

tamních obrazů jsou detaily odpozorované z běžného života jako kolébka ve Vražděni neviňátek či hráči triktraku ze scény Přibíjení na kříž. Navrhuje, že vliv na ikonografický program mohly mít cisterciáčky z nedalekého kláštera Porta coeli v Předklášteří. Drásovská výzdoba obsahuje mimo jiné znázornění Ježíška a Jana Křtitele v lůnech svých matek, dále legendární výjev Umučení 10 000 rytířů, nejstarší příklad zobrazení tohoto kdysi značně populárního námětu u nás, a také scénu Klanění tří králů obohacenou o koně vedené štolbou. Často velmi reprezentativně a výpravně pojatý Průvod a jízda tří králů se v moravské malbě objevují poměrně hojně díky vlivu rakouského umění, které tento námět převzalo z Itálie. Prostřednictvím detailních popisů a ikonografického seznamu si čtenář uvědomí, jak je oproti tomu sv. Kryštof, jeden z nejoblíbenějších a nejvíce zobrazovaných světců, zastoupen ve zkoumaném regionu poskrovnu jen ve třech lokalitách, a srovnatelně populární sv. Jiří, patron rytířů i rolníků, dokonce ani jednou.

Největší přínos Knoflíčkovy publikace spočívá v uceleném a podrobném pojednání dosud poněkud opomíjených moravských nástěnných maleb lucemburského období, a to včetně památek zatím nezpracovaných a recentně objevených. Zanedbatelné slabiny rozhodně nekazí dojem z velmi dobře napsané a cenově dostupné knihy, která jistě zaujme významné místo v knihovně každého – a ne jen moravského – medievisty a kunsthistorika zabývajícího se uměním středověku.

ONDŘEJ FAKTOR

Pavol ČERNÝ, *Pařížský fragment kroniky tzv. Dalimila a jeho iluminátorská výzdoba*, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2010

191 s., ISBN 978-80-244-2424-8

Rukopis Pařížského fragmentu Dalimilovy kroniky vstoupil do odborné literatury teprve roku 2005, kdy byl z pařížské aukce zakoupen pro Národní knihovnu ČR. Od počátku přitahoval velkou pozornost badatelů a rozvířil řadu hypotéz o jeho původu, okolnostech vzniku i cílovém určení. Provokativním materiálem zůstává dodnes, a je tedy nutné ocenit odvalu Pavla Černého, že přistoupil k monografickému zpracování rukopisu, jehož studium ještě zdaleka nebylo uzavřeno.

Černého kniha je velmi uceleným výchoiskem do další fáze bádání nad tématy, která Pařížský fragment otevřel. Pouze orientačně: Kdo, kdy a kde objednal překlad „Dalimilova“ textu do latiny a za jakým účelem? Kdo a kde překlad vytvořil? Vznikl skutečně překlad celého textu? Kdo, kde a kdy objednal dochovaný pařížský exemplář a komu byl rukopis určen? Je objednavatel i cílovým příjemcem rukopisu? Z toho vyplývá problém, mířil-li latinský překlad „Dalimila“ do zahraničí nebo k osobě spojené s českými zeměmi? A pokud byl určen do Čech a skutečně se sem dostal, mohla mít jeho výzdoba vliv na některé obrazové cykly u nás?

Samotný rukopis nicméně s naléhavostí upozorňuje i na téma zahraničních objednatelských aktivit svázaných s lucemburským prostředím, mimo jiné na fundace a objednávky ze strany exponentů lucemburského dvora v Itálii a logicky také ve Francii. Vztahy českého umění k zahraničí jsou sice trvalou součástí domácího dějepisu umění, ale Pařížský fragment upozorňuje i na téma zahraniční reflexe českého materiálu, v daném případě spíše v rovině ikonografické.

Pavol Černý se snaží značnou část z tohoto klubka problémů rozplést. Postupuje systematicky od popisu rukopisu (kap. 1) s rozбором vztahu ilustrací k textu (2–3) k širšímu kontextu a typologii obdobných rukopisů (4) přes problém zobrazování dobových reálií (5) až po otázky spojené s morfologickými zvláštnostmi jeho výzdoby (6) a následně i ke klíčovému problému okolností vzniku díla a jeho poslání (7). Nejcenějším přínosem monografie jsou pasáže detailně sledující ikonografické analogie v českém i zahraničním materiálu s rozбором proměn jednotlivých typů zobrazení a vývojem jejich obsahových interpretací, dále celkové zhodnocení obsahu dochovaných iluminací ve smyslu zdůraznění kontinuity a legitimacy vlády, což podle autora odpovídá francouzskému modelu obrazových cyklů tohoto druhu. Neméně užitečná je též kapitola o typologii výzdoby historiografických textů ve středověku, přičemž autor zdůrazňuje ne zcela běžné luxusní provedení pařížského Dalimila právě v tomto kontextu. Cenný je též postřeh o zobrazených reáliích, které jsou v případě zbroje o generaci starší, než odpovídá době vzniku rukopisu.

Výsledkem Černého analýzy je řada hypotéz. Celkový rozsah rukopisu autor navrhuje na 160–200 obrazů, z něž je dochováno 10–15 % původního množství. Text do latiny podle autora přeložil Čech, přičemž šlo o intelektuála toho druhu, jakým byl např. Arnošt z Pardubic nebo někdo ze studujících v Boloni či Padově. Rukopis vznikl

pravděpodobně v Boloni na počátku třicátých let 14. století, iniciátorem překladu byl podle Černého Karel IV., jenž se nechal inspirovat ve Francii oblíbenými státními kronikami a také historiografickým obrazovým cyklem svého prastrýce Balduina. Ačkoliv autor konstatuje, že Karel IV. nepatřil mezi bibliofily, přesto je podle něj nejen objednavatelem, ale i cílovým příjemcem Pařížského fragmentu. Tím lze vysvětlit i jisté rysy výzdoby, které Černý hodnotí jako výraz tradicionalismu – konkrétně jde o organizaci celostranných výjevů do pásů nad sebe čili „frontispisový charakter ilustrací“ a také použití latiny pro překlad textu z národního jazyka, což u podobného druhu textu bývá ve sledované době spíše obráceně. Tento „archaismus“ hodnotí P. Černý jako projev vědomé koncepce, která sledovala prestižní záměry, čemuž odpovídá i úprava textu do jednoho sloupce, obvyklá u dobové poezie, která byla též prestižnější než próza, jakou je i latinský Dalimil.

Je pravděpodobné, že problém rozsahu či (ne) dokončenosti rukopisu bude i nadále předmětem diskusí, stejně jako osoba překladatele, protože mnohé i protikladné názory mají v tomto smyslu své opodstatnění. Otázkou však zůstává hodnocení dílčích analogií u části ikonografických výjevů svatováclavského cyklu. Předpoklad autora, že shody vyplývají z nedochované starší předlohy, která mohla být zčásti využita jak při vzniku pařížského Dalimila, tak následně např. i ve výzdobě karlštejnského schodiště Velké věže, je sice jako hypotéza představitelná, nicméně v úvahu připadají i další navržená řešení. Shoda naopak panuje v tom, že na dochovanou obrazovou tradici v našich zemích pařížský rukopis vliv neměl.

Datace rukopisu se také může vyvíjet a zpřesňovat, ale obávám se, že pokud spadá do doby dlouhodobějšího pobytu Lucemburků v Itálii, zejména do časů jejich signorie 1330–1333, nemohl Balduinův kodex působit jako možný modelový vzor, protože Pařížský fragment Balduinovu rukopisu časově předchází nebo s ním vznikl souběžně. Oproti tomu je možnost inspirace ve státních kronikách Francie pro prestižní historiografický rukopis o českých dějinách, jak navrhuje Černý, velmi pravděpodobná. Podle mne však nemusí potvrzovat objednavatele ani příjemce v osobě Karla IV. Pokud by jím měl být Karel IV., mohl by na tak prestižní rukopis zapomenout – a to bez ohledu na to, zda byl celý překlad dokončen nebo ne? Většina badatelů je přesvědčena, že rukopis souvisí s Karlem IV. nebo s někým významným z lucemburského dvora. Těžko si však lze představit osobu spojenou s českým státem, která by mohla přehlédnout popletené provedení svatováclavské orlice, které

oproti autorovi nepovažují za projev italského nezájmu o heraldiku. Není to spíše další důkaz, že dochovaný fragment nebyl určen pro nikoho v Čechách? A pokud by mířil k českému příjemci nebo pro někoho z našich zemí žijícího v zahraničí, což by o existenci latinského překladu Dalimila (či pokusu o něj) nikdo u nás následně nevěděl? V této otázce se nejvíce shodují s návrhem Antonína Kalouse a Libuše Hrabové, kteří cílové určení rukopisu hledají v italských či francouzských spojeních Lucemburků v Itálii.

Podobně se jistě bude dále tříbit i stylové zařazení výzdoby Pařížského fragmentu. Výchozí orientační ukotvení rukopisu navržené Françoisem Avrilem – do druhé čtvrtiny 14. století a do iluminátorského okruhu Boloně, Benátek a Padovy (i s možností vzniku ve střední Evropě), obdobně jako základní odlišení jednotlivých tvůrců bylo následným, často paralelně probíhajícím studiem upřesněno. V tomto smyslu vládne shoda, pokud jde o italský typ písma i rozdělení podílu iluminátorů a základní kořeny jejich stylu, včetně nejistoty ohledně zařazení Čtvrtého mistra – specialisty na ornamentální výzdobu. V jádru shodné je i konstatování závislosti nejslabšího z iluminátorů na dílech jeho kolegů. Přetrvává však odlišné hodnocení stylových zdrojů prvních tří mistrů.

Také celkové zhodnocení stylu je poněkud rozdílné – Černý řadí Pařížský fragment spíše ke standardnímu průměru, Zdeněk Uhlíř je přesvědčen o jeho špičkových kvalitách, zatímco podle mne patří k vrstvě, z níž tento vrchol vyrůstá – tedy jde o dobový nadprůměr, jak z hlediska kvality (Prvního a Třetího mistra), tak z hlediska jejich vývojové úlohy. Naopak, dataci Černého do počátku třicátých let lze plně potvrdit – naše nezávisle na sobě prováděné analýzy stylu dospěly v tomto smyslu k téměř totožným výsledkům. Shodujeme se i v možné roli klíčové osobnosti tehdejší Boloně, kardinálův Bertrando di Poujet. Tento významný spojenec Lucemburků v Itálii a štědrý mecenáš je totiž známým objednavatelem rukopisů, a to právě u iluminátorů blízkých tvůrcům Pařížského fragmentu. Ale oba jeho úlohu hodnotíme odlišně – Černý uvažuje o zprostředkovatelské roli Bertranda při vzniku sledovaného díla, já jej považuji naopak za příjemce rukopisu a možným zprostředkovatelem by pak mohl být některý z Lucemburků (snad Karel IV.) nebo někdo z jejich okruhu. Otázka se však pohybuje v rovině otevřených hypotéz.

Závěrem ještě několik připomínek. Přehled literatury k tématu není úplný, byť jistě není snadné uhlídat všechny tituly, vycházející navíc

často se zpožděním. Zároveň je velká škoda, že obrazová příloha obsahuje pouze iluminace z Pařížského fragmentu, ale bez jakýchkoliv obrazových analogií. A na úplný závěr dvě přátelské „jedovatosti“ ohledně hodnocení výzdoby. Předně, vysunutí ornamentálních iniciál do bordur – tedy jejich nezalomení do kolumny textu, není pouze záalpským modelem, v Itálii neobvyklým, jak uvádí Černý, ale jde o schéma neobvyklé v Boloni a na severu Itálie, zatímco v Toskánsku a jižní Itálii se vyskytuje. A za druhé, organizace výjevů do páسů rozvržených na celou stranu – na způsob „frontispisu“ – sice připomíná předgotické ilustrační cykly biblických rukopisů, ale nemyslím si, že jde o nezvyklý „archaismus“ či „historismus“, protože i ve 14. století se tato koncepce objevuje v jihoitalských kronikách, kde navazuje na tamní tradici kontinuálně rozvíjenou i během 13. století. Mám za to, že zmíněné motivy neobvyklé v severní Itálii se mohly do Popadí dostat jednak přímo z oblastí pod Apeninami (pokud jde o prvky toskánského původu), ale také zprostředkovaně z Avignonu. Stylová vrstva, do níž Pařížský fragment spadá, je svázána četnými vztahy s Toskánskem (od Giottova stylu po sienskou školu), toskánská umělci byli právě v této době hojně činní v Boloni (a to i na objednávkách Bertranda du Poujet), ale tato stylová orientace byla tehdy hojně rozvíjena i v Avignonu, pevně svázaného s Neapolskem i četnými dlouhodobými pobyty jednotlivých Anjouovců. A možná právě z Avignonu se toto ilustrační schéma mohlo dostat i do severní Itálie a do Boloně. Ostatně kardinál Bertrand du Poujet do Boloně přišel právě z Avignonu.

I po vydání monografie Pavla Černého zůstává v bádání nad Pařížským zlomkem Dalimilovy kroniky otevřena řada klíčových otázek. Jeho kniha je nicméně výborným a velmi podnětným východiskem veškerého dalšího uvažování nad problémy, které oněch dvanáct pergamenových listů rozproudilo.

VIKTOR KUBÍK

Pavel KALINA, *Praha 1437–1610. Kapitoly o pozdně gotické a renesanční architektuře*, Libri, Praha 2011 (fotografie Jiří Kofátek)

210 s., ISBN 978-80-7277-480-7

Knih profesora dějin architektury na stavební fakultě pražské techniky Pavla Kaliny navazuje na předchozí svazek ediční řady nakladatelství

Libri, jež ve spolupráci se strážlivě věcným fotografem Jiřím Kofátkem vydal v roce 2004 a věnoval „kapitolám o vrcholné gotice 1310–1419“. Výpadek husitských let mezi oběma tituly je v případě knih o architektuře pochopitelný, pokud jsou jejich tématem novostavby. Autor si však ve své knize klade širší a vyšší cíle, když chce přispět k tomu, „aby se dějiny architektury osvobodily od dějin umění směrem ke studiu města jako hmatatelného výsledku komplexní formace“ (s. 96). Svůj výklad proto Kalina komponuje z údajů o politickém, ekonomickém a náboženském životě ve městě, z technických údajů o stavbách a z formálních analýz architektury. Ve výsledku nastiňuje komplexní obraz architektury a urbanismu jako podstatných součástí kulturněhistorického obrazu města na samém konci středověku a počátku raného novověku. Pozornost věnuje nejen kostelům a palácům, ale i měšťanským domům, a dokonce i technickým stavbám, všímá si nejen toho, co ve městě je či bylo, ale i významu absencí (například nových opevňovacích staveb, s. 48–49). To vše zasazuje do širokého kontextu aktuálního evropského bádání, přičemž k pochopení pražské situace často využívá zajímavých paralel s evropským, zejména italským kontextem. Efektní rétorické figury, sloužící autorovi jako podnět k novému chápání architektury a města, jež by nebylo omezeno našimi hranicemi, však někdy přecházejí v příliš volná přirovnání, jakým je například komentář k porážce stavů v roce 1547: „Proti politickému realistovi, jako byl Ferdinand, neměli Čechové šanci, podobně jako ji o něco dříve neměli Aztékové proti Cortézovi“ (s. 52).

Ve srovnání s předchozí knihou Kalina nyní rozšířil svůj studijní obzor o řadu aktuálních metodických přístupů, takže věnuje oprávněnou pozornost vlivu knihtisku na široký komplex kulturněhistorických témat, všímá si podrobněji vztahu rituálů a festivit k charakteru městského prostoru i významu „obrazu města“ v rámci dobové vizuality (autorova jazyková inovace „vizibilita“ na s. 60 by si zasloužila vysvětlení). Namísto tradičních, metodicky jednoduchých představ o „vlivech“ pracuje Kalina s analýzou různých modů přejímání informací o architektonických inovacích v době, kdy „architektura vstoupila do věku své technické reprodukovatelnosti“ (s. 59). Souhrnně řečeno, nepíše jen o realizovaných stavbách a jejich uměleckém charakteru, ale i o okolnostech, které výsledné dílo podměnily – ať už jsou to společenské souvislosti, techniky projektování nebo materiální podmínky stavby a terénu. Vstřícně ke čtenáři působí, že na rozdíl od předchozí knihy nyní