

Vera HENKELMANN, *Spätgotische Marienleuchter: Formen – Funktionen – Bedeutungen*, Schnell & Steiner, Regensburg 2014

318 s., 221 obr., ISBN 978-3-7954-2694-1

Kniha *Pozdně gotické mariánské lustry: Formy, funkce, významy* zaplňuje jedno z bílých míst v poznání interiérového zařízení středověkých kostelů střední a západní Evropy. Disertace obhájená na univerzitě v Dortmundu a vydaná v kvalitní knižní úpravě sleduje typ zařízení dosud poměrně neznámý a málo probádaný. Ve srovnání např. s oltářními archami nebo skupinami Ukřížování postihly lustry pravděpodobně výrazně větší ztráty. Typicky jde o rozměrné a složité konstruované závěsné osvětlovací těleso, vytvořené v půlstoletí kolem roku 1500, jehož střed tvoří socha Assumpty, často doprovázená anděly. Křehká konstrukce s velkým podílem dřeva, s níž se často manipulovalo při rozsvěcení a zhasínání, byla velice náchylná k poškození či zničení, jak mechanicky, tak ohněm. Jejich zachování navíc nepřála reformace (spojení s mariánskou zbožností a bratrstvy, zádušní memorií či odpustkovou praxí) a tridentská protireformace (brání volnému pohledu k oltáří).

Autorka eviduje zhruba stovku zachovaných příkladů. Konečný počet nelze určit, neboť existuje mnoho fragmentů, ať už dvoustranných či polovičních madon, nebo andělů světloňošů, které mohou být pozůstatky lustrů, nebo také pouze typu zv. *Marianum*, tj. volně visících soch madony bez osvětlovací funkce (srov. s. 39). Co se týče geografického vymezení, těžiště spočívá v německy mluvících zemích s malými přesahy na západ do Valonska a Nizozemí a na severu do Dánska (s. 89). Zahrnuty jsou i příklady v dnešním Polsku (dříve západním Prusku), české a uherské země však zůstaly bohužel mimo záběr. U nás se totiž zachovaly jen fragmenty s nedostatečnými indiciemi pro zařazení do korpusu lustrů.

Díky své figurální složce sledované lustry přesahují praktický účel (svícení) a sféru uměleckého řemesla; svým významem a funkcí náleží dějinám sochařství, liturgie, (mariánské) zbožnosti a obecně náboženské kultury. Takto komplexní fenomén, stojící na pomezí a tím i na okrajích různých sfér zájmu, pochopitelně zůstával dlouho opomíjen i dějepisem umění, metodicky specializovaným podle uměleckých druhů a sledujícím velký příběh hlavního proudu dějin umění. Autorka si vytyčila úkol obtížný mj. proto, že vyžaduje překračování hranic mezi jednotlivými historickými

disciplínami, při čemž specialisté snadno ztrácejí půdu pod nohama.

V rámci prvního oddílu, který přináší roztřídění a typologii zachovaného fondu a řeší otázky původního umístění v liturgickém prostoru, geografického rozšíření, lokalizace dílen, chronologie, autorství či organizace práce, se dočkáme nejen naplnění výstižně jednoslovně nazvaných kapitol, ale i poznání technické stránky manipulace s často obrovskými a těžkými konstrukcemi. Metodicky je tato část jednoduchá, těžší však z důkladné obezřetnosti s desítkami příkladů včetně jejich znaků, které nejsou bez ohledání zblízka či restaurátorského průzkumu zřejmé. Na tomto místě je třeba ocenit časově náročnou a obtížnou přípravu a důslednou práci v terénu, dodávající veškerým zde uvedeným zjištěním faktický základ a statistickou průkaznost. Zpracování se vyznačuje logickou strukturou, střídavým stylem a zapojením všech myslitelných hledisek.

Druhý oddíl (*Ikonografie*) představuje mnohohvrstevnou škálu významů, které mohly být s mariánskými lustry spojovány: apokalyptická žena sluncem oděná, církev a nebeský Jeruzalém, nevěsta Kristova, Neposkrvrněné početí, královna nebes, Nanebevzetí a Korunování či prorocství Tiburtinské Sibyly. Zvláště v posledních dvou případech je ikonografie navázána na performativní stránku věci: nejde o pasivní statické obrazy, ale o pohyblivé svítící objekty aktivně účinkující v liturgii a kultu. Lustr více než které jiné médium dokázal zprostředkovat nebeskou vizi zjevení Panny Marie ve slunci. Kolem roku 1500 šlo o značně oblíbený odpustkový obraz, který se v případě lustru stal součástí prostoru a času recipientů. Ti se tak stávali přímými svědky nebeské vize, čímž byla navozena blízkost Panny Marie a zároveň možnost její přímlyvu u Boha na nebesích.

Autorka se tím dotýká tématu pohyblivých soch vystupujících v liturgických inscenacích, již dříve zpracovaného v obdobně přínosné monografii Johannese Trippse (*Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1998), a plynule přechází do třetího oddílu (*Kontexty*), který lze chápat jako vlastní a podstatný přínos celé práce. V podkapitole *Mariánská zbožnost* popisuje rituály, které se při lustrech odehrávaly nejen na základě obecných tendencí, ale i konkrétních pramenů k darům a nadacím jednotlivců i bratrstev. K nejdůležitějším motivacím pro věnování lustru patřila zádušní memorie, tedy trvalá přítomnost dárců při mši a modlitbě prostřednictvím vzpomínky na jejich dar, fixované přímo na díle pomocí erbů

a napsí. K tomuto účelu byl lustr zvláště vhodný, neboť samo světlo patřilo neodlučitelně k modlitbám za zemřelé a symbolizovalo jejich naději, že po temnotách přijde nové světlo – vzkříšení. Často se vyskytovaly korporátní nadace, které byly určitou zárukou trvalosti memorie. Typologický průřez problematikou kontextů je opět velice dobře doložen konkrétními případy s důkladnou rešerší literatury a pramenů. Ve snaze o úplnost se Henkelmann nevyhýbá ani otázkám, pro něž pramenných dokladů mnoho není (např. na s. 129 konkrétní modlitby a formy liturgie spojené s lustry).

Ve třetím oddíle se nejvíce uplatnila autorčina schopnost pojmut téma komplexně. Sleduje mj. významové vazby k liturgickému prostoru a performanci, kdy lustr v synergii s hudbou může „účinkovat“ v různých akcích na pomezí liturgie a dramatu, ikonografie lustru může „komentovat“ dění na oltáři či „vstupovat do dialogu“ s ostatním zařízením. Přímo okouzující je představa, že před proměňováním byl lustr spuštěn k zemi a andělé, držící pyxidy naplněné hostiemi, tím snesli celebrantovi z nebe „andělský chléb“ (s. 133). Na tomto místě je připomenuta i vzácnost umělého světla ve středověku. Lustry s desítkami svící musely být až nepředstavitelně působivým, nadzemským zjevem. V některých případech je dokonce doložen „forichung“ umožňující lustr zahalit do plátěné zástěny. K zahalení docházelo asi v období půstu, aby byl o svátcích (vánočních a velikonočních) efekt rozsvíceného lustru ještě umocněn. Plátno bývalo malované a popsané, a tak mohl mít donátor zajištěnu „reklamu“ i v době „mimo provoz“, jak to známe z naší současnosti z ploch zavěšených na lešení rekonstruovaných domů. Lustry bývaly sotva rozsvěcovány při každé mši, možná tedy stav zahalení převažoval. Odhalení a rozsvícení pak bylo jedním z prostředků, jak odlišit nedělní i jiné sváteční bohoslužby, vyvolat nevšední mentální nastavení účastníků, jejich zvláštní očekávání a chování. Iluze vpádu božského do našeho světa přitom zprůchodňovala transcendentální komunikaci, zvyšovala emocionální účast a tím i efekt mše a dalších rituálů.

Vera Henkelmann ukázala jeden ze směrů, kterým se lze vydat, chceme-li u kostelního zařízení popsat přesah za praktickou, estetickou a pasivní náboženskou funkci ke smyslu kostelního prostoru a rituálu a vůbec k obecnému významu pro dějiny kultury. I když se téma lustrů může na první pohled jevit jako podružné, okrajové či bezvýznamné, recenzovaná kniha podle mého soudu prokázala, že tomu tak být nemusí.

ALÉŠ MUDRA

*In puncto religionis. Konfesní dimenze předbělohorské kultury Čech a Moravy*, edd. Kateřina HORNÍČKOVÁ – Michal ŠRONĚK, Artefactum, Praha 2013

264 s., ISBN 978-80-86890-57-9

S odstupem několika let je již možno plně docenit výstavu *Umění české reformace* a její stejnojmenný katalog. Ukázalo se to zejména během husovského jubilea, kdy se řada tematických výstav přihlásila, byť někdy spíše mlčky či jen výběrem exponátů, k jejím koncepčním východiskům. Pokud lze výstavu s katalogem chápat jako iniciační počín, který formuloval stěžejní otázky konfesních aspektů kultury období české reformace, sborník *In puncto religionis* je logickým následovníkem, který na jedné straně teoreticky rozpracovává editory formulovaný koncept, na straně druhé přináší řadu případových studií k jednotlivým problémovým okruhům či konkrétním dílům.

Vstupní studie Kateřiny Horníčkové v hutné zkratce shrnuje limity našich možností poznat konfesionalitu díla, tedy způsob, jak utváří věroučnou identitu konfesní komunity a jak ji prezentuje navenek; důraz klade na kontext i případnou pozdější re/kontextualizaci. Konfesionalita není chápána jako stabilní veličina, nýbrž závisí na času, prostoru i funkci. Věřoučně vyhraněné dílo může změnit svoji původní výpověď přesunem do jiného prostředí, stejně tak může ztratit či naopak nově nabýt konfesní konotace v průběhu času či při změně své funkce. S tím souvisí i stav dochování, které je příznivější pro starší fázi reformace. Autorka jej vysvětluje postupující konfesionalizací: mladší památky byly věroučně vyhraněnější, a tudíž i „čitelnější“, proto docházelo po vítězství katolické strany k jejich častějšímu odstranění.

Pokud úvodní text editorky obsahuje celou řadu reflexí, které se dají vztáhnout k uměnovědné metodologii obecně, o vlastní koncepční formulaci „umění reformace“ se pokusila Milena Bartlová. Činí tak nejdříve ve vztahu k dosud užívaným periodizačním pojmům gotika a renesance. Zatímco ve starším bádání stály renesance a reformace v protikladu, autorka se snaží spíše o vymezení referenčních rámců, v nichž se obě kategorie pohybují, a tedy i jejich kognitivních možností a limitů. Toto postavení „vedle sebe“ místo „proti sobě“ umožnilo oba pojmy smířit a učinit z nich nástroje, které je možné používat při interpretaci uměleckých děl souběžně. Přesto je jasné, že kategorie umění reformace si bude cestu do umělecko-historických prací razit jen nesnadno.