

autentický text, jinde nabízí možnost, že vznikla i ve 14. století. Dále autorka pomíjí mnohé novější texty, které jsou Kosmově kronice věnovány: marně bychom hledali např. práce Martina Wihody, také Petr Kopal napsal více než *Kosmovy dábly*, o kronikářově Kosmově vztahu ke klášterům pojednal Josef Šrámek. U některých textů to lze pochopit, neboť se zcela nepotkávají s autorským záměrem Lisy Wolverton, u jiných to již lze považovat za chybu. Také názor, že Kosmovi byl solí v očích vzájemný konflikt a nesvornost, nikoli konkrétní osobnost, by autorka našla v literatuře poslední doby, kterou sice bezpochyby zná, avšak necituje. Konečně působí až zaujatě a s ohledem na výše uvedené snad i nepatřičně snaha za každou cenu upozornit na to, v čem se české bádání – podle autorky – mylilo.

Ne všechna řešení Lisy Wolverton přesvědčují: to je případ Lučanů, na jehož rozporuplnost sama poukazuje. Onen střet jistě není Kosmou líčen jako dobováčnický podnik Čechů a bezpochyby platí, že v něm lze identifikovat topoi. Autorka na ně upozornila, nicméně po mém soudu také jednoznačně ukazuje, že se podle Kosmy Češi identifikovali i ve vztahu ke knížeti a dynastii, nejenom k zemi. Můžeme se dohadovat nad tím, jakou tento faktor hrál v Kosmově době a jaký byl vztah mezi Kosmovými představami a soudobým povědomím domácích elit, případně většiny obyvatelstva, ale bylo by chybou vidět Kosmu jako zeď mezi námi a tehdejší společností s jejími představami. Jistě, Kosmas a jeho dílo nejsou žádným primitivním odrazem a Kosmas sám měl bezpochyby ambice ovlivnit své okolí, ale své dílo nepsal v úplném vzduchoprázdnu. Na jiné problémy jsem upozornil již výše v textu, přidat také lze, že v druhé polovině knihy velký prostor zabírá samotný Kosmův text a jeho shrnutí, prostor pro analýzu se však výrazně zmenšuje.

Přes uvedené výtky považuji knihu Lisy Wolverton za zajímavý, podnětný, čtivý a pravděpodobně vlivný pokus koncepčně nově uchopit klíčový text českých středověkých dějin. Podobně jako její přechozí kniha ovlivní badatele anglosaského světa podstatně více než texty českých autorů.

DAVID KALHOUS

Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí, edd.
Jan KLÍPA – Michaela OTTOVÁ, Národní galerie v Praze, Praha 2015

787 s., ISBN 978-80-7035-583-1

Pozoruhodným fenoménem české uměleckohistorické medievistiky posledních desetiletí je komplexní studium uměleckého fondu regionálních oblastí.¹

1) Zůstaneme-li na území Čech, pak v polovině šedesátých let tematizovala výstava s katalogem oblast umělecké tvorby v jižních Čechách: *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530*, ed. Jaromír HOMOLKA, Hluboká nad Vltavou 1965; v polovině devadesátých let následovala výstava a soupisově koncipovaný katalog západočeské gotiky: *Gotika v západních Čechách (1230–1530)* I–III, ed. Jiří FAJT, Praha 1995–1996; na teritorium pošumavské jihozápadní oblasti, jež v této geografické části zůstávalo

V domácím vývoji oboru má své historické opodstatnění: v minulosti byl zpracován fond středověkého umění na českém území především z kvalitativního a vývojového hlediska, přičemž podstatnou úlohu hrála hlavní správně-kulturní centra, chápaná jako referenty kvality, vývoje, podoby a „ideje“ středověké umělecké tvorby na našem území. Politicko-společenský konsensus nacionality, který u nás v deformované podobě saturovala komunistická ideologie, současně konzervoval etatickou teritoriální představu národního uměleckého vývoje, k níž se alternativou stal politicko-mocenský model panovníka či dynastie a dvora jako zdroje celé umělecké epochy v iniciačním, ideovém, finančním a organizačním smyslu.² Tento model je pro středověký a raně novověký společenský a kulturní prostor příliš zjednodušující a neadekvátní. Mimo jiné pomíjí úlohu regionálních soustav s překrývajícími se interaktivními vztahy, s konkrétními sociálními, majetkovými a kulturními vazbami, v nichž se utvářely vlastní specifické identity a které se případně rozlévaly i přes zemskou hranici.

Právě takovou oblastí jsou severozápadní Čechy a Sasko. V meziválečném období jí zasvětil významnou část své badatelské práce Josef Opitz,³ na jehož práci navázal aktuální projekt. Katalog *Bez hranic* je hlavním výstupem více než dvacetiletého výzkumu uměleckého fondu v regionu severozápadních Čech, který v jeho poslední fázi podpořil Program aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity (NAKI) v rámci projektu *Umělecká výměna v regionu Krušnohoří mezi gotikou a renesancí*. Historické a umělekohistorické bádání soustředil k této oblasti i vědecký projekt *Ars Montana* Univerzity Karlovy v Praze a Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Předcházejícím knižním výstupem byl soubor studií *Trans montes*, recenzovaný na stránkách tohoto periodika,⁴ k tématu vyšlo několik katalogů k dílčím výstavám v regionu, monografické publikace a knižní soubory speciálních studií, z nichž jeden představuje výše uvedený svazek, druhý je v tisku (*Ars montana*) a třetí, anglicky publikovaná kniha, projekt sumarizuje a v souboru interpretačních studií předkládá jeho výsledky zahraničnímu čtenáři.⁵

V takto zaměřených projektech se v posledních letech mentální pojetí regionu poněkud mění: zjednodušují, ale myslím, že lze pozorovat, jak se z oblastí dle

nezpracováno, se zaměřily výstava a katalog jihozápadní gotiky: *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*, edd. Petr JINDRA – Michaela OTTOVÁ, Řevnice – Plzeň 2013, a v roce 2014 byl publikován výstup z vědecké konference *Gotické a raně renesanční umění ve východních Čechách 1200–1550*, edd. Ivo HLOBIL – Milan DOSPĚL, Hradec Králové 2014. K uvedeným projektům lze volně připojit i výstavu a publikaci *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011.

2) K tomu viz Ján BAKOŠ, *From National to Dynastic History of Art (A path of art history in Central Europe)*, in: Prague und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437), edd. Markéta Jarošová – Jiří Kuthan – Stefan Scholz, Praha 2008, s. 763–783; František ŠMAHEL, *Dějiny s třpytem či bez něho? Glosa na okraj příští diskuse*, *Dějiny – teorie – kritika* 2010, s. 258.

3) Josef OPITZ, *Gotické malířství a plastika severozápadních Čech*, Praha 1930.

4) František ŠMAHEL (rec.), *Trans montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách*, Praha 2014, *Studia Mediaevalia Bohemica* 6, 2014, s. 130–135.

5) *(Art) Without Borders: Medieval Art and Architecture in the Ore Mountains Region*, edd. Aleš MUDRA – Michaela OTTOVÁ, Praha 2015. Budiž přiznáno, že na jedné ze studií zde publikovaných se podílel i autor těchto řádků, aniž by však měl k celému projektu a jeho katalogovému výstupu jakýkoli předchozí vztah.

staršího přístupu setrvačně chápaných jako pouhé periferie, na nichž lze v rámci dílčích importů z center nalézat nanejvýš membra disiecta prvotřídní hmotné kultury a pak již jen doklady rozměňování, provincionalizace a rustikalizace těchto vzorů v místních kulturních a dílenských poměrech, stávají autonomní kulturní oblasti nadané vlastním charakterem či, chceme-li, identitou, jež je svázána s konkrétností místa a jeho společnosti. Historický a uměleckohistorický výzkum těchto území pak není pouhým „mapováním“ nedostatečně zpracovaných oblastí; jsou-li regionální monografie dobře promyšlené, nejen doplňují, nýbrž zároveň i mění konvenční obraz historické a kulturní podoby dějin na našem území.

Perspektiva kulturní historie

Kulturněhistorický fokus jako metodika volená editory a početným autorským kolektivem se nápadně a nápaditě projevil především inovativní koncepcí katalogu. Jednotlivá díla spolu s artefakty jsou zasazena do lokálně i časově konkrétních souřadnic, půdorys katalogu nastiňuje čtenáři základní souvislosti, za nichž se zrodily a v nichž působily jednotlivé realizace v jakési superpozici kontextuálních situací: region – město – kostel – oltář etc. Umělecká kultura je takto koncepčně uchopena jako organismus historicky vyrůstající z určité sociální, kulturní, hospodářské a politické entity, jež je svébytnou enklávou hmotné a duchovní kultury. Na území severozápadních Čech se jedná o významná královská, poddanská a horní města, která zde zastávala formativní úlohu politickým postavením, sociální a hospodářskou skladbou i komunikačními vztahy. Na obchodních trasách propojených s centrem Českého království to byla stará královská města v regionu: Žatec a biskupské Litoměřice jako církevní centrum oblasti, Most a Ústí nad Labem, Louny, dále hasištejnská Kadaň a vartenberský Děčín. Města ležela na hlavních spojnicích Prahy a Saska – jak na suchozemské, tzv. saské cestě, tak na plavební trase cesty labské, jež protínala komunikace vedoucí Pooohřím do Norimberka. Svůj správní, hospodářský a kulturní rozvoj kontinuálně posilovala nároky na privilegia, jež získávala od panovníků všech vládnoucích dynastií sledovaného období. Díky své geografické poloze vstřebávala kulturní podněty ze strany českého královského útvaru i Saska a formovala kulturní identitu regionu, již současně modelovaly svou dlouhočasovou podstatou a translokálními vazbami významné klášterní fundace, jakými byly cisterciácký Osek, Teplice s klášteřem benediktinek, weitmilovský Chomutov s komendou německých rytířů a od poloviny 15. století i královská Kadaň s klášteřem františkánů observantů. Kulturní specifika horních měst Jáchymova a Krupky určuje již samotný fakt specializace na horní činnost, který formoval sociální, hospodářský a politický život dominancí jedné výrobně-ekonomické aktivity, jež vylučovala řadu jiných (v mikrosociálních městech chyběly či byly redukovány zemědělské a řemeslné činnosti a s nimi spojená kultura, neboť potravinové a řemeslné produkty se dovážely); to nepochybně ovlivnilo sociální a kulturotvorné činitele těchto enkláv a zároveň akcentovalo činnosti spojené s hornictvím, jež produkují příslušné nástroje, generují specifické artefakty a profilují např. ikonografii sakrální umělecké produkce.

Sledovaná oblast se rozkládá po souvislé linii hřebenu Krušných hor podél hranice mezi severozápadními Čechami a Saskem, počínaje Sokolovskou a Chebskou pánví na jihozápadě a konče Děčínskem na severovýchodě. Region zahrnující prostor na obou stranách hranice je chápán jako „Kunstlandschaft“, oblast se svébytným kulturním charakterem, historicky utvářeným na prostupném pomezí českých zemí a Saska v četných interakcích, mezi nimiž hrál významnou úlohu kulturní přenos („Kulturtransfer“). Terminologický posun od „přenosu“ k „umělecké výměně“ je přitom poněkud matoucí, protože vlastní umělecký vliv a import byl v úzkém významu převážně jednosměrný. Hypotetický vliv domácí produkce na saské straně přitom analyzován není; projekt podpořený grantem NAKI katalogizoval domácí prostor, přičemž saský umělecký fond je zpracován pouze jako referenční oblast kulturního a uměleckého vlivu (a importu) na českou stranu hor. Editoři katalogu Jan Klípa a Michaela Ottová ovšem definují pojem či přímo mechanismus umělecké výměny mnohostranněji a hlouběji v kulturněhistorickém smyslu – médiem transferu byly politické, hospodářské a sociální vazby, jež po staletí prorůstaly životem v regionu, motivovaly přeshraniční pohyb lidí, přenos vzorů, myšlenek, artefaktů, stavebních forem i uměleckých děl – přenos v tomto prostoru výrazně zesílený i konfesní problematikou.⁶ Kulturní transfer je tak součástí komplexnějšího fenoménu kulturní identity daného území. Nacionální ideologie, která kulturní a umělecké hodnoty na pomezí a za pomezím okrajových území kulturně vyvinutého národa chápala jako rozšíření jeho produkce do oblasti předpokládaného zaostalého národního živlu, je snad již historizovaným selháním myšlení. Jiné, obdobně neadekvátní vzorce na naše uvažování svou schematickou názorností stále působí a setrvačně působit budou; takovým je např. kategoricky postulovaná polarita centra a periferie, jež v důsledku obdobného myšlenkového lapsu zbavuje „periferní“ sféru svébytné tvůrčí potence a kulturní identity. Badatel, který při studiu regionální kulturní a sociální enklávy pouze vyhledává umělecké transfery z vyspělejších oblastí, nemůže de facto vidět, co studuje. Pro povahu kulturního organismu není rozlišení na vlastní a importované tak relevantní, jak by se mohlo z novodobého pohledu zdát; obojí aktivně utváří kulturní organismus daného prostoru jako specifický útvar. Poznámka Clauda Lévi-Strausse, že u kulturní identity společností „vlastní otázka nespocívá v tom, jakých reálných výsledků dosahují, neboť obraz, který si tvoří samy o sobě, je bytostnou součástí jejich reality“,⁷ platí obecně. Typika kulturních forem, ať generovaných zde, nebo zajištěných transferem, zakládá vizuální identitu oblasti a její kulturní argumentaci jako kontinuálně utvářené dědictví, jako součást její dějinnosti. Tento proces spolu s uměleckými díly spoluvytváří i mnohočetný recipient, tedy lokální společnost. Stálá zkušenost s uměleckými útvary prezentovanými v životním prostoru i v čase liturgického a devočního vnímání formovala v sociálním poli obývaného místa cosi trvalého a vlastního. Přítomnost umění v daném prostoru, tedy to, co je zde hlavním předmětem odborného zkoumání, nikdy není pouze záležitostí zjednaného

6) Jan KLÍPA – Michaela OTTOVÁ, *Tradice – kontinuita – současnost*, s. 23–33, zde s. 32.

7) Claude LÉVI-STRAUSS, *Myšlení přírodních národů*, Praha 1996, s. 285.

a realizovaného transferu či výměny, nýbrž je, slovy autora *Původu uměleckého díla*, „lidským tvořením a uchováváním“.⁸ Vedle objednavatelů a dílen, z nichž díla přicházela, nebo jejichž produkcí byla ovlivněna, tvořily kulturní identitu oblasti méně viditelně a méně popsatelně také jednotlivé generace recipientů – „uchovávatelů“ přítomnosti a působnosti uměleckých děl v prostoru, v němž žili a umírali. Ti spoluvytvářeli určitý lokální modus, nekategorizovatelné naladění kulturního prostoru, jež propůjčuje specifickou chromatiku jeho profánní i sakrální existenci.

Tento fakt nemohl být vizuálně vyjádřen lépe než tematizací postav modlících se donátorů, které jsou hlavním motivem katalogu i výstavy. *Votivní deska s Assumptou z Mostu* (kat. č. VI–10), z níž byl vyjmut, prezentuje nikoli umělecké dílo, nýbrž jeho iniciátory, objednavatele a duchovní recipienty obrazového výjevu – Panny ve sluneční mandorle stojící na půlměsíci se spasitelem v náručí –, který je vlastně vnitřním viděním, před nímž sepjali ruce. Čtenáři je toto vidění na obálce knihy nepřístupné, tím účinněji mu ale motiv sugeruje nedefinovatelnou naději, již zpodobení objednavatelé do těchto děl ukládali. Mlčenlivá, přísná tvář starší ženy na čelní straně knihy intenzivně vyjadřuje to, co bylo nejspíš základním životním naladěním dobové existence: že totiž, Heideggerovými slovy, „bytí charakterizované údělem je samo o sobě eschatologické“.⁹ Výklad dobového působení obrazu s akcentem na konfesní motivaci v závěru hesla („Obraz je [...] výrazem katolického smýšlení zobrazených donátorů. Jeho dobově srozumitelnou funkcí bylo vyzývat k modlitbám, čímž prostředkoval spásu nejen objednavatelům, ale i ostatním věřícím.“)¹⁰ po mém soudu významovou funkci desky na jedné straně příliš zužuje, na straně druhé zbavuje lidské konkrétnosti. V oblasti vizuálních devočních forem přinášelo důležité inovace nizozemské milieu, v němž se intenzivně promítají proměny sociálního a kulturního diskurzu pozdně středověké společnosti. Patří k nim i votivní obrazy s donátory v aktu meditace (*in forma pietatis*),¹¹ který vyjadřuje spásonosné vidění, jež je hlavním námětem obrazu. „Vidět znamená vždy již uvidět (*Sehen ist Gesehenhaben*)“,¹² věděli tito lidé: zobrazená Assumpta (Zj 12,1) vyjadřuje po vzoru Augustova vidění zprostředkovaného Tiburtinskou Sibylou exemplární vizi modlících se donátorů jako příslib spásy pro ně a jejich genealogickou linii.¹³ Eschatologický tón akcentuje naturalistický moment růžovoblankytného rozbrěsku nad úzkým pásem země s donátory, odkazující k nedělnímu jitru Kristova zmrtvýchvstání. Jiným příkladem této problematiky je votivní obraz s mystickým zasnoubením sv. Kateřiny (kat. č. X–12), kde se donátor, zastoupený v miniaturizované figurě opata, nenápadně, ale zřetelně „vkládá“ do obrazu vidění sv. Kateřiny

8) Martin HEIDEGGER, *Původ uměleckého díla*, Praha 2016, s. 113: „die Kunst das menschliche Schaffen und Bewahren ist.“ Martin HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: Týž, *Gesamtausgabe 5: Holzwege*, Frankfurt am Main 1977, s. 1–74, zde s. 74.

9) Martin HEIDEGGER, *Anaximandrův výrok*, Praha 2012, s. 15.

10) [MNH] Magdalena Hamsíková-Nespěšná, kat. č. VI–10, s. 422.

11) Jde o dobovou terminologii – viz Hans BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, s. 74 a 281.

12) M. HEIDEGGER, *Anaximandrův výrok*, s. 41.

13) K tomu viz Craig HARBISON, *Visions and Meditations in Early Flemish Painting*, Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art 15/2, 1985, s. 87–118, zde s. 92n.

nejen vizuálně, ale rovněž v duchovním smyslu, aby jeho meditace a konečně i osud řeholníka získal podíl na exemplárním *visio*, jež potvrzuje pravé a spásné spojení s Kristem.

Kulturněhistorický přístup lze chápat různým způsobem; editoři jej definují jako „pracovní metodu, jež umožňuje přiblížit se poznání jak výtvarné podstaty uměleckého díla, tak jeho původního významu a dobrat se základních datačních a atribučních výsledků, a to zasazením zkoumaného artefaktu do co nejširších historických a socioekonomických souvislostí.“¹⁴ Takto charakterizovali své pojetí již v souboru studií *Trans montes*, který publikaci katalogu předcházel. „Nedivil bych se, kdyby právě tato formulace vyvolala diskusi,“ podotkl na stránkách tohoto časopisu recenzent knihy František Šmahel.¹⁵ Její problematičnost spatřuji především v předpokladu, že kulturněhistorické souvislosti jsou již vyskytující se fakta, která je třeba jen posbírat a vztáhnout k příslušnému materiálu. Tento pozitivismus, jako každý pozitivismus, má ovšem limitovanou platnost. Kulturněhistorickou realitu tvoří jen dílčí historická data a kvantitativní parametry, jež lze shromáždit kolem dané umělecké realizace, nýbrž souvislejší předpoklady, bez nichž je cíl přiblížit se poznání „výtvarné podstaty“ a „původního významu“ uměleckého díla nenaplnitelný. Tyto předpoklady – ať jimi míníme žitou sociální zkušenost, dějinný existenciální dialog či dobové kulturní a mentální modely – patří k fenoménům, které nejsou na první pohled zjevné ani aktérům historické kultury: jsou výrazem mnohostranné aktivního kulturního vzorce, „který byl pro subjekty, jež v něm žily, neviditelný, a zůstává neznámý i současníkům, dokud jim jej historik, není-li jen archivářem a kronikářem, neodhalí.“¹⁶

Kulturněhistorické předpoklady vzniku, podstaty, významu a úlohy uměleckých děl musí být dotazovány a odkrývány invenčním a důmyslným, široce založeným studiem a interpretačními sondami. V nich je definována vlastní dějinnost, tedy historicky projevovaný smysl existence vyjádřený kulturními formami dané oblasti a jejích dějin. Čtenář by očekával, že „dějinnosti“ a z ní vyplývajících kulturních problematik se v takto metodicky definované publikaci pokusí dotknout historické studie k jednotlivým enklávám regionu; tak tomu však není. Spokojují se převážně s úlohou tradičního politicko-hospodářského a jen mírně i společenskohistorického úvodu. Zdůrazněná spolupráce historiků umění s historiky a archiváři spočívala, jak se lze domnívat, především v tom, že obor historický poskytl interpretační a vývojové konstrukci oboru uměleckohistorického faktografické rešerše historického zázemí díla, nikoli kulturněhistorickou analýzu jeho obrazové reality. Historie se zde stává pomocnou vědou uměleckohistorickou. Spolupráci motivovala snaha sloučit membra disiecta dochovaného materiálu do původních hmotných (např. oltářní retábl, komplexní vybavení kostela) i kontextuálních a intenčních celků (objednavatel, umělec, ale také kulturotvorné hledisko konfesionality), zatímco problematiky mentalit, sociálně-kulturních vzorců, funkce a recepce (a tedy i „původního významu“ děl) se

14) J. KLÍPA – M. OTTOVÁ, *Tradice*, s. 30.

15) František ŠMAHEL (rec.), *Trans montes*, s. 131.

16) George KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven – London, 1971⁷, s. 13.

ke slovu dostávají jen příležitostně. Jakkoli je výklad koncipován se zřetelem na kulturněhistorické prostředí děl, realitu jejich vzniku a recepcce rekonstruují příspěvky v narativu spíše deskriptivním než analytickém. Ambice analyzovat umělecké památky v takové kulturněhistorické perspektivě, jež by pronikala k mentálním a společenským motivacím, které formovaly typologii, významy a funkce uměleckého díla, editoři ani nikdo z početného autorského týmu neměli.

Gary Schwartz navrhl jakožto metodickou oblast spolupráce historika a historika umění „historické studium umění“ nikoli ve smyslu přehledu a interpretace dochovaných děl, nýbrž ve smyslu „prozkoumání dějin této aktivity a jejích produktů“, jež by zahrnovalo status produkce umění ve srovnání s dalšími odvětvími lidské činnosti na rovině politické, ekonomické i intelektuální, v kontextu religiózních, sociálních a komerčních funkcí nebo i ve vztahu vizuálního umění k dalším muzickým oborům – poezii, literatuře, divadlu aj.¹⁷ Proti této představě plní historické stati v recenzovaných publikacích tradiční roli nástinu politického, hospodářského a společenského kontextu a v tomto duchu poskytují historické předmluvy. Chápu, jak podstatná byla spolupráce obou oborů v badatelské fázi práce např. při sledování objednatelských souvislostí. Avšak v hlubším smyslu spolupráce historiků a historiků umění kulturněhistorickou koncepcí nepodporovala. Jan de Vries užil pro spolupráci historika a historika umění metaforu protisměrné jízdy na jedné silnici: „Frustrace zažívaná historiky a historiky umění, kteří vzájemně využívají své oborové prameny, vychází ze skutečnosti, že jedou na společné silnici opačným směrem.“¹⁸ Tato protisměrnost snad vyplývá z odlišného zacílení oborů: historik chápe minulost jako relativně uzavřený, objektivizovaný fakt. Naproti tomu historik umění se v uměleckých dílech zabývá fakty, jejichž časovost je plurální, jež jsou specificky „anachronní“,¹⁹ a platnost symbolu, účinnost a tedy i historickou aktivitu nikdy nepozbyla: svým původem reprezentují uzavřenou, současně multitemporální minulost, svou přítomností stimulují aktuální interakce diváka a v jistém smyslu zasahují do diskurzu současnosti. Oproti dějově uzavřené události představuje umělecké dílo „setrvalou událost“, jež se obnovuje s každou novou percepcí. Historik umění tak nevyhnutelně chce a potřebuje svá „historická fakta“ zpřítomňovat; jeho interpretační apetit má zvláštní povahu, jež může být pro historika nepochopitelná. Slovy Michael Ann Holly: „Umění nelze nikdy zeslabit na to, co zúženě nazýváme dějinami.“²⁰

George Kubler v myšlenkově a metodicky mimořádně podnětné studii (byla napsána před více než šedesáti lety, v našem prostředí však zůstala prakticky nepovšimnuta), označuje cíl práce historika jako „portrét doby“: „Očekává se od něho zjištění a popis dobového útvaru (the shape of time). [Historik] vytváří

17) Gary SCHWARTZ, *Art in History*, in: *Art in History: History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, edd. David Freedberg – Jan de Vries, Santa Monica 1991, s. 7–16, zde s. 12n.

18) Jan DE VRIES, *Introduction*, in: *Tamtéž*, s. 1–5, zde s. 5.

19) Problém analyzují v první kapitole knihy *Plural Temporality of the Work of Art* Alexander NAGEL – Christopher S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, s. 7–19.

20) „...‘art’ can never be attenuated to what we reductively call ‘history’.“ Michael Ann HOLLY, *The Melancholy Art*, Princeton, 2013, s. XV.

přenosem, redukcí, komponováním a kolorováním faksimile, podobně jako malíř, který ve snaze vystihnout identitu modelu musí odhalit strukturovaný soubor vlastností, které současně tlumočí a jež přispívají k všestrannému poznání a novému vnímání subjektu...“ Povšimněme si: obvyklý model práce historika (rekonstrukce minulosti z dostupných faktů) ustoupil v Kublerově pojetí srovnání zcela jiné povahy: výsledkem historikovy práce není re-konstrukce minulosti, nýbrž její co nejvěrnější zpodobení – faksimile; takový úkol vyžaduje malířského mistra či hudebního skladatele, který „z toho, co předala tradice, komponuje významové obsahy“.²¹ Kubler přitom upozorňuje, že pohyb pomyslného ciferníku dějin zásadně a převážně znázorňují právě pozůstatky hmotné kultury.²² Historik a historik umění tedy stojí v téže krajině proměn času a forem, jakkoli se v ní orientují podle odlišných motivací a perspektiv. Odborná spolupráce na této knize jim to jistě nespočetněkrát připomněla a obě strany – abych korigoval výše řečené – takové momenty nepochybně opakovaně využily, čehož dokladem je řada zjištění týkajících se „základních datačních a atribučních výsledků“, zjištění, která v důsledku dokáží přinést skutečná „faksimile“ historických realit: původní obraz dnes zaniklého či rozpadlého útvaru doby.

V následujícím textu se dotknu jen několika témat, jež kniha souborem studií a katalogových hesel (v úctyhodném počtu 354) otevírá. Především je třeba ocenit a zdůraznit, že editoři, nepochybně ve spolupráci s autorským kolektivem, dokázali opustit tradiční organizaci umělecko-historické katalogové publikace, a témata i konkrétní materiál strukturovat ve prospěch lokálních, funkčních a kulturních souvislostí. Studie k metodologickým východiskům,²³ historickým kontextům²⁴ a jednotlivým uměleckým druhům²⁵ jsou kladeny v jednom teoretickém bloku do prvního oddílu knihy, katalogová hesla se zbavují tradičního třídění podle uměleckých druhů a jsou přiřazena do historicky autentického kontextu lokalit.²⁶ První heslo v pořadí tvoří ve vztahu k regionu již samo místo, jemuž je věnována historická studie, následují výběrově (podle dané situace) hesla k rodům, urbánním strukturám, typářům, listinám, tedy dlouhodobým prvkům lokální identity, a poté umělecká díla, která nejsou řazena v chronologické linii, nýbrž organizována do souborů vázaných k lokalitě – typicky kostelu a jeho vybavení, nakolik se dochovalo, např. od nástěnných maleb až po liturgické náčiní. Metodicky nejdůsledněji přetvořil kulturně-historický

21) G. KUBLER, *The Shape of Time*, s. 12nn.

22) Tamtéž.

23) J. KLÍPA – M. OTTOVÁ, *Tradice*, s. 23–33.

24) Michaela HRUBÁ, *Země na hranici i bez hranic*, s. 35–42; Táňa ŠIMKOVÁ – Jan ZDICHYNEC, *Církevní správa, řády a kláštery v severozápadních Čechách*, s. 43–54.

25) Petr MACEK – Vladislav RAZÍM, *Gotická architektura v severozápadních Čechách*, s. 55–66; Jan ROYT, *Středověká desková a nástěnná malba v severozápadních Čechách*, s. 85–96; Viktor KUBÍK, *Knížní malba v Krušnohoří*, s. 97–105; Aleš MUDRA – Jan KLÍPA – Helena ZÁPALKOVÁ – Jan DIENSTBIER, *Umělecká řemesla v kostelech severozápadních Čech. Typy – funkce – kontexty*, s. 107–123.

26) I. Praha, s. 124–171; II. Litoměřice, s. 172–259; III. Ústí nad Labem, s. 260–301; IV. Děčín, s. 302–337; V. Louny / Žatec, s. 338–401; VI. Most, s. 402–441; VII. Chomutov, s. 442–479; VIII. Kadaň, s. 480–567; IX. Teplice, s. 568–599; X. Osek, s. 600–645; XI. Horní města, s. 646–727. Z nich první je výjimečně nikoli město z regionu, nýbrž Praha jako významný zdroj uměleckých importů do oblasti v lucemburské době.

přístup koncepci studie k tradiční druhové kategorii uměleckého řemesla, kterou určila nová typologie organizace materiálu vzhledem k jeho performačním a symbolickým úlohám v rámci sakrálního prostoru.²⁷ Pro takové řešení ovšem chybí názvosloví; autoři uvozovkami a užitím plurálu („umělecká řemesla“) relativizovali platnost konvenčního druhového označení uměleckých děl a artefaktů a jeho význam posunuli k označení heterogenní třídy objektů svým materiálovým původem a funkcí zcela různorodých, avšak svázaných jednotou kontextu – bohoslužebného děje.²⁸ V jednotlivých podkapitolách studie se postupně probírají Kamenické prvky / Nástěnné malby / Oltáře / Volné sochy / Liturgické nádoby / Liturgické textilie / Liturgické knihy / Sanktuaria / Ostatní výklenky, trezory a pokladnice / Sedilia / Kazatelny / Křtitelnice a na závěr příznačně Zvony, přenášejíci bohoslužebný děj z interiéru kostela do venkovního prostoru obce.

Katalog

Zvolený kulturněhistorický přístup tedy zásadně přetvořil jak tradiční organizaci, tak i metodické řešení katalogového zpracování dochovaného uměleckého a arteficiálního fondu v dané oblasti – a to v pronikavějším smyslu, než naznačila jeho výše uvedená, poněkud reduktivní definice. Editoři publikace spolu s četným autorským kolektivem vytýčili možnost nového koncepčního přístupu, který bude nepochybně reflektován, a doufejme, že v rozličných příštích pojetích také adaptován a rozpracován. Méně důsledně proniklo toto inovativní chápání odborného badatelského úkolu do vlastních textů. Ty se opírají o bohatou historickou a umělekohistorickou literaturu, v níž se kulturněhistoricky zaměřené teoretické práce výrazněji neuplatňují. Texty jsou psány na vynikající úrovni; monumentální korpus *Bez hranic* nemá v tomto směru slabé místo, což je třeba přičíst nejen práci každého jednotlivce autorského kolektivu, nýbrž také nadstandardní redakční péči. Na závěr se, vedle dvou již výše uvedených, dotknu v souvislosti s možnostmi kulturněhistorického pohledu ještě několika katalogových hesel.

Vrcholné dílo dané oblasti a doby představuje celostranná iluminace Husovy smrti a apoteózy z *Velkého Litoměřického graduálu* (kat. č. II–22). Zde skutečně litujeme zdrženlivosti Viktora Kubika k ikonografické, resp. ikonologické stránce děl. Celostranný obraz Upálení a nanebevzetí Jana Husa (f. 245v) na listu dodatečně vevázaném před část *Commune sanctorum* je svým vizuálně-symbolickým pojetím využívajícím rozměrů graduálu velkolepým alegorickým monumentem události, jež před zraky následovníků Husova učení nabyla eschatologicko-apokalyptického významu. Smysl výjevu instruují liturgické, textové a typologické vztahy,

27) Autoři se rozhodli „zařadit do tohoto přehledu, strukturovaného na základě funkčních typů, artefakty všech druhů, pokud forma jejich zpracování přesahuje čistě užitkový účel, tj. má určité ‚umělecké‘ rysy, bez nichž by mohla plně sloužit svému praktickému účelu. Takové artefakty pocházejí ve sledovaném období a regionu převážně ze sféry náboženské, ať už jde o předměty s liturgickou funkcí, výzdobu kostelů, nebo předměty osobní devoce.“ A. MUDRA – J. KLÍPA – H. ZÁPALKOVÁ – J. DIENSTBIER, „Umělecká řemesla“, s. 108.

28) Tamtéž.

do nichž bylo zobrazení Husovy mučednické smrti jinde v graduálu vloženo: totiž pod kolumnu adventního officia *Ad te domine levavi animam meam (offertorium* 1. adventní neděle, Ž 24) s vyobrazením mše sv. Řehoře v iniciále zlatem psaného incipitu (f. 43r);²⁹ Husova mučednická smrt je interpretována jako *imitatio Christi*, vyjádřené nápadnými ikonografickými paralelami (Husův kůl – břevno kříže; Husovo oslavené tělo s rozpjatými rukama pod figurou Boha Otce – *Maiestas Domini*).³⁰ Pozemský i nebeský výjev zároveň akcentují antitezi kacíře – Husovo vzorové kněžství a světecký status (původní paprscitá svatozář kolem hlavy).³¹ Iluminace nápadně zdůrazňuje oheň a dým, který se stává skutečným „sloupem oblakovým“, v němž Hospodin předcházel Izraelity při vyjití z Egypta („Neodjal sloupu oblakového ve dne, ani ohnivého sloupu v noci, od tváři toho lidu“, Ex 13,22; srov. rovněž např. Nh 9,12; Iz 4,5). Tyto obsahy jsou dále vloženy do kontextu eschatologického očekávání naplnění času, jak nasvědčuje liturgický kontext adventu iluminace na f. 43r i typologická paralela s Eliášovým nanebevzetím.³² Smysl obrazů vyžaduje alegorické čtení. Výjev lze chápat jako spásonosné vnitřní vidění donátora Václava z Řepnice *in forma pietatis*, čili výraz dobové křesťanské *pietas* instruovaný idejemi utrakvismu. Tradiční (katolické) formy devočního obrazu zde specificky pronikají do reformační praxe a jsou jí současně historicky ojediněle modifikovány. Působivost této velkolepé vizuálně-symbolické apoteózy zakladatele a prvního světce reformace nepochybně umocňovalo i její vsazení do kontextu liturgického zpěvu.

Mimořádnou realizací pozdně středověké devoce a eschatologické naděje na našem území je ideový a vizuální program, jaký v kadaňském observantském klášteře Čtrnácti svatých pomocníků jakožto rodové nekropoli rozvinul Jan Hasištejnský z Lobkovic. V rámci Čech jde o ojedinělý případ, kdy byla prostřednictvím architektury a zejména malířské i sochařské výzdoby (kat. č. VIII–18, 19, 24 a 30 – posledním je náhrobek s *transi* objednavatele) vytvořena komplexní aluze památných míst Kristovy oběti (jakási paralela *sacri monti* v severní Itálii), připomínající pouť, již vykonal objednavatel roku 1493 do Svaté země.³³ Heslo k architektuře kláštera reprodukuje a zmiňuje obdélnou místnost nad jeho severním křídlem (a jižní boční lodí kostela), sklenutou sklípkovou klenbou na dva osmiboké pilíře (kat. č. VIII–17). „Skutečný účel a funkce této působivé prostory není doposud znám“, píše autor hesla Michal Patrný. Petr Hlaváček jej nedávno důvodně navrhl interpretovat jako večeradlo (*coenaculum*), v němž Kristus ustanovil bezprostředně před svými pašijemi svátost eucharistie.³⁴ Architektonická podoba místa se dvěma sloupy a existující

29) Viz Martina ŠÁROVCOVÁ, *Litoměřický graduál*, in: Umění české reformace, edd. Kateřina Horníčková – Michal Šroněk, Praha 2010, kat. č. XIV/1, s. 429nn.

30) Christologickou referenci v Husově mučednické ikonografii (ve smyslu *imitatio*) dokládá také iluminace z Kaňkovského zlomku graduálu, viz Martina ŠÁROVCOVÁ, *Zlomky Kaňkovského graduálu*, in: Jan Hus 1415/2015, ed. Zdeněk Vybíral, Tábor 2015, s. 249 a 273–274.

31) Martina ŠÁROVCOVÁ, *Ikonografie česky psaných utrakvistických graduálů*, Disertační práce, Ústav pro dějiny umění, Univerzita Karlova, Praha 2011, s. 34.

32) Tamtéž, s. 81.

33) Petr HLAVÁČEK, *Nový Jeruzalém. Příběh františkánského kláštera Čtrnácti sv. Pomocníků v Kadaňi*, Kadaň 2013.

34) Tamtéž, s. 39nn.

ikonografické paralely nabízejí rovněž možnost, že představovalo symbolickou substituci sklepení Kaifášova domu, kde byl Ježíš korunován trním (*carcer Domini*).³⁵ Komplexní vizuální program v kadaňském klášteře je nápadným příkladem anachronní „strategie“ uměleckých realizací, specificky rozvinuté pozdně středověkou kulturou 15. a 16. století.³⁶ Pro povahu uměleckých děl je charakteristická plurální časová reference a interference: jakkoli vznikají v konkrétním časovém bodě, odkazují současně zpět k vzdálenému času svého skutečného původu, který prezentují; ten může spočívat v umělecké tradici, historické či mytické události, místě nebo (kultickém) objektu, které dílo evokuje a invokuje, nebo dokonce odkazuje zcela mimo kategorii času, je-li původ jeho vzoru božský. Současně se vztahuje ke svým budoucím recipientům, kteří je, jakožto významovou událost, aktivují a reaktivují: „Umělecké dílo je poselstvím, jehož odesílatel a příjemce se v čase stále posouvají.“³⁷ Podle autorů tematizovalo multitemporalitu uměleckého díla intenzivně právě evropské umění 15. a 16. století; umělecké dílo nabízelo významové univerzum spletené neviditelnými nitkami časově-významových odkazů. Současně poskytovalo člověku existenciálně-eschatologickou oporu svou odlišnou, nepoměrně trvanlivější časovostí.³⁸ Trvání uměleckého díla má spíše než k časovosti fyzického lidského života blízko k časovosti duše nebo andělské existence, charakterizované Tomášem Akvinským jako *aevum* – čas, stojící mezi časností a věčností, čas, který má počátek, nikoli však existenční a existenciální *terminus* – konec; umělecké dílo tak má schopnost simulovat přenos časovosti lidské existence do jiného modu času, který ji přibližuje eschatologické touze. To je po mém soudu i případ kadaňské realizace, která takové horologium spouští. Vizuální program generuje mnohočasovost v jediném svazku aktualizovaných časových momentů: času Kristových pašijí, času pouti vykonané na svatá místa a trvale prodlužovaného k přítomnosti, již reprezentuje vizuální program zahrnutý do memorie kláštera, a konečně i času eschatologické budoucnosti jakožto smyslu všech takto zpřítomněných časových momentů. U této realizace, zpřítomňující komplexním způsobem eschatologicky zaměřený náboženský akt – pouť objednavatele do Svaté země – se formulace „čas v uměleckém díle přichází napodobit topologii paměti samé“ pozoruhodně konkretizuje.³⁹

Socha *Assumpty z Mostu* (č. kat. VI–8) představuje neobvyklý obrazový typ. Michaela Ottová odkazuje k četným grafikám souvisejícím s papežským prohlášením této ikonografie jakožto odpustkové, jež se promítly i do pečeti odpustkové listiny k stavbě mosteckého kostela. Kultickou funkci podporuje i ikonografie: poloha

35) Srov. např. příslušný Dürerův list z *Malých pašijí*. Viz James MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979, s. 109–116; srov. zde Pl. IX, *Korunování trním*, Brusel, Bibliothèque Royale, MS II 158.

36) Fenomén recentně analyzovali A. NAGEL – Ch. S. WOOD, *Anachronic Renaissance*. Autoři navázali na teze práce G. KUBLERA, *The Shape of Time*.

37) „The work of art is a message whose sender and destination are constantly shifting.“ A. NAGEL – Ch. S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, s. 9.

38) G. KUBLER, *The Shape of Time*, s. 84.

39) „The time of art [...] comes to resemble the topology of memory itself...“ A. NAGEL – Ch. S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, s. 45.

Krista sedícího v náruči Panny Marie v nezvykle pravoúhlé pozici se vzpřímeným trupem a paralelně nataženými nohama podepřenými Mariinou levicí snad odkazuje k staršímu prototypu, jež reprezentuje Madona s dítětem na diptychu z kláštera klarisek v Luce z poloviny 13. století, který reprodukoval některou z ikon importovaných ve 13. století na západ.⁴⁰ I toto dílo rozvíjí anachronní výsadu své existence.

Jak zajímavou kulturněhistorickou problematiku může přinést pozornost z hlediska umělecké kvality a významu zdánlivě neatraktivním artefaktům, ukazují např. hesla k figurálním kachlům či poutním odznakům. Aleš Mudra identifikoval původ poutního odznaku z Děčína v Canterbury – v rámci střední Evropy se jedná o ojedinělý doklad (kat. č. IV–V). Milan Sýkora oprávněně pochybuje v souvislosti s figurálními kachly z Litoměřic, že by se zde uplatňovaly předem vypracované ikonografické programy (kat. č. II–11–14). Z jeho dílčích rozborů (vulgarizace profesionálních ikonografických konceptů často poznamenaná elementárními chybami a neporozuměním) vyplývá, že tento fenomén vytvářely autochtonní potřeby měšťanské mentality vrcholného středověku. Mikrosociální klima bylo křesťanskou motivikou, jež dávala vlastní smysl lidské existenci, zcela prosáklé, a proto se tato motivika otiskovala (zde doslova i technicky) do utilitárních objektů, které současně prezentovaly kulturní kompetenci a společenskou úroveň svých uživatelů.

Celý dlouholetý projekt završený tímto katalogem je při všech uvedených otázkách, jež jsou především zamyšlením nad povahou problematik, které kniha svým pojetím a výsledkem otevírá, vynikajícím výsledkem mezioborové spolupráce, vysoce respektabilním ve své invenční odvaze, kontrolované současně důslednou odbornou a redakční péčí. Vizuelní podoba knihy s kultivovanou typografií a velice vstřícnou, čistou a harmonickou sazbou pro četbu i orientaci, je skvělým výkonem grafičky, který umocňuje vysoká kvalita fotografií. Mimořádně důsledná je i jazyková redakce svazku. Konečně, zmíněný motiv na přebalu takřka reprezentuje ve vizuálně významové koncentraci ono kublerovské „faksimile doby“.

Katalog překresluje vytýčené konvenční hranice vědeckého zpracování umělecké minulosti regionu útvarem v mnoha ohledech metodicky novým a vysoce podnětným. Jím položené hranice jsou vyzváním k dalšímu průzkumu „území“ na obou stranách – jak uvnitř, tak vně intelektuálního záběru, který kniha čtenáři předkládá. V tomto směru lze její titul chápat i jako metaforu plodného badatelského momentu „bez hranic“, z něhož se každé příští smysluplné hranice utvářejí. Předložená monumentální publikace bude k takové práci nepostradatelným badatelským východiskem.

PETR JINDRA

40) H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum*, s. 205.