

záslužný počin. Představuje jakousi sumu poznatků (ovšem s výhradou setrvačného udržování některých nefunkčních nebo problematických „mýtů“) o katedrále a především přináší bohatý a kvalitní obrazový materiál.

EVA RICHTROVÁ

Pavel BRODSKÝ, *Krása českých iluminovaných rukopisů*, Academia, Praha 2012

368 s., ISBN 978-80-200-2175-5

„Tato knížka nemá velké ambice. Neklade si za cíl stát se učebnicí české knižní malby a problematiku v žádném případě nevyčerpává.“ Citovanými slovy uvádí Pavel Brodský publikaci, která má být jakousi rekapitulací současného stavu poznání české středověké knižní malby. Jádro knihy představuje tvorba „českých“ iluminátorů, čímž autor míní umělce působící na území Čech a Moravy bez ohledu na jejich „národnostní“ a jazykovou příslušnost. Její počátky jsou vymezeny 12. stoletím, autor ale zmiňuje i Gumpoldovu legendu a Vyšehradský kodex jako rukopisy tradičně spojené s českým prostředím. Horní chronologickou hranici pak tvoří rok 1620 jako výrazný mezník „pro vzhled i funkci ručně psané knihy“. Přes velkorysé časové vymezení přináší publikace jen pokrovnou textu, jehož úspornost ostře kontrastuje s bohatým barevným obrazovým materiálem. Z toho důvodu je celkem oprávněně vnímat průvodní text jako vysvětlující komentář, který se jednak vyjadřuje k některým specifickým knižní malby, jednak podrobněji představuje vybrané iluminace.

Kromě úvodu, kde autor vysvětluje pohnutky k vydání publikace, je textová část rozčleněna do několika statí, které svými názvy (*Typologie výzdoby bohemikálních rukopisů*, *Donátoři, písaři a iluminátoři*, *Ikonografie*) naznačují snahu o systematické uchopení české knižní malby ve stylu cizojazyčných syntetických kompendií věnovaných středověkým iluminacím, ať už z hlediska příslušnosti ke slohu, nebo jako fenoménu s osobitými zákonitostmi a vývojem. Z této struktury však vybočuje obsáhlejší závěrečná stať, věnovaná vývoji knižní malby v Čechách, kterou by čtenář logicky očekával spíše na začátku publikace. Mohl by se tak nejdřív seznámit se zachovaným fondem, na kterém budou následně demonstrovány základní principy knižní malby jak ve vztahu k typu rukopisu (bible, evangeliář, astronomické, astrologické a alchymické rukopisy atd.), tak

s ohledem na donátora, případně k funkci toho kterého rukopisu. Nicméně Brodského koncepcí nejen jako celek, ale i v jednotlivých statích postrádá konkrétní záměr, na který autor ostatně již v úvodu rezignuje.

Přitažlivě pojmenovaná první stať k typologii výzdoby bohemikálních rukopisů poskytuje pouhý popis vybraných mistrovských děl s důrazem na rostlinný ornament a jeho charakteristiku; názvem avizovaná typologie tu ve skutečnosti chybí. Autor sice na začátku zmiňuje „komplexní pojetí stránek“ jako základ celého systému knižní malby, úplně však přitom pomíjí důležitost iniciály jako nositelky narativních či symbolických scén a figurální malba je pro Brodského jen eventualitou. Uvedený nedostatek se autor snaží kompenzovat ve statí o ikonografii, nicméně opětovně bez zřejmé předem promyšlené koncepce či logické následnosti. Zpočátku sledovaná ikonografická linie podle druhu rukopisu (bible, misál) se náhle vytrácí ve prospěch konkrétních ikonografických motivů a jejich proměn a po povšechné obecné charakteristice středověké ikonografie se autor opětovně navrácí k ikonografickým námětům. Důraz, který se v obou kapitolách klade na rukopisy doby karlovské a václavské, úměrně odpovídá převaze této skupiny rukopisů i v závěrečné kapitole a logicky i v obrazové příloze. V pořadí třetí statí o donátorech, písařích a iluminátorech Brodský poskytuje náhled na společenské postavení písařů a iluminátorů, jejich postup práce či vztah k osobě donátora.

Již zmíněná závěrečná a počtem stránek nejobsáhlejší stať o vývoji knižní malby v Čechách se omezuje na zrychlený přehled zachovaného fondu bohemikálních rukopisů. Brodského zájem se opakovaně soustřeďuje na formální stránku vyjmenovaných rukopisů a jejich začlenění do vývoje středověké knižní malby. Díky tomu čtenáři zprostředkovává základní orientaci v jednotlivých rukopisech a jejich iluminátorech. Uspořádání vyobrazení v obrazové příloze odpovídá řazení jednotlivých statí.

Na závěr publikace obsahuje kromě seznamu ilustrací obvyklou trojici rejstříků (jmenný, místní a věcný) obohacenou o užitečný ikonografický rejstřík a slovník odborné terminologie, díky kterému se kniha stává přístupnou a čtivou i pro laickou veřejnost.

Publikace je určena širší kulturní veřejnosti, kterou seznamuje s bohatým fondem české a moravské knižní malby a částečně též s otázkami odborného výzkumu. Škoda jen, že se Brodský vzdává mimo jiné i ambice na ucelený přehled dosud známých faktů a informací, týkajících se knižní malby na území Čech a Moravy v době

středověku a raného novověku. Cílovému publiku by to umožnilo jednodušší orientaci v textu a rovněž i lepší pochopení vazeb mezi donátory a iluminátory, vybrané ikonografie, jakož i závěrečné kapitoly o vývoji knižní malby.

LENKA PANUŠKOVÁ

Dalibor PRIX, *Dlouhý presbytář kostela v Žárech. K sakrální architektuře moravsko-slezského pomezí kolem roku 1300*, Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Ústav historických věd, Opava 2011

372 s., ISBN 978-80-7248-757-8

Kostel sv. Filipa a Jakuba dodnes tvoří dominantu starobylého slezského města Žáry, které založil roku 1272 vévoda Vladislav na strategickém místě při obchodní cestě do Krakova. Již při počátečním vyměření města byl vyhrazen prostor pro kostel, jehož historii a stavební podobu nyní monograficky zpracoval odborník na moravskou a slezskou středověkou architekturu Dalibor Prix.

Úvod knihy, kterou Prix rozčlenil do čtyř kapitol, představuje vedle výkladu ke „kulturně historické, historické a stylové kategorii architektury kolem roku 1300“ (téma sekce XXV. mezinárodního kongresu dějin umění v Rakousku 1983) také dějiny bádání. O to se zasloužil především Marian Kutzner, který vyčlenil tzv. ratibořskou skupinu, tedy dochované památky údajné stavební družiny působící kolem roku 1300 v Ratiboři a okolí. V předkládané monografii Prix jednak kriticky vyhodnocuje starší Kutznerovy závěry (klade si otázku, jestli všechny jím identifikované objekty byly opravdu dílem jedné stavební družiny a zda tato dílna pocházela z Moravy), jednak se zamýšlí nad důvodem volby dlouhého presbytáře v případě žárského a ratibořského farního kostela.

Výklad o počátcích a rozvoji města Žáry tvoří úvodní část další kapitoly, která následně rozebírá stavební fáze presbytáře. O stavbě kostela se žádné písemné zprávy nedochovaly a první nepřímý pramen o jeho existenci se vztahuje až k letům 1318–1320. Prix důsledně popisuje středověké jádro kostela – obdélný presbytář o čtyřech polích křížových klenb s navazujícím krátkým síňovým trojlodím. Výbudování presbytáře proběhlo ve dvou etapách. Zatímco obvodové zdi včetně oken náležejí do první stavební fáze (kolem roku 1300), v případě zaklenutí prostoru došlo ke změně konceptu a klenby šestidílné byly nahrazeny

klenbami křížovými. Na základě komparací s dominikánským kostelem v Těšíně Prix datuje s jistou opatrností zaklenutí presbytáře do dvacátých až třicátých let 14. století.

Třetí, nejrozsáhlejší kapitola, pojednává o kostelu v Žárech v souvislostech střeoevropské architektury konce 13. a první poloviny 14. století, je dělena do šesti oddílů. První z nich zasazuje žárský kostel do kontextu Kutznerovy tzv. ratibořské skupiny. Polský historik umění se věnoval zejména městskému kostelu Panny Marie v Ratiboři, jehož presbytář je tomu žárskému podobný nejen nápadnou délkou, ale i dalšími architektonickými prvky, a to i v detailech. Zatímco Prix v tomto případě souhlasí s tezí, že obě stavby přibližně ve stejné době projektoval tentýž autor, další Kutznerem navržené památky z ratibořské skupiny na základě komparačního studia vyčlenil (kostely při klášterech dominikánů v Ratiboři, Těšíně a Osvětimi). Naopak o „shodném tvůrci nebo aspoň o práci řemeslníků podle shodných vzorů“ (s. 77) uvažuje u kostela dominikánek v Ratiboři. Prix se domnívá, že na výše uvedených stavbách pracovali paralelně nejméně tři dílny (první pro dominikány v Ratiboři a Těšíně, druhá v Osvětimi, třetí na městských chrámech v Žárech a Ratiboři a pro dominikánky tamtéž), přičemž všechny vycházely z práce anonymního mistra, autora ratibořské hradní kaple sv. Tomáše (kolem 1292), která odkazuje k dobré znalosti katedrály sv. Václava v Olomouci.

V dalším oddíle Prix odmítá Kutznerovu domněnku, že tvůrcem staveb ratibořské skupiny byla dílna, jež se do Horního Slezska přesunula z Moravy. Autor opět na základě podrobných popisů a srovnávání vylučuje jednotlivé stavby, na kterých měla dle Kutznera moravská dílna během své cesty na sever pracovat (kostel Panny Marie v Opavě, minoritský kostel v Brně, kostel Jana Křtitele v Jindřichově Hradci, chrám sv. Mořice v Kroměříži). Překvapuje, že v případě barokizovaného kostela brněnských menších bratří vychází Prix při své komparaci z fragmentů uložených v klášterní zahradě, které tam byly v minulosti navazeny z několika dalších brněnských staveb.

Po vyvrácení Kutznerovy teorie se Prix snaží v dalších oddílech nastínit vlastní alternativní výklad slohové proveniencí žárského presbytáře. Vychází přitom z důkladných stylových analýz jednotlivých staveb a z jejich vzájemných komparací, v nichž se však i poučenější čtenář někdy ztrácí, a občas má dokonce pocit, že si autor protiřečí. Textu by na tomto místě jistě prospěla jednodušší, přehlednější struktura. Jako inspirační zdroj Prix vyhodnocuje stavby jak v samotném Slezsku