

Pro zájemce o středověkou architekturu je stěžejní třetí oddíl knihy, kde Feuerbach analyzuje jednotlivé klášterní stavby vzniklé před rokem 1691, případně se pokouší rekonstruovat jejich středověkou podobu pod příkrovem pozdějších stavebních úprav, což je případ především zcela barokizovaného kostela. Naopak v čistě románské podobě (datováno kolem roku 1210) se dochoval portál mezi křížovou chodbou a jižním ramenem příčné chrámové lodi. Autor využil ve snaze o vykreslení původní kostelní architektury jak veduty ze 17. století, tak rozbor použité technologie zdění i kamenických značek, nechýbí ani komparace s ostatními cisterciáckými stavbami. Po dokončení kostela probíhaly práce na východním rameni klausury. Jeho prostorové uspořádání nevykazuje žádné abnormality, ale jako celek se zdá být dispozičně posunutý, což Feuerbach vcelku logicky popírá s tím, že se jedná pouze o reakci na půdorysně atypicky umístěný románský portál. Tímto řešením vznikl úzký meziprostor oddělující kostel a klášterní ambit, který autor interpretuje jako možný přístup laických bratrů do kostela.

Přínosem k dosavadnímu bádání je Feuerbachův průzkum tří prostor – tzv. spodní, horní a zadní sakristie. Právě posledně jmenovaná místnost sloužila tomuto účelu i během středověku, zatímco spodní sakristie plnila tou dobou funkci kaple. K původnímu využití tzv. horní sakristie se nepodařilo určit nic bližšího. Známé kapitulní síni, datované 1230–1235, je věnován s ohledem na starší rozsáhlou literaturu stručný, ale plně dostačující shrnující text. Nové poznatky přináší pak stať k podobě a funkcím fraterie, využívající výsledky prohlídky in situ i závěrů stavebního průzkumu Institutu pro evropské dějiny umění v Heidelbergu (Institut für Europäische Kunstgeschichte).

V rámci kapitoly ke gotické křížové chodbě je třeba ocenit především fotodokumentaci svorníků a všech oken do rajského dvora. Na prostoru, respektive přestavbě dormitáře se Feuerbach pokusil dokumentovat již připomínanou V. stavební fázi. Mezi cenné části knihy patří i oddíl zabývající se kamenickými značkami, z nichž byla doposud zveřejněna pouze část těch z kapitulní síně. Přestože obsažený katalog zahrnuje celkem 207 položek, autor sám konstatuje, že nelze počítat s jeho komplexností, neboť většina značek zůstává skrytá pod pozdějšími omítkami, a tím se snižuje i výpovědní hodnota místních kamenických značek jako celku. Z neznámého důvodu zůstala bohužel neprozkoumána klenební žebra a horní třetina oken v křížové chodbě.

Pátý oddíl ve stručnosti připomíná dochované středověké sochařské památky. Vedle známého čtecího pultu v kapitulní síni jsou to pískovcový reliéf s beránkem a socha Panny Marie s dítětem. Na základě formální analýzy se Feuerbach domnívá, že autorem čtecího pultu byl mistr zpracovávající také kamenické články v jižní arkádě kapitulní síně. Za památky středověkého sochařství lze považovat i čtyři náhrobní desky, které kniha pojednává v rámci předposledního oddílu určitého memorii. Řeší zde především problematiku funkce oseekého kláštera jako pohřebiště zakladatelského rodu a místo pohřbů opatů i běžných mnichů. Je třeba podotknout, že i když autor dochází k logickým závěrům a své poznatky koriguje na základě znalostí cisterciáckých řádových předpisů, část jeho úvah působí poněkud rozpačitě. Za poslední oddíl knihy zabývající se novověkou klášterní architekturou je zařazen exkurz snad až příliš stručně připomínající filiační linii oseekého kláštera a dvě velké stavby 12. a 13. století v jeho blízkosti – benediktinské opatství v Teplíciích a zříceninu hradu Riesenburg.

Vhodným obohacením svazku je dvojjazyčný seznam v textu uváděných českých lokalit, seznam oseekých opatů a texty nejpoužívanějších pramenů. Publikace je doplněna dostatečným množstvím obrazového materiálu přímo v textu i dalšími barevnými přílohami, je jen škoda, že u příležitosti tohoto monografického zpracování oseekého kláštera nevznikl jeho aktualizovaný půdorys (autor použil půdorys J. Kuthana z roku 1982 doplněný o vlastní značení stavebních fází). Způsobem členění kapitol a značnou strohostí se kniha bohužel neoprosila od charakteru disertační práce, nelze však pochybovat o tom, že odborná veřejnost ocení jak nové poznatky, tak i ucelenost a přehlednost celkového zpracování.

MARTINA KUDLÍKOVÁ

Tomáš KNOFLÍČEK, *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2009

240 s., ISBN 978-80-244-2004-2

Zvýšený zájem o nástěnné malířství středověkého původu, nové objevy maleb a s nimi nové pohledy na chronologii, ikonografii i formální hlediska se odrážejí rovněž v rostoucí produkci studií a monografií. Tomáš Knoflíček, jenž dnes působí na ostravské univerzitě, se knihou

*Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě* zdatně zhostil tématu, které dlouho setrvalo ve stínu badatelského zájmu koncentrovaného přednostně na českém území. Uceleně byly moravské nástěnné malby zpracovány naposledy v katalogu výstavy *Od gotiky k renesanci* (1999–2000), ovšem jen malby datované do doby od sklonku 14. století do první poloviny 16. století. Knoflíčková kniha, původně disertace obhájená v roce 2006, tak splatila dluh předešlému období od počátku 14. století až do dvacátých let století následujícího. Knoflíček svou prací zaměřenou na monumentální malířství doby Lucemburků zároveň přispěl k dlouhodobému a vzhledem k povaze a kvalitě děl pochopitelnému zájmu badatelů a studentů o umění této epochy. Žák nedávno zesnulého Milana Tognera se nástěnným malbám středověkého původu na území Moravy, Slezska a východních Čech věnuje soustavně a upozornil na sebe vedle recenzované knihy hned několika odbornými studiemi a aktuálně soupisem maleb v katalogu ostravské výstavy *Jan Lucemburský. Král, který létal* (2011).

Publikace věnovaná moravské monumentální malbě je přehledně strukturovaná a graficky zdařilá. Po mapce lokalit, v nichž se nacházejí zpracovávané malby, přichází úvod, v němž autor mimo jiné nastiňuje historické a společenské souvislosti zkoumaného období. V následných dvou vstupních statích podává přehled dosavadního bádání a chronologický vývoj monumentálního malířství na Moravě v době zdejší vlády Lucemburků, tj. v letech 1311–1423. Do první stati zahrnuje malířské příklady doznívající přemyslovské tradice, poněvadž „na rozdíl od politické situace nepřinesl do výtvarného umění nástup Lucemburků výraznější zvrat“, a hlavně tzv. lineárního stylu, který dominoval malířství první poloviny 14. století. Druhou statí vyčlenil malbám z podstatně delšího období definovaného léty 1350–1423. Tato díla charakterizuje v počáteční fázi doznívající lineární styl a záhy příklon k plasticitě a barevné modelaci pramenící z karlovskeho monumentálního malířství; posléze se od osmdesátých let 14. století prosazoval rodicí se krásný sloh a na sklonku lucemburské éry malířství reflektovalo frankovlámské vlivy směřující cestou hledání realismu.

Těžiště knihy T. Knoflíčka spočívá hlavně v katalogu, jehož jednotlivá hesla tvoří abecedně řazené lokality, v nichž se nacházejí objekty opatřené malbami dané periody. Nejedná se o stručná katalogová hesla, nýbrž o plnohodnotné studie s formálním a ikonografickým rozbohem. Každé heslo začíná stručným přehledem jednotlivých cyklů a scén a informací o odkryvu

a restaurování, poté následuje krátký popis a historie objektu, jehož stěny či klenby zdobí výjevy, které Knoflíček vzápětí podrobně líčí a posléze ikonograficky a stylově analyzuje. Samozřejmě neopomíná uvést hypotetické i pravděpodobné donátory a patřičné paralely z našeho i mimočeského území. Nechybí bohatý poznámkový aparát a na závěr každého hesla výběrová bibliografie. Knihu uzavírají rejstříky, chronologický přehled pojednaných maleb, anglické resumé a seznam literatury (v obsahu je chybně uvedeno jiné číslování závěrečných stránek). Od počátku do konce text doplňují barevné fotografie, přičemž u většiny z nich je autorem sám Knoflíček. Oceňují, že autor také zařadil starší snímky maleb dnes nedostupných či zničených, eventuálně snímky ukazující stav před a po restaurování.

Není toho mnoho, co by se dalo knize vytknout; drobné chyby v číslování stránek a poznámek nebo záměnu termínu nanebevstoupení Panny Marie místo správného nanebevzetí lze pominout. V rámci výběru lokalit považují za poněkud svazující striktní držení horní hranice zkoumaného období rokem 1423 (jakožto závěrem lucemburské éry a počátkem vlády Albrechta Habsburského na Moravě), za něž Knoflíček nejde, a tak nezařadil do katalogu mimořádnou, v úvodu pouze stručně zmíněnou výzdobu kaple sv. Kříže v Opavě-Kateřinkách, vytvořenou zhruba deset let po mezním datu. Ale jak známo, umění časové ani geografické hranice zpravidla nezná, a to je i případ kateřinských maleb, které plynule navazují bezprostředně na dosavadní výtvarné formy krásného slohu a ze západu pronikajícího frankovlámského realismu, a rozhodně tak netvoří stylový předěl. Naopak explicitně zavřují tradici lucemburské monumentální malby.

I přes tuto absenci je Knoflíčkův záběr obdivuhodný – katalog sestavil z třicet sedmi hesel, tedy objektů v celkem třiatřiceti lokalitách, které bezpochyby všechny poznal in situ. Autorova schopnost samostatně pojednat a čtenáři předat značný počet památek monumentální malby vybízí k uznání. V počtu zmapovaných objektů přirozeně převažují kostely venkovské. Těm konkurují zpravidla vyšší kvalitou malby dochované ve městech – v Brně, Jihlavě, Olomouci, Opavě, Telči – a v kapli hradu Šternberk. I při tomto nemalém počtu se jedná pouze o zlomek bývalého množství zdobených objektů. Část fondu se dozajista ještě skrývá pod vrstvami mladších omítek a čeká na své odhalení, část v průběhu uplynulých staletí zcela zanikla kvůli přestavbám, pohromám, devastacím či nedostatečné péči. Oproti středověkým deskovým obrazům a rukopisům jsou dochované nástěnné malby

i dnes poměrně dost ohrožená a některé z nich bez patřičné péče rapidně podléhají zkáze. Proto budiž Knoflíčkovi ku pochvalě, že do katalogu začlenil také malby v Blučině a Telči, které jsou v současné době ukryté pohledu (zabílené, poškozené požárem, zcela zničené), jinými slovy doložené jen staršími fotografiemi. Autor přirozeně reflektuje i recentní objevy po roce 2000, jako např. v Boršově, Nebovidech a Bohuslavicích (kde mimochodem nález zazděné malby z první třetiny 14. století vedl dokonce k přehodnocení názoru na stáří stavby). Bohužel, nelze stejně tak tvrdit, že by autor obdobně vždy a všude reflektoval nejnovější literaturu k danému tématu. Leckde převládají spíše dříve vydané tituly a kompendia, třebaže do roku 2007, kdy byl text odevzdán k redakčním úpravám, vznikly podrobné studie a zásadní diplomové a disertační práce v lecčem antikvující předchozí názory. Knoflíček v mnohém vychází a navazuje vedle svých vlastních publikací na dnes již legendární korpus *Gotická nástěnná malba v zemích Českých* (1958), na katalog zmíněné výstavy *Od gotiky k renesanci* a na práce Zuzany Všečekové, Jakuba Vítovského či Elgy Lanc.

Zkoumané moravské malby jsou přirozeně kolísavé kvality a různého stavu dochování. Za zřejmě „nejvýznamnější počín v oblasti monumentální moravské malby první poloviny 14. století“ Knoflíček právem považuje výzdobu kaple sv. Dominika v Opavě (1330–1340), jež poutá po léta pozornost badatelů svou vysokou výtvarnou úrovní a hlavně autportrétem tvůrce výmalby, který se označil jako *Nicolaus pictor*. Nej kvalitnější malířskou výzdobu následujícího období, „svoji úrovní si v ničem nezařadující s vrcholnými zakázkami pro pražský dvůr“, nalézá Knoflíček v Měříně. Oprávněně řadí tamější fresky k předním zástupcům krásného slohu na Moravě a pro jejich charakteristiky pro ně neváhá použít termín „manýrismus“, aby o pár řádku dále přiznal, že „v českém a moravském nástěnném malířství neexistuje lokalita, s níž by bylo možno malby v Měříně alespoň přibližně srovnat.“ Dosavadní dataci měřínských fresek do devadesátých let 14. století Knoflíček posouvá až o tři dekady později k roku 1420, na samý závěr moravské vlády Lucemburků. Časový posun však nebrání dříve vyslovené hypotéze, že výzdoba mohla vzejít z iniciativy samotného Václava IV.

Také v nedaleké Třešti dodnes přetrvala krásnoslohá malba excelentní kvality. Zpodobuje sv. Barboru coby malovanou sochu stojící v hloubkově pojaté iluzivní architektuře, jež působí svým smyslem pro detail a klam oka

téměř barokně. Knoflíček hledá paralely k postavě svěťice v Brunšvicém skicáři a v sochařské produkci krásného slohu přelomu 14. a 15. století (socha sv. Kateřiny z Jihlavy ad.) a konotace pro znázornění iluzivního prostoru nachází v soudobých knižních iluminacích. V souvislosti s malovanou nikou píše o předjímání franko-vlámského realismu. Při pohledu na onu malbu bych se nezdralhal hovořit o anticipaci pozdně gotického a s jistou nadsázkou i renesančního a barokního iluzionismu. Mimořádný malířský projev krásného slohu reprezentují ještě monumentální proroci a další postavy ve Starém Městě u Bruntálu, které Z. Všečeková před několika lety zařadila do let 1390–1420 a rozpoznala u nich vliv Theodorikova dvorského měkkého stylu a zároveň nově se prosazujícího krásného slohu. Knoflíček tato tvrzení přejímá a v otázce vzniku se kloní ke starší hranici kolem roku 1390. Plastická modelace, charakteristická pro postavy ve Starém Městě, je předznamenána o něco dříve v malbách kaple hradu Šternberk a v ambitu olomouckého dómu, kde Knoflíček rozlišil pod pozdně gotickou vrstvou původní fragmenty z doby kolem roku 1380.

Vedle prvotřídních zakázek srovnatelných s dvorským okruhem lze do protikladu stavět projevy převážně rustikální, jaké najdeme v Dalešicích a Dukovanech. Avšak i na venkově mezi malbami nepřekonávajícími dobový průměr nás Knoflíček nechá nacházet ikonograficky zajímavé příklady. Např. na zdi kostela v Tečovicích ve změní barevných skvrn představujících kdysi Zvěstování Panně Marii dešifroval fragment mýtického jednorozce. Pokud se autor nemýlí, pak by tento ikonografický motiv symbolizující Mariino panenství představoval v českém umění 14. století unikát, jelikož setkat se s ním lze spíše až na pozdně gotických Zvěstováních. I zbylá výzdoba z druhé poloviny 14. století v Tečovicích je velmi zajímavá a za zmínku stojí Panna Marie jako apokalyptická žena sluncem oděná (*Virgo in sole*), tedy motiv uplatňovaný více až v 15. století. V kontrastu k tomuto obrazu se na triumfálním oblouku jeví droleriová monstra a karikovaní židovští proroci, které malíř popravdě trochu odbyl. Znalého čtenáře pouze překvapí, že v poznámkách i seznamu literatury chybí Knoflíčkova vlastní studie k tečovickým malbám, publikovaná roku 2004 ve sborníku *Studia Moravica*.

Díky Knoflíčkovi se kompletního zpracování dočkal soubor maleb ze sedmdesátých let 14. století v Drásově u Tišnova, přičemž promyšlená ikonografie některých scén převyšuje jejich výtvarnou stránku. Autor si povšiml, že součástí

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 Pavola Černého, že přistoupil k monografickému zpracování rukopisu, jehož studium ještě zdaleka nebylo uzavřeno.

Černého kniha je velmi uceleným východiskem 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