

díle nemůže nikdy podat definitivní odpovědi a že velká výtvarná díla a témata zůstávají i po velkých publikačních počinech skvělých interpretů otevřená dalším badatelským vhledům.<sup>27</sup> Recenzovaná kniha Emauzský cyklus je i přese vše řečené prostě skvělá a každému zájemci o lucemburskou epochu ji lze jen a jen doporučit k pozornému studiu.

PETR SKALICKÝ

Jan KLÍPA ve spolupráci s Adamem POKORNÝM, *Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1430*, Národní galerie v Praze, Praha 2012

255 s., ISBN 978-80-7035-502-2

Technologické expertízy a poznatky restaurátorů středověkých deskových maleb nejsou již v uměnovědných studiích žádnou výjimkou. Zatím jsem se však neshledal s tak uceleně pojatým pojednáním a současně instruktivním uvedením do problematiky, jako je tomu v případě VI. kapitoly recenzované monografie, jejímž autorem je Adam Pokorný. Počátečním bodem jeho metodického výkladu, založeného na nedestruktivních zobrazovacích postupech, je výběr dřeva tzv. podložek obrazů, konstrukce dřevěných desek a jejich osazení do masivních ráků. Na základě shodného truhlářského zpracování podložek lze mít mimo jiné za to, že desky Svatovítské madony a Madony březnické pocházejí z jedné truhlářské dílny. Vzhledem k malému počtu děl s původním rákem je třeba získané poznatky považovat jen za pomocné prostředky uměnovědné analýzy. To platí i pro podlepení malby plátnem nebo pergamenem, které zajišťovalo lepší adhezi podkladových vrstev. V zaalpských zemích šlo vesměs o dvě odlišné vrstvy přírodní křídly, zatímco v italských a španělských malířských dílnách se téměř výlučně používal mletý sádrovec.

V některých případech může být vodítkem černá, výjimečně též červená podkresba. Pokud se k přenosu kompozice používala technika protlačování kresebných linií nebo obtažení vzorové šablony figur pomocí tzv. pauzy, případně též jemného, úhlem začerněného papíru, lze někdy postihnout časovou i dílenskou souvislost celé skupiny deskových maleb.

Se značnou pravděpodobností se tak Adamu Pokornému podařilo doložit, že tři mariánské obrazy typu „Regina“, tj. Madona vyšebrodská, Madona vratislavská a Madona svatotrojická, měly společného tvůrce. Naopak v případě Roudnické archy vznikla závažná pochybnost o její předpokládané souvislosti s Kapucínským cyklem. Cenným zjištěním je rovněž poznatek, že zlatičské práce a bodové puncování (*opus punctorium*) nedělala dílna vedoucího malíře, nýbrž specializovaný pozlacovač.

27) Malbami v Emauzském klášteře se v současnosti zabývá kupříkladu Jan Dienstbier, který rovněž kriticky nahlíží interpretaci inklinující k akcentaci císařské fundace a snaží se nahlédnout malby v ambitu z pozic tamní benediktinské klauzury.

Latinsky, jak dodávám, se nazýval *aureator*, ve staročeštině podle Klareta pak pozlatník. Použité pigmenty mají vzhledem k dálkovému obchodu s malířskými materiály malou vypovídací hodnotu, neboť se používaly prakticky v celé Evropě. Zcela výjimečné naopak bylo užití černého bolusu v okruhu Mistra třeboňského oltáře. Tolik výběrem z rozsáhlého instrumentáře zmíněných technik a postupů.

Historik by se měl držet svého kopyta. Přesto se nemohu na základě výše uvedených i dalších poznatků zbavit dojmu, že středověké deskové malířství bylo více řemeslnou produkcí než volnou uměleckou tvorbu a že by bylo na místě šetřit s oduševněnými introspekceci teologické a teosofické povahy. Tato poznámka se nevztahuje na hlavního autora monografie, který naopak k poznatkům technologických expertíz soustavně přihlíží a který navíc podrobnou prezentací navzájem často protichůdných názorů dosavadní literatury obnažuje jejich apriorní motivaci nacionálního, lokálního či konfesního rázu. Historici nemají ovšem uměnovědcům co vyčítat, neboť obdobně je tomu s koncepty, s nimiž sami pracují. Stát nad věcí a snažit se proniknout k její podstatě zůstává prvořadým příkazem pro jedny i pro druhé. Jan Klípa o to ve své monografii úspěšně usiluje.

Samo označení původu díla z Prahy, ať již šlo o sochy či obrazy, je svědectvím formativního vlivu českého umění krásného slohu v zemích na sever od Alp a na východ od Rýna. Vadou na kráse je, že *ymago de Praga* v písemných prameňech nemá zpravidla dochovaný hmotný ekvivalent, a že se naopak předpokládaná pražská provenience díla musí náležitě prokázat. Autor přitom nesdílí rozšířenou skepsi vůči tradiční formální analýze při určování tvůrčích individualit, zvláště když má k dispozici výsledky systematického průzkumu části zkoumaných památek, o němž byla řeč výše. Je si přitom také vědom, že ve Vídni i v Norimberku tvořilo v první třetině 15. století vedle sebe nebo ve vzájemné spolupráci několik osobností shodného školení i výtvarného projevu, což jednoznačné atribuce někdy znesnadňuje.

Vedle již zmíněných dvou velkoměst Jan Klípa zahrnul do svého výzkumu ještě Vratislav, Augsburg se Starobavorskem a Budín, kam pražské prostředí svými výtvarnými díly rovněž vyzařovalo. V první kapitole věnované Vratislavi a jejímu teritoriálnímu okruhu zaujme retrospektiva umělecko-historické literatury, z níž je patrné, jak zavádějící jsou někdy intepretace záměrně nebo bezděčně vycházející z dobově ovlivněných nacionálních i jiných hledisek. Tyto mimovědecké, dnes zejména konfesně zabarvené přístupy ještě nejsou zcela minulostí a sotva také ve vztahu k husitství někdy budou. Je také pozoruhodné, jak často se uměnovědci upínají k historickým exkurzům, mají-li ukotvit hypotetického objednavatele. Jedno z deseti děl, jimiž se autor ve vztahu s Vratislaví zabývá, je deska Madony z katedrály sv. Jana Křtitele, jejímž donátorem byl asi původně biskup. Snad ještě v průběhu práce na obraze nahradil biskupa jeden z kapitulních kanovníků. Z paralelního vyobrazení Madony z klášterního kostela cisterciáků ve Vyšším Brodě je přitom zřejmé, že oba obrazy se vyznačují mimořádnou podobností a že pouze jejich malované rámy vykazují ikonografické odlišnosti. Z technologické expertízy přitom již víme, že Madona svatotrojická vzešla ze stejné dílny. Autor toto vše vede v patrnosti, takže jeho vývody tím nabývají na přesvědčivosti. Snažím se pouze

v dané souvislosti uvést na přetřes možnost, že velké dílny v případě poptávky po některém oblíbeném námětu zhotovovaly více shodných artefaktů, které dodatečně individualizovaly miniaturními výmalbami rámu. To by mělo vést k opatrnosti při posuzování uměleckých inovací i u jiných snadno přenosných děl. Pokud by Vratislavská madona vznikla na přelomu let 1417 a 1418, jak autor upřesnil, pak by se datace druhých dvou shodných madon neměla příliš lišit.

Největší počet přesně datovatelných památek, které se značnou pravděpodobností patří k *imagines de Praga*, lze doložit v Norimberku. Z jedenácti deskových maleb zkoumaného souboru jich sedm dosti spolehlivě vzniklo v letech 1400–1430. Neméně pozoruhodná je skutečnost, že z posledních tří desetiletí 14. století, tedy z období bezprostředně předcházejícího, se nedochovala žádná deska, sklomalba či iluminovaná kniha, která by byla prokazatelně dílem místní norimberské dílny. Snad právě proto Wilhelm Worringer před 90 lety považoval norimberské malířství první poloviny 15. století za projev „východního“ proudu, jehož bytostným základem je slovanský chaos.<sup>1</sup> Tomuto mínění se lze dnes jen pousmát, nicméně i ono potvrzuje, jak silný byl v Norimberku ještě vliv českého výtvarného umění, ne-li přímo import výtvarných děl, po roce 1400, kdy Václav IV. ztratil římskou korunu. Obchodní zájmy norimberských firem v Praze a v Kutné Hoře tím zřejmě nebyly příliš dotčeny. Platí to i pro zastoupení obchodní společnosti rodiny Imhoffů, pro niž by nebylo obtížné objednat v Čechách epitaf určený pro kostel sv. Vavřince nebo oltář do kaple v kostele sv. Sebalda. Drobnou připomínku si dovoluji vznést k zjevně nejvýznamnější památce norimberského souboru, tj. mariánskému oltáři z Frauenkirche. Německý text nápisové pásky na desce s Pannou Marií, Ježíškem, sv. Alžbětou a sv. Janem Křtitelem by představoval opravdový unikát, neboť podle mého (dosud neukončeného) výzkumu byla naprosto převládajícím jazykem nápisových pásek až do konce 15. století latina. Přikláním se tím k domněnce Susan Urbach, podle níž nejednoznačné znění nápisu může být výsledkem restaurátorského zásahu z roku 1933.<sup>2</sup>

Z bavorských malířských památek, o nichž autor pojednává ve třetí kapitole, historika asi nejvíce zaujme obraz Ukřižování z kaple Sendlingerů, a to jednak vzhledem k možným zájmům této rodiny v obchodu se solí a dovozu této komodity do Čech, jednak vzhledem k zadní straně této desky, která se tematickou i výtvarnou koncepcí shoduje s vnější stranou pravého křídla oltáře z Roudnice. Právě tento oltář, který bylo možné na základě technologického a ikonografického rozboru zařadit do druhého desetiletí 15. století, Jan Klípa považuje za jeden z opěrných bodů pro své komparativní studium. Dominanci Prahy nejen v plastice, ale i deskové malbě odpovídá pasivita vídeňského uměleckého centra v letech 1370–1410. K přelomu došlo až kolem roku 1410, kdy se zde začaly projevovaly podněty z francouzského a franko-vlámského prostředí. Z památek, které autor zkoumá ve čtvrté kapitole, věnované právě Vídni, je podle jeho mínění nejvýznamnější Votivní deska

1) Wilhelm WORINGER, *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Leipzig 1924, s. 334.

2) Susanne URBACH, „*Maria und Elisabeth mit ihren Kinder*“. *Die Nürnberger Tafel: Genre, Erzählung oder Symbole?*, in: *Begegnungen mit alten Meister. Altdeutsche Malerei auf dem Prüfstand*, edd. F. M. Kammel – C. B. Gries, Nürnberg 2000, s. 40 a 48, pozn. 5.

ze štýrského benediktinského kláštera v St. Lambrechtu z doby kolem 1425. Spojitost mezi figurami ochranitelek na votivní desce a na vnitřním levém křídle oltáře z Roudnice je i historikovi zjevná.

Epilogem středoevropského vlivu Roudnického oltáře jsou některé figurální typy oltáře z Hronského Beňadiku, který Tomáš z Kološváru dokončil roku 1427. Ojedinelost této památky, které je věnována pátá kapitola, Jan Klípa vysvětluje tím, že Zikmund Lucemburský se při výběru architektů a dvorských umělců jednoznačně orientoval na Západ. To však asi mohlo být, jak dodávám, až po jeho velkých cestách do Francie, Španělska, Nizozemí a Anglie v letech 1415–1417. Proto je také třeba počítat se ztrátami v důsledku ničivých tureckých vpádů. Autor připomíná i prominentní exulanty v době husitských válek, jmenovitě královnu vdovu Žofii Bavorskou, bývalého arcibiskupa a lékaře Albíka z Uničova či přírodovědce Jana Šindela. Z pozůstalostního řízení po královně Žofii, jemuž se nejnověji věnovala Božena Kopiczková, vyšlo najevo, že si s sebou přivezla 13 knih, několik drobných plastik a deskový obraz s vyobrazením sv. Lukáše malujícího Pannu Marii.<sup>3</sup>

Jelikož všechny teritoriálně koncipované kapitoly analyticky pojednávají o jednotlivých výtvarných dílech, stalo se závěrečné ohlédnutí nanejvýš potřebným svorníkem získaných poznatků. Za nejdůležitější z nich Jan Klípa považuje zmapování vztahů mezi deskovou malbou dochovanou v okolních centrech a Roudnickým oltářem. Právě tomuto dílu věnoval všestrannou pozornost ve svém technologickém exkurzu i Adam Pokorný, takže se oba autoři svými poznatky navzájem doplňují. Pro historika je četba místy vzrušující, protože málokdy má k dispozici tak úplnou srovnávací dokumentaci jako v této monografii. Nejen jemu, ale i všem dalším čtenářům se tak dostalo možnosti sledovat oba autory krok za krokem. Kdybych měl k této po všech stránkách zdařilé publikaci něco dodat, pak jen nesmělou domněnkou, že za uměleckým vyzařováním Prahy se do značné míry skrýval obchod s devocionáliemi a liturgickými pomůckami. Ne náhodou většinu těchto exportů tvořily dva náměty: krásné Madony a Ukřižování.

FRANTIŠEK ŠMAHEL

3) Božena KOPICZKOVÁ, *Písemnosti z pozůstalostního řízení po úmrtí české královny-vdovy Žofie*, in: *Quere rite primum regnum Dei*. Sborník příspěvků k poctě Janě Nechutové, Brno 2006, s. 486–489.