchu. Tuto fázi, kdy člověk opět ve své nevinnosti měl spravedlivou moc nad celým smyslovým světem, nazývá Viklef evangelijním správcovstvím.⁶³ Samozřejmě, že myšlenka chudoby je centrálním tématem tohoto typu správcovství.⁶⁴ Již však víme, podle Viklefovy filosofie dějin tento stav netrval dlouho a nastoupilo občanské správcovství, které však představuje velké pokušení církve zasahovat do světských záležitostí, což jí z její podstaty nepřisluší. Církev proto by se na občanském správcovství neměla vůbec podílet. Občanské správcovství náleží králům, kteří jako Boží náměstci mají spravovat pozemské záležitosti.⁶⁵

Králům tudíž náleží poslání reformovat církev, a to nejlépe na základě rad teologů, kteří jsou tady ti nejpovolanější. Jednotliví křesťané by se pak měli soustředit sami na sebe a prohlubovat své znalosti Bible, kde je přece přímo obsažena veškerá pravda

a další jsou „postviklefsti“ či „posthusiti“, protože pouze tento základní náhled sekularizovali (nebo raději zapomněli na jeho náboženský původ).

⁶² Opět tu můžeme spatřovat Viklefovo zásadně teocentrické myšlení, stejně jako tomu bylo u všech dalších otázek.

⁶³ *De ecclesia* 16, s. 365: „Tercio notandum quod Deus dedit beato Petro et toti generi suo secundum spirituales imitationem dominacionem evangelicam et usufructum super omnia bona mundi, non autem dominacionem vel usum civilem.“

⁶⁴ Srov. SHOGIMEN 2006, c. d. (v pozn. 38), s. 229n.

⁶⁵ Je tu samozřejmě stále přítomna myšlenka toho, že zaobíráním se světem se může člověk „ušpinit“, protože přece satan je kníže tohoto světa. I když z čistě praktických důvodů je třeba zemi řádně spravovat, aby církev měla ke své činnosti zdravé prostředí, tak je pro každého lépe, kdyby se raději věnoval výlučně duchovním věcem. To však není možné pro každého. A jelikož tehdejší církev zasahovala do světských záležitostí, tak je úkolem králů a šlechty, jimž tato doména právoplatně náleží, aby moc církve vrátili do správných kolejí. Samozřejmě ale i občanské správcovství může být spravedlivé, a to na základě Boží milosti. Srov. SHOGIMEN 2006, c. d. (v pozn. 38), s. 232.

(protože, jak již víme, na klérus se spoléhat nelze).⁶⁶ Takto se ze všech mohou stát teologové, tj. autority ve věroučných otázkách,⁶⁷ čímž by se jen zvýšila nápravná funkce komunity církve.

Závěr – Revolučnost Viklefova myšlení

V této studii jsem se pokusil představit vnitřní souvislost základních Viklefových myšlenek a poukázat na potenciální revolučnost jeho tezí, čemuž následující historický vývoj dal za pravdu. Základním východiskem jeho úvah byl metafyzický realismus, který zastával kvůli, jak mu připadalo, nebezpečnosti tzv. nominalismu pro veškeré možnosti lidského poznávání pravdy, a tím i pro křesťanský život jako takový. Tento realismus, který se vposled prokázal být velmi teocentricky založený, pak ústil v jeho pojetí Boha jako garanta pravdy, která se zjevuje především v Písmu. Dobová nesourodost mezi poselstvím evangelia a životem tehdejší církve jej pak vedla k odmítnutí autority církevních představitelů právě ve prospěch jednotlivce, který čte správně Písmo. Toto vše ústilo v radikální požadavek reformy církve jako návratu k původnímu stavu (tj. evangelijnímu stavu, který je odvozen od přirozeného stavu lidí před pádem do hříchu), kdy, kvůli nouzi autority v samotné církvi, by reforma měla přijít od panovníků, kteří jednají na základě rad teologů.

Ovšem je třeba zmínit, že Viklef sám do značné míry odmítal myšlenku násilného (a především lidového⁶⁸) povstání.⁶⁹ Již však za svého života byl konfrontován se selskými bouřemi, které byly přímo ovlivněny jeho myšlenkami.⁷⁰ Osobně sice tyto bouře odsoudil,⁷¹ je však třeba připustit, i když Viklef sám

si spíše představoval nenásilnou reformu (a hlavně vzdělávací, protože pravda sama musí zvítězit), že myšlenka násilného pokusu o nápravu církve do značné míry plyne z jeho názorů. Pokud totiž vezmeme Viklefův důraz na odpovědnost individua, tak nejsme daleci toho nahlédnout, že není-li zbylí a sami panovníci již jsou natolik zkažení, že onu reformu nemohou provést, lid sám se musí chopit své odpovědnosti a zkusit bojovat proti antikristu. A toto je přesně argumentace českých táboritů.

Pozn.:

Viklefovy spisy v originále jsou citovány podle vydání britské Wyclif Society, která tato díla publikovala v letech 1883 až 1922. Přitom je dodržován klasický citační úzus Viklefových spisů – první číslo za názvem uvádí číslo knihy, další pak kapitoly, nakonec následuje udání stránky v daném vydání (může se stát, že spis je tak krátký, že nemá knihy nebo kapitoly, pak je tento údaj vynechán). Tyto knihy jsou dostupné v digitalizované podobě na <http://lollardsociety.org>. V tomto článku byly citovány následující Viklefovy spisy:

De benedicta Incarnatione
De civili dominio
De dominio divino
De ecclesia
De logica
De officio regis
De veritate Sacrae Scripturae
Dialogus
Opus Evangelicum
Tractatus de universalibus

⁶⁶ Srov. ibidem, s. 236.

⁶⁷ *De veritate Sacrae Scripturae* 2, 24, s. 233: „Hic dico, quod assumptum est verum, quia, ut ostendi alias, omnem cristianum oportet esse theologum.“

⁶⁸ Viklef byl zastáncem nauky o trojím lidu, což je patrné i na tom, že úvahy o možnosti reformy prováděl v rámci prvních dvou složek, tj. kněží a panovníků. Úkolem prostého lidu je poskytovat materiální zaopatření vyšším dvěma vrstvám (a sobě), nikoli aktivní podíl na běhu světových dějin. Srov. *Dialogus* 2, s. 4: „Terciam autem partem et infinam volo in labore corporali vivere et circa lucrum temporalium se cum moderamine occupare.“

⁶⁹ Toto je patrné především z textu jeho *Cruciaty* z roku 1383, kde hovoří o tom, že Kristus nechtěl, aby si jeho učedníci kupovali kovové meče k válčení. Srov. WICLIF: J., *Kruciaty*. In: KANÁK 1973, c. d. (v pozn. 1), s. 179. Ovšem na jiných místech použití násilí připouští (ovšem spíše z pohledu panovníků a jako nejzazší mez), kdy hovoří o tom, že je potřeba bojovat proti „škůdcům církve Kristovy“ a že hubit škůdce je povinností všech, jimž je svěřena péče o obecné blaho i blaho církve. Srov.: KANÁK 1973, c. d. (v pozn. 1), s. 36.

⁷⁰ Srov. Ibidem, s. 30n.

⁷¹ Srov. Ibidem, s. 31n.

Wycliffe's Theses and Their Revolutionary Potential

Résumé

The main goal of this article is to demonstrate an inherent connection between Wycliffe's metaphysical thought and his reform programme of the Church and society. First his metaphysical realism is discussed, since it leads to the emphasis of the role of the reason and to the conviction that truth is knowable (with certainty and adequation). However, human reason cannot reach the heights of the Divine reason and so we must depend on God's authority in the matter of the highest truths, which means we must accept the truths revealed by God. This is what faith is in Wycliffe's eyes. The main revelation of truth is the Biblical revelation in Jesus Christ. Hence, the Scripture is almost identical with Christ (regard the content) for Wycliffe. The Bible is the irrevocable standard for all things human, it is a description of the ideal human society and conditions that cannot be ameliorated in any way, because the Bible is the act of the Absolute and Perfect Truth. This has serious effects on Wycliffe's ecclesiology. The Church of his time was far away

from the small apocalyptic society of the New Testament he considered to be the ideal. For this reason, Wycliffe saw the contemporary Church as a symptom of the age of Antichrist, the lowest point of history that must be reversed. However, the salvation cannot come from within the Church, because not only the priests, but even the Pope are so corrupt that Wycliffe thinks of them as servants of the Devil, i.e. the antichrists. That is the reason why he turns to the secular rulers, since they should take care of the well-being of their land, and since no land can prosper if the local Church is rotten. This is the very spot where we can observe the revolutionary potential of Wycliffe's thought – an almost compulsive need for Church reform based on a belief that the time of Apocalypse has come. Although Wycliffe himself refused the thought of a popular uprising, his philosophical system nevertheless justifies it – after all, when even the secular rulers are corrupt, who else remained to save the Church if not the third estate?

Krise – společnost – umění: Čechy kolem roku 1400

Jaroslav ČECHURA

Abstract

The situation in Europe at the turn of the 15th century was for several decades of the 20th century perceived by historians as the era of ‚crisis‘. The continuous search for the symptoms of this crisis coined the terms such as the ‚crisis of the 14th century‘, ‚crisis of the late Middle Ages‘, ‚crisis of feudalism‘ or ‚the first crisis of feudalism‘. This study recapitulates evolvement of the subject that has been enriched in the recent years by the dimension of ecology in general, more specifically by the aspects of climate change. The article demonstrates that an application of this approach to the epoch of the Luxembourg rule is rather unsubstantiated. Projection of these universal trends onto the development of arts around 1400 is incorrect, since art evolved primarily in accordance with its immanent principles. In other words, the development of art did not simply mirror the changes in society, but implemented them through a much more complex process.

Keywords: Bohemia, the late Middle Ages, crisis, historical ecology, arts, „around 1400“

Při dějinné retrospektivě posledního tisíciletí vývoje evropské civilizace bychom neměli přehlížet jednu významnou skutečnost. Obvykle tomu bylo tak, že na odcházející století plynule navázala epocha století nového. Tento na první pohled jasný, téměř logický postup měl jednu jedinou výjimku – situaci „kolem roku 1400“.¹ Tu nabídl Evropa, úžeji střední Evropa, a velmi výrazně Čechy (České království). Zde jako by neexistoval konsensus, co vlastně tato přechodná dějinná fáze trochu přexponovaně vyjadřovala. Šlo o jakýsi zlom či přerušeni předchozího – v podstatě po několik staletí trvajících – kontinuálního vývoje.

Snad nejmatatelněji došla tato „dějinná nejistota“ vyjádření v pojmu „krize“.² Tak situaci na přelomu 14. a 15. století začalo vnímat evropské bádání

již v průběhu první třetiny 20. století. Události druhé světové války, všeobecný rozvrat, jenž vykrytalizoval v ony rozsáhlé změny geopolitického charakteru, to vše akcelerovalo doslova v explozi historických prací na „krizové“ téma. Hledání krizových symptomů v této fázi středověku dostalo hned několik nálepek: krize 14. století, krize pozdního středověku, krize feudalismu, první krize feudalismu apod. Konjunkturu až boom tohoto směru historického bádání představovala padesátá až sedmdesátá léta minulého století.³ Posléze došlo k jakési únavě z tématu, které se neustále vracelo v sotva postizitelných variacích. To nakonec vedlo k vyčerpání poznávacích strategií, což ostatně platilo i pro teoretická východiska, případně jejich modifikace. Projevovalo se to pozvolným poklesem zájmu o toto téma, jež se tak na konci

¹ SEIBT, F. – EBERHARD, W.: *Europa 1400. Die Krise des Spätmittelalters*. Stuttgart 1988. Vzhledem k rozsahu studie redukuji poznámkový aparát na minimum.

² HYBEL, N.: *Crisis or Change. The Concept of Crisis in the Light of Agrarian Structural Reorganization in Late Medieval England*. Aarhus UP 1989, s. 138-255.

³ GRAUS, F.: *Das Spätmittelalter als Krisenzeit. Ein Literaturbericht als Zwischenbilanz*. Praha 1969; Idem: *Pest-Geissler-Judenmorde. Das 14. Jahrhundert als Krisenzeit*. Göttingen 1987; MOLSBERGER, T.: *Der krisenbafte Charakter des Spätmittelalters. Historisches Faktum oder Konstrukt der modernen Geschichtsforschung*. 2012 (eBook).

minulého století sesunulo v podstatě až do roviny badatelského nezájmu.⁴

Začaly naopak vznikat práce, jež zvolna, ale konsekventně počaly relativizovat celý krizový koncept. V této souvislosti nepřehlédneme, že tyto posuny badatelských strategií opět nemálo odrážely společenské změny, kterými procházel nejen evropský čili „starý“ kontinent. Za všechny lze jmenovat rostoucí vliv ekologie. Pád železné opony v roce 1989 jako by tento odvrát urychlil. Ano, koncept krizovosti evropské společnosti „kolem 1400“ zdánlivě opouštěl badatelské prostředí. Ale pozor, někteří autoři se pokusili toto téma nejen obhájit, ale přímo zachránit.⁵ Do poněkud usychajícího modelu, jenž představoval jednotlivé symptomy krize, zapojili totiž dříve nepoužívané či nevyužívané aspekty. Tím vlastně portfolio pojmu středověké krize nemálo rozšířili. Takovým nejvýznamnějším momentem se stal rozvoj ekologické politiky ve 20. století, která posléze našla zpětnou projekci ve 14. a 15. století.

Klíčovým rysem tohoto pojetí se staly změny v podnebí, jež měly za následek například fáze značného ochlazení, jež postihlo řadu teritorií zejména západní Evropy ve 14. a 15. století. Ne, ještě se tu nejednalo o tzv. malou dobu ledovou, jež se měla rozprostít v druhé polovině 16. století.⁶ Století předtím představovalo jakousi dějinnou předeheru vlivu ekologie na tehdejší společnost. Na první pohled poskytuje tento nový přístup řadu logických argumentů: špatné počasí a ochlazení v průběhu let negativně působilo zejména na zemědělství a na pěstování klíčových plodin, především obilovin. Špatné úrody zvyšovaly cenu této komodity, strategické nejen pro tuto fázi středověku, ale pro celé období tradiční společnosti (před rokem 1800).

V této souvislosti se stala mimořádně důležitým titulem nedávná monografie Chantal Camenisch.⁷ Autorka se totiž zabývá nizozemským Burgundskem v 15. století a vlivem nepříznivých klimatických poměrů (mrazy, povodně, bouře aj.) na vývoj cen obilí. A toto řetězení se posléze projevilo v celé společnosti této nejvyspělejší oblasti Evropy v oné době. Zde musím akcentovat skutečnost, že použité zeměpisné vymezení vlastně skrývá teritorium, které konvenčně nazýváme prostě Nizozemí. A to je přirozeně v 15. století v umělecké oblasti natrvalo spojené s několika generacemi umělců, zejména malířů, kteří jsou tradičně (lehce nešťastně) nazýváni vlámskými primitivové. Pro jiné autory představovali projev tzv. severské renesance, vycházející od jména Jana van Eycka. Jistě by tu mohla padnout prostá otázka: odrazily se naznačené krizové symptomy v tomto dnes tolik obdivovaném umění, případně jeho sociálním pozadí? Mohlo tu dojít k nějakému protnutí, ovlivnění, či se naopak jednalo o imanentní trendy, jež se v každodenní realitě Nizozemí v podstatě minuly? To samo by ovšem ukazovalo, že pojem krize je v uvedených souvislostech poměrně nevhodný, ba přímo neakceptovatelný. A to včetně možných vazeb mezi Nizozemím a Českým královstvím (či Prahou) v průběhu 15. století.⁸

Celkově se dá tento stručný přehled shrnout do jednoho zásadního závěru. Totiž že prakticky všechny deduktivně formulované aspekty pojmu krize nedošly empirické verifikace.⁹ Co to znamená? Nic jiného než skutečnost, že není dokázáno, jak působily některé modelové představy krizových segmentů na život společnosti té doby. Určitá hypotéza, kterou se ani po půl století nepodařilo verifikovat konkrétními historickými údaji, proto zůstává pouze a výlučně

⁴ ČECHURA, J.: Krize pozdního středověku – mýtus 20. století? In: *Středověký kaleidoskop pro muže s hůlkou: věnováno Františku Šmahelovi k životnímu jubileu*. Praha 2016, s. 35-47 (lit.).

⁵ RÖSENER, W.: Europa im Spätmittelalter und die agrarische Welt. Probleme und Defizite der Forschung. In: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 93, 2006, s. 322-336; Idem: Krise des Spätmittelalters in neuer Perspektive. In: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 99, 2012, s. 189-208.

⁶ Srv. BEHRINGER, W.: *Kulturní dějiny klimatu: od doby ledové po globální oteplování*. Praha 2010.

⁷ CAMENISCH, Ch.: *Ednlose Kälte. Witterungsverlauf und Getreidepreise in den Burgundischen Niederlanden im 15. Jahrhundert*. Basel 2015.

⁸ Srv. VLČKOVÁ, J.: *Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století*. Brno 2009 (diss.).

⁹ Tak SCHUSTER, P.: Die Krise des Spätmittelalters. Zur Evidenz eines sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Paradigmas in der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhundert. In: *Historische Zeitschrift*, 260, 1999, s. 19-56, zejm. s. 39 sq.

badatelskou konstrukcí. Objevila se naopak řada autorů, kteří prokázali aspekty nekrizového vývoje v Evropě na přelomu 14. a 15. století. Zde byly klíčové venkovské poměry. Stále více se totiž ukazovalo a ukazuje, že sociální postavení obyvatel venkova bylo nejen stabilní, ale přímo velmi dobré.¹⁰ Nelze ovšem přehlédnout, že krizové jevy se nemusely vyhnout jejich vrchnostem, v první řadě církevním. Velmi dobře to lze postřehnout na klášterních komplexech od britských ostrovů až po Pobaltí.

Zajímavým, ač velmi přetržitým, vcelku poněkud nečekaným vývojem prošla v době „kolem roku 1400“ společnost českých zemí. Neptejme se zatím, proč k tomu takto došlo, spokojme se zatím se stručným nástinem hlavních prací k tomuto tématu. F. Palacký¹¹, W. W. Tomek¹² či J. Pekař¹³ pohlíželi na společnost doby Václava IV. (1378–1419) jako na dobu jisté prosperity prostou sociálního napětí, krátce příznivou a rovnovážnou. Ovšem nepodsouvejme těmto klasikům příliš velký zájem o hospodářské, případně sociální procesy. K tomu měla historická věda dospět přece jen poněkud později. Po druhé světové válce nastal v této sféře výrazný zlom. Došlo k prohloubení, zvědčnění a široké recepci metodologie sociálních věd, spojených například s Maxem Weberem. Neméně pak došlo k rozvoji a rozšíření marxistické metodologie, nemálo ideologicky podporované a až mocensky vnucované. To vše je objektivní a dávno poznané.

Ale jeden moment je tu přece jen zásadní. Práce prakticky všech historiků po druhé světové válce s přesahem až do současnosti – uvádím výběrově J.

Macka¹⁴, F. Grause¹⁵, F. Šmahela¹⁶, P. Čorneje¹⁷ – byly jaksi automaticky vztahovány k husitství, k husitské revoluci či husitským válkám, ať již situaci po roce 1419 v Čechách nazveme jakkoli. Zde se objevuje onen klíčový mechanismus: krize – revoluce. Na první pohled je takovýto směr bádání logický, vždyť vychází z otázky, na kterou se historiografie (nejen) česká posledních více než dvou století snaží dát odpověď. Proč právě v Čechách a z jakých příčin došlo k oné revoluci? Kdo byli nositelé tohoto vývoje, případně co je k tomu vedlo? Přece jenom se zdá, že oním hybatelem nemusela být krize nebo její aspekty. Sám jsem se o tom opakovaně přesvědčoval v nejedné studii, kterou jsem formuloval na jiných základech, než je zmíněný apriorně pocíťovaný mechanismus.¹⁸

Možná jakousi náповědu mohou poskytnout empiricky potvrzené skutečnosti z období raného novověku (1500–1800). Tehdy došlo v Evropě k bezpočtu rolnických revolt, povstání, ba válek. Vůdčími osobnostmi zde byli majetní a respektovaní starší mužové, zhusta rychtáři vsí, a nikoli chudí lidé, kterých žila na venkově té doby převážná většina. Jejich „revoluční potenciál“ byl nejednou téměř neměřitelný.¹⁹

A už vůbec nelze vyloučit dávno vyslovený názor, že husitství nepředstavovalo moderní či modernizační hnutí, ale naopak „středověké hnutí“.²⁰ Tyto otázky, které ve dvacátém století byly nositelem nemalého ideologického náboje stejně jako napětí, patrně v dnešní době takovýto význam nemusí nést. Je totiž docela dobře možné, že neexistoval pouze jeden výlučný model revoluce, jak byl vytvořen v 19.

¹⁰ Pro české země ČECHURA, J.: *Die Struktur der Grundherrschaften im mittelalterlichen Böhmen unter besonderer Berücksichtigung der Klosterherrschaften*. Stuttgart-Jena-New York 1994.

¹¹ PALACKÝ, F.: *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě III (od roku 1403 až do roku 1439)*. Praha 1894 (4. vyd.).

¹² TOMEK, W. W.: *Děje království českého*. Praha 1850 a další vydání.

¹³ PEKAŘ, J.: *Dějiny československé*. Praha 1921 a další vydání.

¹⁴ MACEK, J.: *Husitské revoluční hnutí*. Praha 1952.

¹⁵ GRAUS 1987, c. d. (v pozn. 3).

¹⁶ ŠMAHEL, F.: *Husitská revoluce I-IV*. Praha 1993.

¹⁷ ČORNEJ, P.: *Velké dějiny země Koruny české V. (1402–1437)*. Praha 2000.

¹⁸ Viz BOHÁČOVÁ, V. – KUCROVÁ, V.: *Sedláci si dělají, co chtějí. Sborník vybraných prací profesora Jaroslava Čebury*. Praha 2012, s. 421–438 (bibliografie do r. 2012).

¹⁹ Zásadně BLICKLE, P.: *Unruhen in der ständischen Gesellschaft, 1300–1800*. München 2012 (2. vyd.).

²⁰ Tak PEKAŘ, J.: *Žižka a jeho doba*. Praha 1992 (3. vyd.), s. 169–198.

století. Každá doba, epocha mohla mít odlišné parametry revolucí, revolt, bouří, stávek, a to zejména v tzv. tradiční, tedy předkapitalistické společnosti.

Možná vyslovím poněkud kontroverzní názor, ale krize mohla nastoupit až poté, co válčení utichlo. Jen rozsah destrukcí důležitých staveb všeho druhu by tomu mohl nasvědčovat: kláštery, hrady, tvrze, ale i škody v řadě měst. A dále: centrální moc se nacházela v troskách, stát byl bez vladaře... Ano, i takový byl obraz Čech na konci první třetiny 15. století. Ač by se to mohlo zdát, nevzdálil jsem se od tématu; výše naznačené otázky bez odpovědí velice dobře odpovídají situaci v Českém království té doby. Chceme-li pochopit vývoj v Čechách, je nezbytné sledovat nejen jednotlivé události, ale současně i dlouhodobější trendy. A zde je moment, kterým je možné vstoupit – velmi nečekaně – do evropského kontextu. Ch. Camenisch podala fascinující obraz klimatických změn a z toho plynoucích obtíží pro Nizozemí: jeden z jejich vrcholů představoval velký hlad a extrémní dražota základních potravin roku 1438. Ale pozor, měl v podstatě evropskou dimenzi. Setkáváme se s ním ve Francii, Nizozemí, Švýcarsku stejně jako v říši – zde například ve významných městech jako Norimberk či Kolín nad Rýnem.²¹ Jen v jednom evropském teritoriu stopy po této krizi nelze nalézt. Kde? Odpověď není těžká, ale poněkud šokující. Ano, jedná se o české země. Potvrzuje to relativismus používání pojmu krize, a to v nejrůznějších významech...

Jak vypadala společnost českého státu kolem roku 1400? Pověstná byla slabost královské moci. Ale opravdu královské moci? Nebo jenom panovníka Václava IV.? Jedná se totiž o dvě docela rozdílné otázky. Bližší pohled prozrazuje, že v této době již nelze ztotožňovat panovníka a stát, jak tomu bylo např. v raném středověku za přemyslovských knížat. Stát a jeho instituce, např. zemský či dvorský soud, fungovaly nezávisle na tom, zda byl panovník přítomen na jednáních, či trávil-li se svými *milci* měsíce na lovu. Šlechta, vyšší i nižší, nevykazovala žádné zevně postižitelné momenty krize, případně z toho plynoucí pauperizace. U části panstva naopak

pozorujeme docela nesmiřitelné vyhroňování se vůči panovníkovi, jež vyústilo ve dvojí zajetí Václava IV.

Velmi složité bylo naproti tomu postavení duchovního stavu. O ten se výrazně opíral ještě Karel IV. Ale světský klérus byl zasažen jak ideově papežským schizmatem, tak velmi nešťastným konfliktem Václava IV. a pražského arcibiskupa Jana z Jenštejna († 1400). Ovšem i řeholní klérus, kláštery v první řadě, se vyznačoval řadou krizových symptomů. Ty se týkaly zejména hospodářských otázek: velké raně a vrcholně středověké domény se začaly rozpadat, a to jak dočasně, tak v řadě případů trvale. Lze to postihnout již před rokem 1400. Nejednalo se v žádném případě o stabilní majetkovou položku. Špatné hospodaření bylo charakteristické i pro velké majetky pražského arcibiskupství pod vedením Konráda z Vechty. Jeho kroky vedly k naprosté destrukci jednoho z klíčových majetkových komplexů v Čechách. V obecné rovině měl zásadní význam vývoj církevního majetku a jeho dynamická sekularizace. V jiném úhlu pohledu šlo o vztah světské a duchovní moci v druhé dekádě 15. století. Nelze zamlčet, že pro nejednoho z nedočkavých šlechticů Českého království mohl fakt, že majetky církevních institucí nebyly dobře spravovány, představovat návod k jejich příštím jednání...

Města a měšťanstvo zaznamenávaly naopak celkově příznivý vývoj. Byl charakteristický velmi malou intenzitou vnitřních konfliktů, a to v dekádách, kdy uvedený často krvavý neklid prošel v podstatě celou západní Evropou.²² Jistý dynamický aspekt tu představoval nárůst počtu a významu českého etnika v řadě královských měst. Již v roce 1413 ovládlo klíčovou Staroměstskou radnici v Praze. A také měšťané dokázali participovat na církevním majetku, který si nejen pronajímali, ale posléze i zakupovali, a to již od sklonku 14. století.

A venkovské, převážně poddanské obyvatelstvo, jež tvořilo až 90 % populace tehdejšího českého státu? I tady stojí proti sobě dvě teze. Názorům o příznivém vývoji selského stavu jak kolem roku 1400, tak i posléze,²³ se pokusil konkurovat „krizový model“ vzniklý v padesátých letech 20. století, který se snažil doložit obtížnou až krizovou situaci

²¹ ALLMAND, Ch.: *The New Cambridge Medieval History* (c. 1415–c.1500). Vol. 7. Cambridge 1998.

²² GRAUS 1987, c. d. (v pozn. 3).

²³ KROFTA, K.: *Dějiny selského stavu*. Praha 1949 (2. vyd.).

venkovské populace.²⁴ Empiricky podepřené bádání prozrazuje vcelku jednoznačně, že kolem roku 1400 „selský stav“ profitoval ze soudobých možností, což prokazuje nečekaným způsobem interakce vesničanů s klášterními nemovitostmi. Ale nejen s nimi, byla tu například participace na dynamickém městském trhu.

Celkově lze v podstatě bezpečně konstatovat, že sociální situace společnosti českého státu kolem roku 1400 byla stabilní (s výjimkou hospodaření církevních institucí), bez viditelných stagnačních či dokonce krizových momentů.²⁵

* * *

Jaká byla v naznačeném společenském kontextu střední Evropy, a zejména Českého království, role umění, a to nejen dvorského? Odpověď na tuto otázku je složitá. Vychází z volby základní teze: do jaké míry bylo umění kolem roku 1400 imanentní, a do jaké míry bylo spojeno se společenskými procesy oné doby. Tato volba je na několika desítkách řádek neřešitelná, ale je vhodné toto zásadní téma alespoň formulovat, a to jako otevřenou otázku, jež může mít celé spektrum výkladů. Stačí upozornit na to, že jinak se bude na téma dívat historik umění, zcela jinak potom obecný historik.

Každé umělé či mechanické spojování uměleckých projevů vrcholného či pozdního středověku se společenskými trendy a tendencemi může vést – zej-

měna při jejich modelovém vyjádření – velmi snadno do slepé uličky. Ukázala to již před několika dekadami diskuse na téma italská (florentská) renesance a krize.²⁶ Tento pokus prozrazuje, že na umění doby kolem 1400 je třeba pohlížet jako na samostatnou aktivitu, jaké svěbytný umělecký projev. Jestliže téma krize v podání obecné historie se vyznačuje nemalým množstvím modelových situací, nemálo vzdálených od dílčích analytických studií, pak mutatis mutandis toto konstatování musí platit i pro umění té doby: architekturu, sochařství, malířství.

Jeden moment se mi v těchto souvislostech zdá velmi zvláštní, ale současně inspirativní. Jestliže si uvědomíme jakousi dysharmonii až rozpory či konflikty v sociálních vztazích společnosti v českých zemích „kolem 1400“, pak umění této doby stojí vůči nim v jakémisi opozitu. Stačí vyslovit jen pojem krásný sloh, abychom reflektovali estetiku, jemnost provedení, harmonii. Poněkud nadneseně vyjádřeno jde o svým způsobem únik či útěk z dysharmonické reality. Tím nemá být řečeno, že společenské klima zůstávalo na umění zcela bez vlivu. Nikoli. Stačí si uvědomit, že ony převraty kolem roku 1419 vedly často tehdejší umělce k tomu, aby buď urychleně opustili zemi, nebo hledali jiné donátory.

Rozvoj uměleckohistorického bádání věnovaného otázkám pozdně středověkého umění, který probíhá v posledních dekadách v Čechách, dává tušit, že v dohledné době bude možné přiblížit se k odpovědím na některé otázky, které tu byly vysloveny.

²⁴ GRAUS, F.: *Dějiny venkovského lidu v Čechách a na Moravě do roku 1419 II*, Praha 1957.

²⁵ Srv. ČECHURA 1994, c. d. (v pozn. 10).

²⁶ BARON, H.: *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civis,*

Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny. Princeton UP 1966, 1993 (8. vyd.); RUSELL ASCOLI, A.: *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*. Princeton UP 1987; *Florence and Beyond Culture, Society and Politics in Renaissance Italy. Essays in Honour of John M. Najemy*. Toronto 2008.

Krise – Gesellschaft – Kunst: Böhmen um das Jahr 1400

Resümee

Mit dem Begriff „Krise“ wurde in der Forschung die Situation in Europa an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert bereits im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts bezeichnet. Die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges, der allgemeine Zerfall, der sich in die weitreichenden Änderungen geopolitischen Charakters herauskristallisierte – dies alles mündete wortwörtlich in eine Explosion von historischen Werken, die sich mit dem Thema der „Krise“ beschäftigten. Die Suche nach den Krisensymptomen in dieser Phase des Mittelalters wurde auf verschiedenen Weisen bezeichnet: Die Krise des 14. Jahrhunderts, die Krise des Spätmittelalters, die Krise des Feudalismus, die erste Krise des Feudalismus usw. Eine Konjunktur, fast ein Boom dieser Richtung der historischen Forschung stellte die Periode des 50er bis 70er Jahre des letzten Jahrhunderts dar. Später kam es zu einer gewissen Ermüdung von diesem Thema, das immer wieder in schwer greifbaren Variationen zurückkehrte. Dies führte zur Ausschöpfung der Erkennungsstrategien, was übrigens auch für die theoretischen Grundlagen und ihre Modifizierungen galt.

Insgesamt könnte man diesen kurzen Überblick in einem grundsätzlichen Schluss zusammenfassen

– dass alle deduktiv formulierten Aspekte des Begriffes der Krise empirisch nicht verifiziert wurden.¹ Was bedeutet es? Nichts anderes als die Tatsache, dass es nicht bewiesen wurde, wie einige Modellvorstellungen von Krisensegmenten auf das Leben der damaligen Gesellschaft wirkten. Eine gewisse Hypothese, die selbst nach einem halben Jahrhundert durch konkrete historische Tatsachen nicht bewiesen wurde, bleibt daher nur und ausschließlich eine Forschungskonstruktion. Umgekehrt tauchten viele Autoren auf, die einige Aspekte einer Nicht-Krise in der Entwicklung von Europa an der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts bewiesen.

Diese Studie rekapituliert die Entwicklung des Themas, das in den letzten Jahren um den Aspekt der klimatischen Änderungen und daher um eine ökologische Dimension bereichert wurde. Die Studie zeigt, dass es unmöglich ist, die allgemeinen Trends in die Entwicklung der Kunst „um 1400“ zu projektieren. Die Kunst entwickelte sich nach den immanenten Prinzipien und reflektierte die Änderungen in der Gesellschaft nicht direkt, sondern mehr kompliziert.

¹ So SCHUSTER, P.: *Die Krise des Spätmittelalters. Zur Evidenz eines sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Paradigmas in der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*. In: *Historische Zeitschrift* 260, 1999, s. 19-56, v.a. 39f.

The Reflection of the Work of Lucas Cranach and his Workshop in the Lands of Bohemia: addenda et corrigenda

Olga KOTKOVÁ

Abstract

In 2016, Magdaléna Nespěšná Hamsíková published her monograph *Lucas Cranach and the Art of Painting in Bohemia (1500–1550)*, covering the reception of Lucas Cranach in the Lands of the Bohemian Crown. Shortly after the publication of her monograph, certain new findings and connections have surfaced that require the topic of Cranach and Bohemia to be reopened. Most importantly, it now appears that one of the most important works of Cranach's career, the painting *Law and Grace* (National Gallery in Prague) was commissioned in Bohemia or Moravia, or reached here shortly after it was created. This is suggested primarily by the thematic concept of the artwork, which was met with a weak response in the German Lutheran milieu. In contrast, the composition was very well received in the religiously diversified community of the Lands of the Bohemian Crown, especially in circles influenced by Utraquism. It is among these that we would look for the donor of the painting.

Keywords: Lucas Cranach, workshop, Lands of Bohemia, 16th century

When Magdaléna Nespěšná Hamsíková published her monograph *Lucas Cranach and the Art of Painting in Bohemia (1500–1550)* in 2016,¹ it seemed that the topic of Lucas Cranach and Bohemia was exhausted for at least some amount of time. Among other things, the author summarised all previous knowledge and the results of her own research concerning Cranach's works commissioned by customers from Bohemia and Moravia: the so-called *Prague Altarpiece* made for the Cathedral of St. Vítus, St. Wenceslaus and St. Adalbert, and four paintings (*The Beheading of St. John the Baptist*, *The Martyrdom of St. Catherine* and a pair of altar wings depicting St. Catherine and St. Barbara) commissioned from Cra-

nach by Stanislav Thurzo, the Bishop of Olomouc.² Hamsíková also paid special attention to a retable produced by Cranach for the newly built Protestant St. Joachim Church in Jáchymov, commissioned by Hieronymus and Laurence Schlick.³ The decorative altarpiece, whose central panel featured an image of the Crucifixion, fell prey to a fire in 1873, but its iconographic programme can be reconstructed on the basis of an extant description. Besides exports from Cranach's workshop in Wittenberg, Hamsíková Nespěšná also discussed works created in Bohemia under the former's influence – especially the mural paintings at Švihov and in Kadaň.⁴ Master I.W. was an apprentice of Cranach's who settled in Bohemia – the

¹ NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ, M.: *Lucas Cranach a malířství v českých zemích (1500–1550)*. Praha 2016.

² *Ibidem*, esp. pp. 103-119.

³ *Ibidem*, pp. 145-149 (see for references to further literature on the Jáchymov altarpiece).

⁴ *Ibidem*, esp. pp. 166-178, 180-188.

author likewise covered his known works.⁵ However, shortly after the publication of her monograph, certain new findings and connections have surfaced that require the topic of Cranach and Bohemia to be reopened. In light of recent discoveries, it appears that the ties between Cranach and his workshop on one hand and Bohemia on the other were even more extensive. Cranach's reception in the religiously diverse environment of Bohemia is likewise a historical peculiarity – the painter received commissions from Catholics, Protestants, and even, as certain clues indicate, from adherents of Utraquism.

Let us remind that Lucas Cranach the Elder (1472–1553), who as court painter to the Electors of Saxony resided in Wittenberg from 1505, created the abovementioned *Prague Altarpiece* around 1520. A relatively extensive literature has already delved into the minutiae of historical background, the retable's position in the Prague cathedral and its fate.⁶ The altarpiece was most likely commissioned by the Habsburgs, probably Maximilian (this is indicated by a brief entry in the collections inventory of the Prague Castle from 1621);⁷ however, poorly preserved written sources and ambiguous documents have been unable to provide the answer as to who exactly initiated the commission of the retable and who arranged the order with the master. The motif of a trefoil-shaped triptych was captured on a recently discussed print illustrating the coronation

ceremony of Emperor Matthias in 1611.⁸ Sources do not disclose the exact position of the altarpiece within the cathedral – according to most recent findings, it may have decorated the choir of Virgin Mary,⁹ which is where it was only moved after the great fire in 1541; in 1619 it stood in the St. Sigismund Chapel.¹⁰ The altarpiece remained in the cathedral for about a century – in December 1619, it was shattered to pieces during an iconoclastic raid.¹¹ Fortunately, the retable was not destroyed in its entirety – the iconoclasts spared the half-length portraits of women saints, which apparently incorporated the features of certain historical figures (who, it seems, were related to the customer and his family) and as such were left untouched. The preserved fragments of the retable as well as the abovementioned print allow us to reconstruct the iconographic program of the altarpiece. At the retable's centre was an image of an enthroned Madonna, surrounded by St. Catherine, St. Barbara, St. Dorothy and St. Margaret.¹² This fragment of what was once the central panel of the triptych was preserved in the collections of the Prague Castle. A fragment of the former right altar wing depicting St. Christina was preserved at the National Gallery in Prague.¹³ The figure can be identified as St. Christina by virtue of an inscription held in the virgin's hands. Other fragments of the altarpiece are also extant: St. Margaret (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Aschaf-

⁵ Ibidem, pp. 191–242 (see for further bibliographical references, especially the works of Ladislav Kesner: KESNER, L.: *Mistr IW*. [Exh. Cat.] Litoměřice 1993.)

⁶ For the Prague altarpiece, see especially: THÜMMEL, H. G.: 'Lucas Cranachs Prager Altar'. In: GRIMM, C. – ERICHSEN, J. – BROCKHOFF, E. (eds.): *Lucas Cranach. Ein Maler – Unternehmer aus Franken* [Exh. cat.] Kronach; Leipzig; Augsburg 1994, pp. 166–173; CHAMONIKOLA, K.: 'Příběh Pražského oltáře'. In: CHAMONIKOLA, K. (ed.): *Lucas Cranach a české země* [Exh. cat.]. Praha 2005, pp. 17–23; CHAMONIKOLA, K. – KOTKOVÁ, O. – SCHAWÉ, M. – WITTMANN, J.: 'Pražský oltář'. In: CHAMONIKOLA 2005 (see in note 6), pp. 58–65, cat. no. 7. For an overview, see also HORKÝ, M.: 'Marienretabel'. In: HEYDENREICH, G. – GÖRRES, D. – WISMER, B.: *Lucas Cranach der Ältere. Meister. Marke. Moderne* [Exh. cat.]. Düsseldorf 2017, pp. 182–183, cat. no. 85–89.

⁷ The entry was first mentioned by KRAMÁŘ, V.: 'Oltář Lukáše Cranacha v chrámu sv. Víta'. In: *Národní listy* 1939, Appendix 186.

⁸ ULIČNÝ, P.: 'Chóry katedrály sv. Víta v Praze'. In: *Průzkumy památek*, 18, 2011, p. 61, Fig. 15.

⁹ VACKOVÁ, J. – HOŘEJŠÍ, J.: 'Některé aspekty jagelonského dvorského umění'. In: *Umění XXI*, 1973, p. 506; HORNÍČKOVÁ, K. – ŠRONĚK, M.: 'Der Cranach-Altar im Veitsdom – seine Entstehung und sein Untergang'. In: *Umění LVIII*, 2010, pp. 2–16.

¹⁰ Recently ULIČNÝ 2011 (see in note 8), p. 65.

¹¹ See in detail ŠRONĚK, M. (ed.): 'Vincenc Kramář, *Zpustošení chrámu sv. Víta v roce 1619*'. Praha 1998.

¹² See fn. 6.

¹³ On this panel, see recently KOTKOVÁ, O. (ed.): *Cranach ze všech stran / Cranach From All Sides*. [Exh. cat.]. Praha 2016, pp. 52–57.



Fig. 1: Lucas Cranach the Elder and his Workshop, Prague Altarpiece, c. 1520. Reconstruction (according to Magdaléna Nespěšná Hamsíková, *Lucas Cranach and the Art of Painting in Bohemia (1500–1550)*. Prague 2016, p. 115, Fig. 82).

fenburg), St. Agnes of Rome (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe) and a recently found female saint, perhaps St. Apollonia (Munich, collection of Jan Wittmann and Kerstin Otto).¹⁴

The Prague altarpiece, created for the most prominent (Catholic) temple in the country, and a remarkably ornate retable, produced for the Lutheran community in Jáchymov, were not the only

¹⁴ Recently HORKÝ 2017 (see in note 6), pp. 182-183, cat. no. 85-89; NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2016 (see in note 1), pp.

114-119; CHAMONIKOLA – KOTKOVÁ – SCHAWÉ – WITTMANN 2005 (see in note 6), pp. 58-65, cat. no. 7.



Fig. 2: Lucas Cranach the Elder, *Law and Grace*, 1529. National Gallery in Prague. Photo: National Gallery in Prague.

exports from Cranach's workshop to the Lands of Bohemia. Numerous indications suggest that one of Cranach's most important compositions, *Law and Grace*, was sent to Bohemia shortly after its completion. This extraordinary painting ranks among the most important artworks of the Reformation period and therefore merits closer attention. Lutheran theology, as is known, is based on the doctrine of *sola fide*, justification by faith alone. A guilty sinner receives

justification through faith, not through his acts. In formulating this doctrine, Luther drew among other sources on St. Paul's Epistle to the Romans, and elaborated it in his commentary to the Epistle to the Galatians, in his treatise *De servo arbitrio* from 1525 and in various sermons. The idea was codified in visual form by Lucas Cranach the Elder in a composition titled *Law and Grace*.¹⁵ The earliest visual representation of this theological concept connected

¹⁵ In this context, see especially a number of fundamental works and recent literature: BACH-NIELSEN, C.: Cranach: Luther und servum arbitrium. In: *Analecta Romana Instituti Danici*, 19, 1990, pp. 145-184; BADSTÜBNER, E.: Gesetz und Gnade

in der Ikonographie protestantischer Bildkunst. In: *Gesetz und Gnade. Cranach, Luther und die Bilder*. [Exh. cat.]. Eisenach 1994, pp. 33-40, 42-59; GÖRRES, D.: Zákon a milost / Law and Grace. In: KOTKOVÁ 2016 (see in note 13), pp. 58-67,



Fig. 3: Lucas Cranach the Younger (?), *Law and Grace*, latter half of the 16th century. National Gallery in Prague. Photo: National Gallery in Prague.

with the name of Lucas Cranach the Elder is the title page of Luther's commentary on the Gospel from the Advent to Easter, the *Auslegung der Evangelien vom Advent bis auf Ostern* published in 1528.¹⁶ Two panel paintings from the brush of Lucas Cranach the Elder are considered the earliest depictions of

160-167, cat. no. 3 & 22 (see for detailed bibliographica on the issue); NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ 2016 (see in note 1), esp. pp. 131-140 (see for further bibliographical references).

¹⁶ See e.g. a recent illustration in CARRASCO, J. – LANGE, J. – SPIRA, B. D. – TRÜMPER, T. (eds.): *Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation*. [Exh. cat.]. Heidelberg 2015, pp. 166-167, cat. no. 40.

the antithesis of Law and Grace – one is kept at the National Gallery in Prague,¹⁷ the other in Gotha (Stiftung Schloss Friedenstein).¹⁸ Both of these paintings (also referred to as *Original Sin and the Redemption of Man*) became the source of inspiration and thematic basis for a series of further works, which is why they are considered the archetypes of two basic compositional types, the so-called Prague type and Gotha type.¹⁹ We will be presently concerned with the Prague composition, which we believe – in contrast to the existing literature – is closely connected with the Bohemian environment. Before we proceed to justify this hypothesis, we must first take a step back and briefly summarise the known facts concerning these two paintings. Both the Prague and the Gotha version structure their compositions symmetrically into two halves by means of a large tree, i.e. the two periods of the Old and New Testament. The thematic and subsequent motivic and compositional differences between the Prague and Gotha versions are abundant and are analysed in detail by an extensive literature dedicated to this Reformation topic.²⁰ On the Prague version, the left-hand side illustrates the epoch *sub lege*, the right shows the age *sub gratia*. The choice of subject matter also corresponds to this concept: on the left is a depiction of Mount Sinai and Moses receiving the Tablets of the Law from God; below the scene there are Adam and Eve standing by the Tree of Knowledge, from which Eve has just plucked an apple. In the central field, there is the Israelite encampment with a brass serpent

raised on a pole. Death is evoked by the presence of an open grave with a corpse. The composition centres on Adam (or Man, the sinner in general), who chooses between these two epochs. The Biblical prophet Isaiah, turning towards him, conspicuously gestures at Christ on the Cross, i.e. typologically the second Adam. Leaning towards Adam (Man) from the other side is John the Baptist, exhorting him to a new era, the age of Grace. The latter adverts to the Redemption of mankind through Christ's sacrifice – pointing to the Lamb of God with his right hand. To the bottom of the panel's right side, there is a risen Christ shown victorious over Sin and Death. The central field depicts the Annunciation to the Shepherds, with a city and an idyllic landscape in the background. Finally, the counterpart to the image of Moses is a hopeful Virgin Mary standing on Mount Zion, approached by Christ-Immanuel with a cross among a host of angels.

The image on the Gotha panel is likewise structured by a dry tree. Moses with the Decalogue is placed below the tree, with Adam (Man) to his left driven by Death and the Devil into the fires of Hell. The sinner's eternal damnation is underscored by the presence of Christ at the Last Judgment. Adam (Man) appears here once again – John the Baptist directs him to Christ the Saviour and his sacrifice (expressed by the presence of the Lamb and Christ on the Cross). A stream of blood jets out of the wound on the Saviour's side and lands on Man. This explicitly Eucharistic motif is absent on the Prague

¹⁷ Inv. no. O 10732, oil on linden wood, 72 x 88.5 cm (the format is not original, the image was later cut on three sides, only the top edge is in its original condition) signed and dated in the bottom centre on a tree stump with a leftward-facing dragon with raised wings [15]29 (first two numerals are illegible). Acquired by the NG in 1950 from a private collection. Provenance: 1814-1922 lent by Count Jan Nostic-Rieneck and his heirs to the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts. 1922 returned to owners. For an overview of basic data and the literature, see KOTKOVÁ, O.: *National Gallery in Prague. German and Austrian Painting of the 14th-16th Centuries. Illustrated Summary Catalogue II/1*. Praha 2007, pp. 28-29, cat. no. 8.

¹⁸ Inv. no. SG676, mixed technique on linden wood, 82.2 x 118 cm, signed and dated on the tree in the centre with a rightward-facing dragon with raised wings 1529. Provenance: since 1659 owned by the Dukes of Saxe-Gotha. For an overview of basic data and the literature, see CARRASCO

– LANGE – SPIRA – TRÜMPER 2015 (see in note 16), pp. 170-171, cat. no. 42, p. 343, T 42 (inscription transcript). See also BADSTÜBNER 1994 (see in note 15), esp. pp. 33-40. From among the more recent literature, see e.g. FISCHER, S. (ed.): *Gesetz und Gnade. Wolfgang Krodol d. Ä., Lucas Cranach d. Ä. Und die Erlösung des Menschen im Bild der Reformation*. [Exh. cat.]. Kamenz 2017.

¹⁹ See recently CARRASCO – LANGE – SPIRA – TRÜMPER 2015 (see in note 16), pp. 168-169, cat. no. 41 (Prague type); pp. 170-171, cat. no. 41 (Gotha type).

²⁰ From the extensive literature, we select e.g. REINITZER, H.: *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*. Hamburg 2006 (2 volumes); FLECK, M. V.: *Ein tröstlich gemelde. "Die Glaubensallegorie „Gesetz und Gnade“ in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Korb 2010.



Fig. 4: Lucas Cranach the Younger – Workshop, *Let the Little Children Come to Me*, after 1550. National Gallery in Prague. Photo: National Gallery in Prague.

version. On the Gotha version, the counterpart is a standing Virgin Mary with Immanuel, and a resurrected Christ on the top right.

The inclusion of a textual component is important for both the painting's concept and for the concept of Lutheran visibility, which underscored the didactic function of the image. The Gotha version is complemented with explanatory passages for the Bible beside the bottom edge of the panel,²¹ whereas the Prague version currently carries no inscriptions, although – as restoration analysis has discovered – inscriptions were present on it in the past, both in the bottom segment of the panel (which was subsequently cut off) and within the image itself.²² Traces of the inscription are still visible on close

examination of the original; however, they were removed in 1971–1972, having been deemed posterior by detailed restoration-technological analysis.²³ Nevertheless, more recent analyses have shown that although the inscriptions antedated the surrounding painting, they were rendered highlighting an older set of inscriptions that was virtually illegible at the time.²⁴ Inscriptions within the image are also found on numerous prints reproducing Cranach's composition of the Prague type as well as on the well-known painting *Law and Grace* by Hans Holbein the Younger, testifying to the reach of Reformation ideas to the British Isles (National Gallery of Scotland, Edinburgh).²⁵ The previous form and wording of the textual component is captured on a copy of *Law*

²¹ Transcribed in e.g. CARRASCO – LANGE – SPIRA – TRÜMPER 2015 (see in note 16), p. 343, T 42.

²² This state is described in detail in the restoration protocol written by Mojmír Hamsík (no. 596 from 21. 3. 1971) deposited in the archive of the Restoration Department of the National Gallery in Prague. See also the analysis by Adam Pokorný: KOTKOVÁ, O. – POKORNÝ, A.: Lucas Cranach starší: Zákon a milost a Lucas Cranach mladší (?): Zákon a milost. In: *Bulletin of the National Gallery in Prague 2018* (in print). The panel was reduced in size by approximately 15-

17 cm, as is evident from a comparison with a copy of the discussed painting, likewise at the National Gallery.

²³ See the report by Mojmír Hamsík (fn. 22). The decision was preceded by a consensus among invited experts.

²⁴ KOTKOVÁ – POKORNÝ 2018 (see in note 22).

²⁵ On these prints, both the original and the copy from the National Gallery and the painting from Edinburgh, see WENIGER, M.: *Durch und durch lutherisch? Neues zum*

and *Grace* from the latter half of the 16th century, likewise at the National Gallery in Prague.²⁶

There is broad agreement in the literature dealing with the Prague and Gotha types that Cranach's Prague version had a negligible response in the German milieu (outside Cranach's workshop), whereas the Gotha type spread abundantly in Germany and several of its variants relatable to Lucas Cranach the Elder himself have been preserved to date.²⁷ The motif also enjoyed a positive reception in the field of printmaking and book illustration, especially in the printed editions of Luther's Bible. We also know of a number of drawings that incorporate the above-mentioned motifs; the Gotha panel also influenced an array of other panel paintings. The Prague type only found one more immediate repetition in Cranach's oeuvre, and it is the already mentioned copy from the National Gallery in Prague.²⁸ The fact that the Prague version produced a very weak response in the German regions is telling – either it was not available in public, or for some reason it did not conform to Lutheran theology. The provenance of the original and the copy cannot be documented; however, both paintings have been preserved in Bohemia. A coincidence? Or the result of an interplay of circumstances? Upon evaluating the available knowledge, we are definitely inclined toward the latter answer.

As we have already mentioned, the Prague version was mostly disseminated in the form of prints, whose reception was soon observed both in Bohemia and Moravia, specifically at the Castle in Pardubice, on a mural painting depicting the scene from *Law and Grace*. It was painted around 1532, according to the existing literature, at the commission of Adalbert of Pernstein (1490–1534),²⁹ who was an adherent of Utraquism, a Christian faction strongly influenced by Lutheranism.³⁰ Pernstein demonstrably engaged in relations with the court of the Electors of Saxony. Other mural paintings incorporating the motif from *Law and Grace* from Horážd'ovice and the Dominican monastery in České Budějovice are based on the Prague version; likewise the mural paintings from the 1590s at the castle in Horšovský Týn.³¹ These were created by William the Elder Popel of Lobkowitz, a convert to moderate Hussitism. Another valuable testimony to the intricate confessional situation in the Lands of Bohemia is the fragment of a fresco reproducing *Law and Grace* at the St. Wenceslaus Church in Moravská Ostrava from 1555.³² The church was (formally) Catholic at the time, but the local pastors had converted and served communion *sub utraque*.³³ Here too, the fresco is mostly based on the Prague panel, even though certain motifs are adapted after

Ursprung der Bider von Gesetz und Gnade. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, LV, 2004 (published in 2005), pp. 115-134 (see for further bibliographical references).

²⁶ NG, inv. no. O 9619, oil on linden wood, 88.5 x 87 cm, signed and dated on the bottom in the centre of a tree stump with a leftward-facing dragon with raised wings 1529 (the inscription obviously imitates Cranach's signature; the inscription is cotemporaneous with the painting). On the reverse side, a collector's seal of the House of Freudenthal (Bruntál) from Vrbno. Lent to the NG in 1800 by Countess Maria Anna von Thun, born Kolowrat-Liebsteinsky. For basic data on the painting and transcripts of the inscriptions, see e.g. KOTKOVÁ 2007 (see in note 17), pp. 30-31, cat. no. 9; GÖRRES. In: KOTKOVÁ 2016 (see in note 13), pp. 160-167, cat. no. 22. On this painting, see also KOTKOVÁ – POKORNÝ 2018 (see in note 22).

²⁷ E.g. recently FISCHER 2017 (see in note 18), esp. pp. 28-29; also e.g. MESSLING, G.: *Cranach et son temps*. [Exh. cat.]. Bruxelles 2010, p. 229, cat. no. 146.

²⁸ See fn. 26.

²⁹ HRUBÝ, V. – ROYT, J.: Nástěnná malba s námětem Zákon a milost na zámku v Pardubicích. In: *Umění XXXX*, 1992, pp. 124-137; NESPĚŠNÁ-HAMSÍKOVÁ 2016 (see in note 1), pp. 267-272.

³⁰ HRUBÝ – ROYT 1992 (see in note 29), pp. 124-137; NESPĚŠNÁ-HAMSÍKOVÁ 2016 (see in note 1), pp. 267-272.

³¹ ROYT, J.: Grafický list s luteránským námětem Alegorie zákonu a milosti ve vydání Melantrichovy bible. In: *Historie otázky – problémy. Česká bible. Kulturní, ideový a politický fenomén v proměnách staletí* 5, 2/2013, p. 60; NESPĚŠNÁ-HAMSÍKOVÁ 2016 (see in note 1), pp. 267-269.

³² ROYT 2013 (see in note 31), pp. 60 -61; PŘIDALOVÁ, J.: Nástěnná malba „Zákon a milost“ v kostele sv. Václava v Moravské Ostravě (Bachelor's Thesis at the Masaryk University in Brno). Brno 2006, available at: https://is.muni.cz/th/75121/ff_b/; retrieved 5. 9. 2018.

³³ Ibidem, pp. 37-38.

the Gotha version. We may therefore infer that, for thematic reasons especially, the Gotha version found a much stronger response in the German Lutheran regions (and most in the regions of historical Saxony), because it, among other things, accented the threat of eternal damnation and gave pregnant expression to the idea of the Eucharist in the form of a stream of blood jetting out of the wound on Christ's side, falling on the face and chest of the sinner. Simultaneously, it emphasised the redemption of Man through Christ's death on the Cross. As, after all, the literature has already highlighted, the Gotha version is more explicit in its illustration of the basic tenets of Lutheran doctrine.³⁴ In contrast, the Prague version was more acceptable in the Bohemian environment, a melting pot of the influences of (new) Utraquism, Lutheranism and Catholicism. That is why, we believe, the Prague version of *Law and Grace* was met with a stronger response here, in a region characterised by a greater degree of religious diversity. On the basis of the above, we would suggest that the so-called painting *Law and Grace* of the Prague type was either commissioned directly from Bohemia or Moravia, where its reception is documented by a number of extant artworks, or was exported here shortly after it was created. In the German environment, we have said, the Prague version has had a negligible response. The mural paintings from Pardubice, Horšovský Týn and Moravská Ostrava indicate that the Prague version of *Law and Grace* was more acceptable to sympathisers of Utraquism, and it is among these that we would look for the donor of this important artwork.

After all, Cranach and his workshop received commissions on a much larger scale from Bohemia, especially from regions bordering Saxony, only we are unable to identify these artworks, which is also the case of the panel *Let the Little Children Come to Me* (National Gallery in Prague).³⁵ The painting is stamped with a donor's seal that has long eluded



Fig. 5: Master I.W., *Salome with the Head of John the Baptist*, c. 1525. National Gallery in Prague. Photo: National Gallery in Prague.

identification – scholars have searched especially in Saxony, among the regular clients of this Wittenberg master, but to no avail. It has only been discovered quite recently that the coat of arms belongs to the House of Kočka (Katzenstein), a family from Ústí nad Labem who received the noble title in 1550.³⁶ At this point, Cranach's workshop had been practically led by his second-born son Lucas Cranach the Younger, which is also evinced in the style of painting and technique employed. The painting was either commissioned by Matthias Katzenstein, who lived in

³⁴ WENIGER 2004 (see in note 25), pp. 115-134.

³⁵ NG, inv. no. DO 4238, 52.4 x 74 cm (the format is not original, a horizontal plank about 3 cm wide was affixed along the whole length of the top edge), oil on linden wood, signed on the top right with a dragon with folded wings. Acquired by the NG from the collections of the Nostic Palace in 1945.

For basic information on the painting, see e.g. KOTKOVÁ 2007 (see in note 17), p. 43, cat. no. 17; KOTKOVÁ 2016 (see in note 13), pp. 124-130, cat. no. 17.

³⁶ The coat of arms was identified and basic information on the House of Katzenstein was kindly provided by Michaela Hrubá.

Ústí nad Labem, or his brother Jacob Katzenstein, who had settled in Prague.

Cranach's style spread in Bohemia through the work of Master I.W. This anonymous painter, who signed some of his works with the monogram I.W., spent his years as apprentice at Cranach's workshop in Wittenberg. Sometime between 1520 and 1525, he dissociated himself from the studio and settled in the regions of north-western Bohemia.³⁷ An extensive bulk of literature agrees that Master I.W. was the most gifted pupil of Lucas Cranach,³⁸ building upon the latter's style in a distinctive manner and lending a specific character to his works. The stylistic influence of his former teacher as well as a relatively stable typology of figures allowed the work of Master I.W. to be documented thoroughly. He worked for a number of prominent figures in north-western Bohemia – for Catholic clerics (for instance, he painted commissions for Bartholomew, the abbot of the Cistercian monastery in Osek) as well as for members of aristocratic families. Master I.W. also produced epitaph paintings for prominent patricians from Plzeň and Most, as recent investigation has shown.³⁹ The work of Master I.W. has most recently come to include the panel *Salome with the Head of John the Baptist*, which appeared on the art market as a painting from the workshop of Lucas Cranach the Younger at Sotheby's.⁴⁰ Stylistically, it is a typical work by Master I.W. that incorporates all of the elements characteristic of his work. Most interesting in this respect is the painting's provenance. *Salome with the Head of John the Baptist* (c. 1525), purchased this year for the collections of the National Gallery in Prague,⁴¹ reached the art market from the Salem Monastery and Palace as the property of the Margraves of Baden-Baden. Through

Margravine Franziska Sibylle Auguste, by birth the Duchess of Saxe-Lauenburg, the House of Baden-Baden was associated with the estate at Ostrov nad Ohří in northern Bohemia. The grandfather of the Margravine of Baden-Baden, Julius Heinrich, the Duke of Saxe-Lauenburg, gained possession of the Ostrov Castle as the confiscated property of Count Joachim Andrew Schlick (1569–1621), who was executed after the Battle at White Mountain.⁴² The Schlicks also owned the Ostrov manor in the previous, 16th century. Tracing the lineage of the Margraves of Baden allow us to home in on the possible person who ordered of the panel *Salome with the Head of John the Baptist* – in all likelihood, it was commissioned by a member of the Schlick family, or rather its branch from Ostrov, perhaps Stephen (1487–1526) or Hieronymus (1494–1551). The New Testament subject matter (Mark 6:17–29, Matthew 14:3–11) was a frequent theme among Reformists adherents, and this was connected with the Lutheran interpretation of the Bible and faith. The Reformation lay great emphasis on Pauline theology, dealing with the causes of sin, transgression and subsequent forgiveness. The Schlicks too espoused Lutheranism, which explains why they would have commissioned the painting.

Geographic proximity was doubtless one of the factors why customers interested in altarpieces, paintings and epitaphs from Bohemia and Moravia turned to Cranach and his workshop or Master I.W., who was trained at Cranach himself. However, there must have also been other reasons – for example, a limited selection of painters in the local environment. Another important role was played, to put it in a contemporary idiom, by the marketing strategy of Cranach's Wittenberg enterprise.⁴³ Cranach the Elder

³⁷ See fn. 5.

³⁸ Recently e.g. NESPĚŠNÁ-HAMSÍKOVÁ 2016 (see in note 1), pp. 191–192.

³⁹ Ibidem, pp. 191–242.

⁴⁰ See *Auktionskatalog der Sammlung der Markgrafen und Grossherzöge von Baden*, Baden-Baden 10.–14. 10. 1995, lot 2276.

⁴¹ NG inv. no. O 19179, 84 x 61 cm, oil on wood. For basic information, see KOTKOVÁ 2016 (see in note 13), pp. 142–143.

⁴² As per the findings of Holger Jacob-Friesen and Marius Winzeler, who have kindly related them to me. The painting is likely the subject matter of an entry in the estate inventory of Countess Franziska Sibylle Auguste of Baden-Baden from 1690: “*ein stuck Johannis haupt in der schüssel*”, see RENNERT, A. M.: *Die Kunstinventare der Markgrafen von Baden-Baden*. Baden-Baden 1941, p. 187.

⁴³ Max J. Friedländer already expressed this view in 1904, see FRIEDLÄNDER, M. J.: Hedwig Michaelson. Lucas Cranach der Ältere (review). In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVII, 1904, pp. 168–170, the view was subsequently repeated in all of Cranach research.

was known for having had a rich array of contacts (and was imitated in this regard by his son Lucas), and was thus able to attain success on the Bohemian and Moravian market. He produced artworks for members of the ruling dynasty, for important Catholic dignitaries as well as for sympathisers of the nascent Lutheran church, which subsequently influenced the adherents and sympathisers of another Reformed church in Bohemia – the Utraquists. Cranach thus

notably contributed to formulating the visual idiom of the multi-confessional society in the Lands of the Bohemian Crown.

This contribution was prepared with the support of the Grant for the Long-Term Conceptual Development of the Research Organization of the Ministry of Culture of the Czech Republic.

Odozva tvorby Lucasa Cranacha a jeho dielne v českých zemiach: addenda et corrigenda

Resumé

V roku 2016 vyšla kniha *Lucas Cranach a maličtství v českých zemích (1500 – 1550)* od Magdalény Nespěšnej-Hamsíkové, ktorá zhŕňa ohlas Lucasa Cranacha v českých zemiach. Autorka tu okrem iného zhrnula doterajšie poznatky a výsledky svojho vlastného výskumu o Cranachových dielach, ktoré boli vytvorené pre objednávateľov z Čiech a Moravy – tzv. *Pražský oltár* určený pre Katedrálu sv. Víta, Václava a Vojtecha a štyri obrazy (*Státie sv. Jana Krstiteľa, Martýrium sv. Kataríny* a dvojicu oltárnych krídel so sv. Katarínou a Barborou), vyhotovených pre olomouckého biskupa Stanislava Turza). Ďalšou zákazkou bolo retábulum, ktoré Cranach vyhotovil pre novozriadený protestantský Kostol sv. Jáchyma v Jáchymově, a to na objednávku Jeronýma a Vavřince Šlika.

Čoskoro po vydaní tejto publikácie sa však objavili niektoré nové súvislosti a poznatky, ktoré si vynucujú tému Cranach a Čechy znova otvoriť. Predovšetkým sa ukazuje, že jedno z hlavných diel

Cranachovej kariéry, obraz *Zákon a milost'* (Národní galéria v Prahe), bolo zrejme objednané v Čechách, či na Morave, alebo sa sem dostalo krátko po svojom vzniku. Nasvedčuje tomu predovšetkým koncept obrazu, ktorý v nemeckých luteránskych kruhoch nebol prijatý. Naproti tomu táto kompozícia našla silnú odozvu v konfesionalne rôznorodej spoločnosti krajín Koruny českej, a uplatnila sa hlavne v milieu ovplyvnenom utrakvismom. A v tomto prostredí by sme tiež mali hľadať objednávateľa maľby.

Ďalším dielom, ktoré bolo určené pre Čechy, je tabuľa *Nechajte maličkejch príst' ku mne*. Toto zaradenie umožňuje identifikácia donátorského erb, ktorý patrí rodu Kočků z Ústí nad Labem.

Novoobjavenou prácou, za vznikom ktorej stojí slávny rod Šliků, je obraz *Salome s hlavou Jána Krstiteľa* (Národní galérie v Prahe). Je dielom Majstra IW, tj. maliara, ktorý sa priamo vyškolil v Cranachovej wittenberskej dielni.

Majster, pomocníci a dielňa: Anton Cyril Glatz a Majster Pavol z Levoče

Tomáš KOWALSKI

Abstract

The chief personality of Slovakia's Late Gothic wooden sculpture, Paul of Levoča, has been researched for many decades by art historians. At the very end of his life, Anton Cyril Glatz (1945–2001) dealt with the masterful work of Paul, the high altar of St Jacob, constructed and sculpted until 1508. In a precious analysis Glatz searched for the roots of sculptures, reliefs and tabular paintings; the first are combinations of various prints by Master E. S., Martin Schongauer and others. Paul's origin from Spiš speaks to his close relation to the older artistic traditions in Levoča. The next possible sources Glatz searched for in the oeuvre of Tilman Riemenschneider. Glatz devoted special attention to the "constructing" of various adjuncts and followers of Paul. Such intentions lead his practice as a museum curator and an expert on questions of style. Finally, the method helped to categorize a number of anonymous works in collections, but does not give access to a more global view of art history. Glatz planned such a synthesis on the base of a detailed analysis of the whole fund of Slovakia's Gothic Art. Such a finale was unfortunately left unfinished due to his premature death.

Keywords: late-Gothic sculpture, Master Paul of Levoča, collections of art, Anton C. Glatz

Dielo Paula Schnitzera – rezbára Pavla z Levoče, najvýraznejšej osobnosti spišského neskorogotického sochárstva, tvorí jeden zo základných problémov dejepisu starého umenia Slovenska. K najčastejším patria otázky pôvodu Pavlovej tvorby, jej rozsahu, podielu rúk majstra, pomocníkov z pavlovskej dielne či „len“ nasledovníkov. Intenzitu trvalého záujmu preukazuje aj fakt, že ústredný Pavlov opus, Hlavný oltár sv. Jakuba staršieho vo farskom kostole v Levoči, sa stal predmetom niekoľkých samostatných knižných publikácií.¹

Anton C. Glatz a spišské gotické sochárstvo

Diela z rúk Pavla z Levoče alebo jeho okruhu – navzdor neprílišnej početnosti – sú zastúpené vo viacerých verejných zberateľských ustanovizniach vrátane Slovenskej národnej galérie (SNG). Tejto rezbárskej tvorbe sa preto nemohol vyhnúť ani PhDr. Anton Cyril Glatz, historik umenia, všeobecne známy ako dlhoročný kustód zbierky gotického umenia v SNG a vôbec najerudovanejší znalec slovenského gotického sochárstva.²

¹ Spomedzi slovenských, českých a maďarských prác je potrebné uviesť predovšetkým: KOTRBA, V. – KOTRBA, F.: *Levočský oltár Majstra Pavla*. Bratislava 1955; HOMOLKA, F. – HORVÁTH, P. – KOTRBA, F. – KOTRBA, V. – PAŠTEKA, J. – TILKOVSKÝ, V.: *Majster Pavol z Levoče. Tvorca vrcholného diela slovenskej neskej gotiky*. Bratislava 1961, 2. vyd. 1964; EISLER, J.: *Lócsi Pál*. Budapest 1975; SPALEKOVÁ, E. – KÜHLENTHAL, M. (ed.). *Hlavný oltár sv. Jakuba v Levoči od majstra Pavla a gotické oltáre na Spiši*. Levoča 2015, s. 21-106.

² Základnú biografiu A. C. Glatza podali jeho kolegovia zo SNG v nekrológoch: KELETIOVÁ, M.: Za PhDr. Antonom C. Glatzom. In: *Múzeum*, 47, 2001, č. 2, s. 46-47; BURAN, D.: Anton C. Glatz, 5. 7. 1945 – 21. 2. 2001. In: *Galéria 2001 / Ročenka SNG v Bratislave*, 2001, s. 207-209. Osobnosti bádateľa v kontexte gotického rezbárstva venovala pozornosť KANČEVOVÁ, N.: *Stredoveká drevená plastika na Slovensku a Anton C. Glatz*. Diplomová práca. Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava, 2006. Pripomienku z príle-



Obr. 1: Anton C. Glatz (tretí spradu, vpravo) počas promócie na Karlovej univerzite v Prahe, 1968. Zdroj: Archív výtvarného umenia SNG.

Vzťah A. Glatza k spišskému stredovekému umeniu istotne predurčili rodinné korene v tomto prostredí. Takpovediac zakódovanie zabezpečil samotný pôvod zo Spišskej Soboty (nar. 5. júla 1945). Tamajší farský Kostol sv. Juraja uchováva doklad počiatkov spišskej neskorkej gotiky v podobe oltára Panny Márie (okolo 1460/70); ďalší inventár predstavujú pamiatky z blížiaceho sa záveru tejto umeleckej epochy a hlavný oltár súvisí s dielenským okruhom Pavla z Levoče (1516).

OVZDUŠIE spišského rodiska, mimoriadna zachovanosť umeleckých pamiatok a prirodzený vzťah k nim nesporne vplývajú na rozhodnutie mladého A. Glatza zasvätiť svoj život starému umeniu a jeho dejinám. Vysokoškolské štúdium v tomto odbore absolvoval v Prahe na Karlovej univerzite (1968). Profesor Jaroslav Pešina prijal ako absolutorium nášho Spišiaka tému *Gotická drevená plastika Spiša*

*v XIV. storočí.*³ Diplomová a dizertačná práca vo svojom autentickom znení je síce nepublikovaná,⁴ autor však výsledky v horizonte skúmaného obdobia využíval pri neskorších príležitostiach.

Pamiatkar Anton C. Glatz

Vôbec prvý „oficiálny“ dotyk A. Glatza s pavlovským dielom je spätý s etapou odborného pôsobenia medzi úplným záverom roka 1968 až februárom 1971. Vtedy pracoval ako metodik Krajského strediska štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Prešove, participujúci taktiež na súpise pamiatok. Glatz sa pamiatkarských úloh už napokon zúčastňoval externe v čase štúdia.⁵ Hoci beztak krátku kariéru pamiatkara prerušila základná vojenská služba, jedna udalosť akoby predznamenalala budúce životné účinkovanie.

žitosti nedožitého jubilea 70 rokov zverejnil KOWALSKI, T.: Anton C. Glatz – historik stredovekých výtvarných pamiatok. In: *Monument revue*, 4, 2015, č. 2, s. 54-55. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky udelil tejto osobnosti Cenu Alžbety Güntherovej-Mayerovej *in memoriam* za celoživotné dielo a mimoriadny prínos v oblasti ochrany pamiatkového fondu; slávnostný akt sa konal 21. apríla 2018 v areáli kartuziánskeho kláštora v Červenom Kláštore, laudácia predniesla Barbora MATÁKOVÁ, por. *Monument revue*, roč. 6, 2018, č. 1, s. 101.

³ GLATZ, A. C.: *Gotická drevená plastika Spiša v XIV. storočí*. Diplomová a dizertačná práca. Karlova univerzita, Praha 1968.

⁴ Konceptiu práce a jej obsah sprostredkúva KANČEVOVÁ 2006, c. d. (v pozn. 2), s. 52-59.

⁵ Výsledkami z tohto obdobia sú príspevky GLATZ, A. C. Stredoveké kovolejárstvo v Spišskej Novej Vsi. In: KURUC, J.

Vlastivedné múzeum v Spišskej Novej Vsi pripravovalo od začiatku roka 1969 výstavu *Sakrálne umenie Spiša*.⁶ Návrh expozičnej osnovy vo forme „predbežného zoznamu sakrálnych predmetov“ predložili organizátori na vyjadrenie pamiatkovému stredisku. Tamojší, nedávno promováný historik umenia, zameraný na domovský Spiš, podrobil tento návrh zásadnej oponentúre a odporučal doplnky. Penikavosť týchto postrehov pohla usporiadateľov k rozšíreniu prípravného a riadiaceho výboru. Glatza tak iniciátori prizvali do kolektívu a nadobudol podiel na vypracovaní konečného libreta a scenára výstavy.

Za snáď podstatný vklad mladého medievalistu možno považovať práve obohatenie výberu zo spišského gotického sochárstva. Vývinové štádiá tohto rozsiahleho súboru po korekciu sprítomňovalo jedenásť kusov, v chronologickom slede od Madony z Pongrácoviec po niektorú z plastik Kalvárie v Spišskej Novej Vsi, patriacej do okruhu Pavla z Levoče.⁷ Vystavené príklady sa viazali predovšetkým na hnutelne pamiatky, napospol zachované na miestach pôvodného určenia.

Glatz sa mohol cielenejšie, ale takisto z odlišnej perspektívy venovať stredovekému umeniu po vstupe do zamestnania v Slovenskej národnej galérii (od 1. marca 1971). Túto určite skvelú možnosť ponúkol Ján Hraško, vtedajší riaditeľ SNG. Hrašková manželka Eleonóra pracovala v Slovenskom ústave pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, kde jej „podliehali“ aj pamiatky výtvarného umenia a preto nepochybne odporúčala erudíciu kolegu z Východoslovenského kraja.

Inventarizácia múzejnej gotiky

Zbierka SNG v podstate od prevedenia jej základného fondu zo Slovenského vlastivedného

múzea v rokoch 1950 – 1952 a 1957 už obsahovala prierez všetkými etapami nášho gotického umenia. Dalšie významné akvizície, kulminujúce práve pod vedením J. Hraška (1970 – 1973), sú zviazané s prípravou súpisu pamiatok, keď došlo k objavu nejedného artefaktu vyradeného z riadneho liturgického užívania.

Glatz vo svojom pôsobisku od marca 1973 do konca roku 1974 zostavil kritický katalóg zbierkového inventáru gotického umenia. Galerijný katalóg mal „sprístupniť kultúrnej verejnosti i odborníkom prehľad diel“ z našej najpočetnejšej kolekcie. Tieto „nikedy nebolo možné vystaviť všetky“ pre dlhodobý nedostatok stálej expozície,⁸ a nezmenilo to jej zriadenie v roku 1977. Glatzov rukopis paradoxne vyšiel tlačou takmer po celej dekáde od svojho vzniku, v roku 1983; dovtedy zistenia predkladal bádateľom – s efektom neautorizovaného osvojovania poznatkov.

Potrebnosť zbierkového katalógu SNG mohol okrem vnútorných dôvodov umocniť tiež obdobný projekt sesterskej ustanovizne vo Viedni: Múzeum rakúskeho stredovekého umenia akurát v roku 1971 vydalo svoj katalóg, pričom Glatzovi poskytol početnejšie referenčné zdroje.⁹ Nedlho od publikovania bratislavského Fontesu predstavila stručný prehľad tzv. starých zbierok aj Maďarská národná galéria (MNG, 1984).¹⁰

Glatz po skatalogizovaní kolekcie SNG pripravil z tohto materiálu gotickú časť stálej expozície v Bratislave (1977). Súčasne na Zvolenskom zámku skoncipoval rozsiahlejšiu, „pracovnú výskumnú výstavu“ Neskorogotické umenie stredoslovenských bankských miest, ktorá obsahovala taktiež výpožičky zo zbierkových inštitúcií najmä v Stredoslovenskom kraji.¹¹ Do záveru sedemdesiatych rokov potom vykonal prieskumy a vyhodnotenie zbierok gotic-

(ed.). *Spišská Nová Ves 1, Zborník k dejinám a výstavbe mesta*. Spišská Nová Ves 1968, s. 241-255; GLATZ, A. C. Doplnky k spišskej tabuľovej maľbe z obdobia 1440–1540. In: VACULÍK, K. (ed.). *Zborník SNG – Galéria 3*, 1975, s. 23-65 (ukončené v júni 1971).

⁶ KOWALSKI, T.: Výstava Sakrálneho umenia na Spiši (1969). K jednej zabudnutej udalosti spišského múzejníctva. In: *Vlastivedný zborník Spiš*, 7, 2014, s. 167-179.

⁷ KOWALSKI 2014, c. d. (v pozn. 6), s. 172.

⁸ GLATZ, A. C. *Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie*. Bratislava 1983 (Fontes, zv. 1), s. 5.

⁹ BAUM, E.: *Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst*. Wien; München 1971. GLATZ 1983, c. d. (v pozn. 8), s. 98, 105, 119, 169.

¹⁰ MOJZER, M. (ed.): *Ungarische Nationalgalerie Budapest. Alte Sammlung*. Budapest 1984.

¹¹ GLATZ, A. C. Neskorogotické umenie stredoslovenských bankských miest. In: MRUŠKOVIČ, Š. (ed.). *Expozície SNG Zámok Zvolen*. Katalóg expozície. Bratislava 1977, s. 7-47.

kého umenia v slovenských múzeách a galériách, vzaté medzi štátne úlohy v rezorte Ministerstva kultúry SSR (Bojnice,¹² Banská Bystrica,¹³ Martin,¹⁴ v nových podmienkach publikované Košice a Bratislava¹⁵).

Podmienky na začlenenie väčšieho počtu diel v stálej expozícii SNG priniesla modernizácia,¹⁶ sprístupnená 30. júna 1994 a zrušená bezmála po osemnástich rokoch.

Predpoklady Pavlovej tvorby

Zbierkový fond SNG a jeho katalogizácia umožnil Glatzovi aj dotyk s problematikou rezbára Pavla z Levoče. V určitých spišských dielach, ktoré zaradil do obdobia záveru 15. storočia a okolo roku 1500, teda pred Pavlovým vystúpením, rozpoznal kompozičné a štýlové prvky, predchádzajúce neskoršiemu použitiu v pavlovskej tvorbe. Tento proces dokladá napríklad Madona zo Spišského Hrušova (obr. 2).¹⁷ Gestom oboch rúk pred sebou pridrižiava dieťa spočívajúce v diagonálnej polohe. Typ zobrazenia, už jestvujúci v spišskom sochárstve, sa zopakoval pri Madone v Slovenskej Vsi (obr. 3), ktorú Glatz zaradil k vlastnej produkcii rezbára Pavla.¹⁸

Početnejšia skupina „predpavlovských plastiek“ pozostáva z reliéfov Korunovanie Panny Márie z neznámej lokality v Slovenskej národnej galérii (obr. 4),¹⁹ Smrť Panny Márie zo spišskej dielne v Levoči,²⁰ sochy Sv. Barbory zo Spiša v SNG, rovnomennej z neznámej spišskej lokality (MNG – obr. 5)²¹ a torza



Obr. 2: Madona s dieťaťom zo Spišského Hrušova, koniec 15. storočia / okolo 1490. SNG Bratislava. Foto: T. Kovalski.

¹² GLATZ, A. C. Neskorogotické sochárstvo horného Ponitria v zbierkach Múzea v Bojniciach. In: *Horná Nitra*, 9, 1980, s. 97-128.

¹³ GLATZ, A. C. Gotické sochárstvo v zbierkach Stredoslovenského múzea, I. časť. In: *Stredné Slovensko*, 2, 1982, s. 214-253; II. časť, *ibidem*, 3, 1984, s. 255-286.

¹⁴ GLATZ, A. C. *Gotické umenie zo zbierok Slovenského národného múzea v Martine*. Katalóg výstavy. Martin 1985.

¹⁵ GLATZ, A. C. (ed.). *Gotické umenie z košických zbierok*. Košice 1995, s. 9-102; GLATZ, A. C. (ed.). *Gotické umenie z bratislavských zbierok*. Bratislava 1999, s. 11-27, 30-64, 149-151.

¹⁶ GLATZ, A. C. Gotické umenie. In: ŽÁRY, J. (ed.). *Umenie Slovenska. Stále expozície Slovenskej národnej galérie*. Bratislava 1994, s. 11-79.

¹⁷ SNG, inv. č. P 1515. Sochu objavili pri súpise pamiatok v roku 1964, zakúpená 20. 12. 1971.

¹⁸ GLATZ 1983, c. d. (v pozn. 8), s. 118.

¹⁹ SNG, inv. č. P 1207.

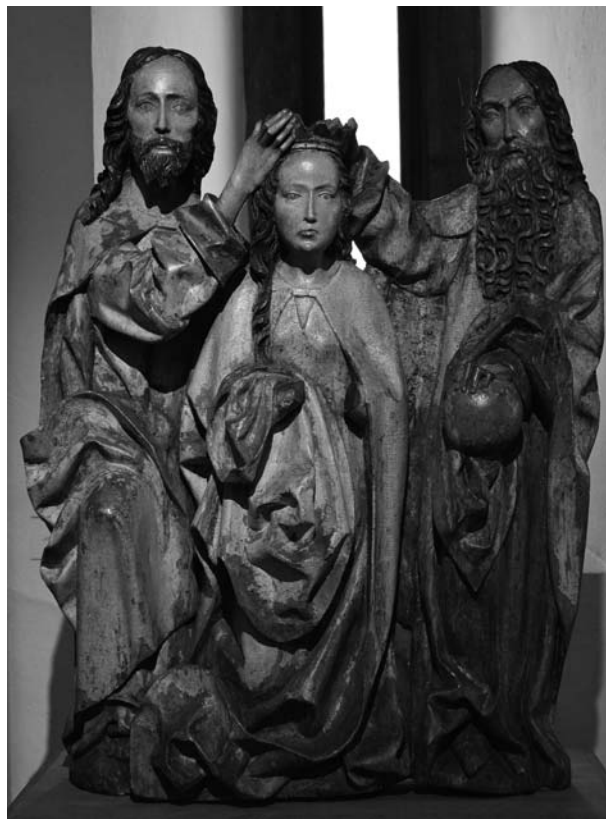
²⁰ MNG, inv. č. 55.922. MOJZER 1984, c. d. (v pozn. 10), kat. 73.

²¹ Sv. Barbora – SNG, inv. č. P 280; Sv. Barbora – MNG, inv. č. 55.923.



Obr. 3: Pavol z Levoče (pripísané): Madona s dieťaťom, Slovenská Ves, okolo 1510/20. Foto: Archív Pamiatkového úradu SR.

²² Košice, Východoslovenské múzeum, inv. č. S 132. GLATZ 1995, c. d. (v pozn. 15), s. 57, kat. 27.



Obr. 4: Korunovanie Panny Márie, okolo 1500. SNG Bratislava. Foto: T. Kovalskéi.

Madony zo Spiša vo Východoslovenskom múzeu.²² Spoločnými sú formy „*pozdlžnej hlavy s drobnou bradou, mandľovitými očami, systémom vlasov, úpravou výstribu, brudi a celkové lyrické ladenie*“. Pavol podľa Glatza tento okruh typu lyrických ženských tvári „*dobre poznal ako jeden z domácich prameňov, z ktorých vychádzal*“ a v prvom desaťročí 16. storočia naň nadviazal pri „*pôvabných soškách*“ dvoch svätíc z Okoličného (tretia Národné múzeum Wroclaw), alebo pri Čakiovskej Madone v Levoči.²³ Štýlovo-kritický úsudok, napriek jeho platnosti, Glatz pôvodne preukazoval na diele so značným defektom: stredná časť tváre Sv. Barbory zo SNG „*nabrádza nová vložka, ktorá napodobňuje iba vzdialene a necitlivo pôvodnú vypadnutú časť*“.²⁴ Na jej rekonštruovaní do adekvátnejšieho výrazu v rokoch

²³ GLATZ 1983, c. d. (v pozn. 8), s. 120, 121.

²⁴ Ibidem, s. 120.



Obr. 5: Sv. Barbora z neznámej spišskej lokality, okolo 1500. MNG Budapešť. Foto: MNG.



Obr. 6: Sv. Barbora, detail, okolo 1500. SNG Bratislava. Foto: T. Kowalski.

1983 – 1984 sa Glatz podieľal zhromaždením vhodných analógií (obr. 6).²⁵

Význam reliéfu Korunovania Panny Márie pre budúcu pavlovskú dielenskú tvorbu dokladal Glatz na obdobnom výjave v Lipanoch z polovice dvadsiatych rokov 16. storočia (obr. 7). Vzájomný vzťah nijako nenaruša doznanie, že výjav je „variantom podobného, zaiste obľúbeného kompozičného typu“.²⁶

Hlavný oltár sv. Jakuba v Levoči

Kým zbierkový katalóg SNG umožnil Glatzovi dotyk s predpokladmi, a ako budeme sledovať ďalej, aj s rozptylom tvorby Pavla z Levoče, jej jadro skúmal vlastne vo svojej poslednej práci, ktorú priniesli

²⁵ GLATZ 1994, c. d. (v pozn. 16), s. 69.

²⁶ GLATZ 1983, c. d. (v pozn. 8), s. 120.



Obr. 7: Pavol z Levoče (prípísané): Korunovanie Panny Márie, skulptúra v nadstavci hlavného oltára Panny Márie, sv. Martina a sv. Mikuláša, Lípany, 1526. Foto: Archív Pamiatkového úradu SR.

stránky tohto časopisu už posmrtno, v roku 2001.²⁷ Impozantný oltár sv. Jakuba v Levoči (výstavba konštrukcie a rezbárska časť ukončené 1508) podrobil minucióznemu skúmaniu, vedúcemu k inšpiračným afiliáciám a pevnému umiestneniu jeho rezbára do spišského kontextu.

Glatz porovnávaním do najmenších detailov preukázal motivické zdroje v grafických listoch pre takmer všetky rezbárske i maliarske súčasti oltára. Kompozície skulptúr, reliéfov (obr. 8a, 13a) a dekoratívnych výplní sa opierajú predovšetkým o vzory, akými sú Majster E. S. (hlavne rytiny L. 164, L. 95, L. 151, L. 314), Martin Schongauer (napr. B. 27, B. 64, B. 55, B. 29), Israhel van Meckenem ml. a Michael Wolgemut.²⁸ Pre používanie u rezbára Pavla je podstatné vzájomné kombinovanie čiastkových motívov, žiadna z predlôh sa neprevzala v doslovnom prepise. Časť grafických podnetov naviazaných na hlavné sochy oltára „*zrejme rezbárovi sprostredkovali starší spišskí rezbári, predovšetkým jeho učiteľ tzv. Majster Panny Márie Snežnej, v Madone z oltára P. Márie Snežnej v Levoči (1496). Na jeho tvorbu totiž Majster Pavol nadviazal (...). Madona s Ježiškom na polmesiáci, nesená anjelmí z oltára sv. Barbory v Banskej Bystrici od Majstra Pavla (po roku 1504) nadväzuje totiž priamo na Madonu s anjelmí z oltára P. Márie Snežnej v Levoči*“.²⁹ Konfrontovanie oboch sochárskych diel poukazuje na majstrovsko-žiacky vzťah; spojenie dokladá celková kompozícia s postrannými anjelskými figúrami, charakterizačné rysy ženských tvárí s lyrickým ladením, podobné riasenie drapérie a v neposlednom rade aj pozícia dieťaťa, jeho žehnajúce gesto a spôsob prekríženia nôžok.

Madona z hlavného oltára v Levoči je potom samostatnejšia, vyplýva zo súvislostí predchádzajúcich sôch. Ich princípy precizuje a ďalej rozvíja so zreteľom na centrálnu miestu v oltári, ktorý zadovážilo najbohatšie a najvýznamnejšie spišské mesto.

Pri skulptúre Sv. Jakuba pripomenul Glatz „*isté príbuznosti*“ s rovnomennou figúrou v najvyššej časti fialového štítu oltára Panny Márie Snežnej (obr. 9) a s obdobnou z hlavného oltára v šarišskej obci Krásna Lúka (obr. 10). Všetky spája zhoda alebo



Obr. 8a: Pavol z Levoče: Videnie sv. Jakuba na ostrove Patmos, reliéf z hlavného oltára Panny Márie, sv. Jakuba a sv. Jána Evanjelistu v Levoči, 1508. Foto: Archív Pamiatkového úradu SR.

podobnosť v póze, vyklonenie kolena, spôsob držania pútnickej palice a jej obtáčanie drapériou plášťa. Pavol takisto „*nenechal bez povšimnutia*“ sochu Sv. Rocha z organovej emporie v Levoči, ktorá poskytuje variant postoja chodidiel, bradatej tváre a pútnického klobúka s mušľou. Uvedené sochy „*vytvoril v levočskej dielni Majster Panny Márie Snežnej*“.³⁰

²⁷ GLATZ, A. C. Ikonografické a motivické inšpirácie a vzory skulptúr a tabuľových maliieb levočského hlavného oltára. In: *Arx*, 34, 2001, č. 1-2, s. 153-203.

²⁸ Ibidem, s. 155-173, 185-186.

²⁹ Ibidem, s. 159.

³⁰ Ibidem, s. 161, 180; k oltáru v Krásnej Lúke por. GÜNTHEROVÁ, A. (ed.). *Súpis pamiatok na Slovensku*, zv. druhý. Bratislava 1968, s. 124 („*okruh majstra Pavla z Levoče, 1510/20*“).



Obr. 8b: Majster E. S.: *Videnie sv. Jána Evanjelistu na ostrove Patmos, medirytina* (L. 151, zrkadlovo prevrátené). Repró: Max Geisberg, *Der Meister E. S.*, 1924.



Obr. 8c: Martin Schongauer: *Videnie sv. Jána Evanjelistu na ostrove Patmos* (L. 60). Zdroj: archív autora.

Ukotvenia v spišskej sochárskej tradícii v podaní Glatza nemôže relativizovať výskum poslednej z troch ústredných postáv hlavného oltára – Sv. Jána Evanjelistu, ktorá jediná nesie majstrovskú značku. Predtým Jaromír Homolka konštatoval vzor v soche Sv. Jána Krstiteľa z hlavného oltára v Schwabachu (1506/07, vysvätený 1508).³¹ Tento oltár mal vyhotoviť Michael Wolgemut a jeho dielňa, sochárske časti Vít Stoß, ale „*v súčasnosti sa pripisujú žiakovi V. Stossa*“.³² Podľa Glatza „*nie sú bez zaujímavosti*“ porovnania s rôznymi sochami z viacerých miest švábsko-franského vidieka. Pre levočského Sv. Jakuba je referenciou totožný svätec z lokality Wippening (mesto

³¹ HOMOLKA 1964, c. d. (ako pozn. 1), s. 81.

³² GLATZ 2001, c. d. (v pozn. 27), s. 162, 174.

Blaustein, dat. 1505, obr. 11) a Sv. Rochus v Geislingene an der Steige (okolo 1520, obr. 12). Sochu Sv. Jána Evanjelistu porovnával so Sv. Jánom Krstiteľom na hlavnom oltári obce Gutenstetten (1511), ktorý sa kladie do súvisu s oltárom v Schwabachu.³³ Tieto napospol geograficky rozptýlené príklady sú pre Levoču časovo paralelné, niektoré však aj neskoršie, čím sa relativizuje eventuálna kauzálnosť vzťahu. Podstatnejším je rozpracovanie myšlienky, že Pavol okrem rozšírených grafických vzorov a sochy v Schwabachu, ako už predtým upozornil Erich Wiese,³⁴ mohol „*poznať i priamo dielo Tilmana Riemenschneidera*“. Z tohto Glatz konkrétne vo vzťahu k soche

³³ Ibidem, s. 161, 163-164.

³⁴ SCHÜRER, O. – WIESE, E.: *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn; Wien; Leipzig 1938, s. 77, 196.

Sv. Jána v Levoči vyberá Madonu z Haßfurtu a tiež sochy Sv. Mateja v drevenom i kamennom variante, muzeálne zachované v Berlíne, resp. v domovskom Würzburgu.³⁵ Zahraničné relácie neotriasajú zásadný uzáver Glatza o Pavlovom „*nadviazaní na domácu spišskú tradíciu, osobitne na práce spišskokapitulskej rezbárskej školy konca 15. storočia a levočskú tvorbu Majstra skulptúr oltára Panny Márie Snežnej, pracujúceho od osemdesiatych rokov 15. storočia*“.³⁶ Na základe preukázaných levočských súvislostí „*nemožno vylúčiť Pavlov pôvod zo Spiša, práve naopak. Ak by Pavol nemal spišský pôvod, dosť ťažko by bolo možné pochopiť a vysvetliť jeho citlivý vzťah ku staršej domácej spišskej tradícii, zrejmy najmä v typológii a rukopise, ktorý nemožno predpokladať od majstra bez hlbšej väzby k tomuto spišskému prostrediu*“.³⁷

Pre sedemdielnu rezbársku skupinu Poslednej večere z predely levočského hlavného oltára Glatz v podstate prijal odvodzovanie z rovnomennej kompozície hlavného oltára v Schwabachu. Na rozdiel od mechanického konštatovania priamočiarosti tohto vzťahu podrobne evidoval podobnosti a odlišnosti: Pavol „*dielo poznal a čiastočne sa z neho poučil i napriek tomu, že svoju kompozíciu podstatne zmenil*“.³⁸ Určil teda základný koncept skupiny a jej súčasti „*z väčšej časti zrejme realizoval sám*“. Dvoch apoštolov pri postave Judáša podľa Glatza treba pripísať najstaršiemu pomocníkovi, ktorý vytvoril tiež reliéf na oltári Zvestovania v Chyžnom a možno aj Madonu zo Slovenskej Vsi.³⁹

Oproti predchádzajúcej literatúre nové, značne rozširujúce kompozičné súvislosti zistil Glatz v terakotovej skupine Poslednej večere z raného 15. storočia, ktorú v období okolo rokov 1521/23, resp. 1528 vsadili do renesančného oltára sv. Jána na čele severnej bočnej lode kostola St. Lorenz v Norimbergu. Omnoho významnejší prínos ale spočíva v docenení eminentného diela, oltára Najsvätejšej Krvi vo farskom Kostole sv. Jakuba v Rothenburgu ob der Tauber, ktorý v rokoch 1501 – 1504 vyhotovil Tilman Riemenschneider. Stred oltára vyplnía výjav Poslednej večere a rezbár Pavol ju „*nepochybne poznal*“.⁴⁰ Würzburgský sochár



Obr. 9: Svätý Jakub, socha v nadstavci oltára Panny Márie Snežnej, Levoča, 1496. Foto: Archív Pamiatkového úradu SR.

napokon vytvoril niekoľko figurálnych skupín so sediacimi apoštolmi.

Iba dielo tohto rezbára nakoniec v Glatzovom poňatí poskytuje príklad pre výjavy na reliéfoch krídiel otvoreného levočského oltára. Predpokladal, že Pavol „*z vlastnej skúsenosti poznal*“ Riemenschneiderov oltár s kompozíciou Rozlúčky apoštolov z roku 1491 (obr. 13a, 13b). Pôvodné určenie pre Kornburg,

³⁵ GLATZ 2001, c. d. (v pozn. 27), s. 164.

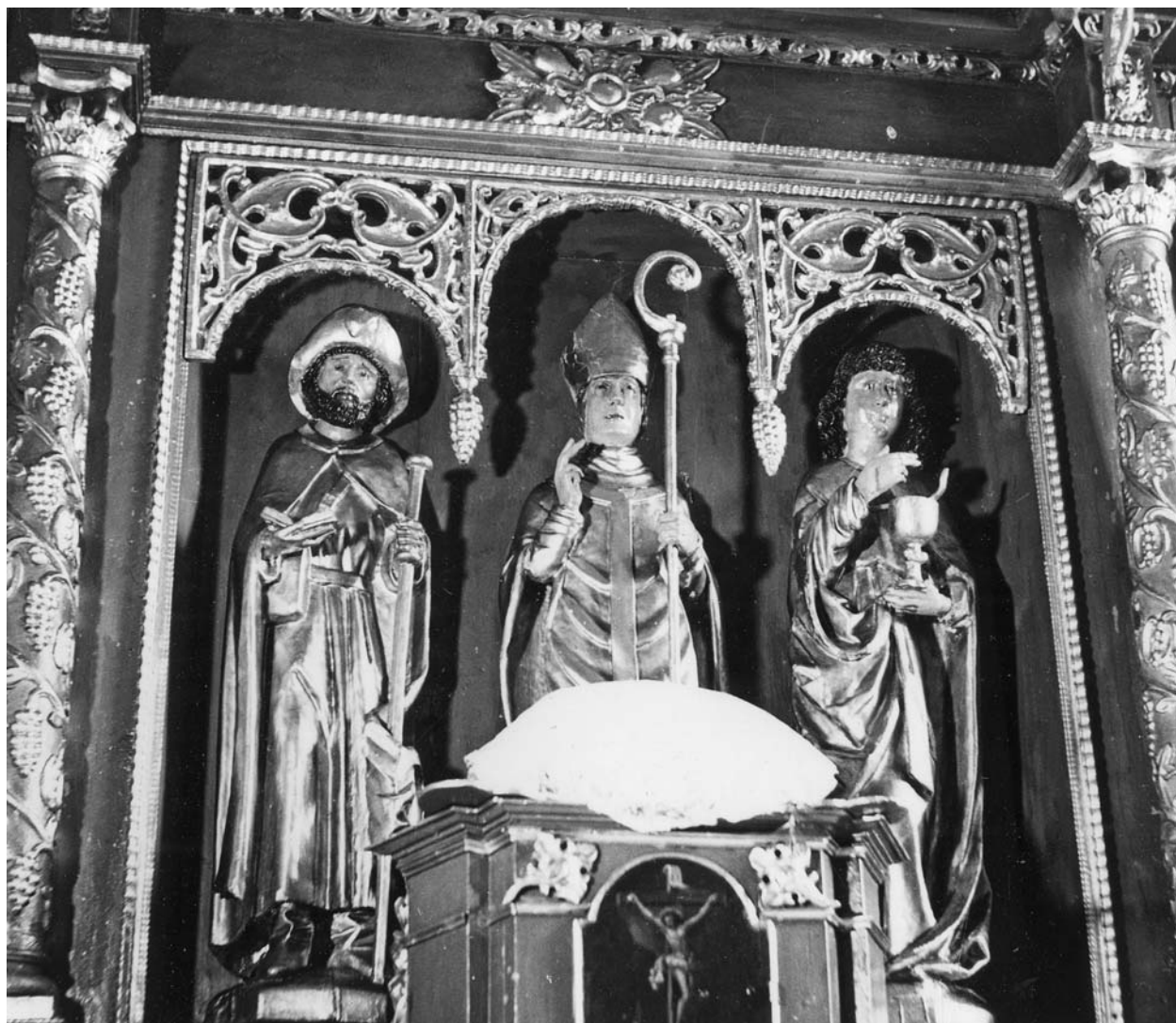
³⁶ Ibidem, s. 183.

³⁷ Ibidem, s. 184.

³⁸ Ibidem, s. 174.

³⁹ Ibidem, s. 184.

⁴⁰ Ibidem, s. 175.



Obr. 10: Archba oltára sv. Martina, sv. Jána Evanjelistu a sv. Jakuba, Krásna Lúka (Šariš), okolo 1510/20. Foto: Archív Pamiatkového úradu SR.

neďaleko južne od Norimbergu, sa zmenilo začiatkom 17. storočia na susednú obec Kleinschwarzenlohe.⁴¹

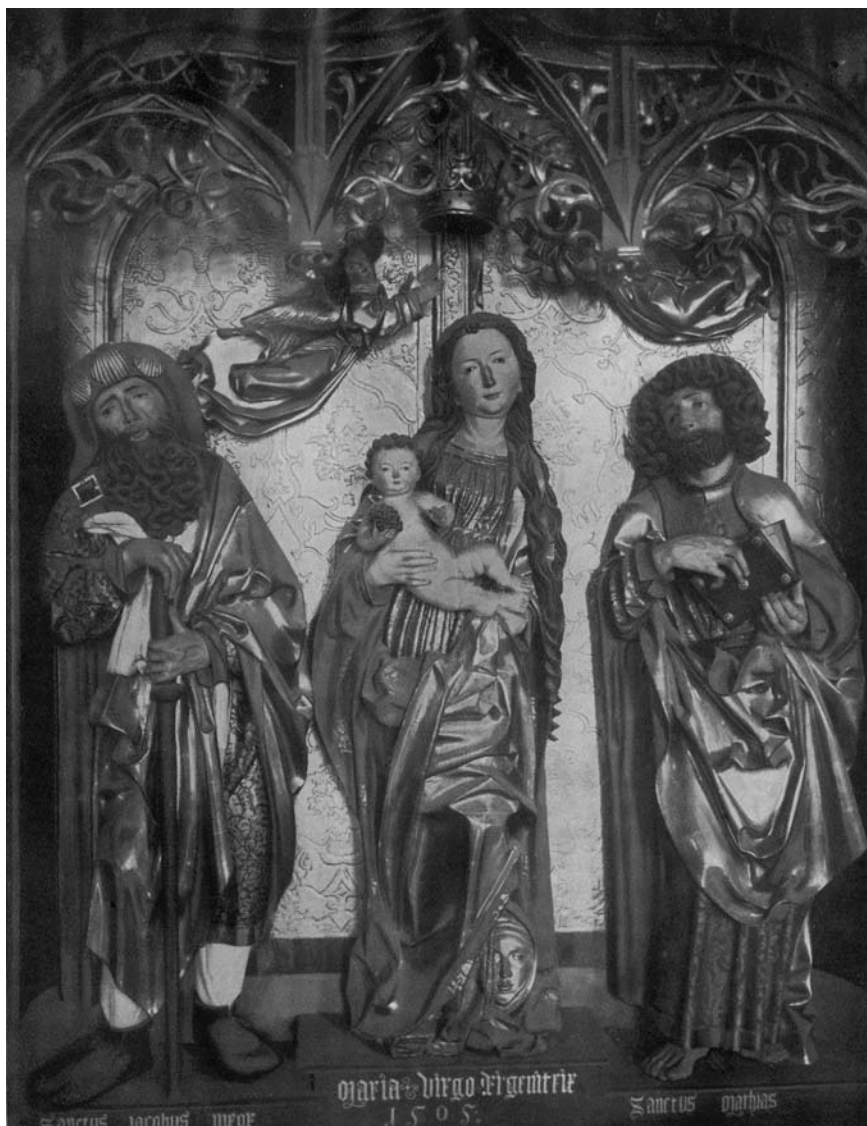
Reliéfne kompozície a najmä jednotlivé partie inak predstavujú umnú skladbu motívov podľa rôznych vzorov, ktoré utvorila porýnska a norimberská grafika. Tento výtvarný postup, v gotickom umení fakticky prevažujúci, hoci vo svojom základe zname-

najúci „nepôvodnosť, nemožno vytýkať ako nedostatok“: výsledné dielo podľa azda hlavného cieľa malo byť pre svojho prijímateľa ikonograficky zrozumiteľné, jasné a pravdivé v zobrazení vyskúšaného a osvedčeného motívu. Ideál pre konzumentov teda nespočíval v tematickej originalite.⁴²

Spektrum vybraných a uplatnených vzorov podľa Glatza skôr umožnilo objednávateľom a tvorcom

⁴¹ Ibidem, s. 168.

⁴² Ibidem, s. 196-197.



Obr. 11: Archa oltára Panny Márie, sv. Jakuba a sv. Matúša, Wippingen, 1505. Repro: Gertrud Otto, *Die Ulmer Plastik der Spätgotik*, 1927.

oltára vložiť do jeho foriem odkazy, dnes prístupné len cestami ikonológie. Napríklad dvojnásobné sochárske výjavy martýria, Mučenie sv. Jána Evanjelistu a Sťatie sv. Jakuba „*zrejme verejne demonštrujú útrpné a brdelné právo*“. Kompetenciu súdiť a trestať priznalo Levoči kolektívne privilégium pre spišských Sasov z 24. novembra 1271, kde je súčasne označená za hlavné mesto ich Spoločenstva a celého Spiša.⁴³

Výsady spiško-saskej komunity vychádzali z magdeburgského práva, a preto nepochybne časť motívov z výjavu Jakobovho sťatia je prevzatá z drevorezu *Magdeburg* v knihe „Svetová kronika“ z roku 1493, ktorú ilustrovala Wolgemutova dielňa.⁴⁴

Fialový štít oltára sv. Jakuba z roku 1508 obsahuje dvanásť sôch apoštolov, ktoré nesporne pochádzajú z predchádzajúceho hlavného oltára tohože kostola

⁴³ Ibidem, s. 181.

⁴⁴ Ibidem, s. 170.



Obr. 12: Svätý Rochus, skulptúra z hlavného oltára, Geislingen an der Steige, okolo 1520. Repro: Gertrud Otto, *Die Ulmer Plastik der Spätgotik*, 1927.



Obr. 13a: Pavol z Levoče: Rozlúčka apoštolov, reliéf z hlavného oltára Panny Márie, sv. Jakuba a sv. Jána Evanjelistu v Levoči. Foto: Archív Pamiatkového úradu SR.

(okolo roku 1380). Ich včlenenie ponímal Glatz ako prejav levočskej „*piety, tradície a úcty k dielu predkov*“. Skladba a spojenie podstatných častí starého a nového oltára vyjadruje vedomie popredného spišského mesta o svojej kontinuite, vlastnom „*trvaní v minulosti a v tradícii*“.⁴⁵ Rekonštrukciu systému bývalého oltára výrazne poskytol oltár sv. Kozmu a Damiána z obce Šiba (Šariš), uchovaný vo Východoslovenskom múzeu. Glatz ešte vo svojej absolventskej práci uviedol šibiasky oltár do „*zreteľnej závislosti*“ na levočskom cykle dvanástich apoštolov,⁴⁶ neskôr

⁴⁵ Ibidem, s. 180-181.



Obr. 13b: Tilman Riemenschneider: Archa oltára Apoštolov, Kleinschwarzenlohe, 1491. Repro: Justus Bier, Tilman Riemenschneider: Die reifen Werke, 1930.

oltár bezprostredne priznal dielni Majstra levočských apoštolov.⁴⁷ Obdobne pamätné osádzanie starších sôch do nových kontextov je známe z nemeckého a rakúskeho prostredia; z priamych analógií skupín apoštolov Glatz uviedol Stein an der Donau⁴⁸ a vskutku sú viac početné (napr. St. Veit an der Gölsen, St. Michael in der Wachau, Ramsau, Marktschellenberg).⁴⁹

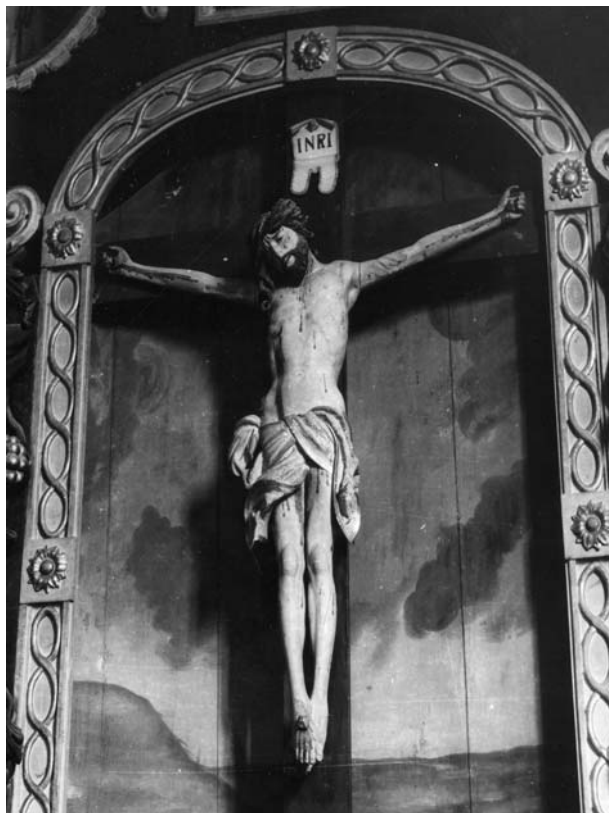
Glatz sa pomocou dôslednej štýlovej analýzy podujal „eliminovať nekritický romantizmus“ v historiografii zviazanej s levočským hlavným oltárom. Václav Merklas, nepoznajúc meno a ani ďalšiu tvorbu Pavla, v prvej odbornej správe o tejto pamiatke z roku 1860 „pokúšal sa význam oltára podoprieť poukazom na dielo vtedy už známej osobnosti, (...) ktorým bol populárny Stossov oltár v Krakove“. Intencie z minulosti „pripísať

⁴⁶ Cit. podľa GLATZ 1995, c. d. (v pozn. 15), s. 24-25; por. tiež KANČEVOVÁ 2006, c. d. (v pozn. 2), s. 57.

⁴⁷ GLATZ 1982, c. d. (v pozn. 13), s. 217-222; GLATZ 2001 (v pozn. 27), s. 180-181.

⁴⁸ GLATZ 1995 (v pozn. 15), s. 25.

⁴⁹ HUSSLEIN-ARCO, A. (ed.). *Gefährdet – konserviert – präsentiert: Christus und die Apostel aus Spitz an der Donau. Ein Skulpturenzyklus aus der Zeit um 1400*. Weitra 2008.



Obr. 14a: Pavol z Levoče (pripísané): Ukrižovaný Kristus, Lomnička, okolo 1510/20. Foto: Archív Pamiatkového úradu SR.



Obr. 14b: Pavol z Levoče (pripísané): Ukrižovaný Kristus, Lipany, okolo 1510/20. Foto: Archív Pamiatkového úradu SR.

(autorstvo) slávnej osobnosti, často a bez dôkazov mali dosiahnuť domáci záujem o pamiatkové bohatstvo“: Merklas „romanticky, zrejme v dobrej vôli a s nadšením hlavný oltár pripísal najlepšiemu Stossovmu žiakovi a nevyličil možnosť, že na jeho tvorbe sa zúčastnil sám V. Stoss“. Najmä túto predstavu „berie časť odbornej literatúry ešte stále dostatočne vážne“,⁵⁰ a neustále aj „novšia literatúra už len nekriticky bľadá, ako naplniť túto tézu a romantické želanie pokladá za skutočnosť“.⁵¹ Oporu pre konštatovania V. Merklasa dodávalo panovanie poľského princa Vladislava II. na uhorskom tróne a okolnosť, že šestnásť spišských miest od roku 1412 náležalo do zálohu poľského kráľa: medzi tieto mestá však nepatrila Levoča.⁵²

⁵⁰ GLATZ 2001 (v pozn. 27), s. 186.

⁵¹ Ibidem, s. 187.

⁵² Ibidem, s. 186.

Prosperujúca dielňa

Rozsiahla pavlovska tvorba, exportovaná z Levoče do mnohých kostolov na Spiši, Gemeri, v Liptove, Šariši, ojedinele v Malopoľsku sa stala predmetom príspevku Antona Glatza z roku 1986 (1991).⁵³ O tejto produkcii podáva približne nasledujúci obraz: Súčasne s budovaním levočského hlavného oltára dielňa vyhotovila oltár Zvestovania Panny Márie v Chyžnom (1508) a bývalý hlavný oltár P. Márie Kráľovnej anjelov pre kláštorň kostol v Okoličnom (1506 – 1509), z ktorého sa zachovala trojica svätíc a tabuľové maľby. Majster v rovnakom

⁵³ GLATZ, A. C. Poznámka k sochárskemu dielu Majstra Pavla z Levoče a jeho dielne v 2. decéniu 16. storočia. In: NOVOTNÁ, M. (ed.). *Majster Pavol z Levoče: život, dielo, doba (zborník referátov zo seminára)*. Košice 1991, s. 20-36.



Obr. 14c: Pavol z Levoče (prípísané): Oltár sv. Kríža, Sabinov, okolo 1520/30. Foto: Archív Pamiatkového úradu SR.

časе pracoval pre Banskú Bystricu (oltár sv. Barbory, 1509). Počas druhej a tretej dekády 16. storočia významnú časť produkcie odoberali do Šariša. V roku 1510 ukončili výstavbu trojlodia farského kostola v Prešove⁵⁴ a interiér zariadovali najmenej piatimi oltármi a ostatnou výbavou. Z nej sa zachovali skulptúry Archanjel, Sediaci Kristus (Odpočinok pred ukrižovaním) a Ukrižovanie.

⁵⁴ URBANOVÁ, N.: *Prešov. Pamiatková rezervácia*. Bratislava 1986, s. 27, 59.

⁵⁵ GLATZ 1991, c. d. (v pozn. 53), s. 27-28.

Ukrižovania

Prešovský krucifix vôbec patrí do početnejšieho radu obdobných diel Pavla z Levoče, ktoré podľa Glatza utvárajú postupnosť: Spišská Nová Ves – Lomnička (obr. 14a) – Bardejov (Malé Ukrižovanie, 1520/30). Na Krucifix z Prešova potom nadviazala rovnaká práca pre Lipany (obr. 14b) a Ukrižovanie z oltára sv. Kríža v Sabinove (obr. 14c). Posledné spolu s ďalším z Podolínce prislúcha do širšej dielensko-okruhovej produkcie z tretieho desaťročia 16. storočia.

Pavlovské krucifixy sú podľa Glatza vzájomne diferencované. Odlišujú sa mierou expresívnosti výrazu, dynamiky, vyjadrenia melanchólie, vzbudzovania súcitu a žiaľu. Ukrižovanie z Prešova je veľmi blízke dvom krížom v Norimbergu – zo St. Lorenza a zo špitálskeho kostola sv. Ducha. Bádateľia ich pripisovali medzi osem krucifixov, ktoré vytvoril Vít Stoß pre Norimberg, Krakov, Florenciu a Schwaz. Pri dvoch norimberských však prehliadali „*závažné ideové rozdielnosti*“ a odlišnosť v type hlavy, rezbe vlasov a brady, modelácii tela vrátane dolných končatín. Preto Glatz nepokladal za autora oboch krížov V. Stoša, ale mal ním byť „*odlišiteľný, samostatný, zatiaľ neurčený majster*“, pričom „*nepovažoval za celkom nemožné, že istú účasť na týchto dvoch dielach, predovšetkým na Ukrižovanom zo St. Lorenza, mohol mať dokonca Majster Pavol z Levoče osobne počas niektorej zo svojich ciest (...)* v druhom desaťročí 16. storočia“.⁵⁵

Nový štýl

Podľa Glatza predpokladané cesty Pavla „*už ako levočského občana*“ po Bavorsku, Švábsku alebo Frankách viedli starou podunajskou trasou cez Viedeň a Augsburg. Tamojší sochárski majstri medzičasom prijali severotaliansku renesanciu a „*poskytovali poučenie stredoeurópskej tvorbe*“.⁵⁶ Novinky z juhu nemenej oslovili investorov a odberateľov, ktorí prispôbili svoje nároky. Pre umelcov „*v záujme dielenskej i osobnej prosperity*“ sa preto stalo nevyhnutným študovať nové podnety, štýlové formy a obsahové riešenia.⁵⁷

⁵⁶ Ibidem, s. 29.

⁵⁷ Ibidem, s. 30.



*Obr. 15: Pavol z Levoče (pripísané):
Oltár sv. Anny Samotretej, Levoča, po
roku 1520. Foto: T. Kovalski.*

Predpokladané cesty tak vysvetľujú výraznejšie použitie renesančných prvkov, girland s ovocím, snopov s listami a plodmi, rozvilín, delfínov a putti na oltári sv. Juraja v Spišskej Sobote (1516). Hlavný oltár sv. Vavrinca v Hrabušiciach (okolo 1515), ktorého skulptúry vznikli v Pavlovej dielni, opakuje dekoráciu z oltára sv. Mikuláša (1507). Ornamentiku renesančného plastického listovca teda Pavol uplatnil ešte skôr, na prvých levočských prácach i v Banskej Bystrici (1509). Naplno sa „*renesančné architektonické a konštrukčné čítanie*“ potom prejavilo na oltári sv. Jánov (1520) a len o málo staršom oltári sv. Anny Samotretej (obr. 15), keď „*Majstrova tvorba dosiahla dokonalosť*“.⁵⁸ V nasledujúcej dekáde dvadsiatych rokov ju pavlovská dielňa aplikovala na oltári sv. Anny v Hrabušiciach (obr. 16) a oltároch Zvestovania a sv. Anny zo Sabinova (MNG).⁵⁹

Vôbec poslednú, širšiu pavlovskú dielensko-okruhovou produkciu z obdobia pred rokom 1530 podľa Glatza predstavuje oltár Božieho tela (Oltárnej sviatosti) v Liptovskom Mikuláši. Jeho dekorácie vcelku používajú renesančný register, známy z levočskej dielne; vtedy už premenený na „*aktuálne výrazivo*“, šíriace sa „*často bez obľadu na logiku, tektoniku a čistotu štýlu*“.⁶⁰

Pomocníci a majster

V galerijnom katalógu (1983) sa Glatz zaoberal prácou „*pomocníka Majstra Pavla a Majstra Pavla z Levoče*“. Takto určil autorstvo trojice sôch uhorských patrónov, kniežat a Sv. Imricha a kráľov Sv. Štefana (obr. 17b) a Sv. Ladislava z obce Hozelec a sekundárne zo Šváboviec, ku ktorým kvôli spoločnému pôvodu pričlenil sochu Bolestného Krista (obr. 17a).⁶¹ Do miesta určenia ich dodali „*analogicky s pavlovskými dielenskými prácami z hlavného oltára v Hrabušiciach*“.⁶² Na každej skulptúre minucióznym spôsobom porovná-

val spôsob rezbárskej práce, jej charakter, typológiu a detaily. Bádateľský postup vedúci k stabilnému názoru teda neobmedzil na letné vyhodnotenie predchádzajúcej, pomerne rozsiahlej bibliografie a osvojenie si nejakej konvenujúcej mienky: osobné umeleckohistorické stanovisko a zaradenie ukotvil presnou komparáciou s okruhom príbuzných diel.

Svätý Imrich podľa Glatza v systéme drapérie nadväzuje na levočskú plastiku deväťdesiatych rokov, akou je Sv. Kozma z organovej emporie farského kostola, a približuje sa vlastnému Pavlovmu dielu – soche Sv. Leonarda z oltára sv. Mikuláša v Levoči (1507). Modelácia brady súvisí so Sv. Hieronymom v Banskej Bystrici (1509). Najbližšie analógie pre typológiu prvkov tváre u Sv. Imricha poskytuje Sv. Juraj zo Spišskej Soboty (1516) a v prípade Sv. Ladislava „*režba kučeravého apoštola, sediaceho vedľa sv. Jakuba*“ z predely rovnakého oltára a Ukrižovaný z Lomničky.⁶³ Pohyb pravej ruky Bolestného Krista je podobný ako u „*anjela s kučeravou hlavou zo skupiny Narodenia v Levoči*“.⁶⁴ Súbor galerijných sôch z Hozelca vzájomne preväzujú zhody v plošnosti rezby, type mandľovitých očí, spôsobe držania rúk a forma hrnatých prstov. To umožnilo Glatzovi domnienku, že skúmané sochy „*vyrezal ten istý rezbár a je pravdepodobné, že patrili všetky k jednému oltáru*“, presnejšie do jeho nadstavca, kde „*boli pravdepodobne v dolnej etáži situované vedľa seba všetky v systéme: v strede sv. Štefan, po stranách sv. Ladislav a Imrich*“.⁶⁵ Tomu však nezodpovedá vyhlbenie zadných strán sôch, úvahu o umiestnení preto časom pozmenil (1994). Sochy mali stáť po stranách oltárnej skrine na spôsob Viereraltaru; do tohto rámca zase chýbala štvrtá postava a „*nevieme, koho mohla predstavovať, nakoľko doposiaľ nepoznáme analógie*“.⁶⁶ Tvorcom mal byť „*hlavný / najlepší majstrov pomocník, a je dost' pravdepodobná spolupráca samotného majstra*“.⁶⁷ Uvažovaný pomocník bol súčasne rezbárom plastík hlavného oltára v Spišskej Sobote, a tak neskôr dostal

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem. Dva oltáre zo Sabinova: MOJZER 1984, c. d. (v pozn. 10), kat. 108, 109.

⁶⁰ GLATZ 1991, c. d. (v pozn. 53), s. 32.

⁶¹ SNG, inv. č. P 2286, P 2284, P 2285.

⁶² GLATZ 1983, c. d. (v pozn. 8), s. 136.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem, s. 139.

⁶⁵ Ibidem, s. 137.

⁶⁶ GLATZ 1994, c. d. (v pozn. 16), s. 72.

⁶⁷ GLATZ 1983, c. d. (v pozn. 8), s. 136, 138, 140.



Obr. 16: Pavol z Levoče (pripísané): Oltár sv. Anny Samotretej, Hrabušice, okolo 1520/30. Foto: T. Kowalski.

aj osobitné pomenovanie: „*Majster reliéfu Sv. Juraja zo Spišskej Soboty*“.⁶⁸ Hozelecké sochy podľa Glatza predchádzali skupinám Kalvárií v Spišskej Novej Vsi a Lipanoch, ale aj oltáru sv. Anny v Levoči, keďže jeho reliéf so Sv. Pavlom nadväzuje na figurálny typ Sv. Štefana. Táto postava zároveň ako „*jediná z plastík kráľov má pootvorené ústa s viditeľným radom horných zubov, čo je motív, ktorý dobre poznáme z Pavlovej tvorby*“.⁶⁹

Reliéfne súsošie Stolice milosti – Najsvätejšej Trojice z Polomy (Šariš, obr. 18), takisto len nedávno nadobudnuté pre galerijnú zbierku,⁷⁰ podrobil Glatz vo svojom výskume najprv konfrontovaniu s grafickými listami. V tomto prípade Pavlov pomocník využil rovnomenný drevorez Albrechta Dürera (B. 122) z roku 1511. Kompozičný vzor však čiastočne pozmenil a prispôbil rezbárskemu stvárneniu; vernosť predlohe zachoval pri gestách anjelov. Súsošie sa vyznačuje typickými znakmi Pavlovej dielne. Analógie pre asistujúceho anjela poskytujú opäť postavy z hlavného oltára v Spišskej Sobote (Posledná večera, 1516), niektoré tváre z oltára sv. Jánov v Levoči (1520) a ďalšia dielenská plastika zo začiatku dvadsiaty rokov (anjel s lutnou z oltára Zvestovania zo Sabinova, Sv. Ján z Kalvárie v Spišskej Novej Vsi). Anjel s pootvorenými ústami má svoje predobrazy v prácach s lyrickými tvármi ako Sv. Katarína z Okoličného, svätice z predely oltára v Banskej Bystrici, alebo v anjeloch z oltára Narodenia v Levoči (anjel so zopnutými rukami a druhý so skríženými rukami). Typ tváre mŕtveho Ježiša nadväzuje na bolestné Kristove figúry z oltára v Spišskej Sobote a z Hozelca (SNG), na plastiky oltára sv. Jánov, a tiež na Sv. Jozefa z oltára sv. Anny zo Sabinova. Glatz podľa komparácií uzavrel, že skúmané súsošie z Polomy je exemplárom „*rezbársky menej dokonalej, dielenskej práce Pavlovoho pomocníka, ktorý nedosahuje majstrovu úroveň, ale preberá mnoho vonkajších charakteristických čŕt (typika, režba vlasov, rúk, hranaté*

prsty a pod.)“. Vznik okolo alebo krátko po roku 1520 ustálil podľa istého sploštenia sochárskych objemov a smerovania k reliéfnosti, badateľných v pavlavskej tvorbe z tohto obdobia.⁷¹

Súvis s „*okrubom závislosti na tvorbe Majstra Pavla*“ vykazuje sochárska časť oltára sv. Martina a sv. Brikcia – biskupov (1520, obr. 19), ktorý pochádza z liptovskej obce Dovalovo, odkiaľ ho zakúpili pre Slovenské národné múzeum v Martine.⁷² Glatz čiastočne nadviazal na Vladimíra Wagnera, podľa ktorého dovalovský rezbár pracoval ako pomocník rezbára okoličnianskych sôch Sv. Kataríny a Sv. Barbory – teda Pavla z Levoče –, a potom sa mal stať „*hybnou silou pre tvorbu mnohých iných oltárov*“ v Liptove.⁷³ Podľa Glatza „*vzťahy k Pavlovmu dielu sú síce relatívne široké, spoločný menovateľ je však v rozložení hmoty pri jednotlivých figúrach a v typike ich tvári*“. Rezbára nepovažoval za stáleho člena Pavlovej dielne: „*mohol v nej načas pobudnúť ako rezbár nadstavcových skulptúr, alebo pravdepodobnejšie – pozorovať Pavlovu tvorbu zvonka; jeho sídlom nebola podľa všetkého Levoča, ale iné, nepríliš vzdialené spišské mesto, napr. Kežmarok alebo Spišská Kapitula*“. V opačnom prípade by oltár z Dovalova, „*predstavujúci v širokom okruhu pavlavskej tvorby špecifickú originalitu dobrej rezbárskej kvality, bol v užšom vzťahu aj s ostatnou levočskou tvorbou*“.⁷⁴ Neprivedila Glatzov záver azda „*provinná kvalita dovalovských maliieb*“, vyznačujúca sa „*istým formálnym nedostatkom, najmä pri snahe zvládnuť výrazy a vďaka nim emócie postáv*“;⁷⁵ inými slovami skutočnosť, že sochárske a maliarske súčasti oltárnych celkov pavlavskej proveniencie sú spravidla vyrovnané?

Pozoruhodný spišský rezbár, ktorý vyrastal z Pavlovej dielne, ale vyjadroval sa svojsky a samostatne, vytvoril podľa Glatza sochu Sv. Ondreja apoštola (SNG),⁷⁶ a vzhľadom na jej pôvod z bočného oltára Panny Márie v Strážkach (1524) tiež Madonu, stále zachovanú na pôvodnom mieste (obr. 20a, 20b). Typ

⁶⁸ GLATZ 1994, c. d. (v pozn. 16), s. 72.

⁶⁹ GLATZ 1983, c. d. (v pozn. 8), s. 138.

⁷⁰ SNG, inv. č. P 2262; získané v roku 1971.

⁷¹ GLATZ 1983, c. d. (v pozn. 8), s. 141-142.

⁷² SNM – Múzeá v Martine, inv. č. KH 4975 (v súčasnosti vystavený v Liptovskej galérii P. M. Bohúňa, Liptovský Mikuláš).

GLATZ 1985, c. d. (v pozn. 14), s. 73, kat. 32.

⁷³ Cit. podľa GLATZ 1985, c. d. (v pozn. 14), s. 74.

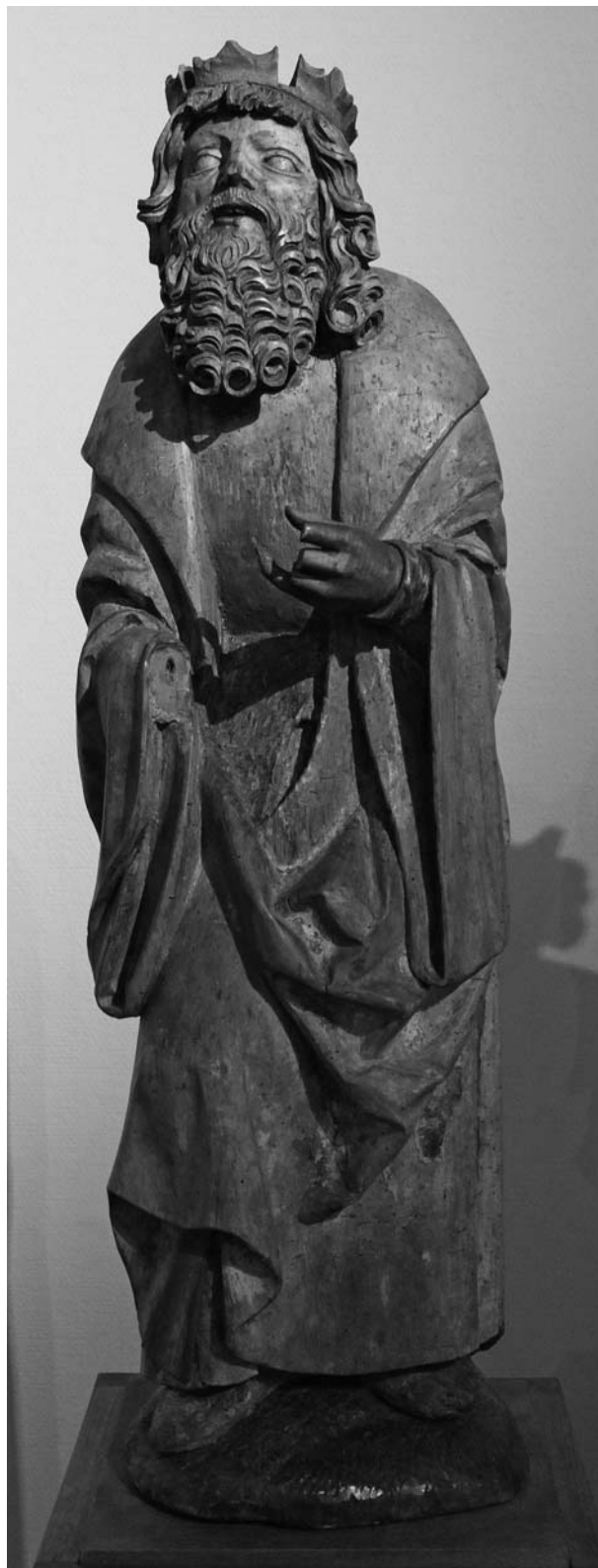
⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Sv. Ondrej – SNG, inv. č. P 138.



Obr. 17a: Pavol z Levoče – dielňa: Bolesný Kristus z Hoželca, okolo 1515/20. SNG Bratislava. Foto: T. Kowalski.



Obr. 17b: Pavol z Levoče (pripísané): Sv. Štefan kráľ z Hoželca, okolo 1515/20. SNG Bratislava. Foto: T. Kowalski.



Obr. 18: Pavol z Levoče (pripísané): Stolica Milosti z Polomy, okolo 1520. SNG Bratislava. Foto: T. Kowalski.

hlavy svätca v náhľade Glatza pramení zo sochárstva obdobia okolo roku 1500 (Sv. Pavol z hlavného oltára v Sásovej). Spôľahlivo určil vzory z pavlovských prác – v type hláv niektorých apoštolov z predely oltára v Spišskej Sobote (1516) a z rovnakého miesta v Levoči. Glatz, zhodne ako Erich Wiese a Jaromír

Homolka, pre značné odlišnosti v detailoch rúk a sprehýbaní prstov odmietol priamejší súvis rezbára sochy Sv. Ondreja s pavlovskou dielňou: „nemajú typickú, charakteristickú hranatosť pavlovských príkladov“. Rezbár strážskeho oltára beztak v dvadsiatych rokoch pokračoval „v tradícii rozsiahlej a kvalitnej pavlov-



Obr. 19: Pavol z Levoče (prípísané): Oltár sv. Martina a sv. Brikičia z Dovalova, 1520. SNM – Múzeá v Martine. Foto: T. Kowalski.

skej dielenskej a okruhovej produkcie“ a – podobne ako rezbár pre Dovalovo – mal rozhrád v aktuálnych štýlových otázkach, poznal viedenské a podunajské sochárstvo.⁷⁷

Ďalší spišský rezbár „podunajskej orientácie z okruhu Majstra Pavla“ bol podľa Glatza autorom skulptúry Sv. Antona Pustovníka v Slovenskej národnej galérii.⁷⁸ Socha z ikonografického hľadiska (inventárne určená ako „Sv. Doktor“) zodpovedá konkrétnejšiemu svätcovi, ktorého zobrazenia sú rozšírené v spišskej plastike. Proveniencia je neznáma, mohla byť „zrejme z Ordzovian“.⁷⁹ tamojší kostol je zasvätený sv. Antonovi. Štýlové súvislosti k nej poskytujú

„širší pavlovský spišsko-šarišský okruh tretieho desaťročia 16. stor.“. Sochárske tendencie, čiastočne poznačené „pavlovskou typickou tváre, podunajskou lekciovou a azda i Švábskom“ porovnával na madonách zo Svinnej, Košickej Novej Vsi (MNG), Stulian (Košice) a „zo súkromnej západonemeckej zbierky v Mönchengladbachu, pochádzajúcej zrejme zo Spiša“, alebo pri Sv. Barbore z Hrabušíc. Ich štýlový okruh bližšie určuje hlavný oltár v Lipanoch, datovaný rokom 1526. Možnosť overenia „veľmi blízkych, takmer autorských a dielenských vzťahov“ sochy Sv. Antona Pustovníka zo SNG so skulptúrami biskupov Sv. Mikuláša a Sv. Valentína spišskej proveniencie obmedzuje ich neprístupnosť

⁷⁷ GLATZ 1983, c. d. (v pozn. 8), s. 143.

⁷⁹ GLATZ 1995, c. d. (v pozn. 15), s. 86.

⁷⁸ SNG, inv. č. P 720.

v súkromnom majetku na strednom Považí (Nové Mesto nad Váhom).⁸⁰ Čiastkové analógie poskytujú skulptúry z hlavného oltára Panny Márie, sv. Vavrinca diakona a sv. Štefana protomartyra v Bušovciach z roku 1528 (obr. 21).⁸¹

Rôzne formy „pavlovského komponentu“ obsahuje podľa Glatza tvorba spišských dielní, z ktorých vzišli sochy oltára sv. Márie Magdalény a sv. Marty z Kurimian (dnes farský kostol v Levoči), Sv. Katarína z rovnomenného oltára v Spišskom Podhradí (1521) a sochy z niekdajšieho hlavného oltára zo šarišských Rokycian (MNG). Stulianskej Madone je blízka Bolestná Panna Mária z neznámej slovenskej, zrejme spišskej lokality (MNG), vychádzajúca kompozične z rovnakej sochy zo skupiny Kalvárie v Spišskej Novej Vsi.⁸² Iba napodobňovanie levočskej tvorby a pavlovských príkladov preukazuje rezbár oltára sv. Mikuláša z Ľubice (1521, MNG). Tento „vo veľmi zjednodušenej podobe“ ťaží z výjavu Oplakávania Krista – exemplum zdobí predelu oltára sv. Jánov (1520).⁸³

(Pavlovský) príbeh?

Výsledný obraz o komplexe tvorby Pavla z Levoče (a sumárnejšie: o stredovekom drevenom sochárstve) v podaní Antona Glatza nie je nijako *celistvý*. Katalógy umeleckých zbierok ako prevládajúci druh jeho publikácií síce „*umožňovali ľahkú orientáciu v umeleckom fonde*“,⁸⁴ ale vyžiadali rozatomizovať materiálové spektrum na zásadne jednotlivé diela. Obsah zbierok v Bojniciach, Banskej Bystrici, Slovenskej národnej galérie, jej múzejného náprotivku v Martine a Bratislave, resp. Východoslovenského múzea vôbec určil limity, ktoré súčasti dejín umenia sa stanú predmetom výskumu a publikovaného výstupu.

Z toho potom vyplynula fragmentárnosť, len ťažko preklenuteľná hocijako ďalekosiahlym sledovaním predpokladov vzniku alebo následného pôsobenia samostatného diela. Glatz lapidárne vyjadril svoj program v úvode k prvému z katalógov: na základe „*súhrnu jednotlivých monograficky spracovaných hnutelných pamiatok pripraviť kompletnejšie, širšie založené, celkovo prehľadné, na princípe korpusu komponované dielo o neskorogotickom sochárstve, ktoré by vychádzalo zo seriózneho poznania priamych vzťahov (sledovanej) oblasti k ostatným územiám (...) i z overených súvislostí so stredovekým umením v susedných oblastiach*“.⁸⁵

Prvý z katalógov (Bojnice) z múzejného zbierkového fondu skutočne vyčleňuje len „*neskorogotické sochárstvo horného Ponitria*“, teda pamiatky konkrétneho regiónu a vynecháva súbory inej územnej proveniencie.⁸⁶ Všetky nasledujúce akceptujú heterogenitu zbierok a pôvodu ich súčastí, preto sú striktne koncipované ako úplné inventáre a výhradné kritérium predstavuje chronologický poriadok.

Erudícia A. Glatza spočívala v podrobnom poznaní takmer všetkého slovenského gotického sochárstva. „*Dôsledný faktograf, pozitivist a znalec*“⁸⁷ týmto spôsobom disponoval nevšednou akribiou, ktorú od pamiatkarských začiatkov používal na inventarizáciu a zaraďovanie nových zistení do ustáleného rámca. Pre svoj cieľ „*zoskupovať príbuzné diela do okrubov, dielní a k majstrom*“⁸⁸ si vlastne osvojil spôsob, aký rozvíjal jeho univerzitný škooliteľ Jaroslav Pešina: podstatou je overovať a revidovať názory staršej literatúry, spísať a kriticky roztriediť pamiatkový, resp. zbierkový fond, rozpoznať autorské alebo dielenské vzťahy (spravidla s referenciou k dielam zachovaným v pôvodnej situácii), vymedziť chronológiu a v tomto rámci aj vývojové a individuálne hodnoty skúmaného diela a súvisiacich skupín.⁸⁹

⁸⁰ GLATZ 1983, c. d. (v pozn. 8), s. 159.

⁸¹ GLATZ 1995, c. d. (v pozn. 15), s. 86; k Bušovciam por. Súpis, zv. 1, 1967 (v pozn. 30), s. 238: sochy „*z obdobia po roku 1520, slobovo blízke dielenským prácam* Pavla z Levoče“.

⁸² GLATZ 1995, c. d. (v pozn. 15), s. 86, 87. Bolestná P. Mária v MNG, inv. č. 57.14.M, por.: MOJZER 1984, c. d. (v pozn. 10), kat. 113.

⁸³ GLATZ 1995, c. d. (v pozn. 15), s. 85. Oltár sv. Mikuláša z Ľubice: MOJZER 1984, c. d. (v pozn. 10), kat. 116.

⁸⁴ GLATZ 1982, c. d. (v pozn. 13), s. 214.

⁸⁵ GLATZ 1980, c. d. (v pozn. 12), s. 99.

⁸⁶ Ibidem, s. 99-100.

⁸⁷ KANČEVOVÁ 2006, c. d. (v pozn. 2), s. 77.

⁸⁸ GLATZ 1975, c. d. (v pozn. 5), s. 23.

⁸⁹ Por. HOROVÁ, A. (ed.). *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Zväzok N – Ž. Praha 1995, s. 609-610.



Obr. 20a: Pavol z Levoče (prípísané):
Oltár Panny Márie, Strážky, 1524.
Foto: Archív Pamiatkového úradu SR.

Formálny a štýlový rozbor sa zužitkúva na ukotvenie skúmaného artefaktu do *celkovejšej* situácie a súvislostí. Javí sa snáď ako výlučný na účinné posudzovanie *množstva* napospol osamotených sochárskych a maliarskych diel z terénu či vynorených z depozitárov, pričom k nim takmer bez výnimiek chýbajú pramene so skutočným významom pre dejiny umenia.

Glatz niektorými príspevkami s obsiahlejším záberom práve v konkrétnej problematike Pavla

z Levoče presahoval limity inventarizácie a katalogizácie zbierok. Pri „neinštitucionalizovaných“ prácach rovnako dominuje analýza umeleckej jednotliviny, poiatej za východisko bádania. Postupný rozbor, odkrývanie jeho súvislostí a vzťahov s ďalšími spelo k širšiemu obrazu. Aj teraz je výsledkom relatívne málo prehľadná spleť komparácií určitého detailu s inými. V ostatnom životnom diele napriek tomu podal interpretáciu zásadného umeleckohistorického a ideového významu.



Obr. 20b: Pavol z Levoče (pripísané): Sv. Ondrej z mariánskeho oltára v Strážkach, 1524. SNG Bratislava. Foto: T. Kovalski.



Obr. 21: Pavol z Levoče (pripísané): Sv. Štefan protomartýr, Bušovec, 1528. Foto: Archív Pamiatkového úradu SR.

Výskumný postup A. Glatza s prevažujúcim skúmaním samostatných umeleckých diel priniesol neblahú konzekvenciu z hľadiska idey dejepisu umenia: nenabádal k predstaveniu *uceleného príbehu* gotického umenia či „len“ týchto rezbárov a ich diel. Niet pochybností o Pavlovej predurčenosti na takúto formu historiografického sprítomnenia. Z možného Glatzovo predsavzatia podat' *pavlovský sujet* v jeho mnohovrstevnosti zostalo iba množstvo separátnych *epizód*.

Glatzovu syntézu, azda s výnimkou hlavného pavlovského oltára v Levoči, zmarilo riadenie nezvratiteľného osudu 21. februára 2001. Nepochybný doklad o jeho skutočnom smerovaní k tomuto cieľu

podávajú už práce z pamiatkarského obdobia, bojnic-
ký katalóg (1980) a rovnako aj posledné kurátorstvo
– vedenie kolektívu slovenských historikov umenia,
ktorí mali pripraviť gotickú časť zo série SNG *De-
jiny slovenského výtvarného umenia*. Jej obsah by ukázal
„jeden kontinuálny príbeh gotického umenia Slovenska“.⁹⁰
Radikálna obmena prípravného tímu uskutočnená
po Glatzovej smrti, vrátane tzv. otvorenia sa inter-
nacionálnemu prostrediu, mohla zákonite priniesť
iba záver: oficiálny projekt s nárokom na platnosť
do budúcich desaťročí bol dominantne realizovaný
v spolupráci so zahraničnými autormi, s uplatnením
pohľadu „zvonka“.⁹¹ Tunajšie gotické umenie je vy-
kreslené ako konglomerát výtvarných riešení pripra-

vených mimo územia Slovenska. Jeho vnútru, celku
alebo teritóriám, vraj chýbal vzájomný súvis a vývoj.
Tvorivý potenciál sa priznáva iba v minimálnej miere,
keďže všetky majstrovské výkony, vrátane diela Pavla
z Levoče,⁹² sú pokladané čisto za výsledok importu.⁹³

Spisba A. Glatza poskytuje spoľahlivú orientáciu,
prinajmenej základné usmernenie v spektre stredo-
vekých výtvarných pamiatok. Nie vždy sa priznáva
jej využívanie; krajnejšie reakcie najmä ostentatívne
spochybňujú glatzovské poznatky, zjavne ich prevra-
cajú naruby, bagatelizujú až ironizujú. Aj tento údel
nakoniec ale svedčí o prenikavosti, intenzívnej sile,
vnútornej logike a sotva dosiahnuteľnom rozsahu
priekopníckej práce tohto historika umenia.⁹⁴

⁹⁰ KANČEVOVÁ 2006, c. d. (v pozn. 2), s. 80, pozn. 234.

⁹¹ BURAN, D. a kol.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*.
Bratislava 2003, passim.

⁹² BURAN 2003, c. d. (v pozn. 91), s. 434.

⁹³ KOWALSKI, T.: Buran, Dušan and colleagues: *Dejiny slo-
venského výtvarného umenia – Gotika*. In: *Arx*, 38, 2005,
č. 1, s. 71-72.

⁹⁴ KANČEVOVÁ 2006, c. d. (v pozn. 2), s. 12, 46-47, sa pýta
na prípadnú ďalšiu osobu zo slovenskej umeleckohistorickej
komunity, ktorá by sa podujímala na materiálové výskumy tak
ochotne, poctivo a zanieťene, ako to robil Anton C. Glatz.

Master, Pupils and Workshop: Anton C. Glatz and Master Paul of Levoča

Resume

The chief personality of Slovakia's Late Gothic wooden sculpture, Paul of Levoča (Paul Schnitzer), has been the subject of research by art historians for many decades. The most common questions concern the origin of Paul's style, the extent of his own work and the participation of his workshop adjuncts or followers.

One of the prominent art historians in Slovakia, Anton Cyril Glatz, devoted himself to the artistic heritage of his homeland Spiš (Scepusia, Zips), where he was born on 5 July 1945. The environs of his region and native municipality of Spišská Sobota (Georgenberg) inspired him to become an art historian. He graduated from the Charles University in Prague in 1968 with a thesis entitled "Gothic Wooden Sculpture of Spiš in the 14th century," supervised by Professor Jaromír Pešina.

Glatz started his professional career as a conservationist in the East Slovak regional heritage institute, where he participated in the inventorying of monuments. His wider knowledge of the region's art history significantly helped to complete the exhibition project "Sacred Art in the History of Visual Arts of Spiš" (Spišská Nová Ves, 1969).

In 1971, the Slovak National Gallery (SNG) director, Ján Hraško, invited Glatz to become a custodian of the Gothic art collection. It was just in the early 1970s that the acquisitions gained by the SNG from the former church properties grew. The curated collection was researched and catalogued by Glatz in 1973–74. Until 1980, he wrote similar catalogues of Gothic Art kept by important museums in Slovakia.

The SNG collection also contains several sculptures of Spiš provenience, which were analysed by Glatz as a prelude for Paul of Levoča's style, which he later developed in carvings such as the female saints' figures of Okoličné, or the Csáky Madonna from Levoča.

At the very end of his life, Glatz dealt with the major work of Paul of Levoča – the high altar of St. James, constructed and sculpted until 1508. In

his highly appreciated and detailed analysis Glatz searched for the sources of inspiration for sculptures and reliefs, as well as tabular paintings; the first ones being combinations of various models from prints by Master E. S., Martin Schongauer, Israhel van Meckenem Jr., and Michael Wolgemut.

The domestic origins of the style and compositions of Paul's early sculptures were identified by Glatz in the works of "Master of the Altar of Virgin Mary of the Snows" (1496). Paul's origin from Spiš speaks to his close relation to older artistic traditions in Levoča. Glatz found other possible sources of sculpted figures and compositions in oeuvre of Tilman Riemenschneider (Altar of the Farewell of the Apostles, delivered to Kornburg near Nuremberg, 1491; Holy Blood Altar, St. James Church in Rothenburg ob der Tauber, 1501–05), and various works in Swabia and Franconia. Such investigations are truly different in comparison to the "romantic" beliefs of all of the previous literature.

The reintegration of Apostle figures, originally from the previous high altar (ca. 1380), is regarded as the citizens' manifestation of piety, tradition and reverence to ancestors. Already in his thesis (1968), Glatz reconstructed the composition of the former altar, based on the St. Cosmas and Damian altar for Šiba (Šariš region), now in the East Slovak Museum in Košice.

Paul's workshop in Levoča produced a number of altars, Calvary compositions and crucifixions, preserved in various locations in Spiš and especially in the more eastern region of Šariš. The later altar works of the 1510s and 1520s are decorated by a spectrum of motifs originating from Augsburg and Viennese workshops influenced by the Italian Renaissance.

Glatz devoted special attention to the "constructing" of various adjuncts and followers of Paul. Such an approach was certainly determined by his practice as a museum curator and an expert focused primarily on the questions of the 'style' of

the artwork. Eventually, this method helped him to categorize a number of until now anonymous works preserved in the state and private art collections of Slovakia. On the other hand, his catalogues of collections did not allow him to build up a more global view on this topic. Since his first publications, Glatz had in his mind an idea of synthesis based on a detailed analysis of the Gothic wooden sculptures preserved in the territory of Slovakia. However,

his concept was never put into practise due to his premature death in 2001. The Slovak National Gallery representative project dedicated to Gothic art, *History of Slovak Fine Arts*, of which Glatz was the first leader, was later accomplished in cooperation with art historians invited from abroad and in a completely different way. It is worth of noting that it would be difficult to complete it without his meticulously written texts.

Daniela BŘÍZOVÁ, Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění, Thákurova 3, 160 00 Praha 6, Česká republika.

E-mail: quet@seznam.cz

Jaroslav ČECHURA, Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění, Thákurova 3, 160 00 Praha 6, Česká republika.

E-mail: info@jaroslav-cechura.cz

Hana HLAVÁČKOVÁ, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, Celetná 20, 116 12 Praha 1, Česká republika.

E-mail: hanahlav@seznam.cz

Olga KOTKOVÁ, Národní galerie Praha, Šternberský palác, Hradčanské náměstí 15, Praha 1, Česká republika.

E-mail: olga.kotkova@ngprague.cz

Tomáš KOWALSKI, Pamiatkový úrad Slovenskej republiky, Cesta na Červený most 6, 814 06 Bratislava, Slovenská republika.

E-mail: Tomas.Kowalski@pamiatky.gov.sk

Jiří KUTHAN, Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Thákurova 3, 160 00 Praha 6, Česká republika.

E-mail: drkuthan@cesnet.cz

Jana PEROUTKOVÁ, Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění, Thákurova 3, 160 00 Praha 6, Česká republika.

E-mail: j.peroutkova@gmail.com

Jakub ŠENOVSKÝ, Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Katedra církevních dějin a literární historie, Thákurova 3, 160 00 Praha 6, Česká republika.

E-mail: senovsky.jakub@seznam.cz

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied
Journal of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences

Časopis ARS je umeleckohistorický časopis, vydávaný Slovenskou akadémiou vied v Bratislave od roku 1967. Venuje sa dejinám výtvarného umenia a architektúry strednej Európy a ich európskemu kontextu od raného stredoveku až do súčasnosti. Mimoriadne vítané sú štúdie o umení na Slovensku a slovenskom umení. ARS slúži zároveň ako fórum pre reflektovanie teórie, metodológie a dejín historiografie umenia. Príspevky o svetovom umení sú tiež vítané.

V súčasnosti ARS vychádza dvakrát ročne a prináša štúdie v slovenskom alebo anglickom, nemeckom a francúzskom jazyku so slovenskými resumé.

The journal ARS is an art historical journal that has been published by the Slovak Academy of Sciences in Bratislava since 1967. It is devoted to the history of the visual arts and architecture in Central Europe and their European context from the early Middle Ages to the present. Papers on art in Slovakia and Slovak art are particularly welcome. ARS also provides a forum for articles that focus on the theory, methodology and the history of art history. Contributions about world art are also invited.

At the present time ARS is published twice a year, presenting papers in Slovak or in English, German and French with summaries in Slovak.

Vychádza dva razy do roka. Dátum vydania: október 2018.

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o.,
Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk

Published two times a year. Date of issue: October 2018.

Orders and subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press Ltd.,
Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk
Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,
P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava 5, Slovak Republic, e-mail: info@slovart-gtg.sk

Registr. č.: EV 3849/09 MIČ 49019 © Centrum vied o umení SAV – Ústav dejín umenia SAV 2018

Časopis je evidovaný v databázach / The journal is indexed in:

Art Abstracts (H.W. Wilson); Art & Architecture Source; ARTbibliographies Modern;
Art, Design & Architecture Collection, Art Index (H.W. Wilson); Bibliography of the History of Art;
Central European Journal of Social Sciences and Humanities; OmniFile Full Text Mega (H.W. Wilson),
OmniFile Full Text Select (H.W. Wilson), TOC Premier; Ulrich's Periodicals Directory.