

Alternativní dějiny, nebo alternativní dějepis?

Dvě uměleckohistorická kompendia středověkého umění pohledem historika

FRANTIŠEK ŠMAHEL

Dějiny umění v českých zemích 800–2000, edd. Taťána PETRASOVÁ – Rostislav ŠVÁCHA, Arbor vitae societas – Ústav dějin umění AV ČR, Řevnice – Praha 2017
991 s., ISBN 978-80-904534-8-7 (AVS), 978-80-88283-02-7 (ÚDU)

Imago, imagines. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století I–II, edd. Kateřina KUBÍNOVÁ – Klára BENEŠOVSKÁ, Academia, Praha 2019
619 a 807 s., ISBN 978-80-200-3036-8 (soubor)

Během tří let přibyla na knižních pultech a v institucionálních knihovnách dvě rozsáhlá díla, jež spojuje nejen působení většiny autorů v Ústavu dějin umění AV ČR, ale i ambice vykročit z proslapaných cest a hledat nové postupy více odpovídající počátku třetího tisíciletí. Ještě dříve, než roku 2007 jedenáctý svazek zakončil akademické *Dějiny českého výtvarného umění* vycházející od roku 1984, se na stejném pracovišti vynořily úvahy o potřebě jednosvazkového kompendia, jež by výsledky domácího bádání v ucelené podobě přiblížilo zahraničním badatelům. Časem původní představy vykrytalizovaly v náročnější formát, který navíc sliboval vyplnit stejnou mezeru i na domácím knižním trhu. I když se v této recenzní stati zaměřím jen na prvních sedm století *Dějin umění v českých zemích 800–2000*, budu přihlížet

k celkovému konceptu díla, jenž byl pro všechny autory závazný. Druhé, neméně ctižádostivé a rozsahem ještě větší kompendium děkuje za svůj vznik grantovému projektu, který byl, jak předesílám, objeveně, přínosně a užitečně naplněn. Interdisciplinární přesahy jsou již dlouhou dobu pro medievistiku příznačné. Jestliže historičky a historici středověkého umění běžně využívají poznatků řady historických disciplín, je tomu obdobně i naopak. Snad proto ani není nutné dodat, že pohled historika není s to obsáhnout celé spektrum speciální disciplíny dějin umění. V závěrečné reflexi se pokusím shrnout a utřídit některé poznatky obecnější povahy.

I. Dějiny umění v českých zemích 800–2000

Úvod Rostislava Šváchy začíná zvoleným rozčleněním knihy na tři časové úseky. Pro každou periodizaci prý lze najít dobré důvody, avšak ty, které rozhodly o hrubém rozdělení 800 / 1500 / 1800 / 2000, se nedovíme. Připusťme však, že rokem 1500 zhruba končí středověk, neboť časové přesahy nejsou předem vyloučeny. Také teritoriální omezení na území dnešní České republiky ob stojí, i když by pro každé ze tří období bylo vhodné připojit mapy proměnlivého státního útvaru. Široké zdůvodnění bohemikálního přístupu k umělecké produkci lze jen přivítat, zvláště v české verzi pro domácí kulturní veřejnost. Pokud jde o koncepci knihy, editoři se souhlasem autorského týmu zvolili modus kaleidoskopu komentovaných výtvarných děl s povšechným přehledným pojednáním ke každé ze tří částí.

Od původně zamýšleného katalogu se výsledný záměr odlišil sdružením vybraných uměleckých děl do dvou- až čtyřčlenných „rodinek“. To knize rozhodně prospělo, zvláště s ohledem na mladší čtenáře hledající rychlé poučení a navyklé na flashovou četbu vizuálně kombinující obraz se slovem a naopak. Nesporně zaslouží uznání, že se poprvé podařilo zachytit dějiny umění v českých zemích v jediném svazku. Svou velikostí, vnějším vzhledem i grafickou úpravou dílo přibude k těm, která zdobí knihovny. Transport na stůl ale stojí dost sil, nemluvě o tom, že by k němu měl být čtenářský pultík. Vzhledem k nákladným reprodukcím je kniha enormně drahá a málokterý student si ji může dovolit. Napravit by to mohlo levné vydání ve třech svazích, jež by bylo možné kupovat zvlášť. Tolik k předem daným parametrům celého přehledu, dále už zaměříme pozornost na jeho prvních sedm století.

Úvodní pojednání první části, nazvané *Umění a architektura období 800–1500*, koncipovaly Kateřina Kubínová a Klára Benešová (s. 38–73). Respektuji pořadí jmen, které zřejmě naznačuje podíl obou autorek. Uvážený i vyvážený souhrn informací počítá se vzdělaným čtenářem, jenž má povědomí jak o Le Goffově „dlouhém středověku“, tak i o uměnovědných pracích Michaela Baxandalla nebo Hanse Beltinga.¹ Stručný klíč k pochopení „umění“ v českých zemích, jak se tu praví, vychází z velmi širokého pohledu, který není striktně vázán na historiografii oboru dějin umění a na nacionální hlediska. Je tomu tak proto, že do diskursu o středověkém

1) Trochu překvapivé přitom je, že rozsáhlý soupis literatury v druhém recenzovaném díle jméno Michaela Baxandalla neobsahuje.

umění vstoupily prakticky všechny medievistické obory, takže se výtvarná díla středověku vykládají a posuzují v časovém i místním kontextu svého vzniku. „Dějiny umění se mění postupně v dějiny zobrazování“ (s. 39). Ambicí díla je postihnout v prvních téměř sedmi stoletích českých dějin základní aspekty těchto metamorfóz na konkrétních příkladech.

V souladu s tím následuje výstižné poučení o středověkém vnímání artefaktů, jimž se dnes primárně přiznává estetická funkce, jako produktů řemeslné činnosti. K té bylo třeba dovednosti, zkušenosti i talentu, což se zvláště cenilo v případě stavitelů velkých chrámů a katedrál, které byly prací „putujících umělců“. Kvalitní umění vnímané jako řemeslo nalezlo v českých zemích zázemí nejprve v kláštorech. V tomto strážlivém duchu odpovídajícím reálným poměrům české společnosti výklad dále pokračuje a pro mnohé čtenáře zvyklé na exkluzivní výstavy středověkého umění to může být překvapivé. Celá tato partie o „putujících umělcích“ i stavebních hutích, o klášterních i jiných dílnách, organizaci katedrální huti, cechovní korporaci, mecenáších a soudobém vnímání nádhery a mistrovství je velmi zdařilá, srozumitelně podaná a umně kombinuje nezbytné poučení s výmluvnými detaily.

Neméně poučný je i následující oddíl o funkcích díla, objednavateli a divákovi. Estetické působení středověkých artefaktů považují autorky za jejich nespornou funkci, nikoli však za samu o sobě rozhodující, neboť podstatné byly tři další funkce, náboženská, didaktická a reprezentativně-memoriální. „Jednotlivé funkce však jsou natolik propojené, že je v konkrétních případech od sebe nelze oddělit“ (s. 47). Citací zdůvodňují svůj postup v případě druhého kompendia, o němž bude řeč později. Čtenáři se v úvodní eseji dostane stručného poučení též o konceptorech, kteří v mecenášových intencích předávali tvůrcům pokyny, co, kde a jak má být zobrazeno. Nechybí tu ani zmínka o písemných instrukcích, jež se u nás dochovaly jen výjimečně.

Pokud jde o geograficko-historickou determinaci, bylo i pro „středověkou“ část knihy závazné omezení na současné teritorium České republiky. Autorky úvodního pojednání částečně tuto ahistorickou direktivu napravily připomenutím politických nebo kulturních vazeb k Říši a sousedním zemím. České umění je tu důsledně míněno geograficky, což však nevyklučuje jeho formální nebo ikonografická specifika. Během dlouhého středověku docházelo k závažným historickým zlomům, které většinou přinesly i transformaci kultury. Prvním bylo přijetí křesťanství, neméně závažné byly i socioekonomické změny ve 13. století, třetí, „asi nejdramatičtější“ zlom přineslo husitství a poslední zlomový moment, ovšem jen z hlediska uměleckého (jinak opomíjeného) stylu, ohlásilo pronikání myšlenek italské renesance. Žádný z těchto „zlomů“ neznamenal radikální přerušování souvislosti s předchozím vývojem a tradicemi.

Následující kapitoly propojují společenský a státní vývoj v časové ose s odpovídajícími, pro dobu charakteristickými díly. Po geograficko-historické determinaci následuje oddíl o christianizaci a Velké Moravě. Se zrodem českého státu se začaly vynořovat i „konstanty“ českého umění, tj. centrální postavení Prahy, Olomouce a velkých hradních sídel. V dalších sedmi oddílech či kapitolkách o rozsahu jedné až dvou stran autorky ve zkratce líčí vývojové etapy a proměny výtvarné činnosti za

Přemyslovců, Lucemburků, v době husitského interregna, v království „dvojího lidu“ Jiřího z Poděbrad a v padesátileté vládě jagellonské dynastie. Politické dějiny v nich tvoří obrysovou vertikálu, do níž autorky umně napojily jak vnější podněty, tak i kulturně iniciativní počiny panovníků a duchovní i světské aristokracie. V 15. století se začalo výrazněji uplatňovat na poli umění i měšťanstvo. Pro každou časovou etapu autorky připomenuly stěžejní díla architektonické či výtvarné povahy.

Z hlediska jakési nevyčtené celostní či totální historie, tj. deklarované provázanosti různých oborů činnosti, které je mi velice blízké, jde sice jen o nástin, ten je však s to obstát i ve standardním formátu syntetického díla středního či monumentálního rozsahu. Míním tím pouze první ze tří částí *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, pro niž jsou příznačné výše zmíněné charakteristiky vzniku a funkcí středověké výtvarné činnosti. Vlastní zpracování se již podobá výstavnímu katalogu, i když v něm převládají vícečlenné „rodinky“.

Poučná může být početnost zastoupených objektů i artefaktů tradičních oblastí výtvarné tvorby. Nepřekvapuje, že v názvech číslovaných hesel celého souboru (105) je nejvíce zastoupena architektura (27), s jejímž milieu byly spojeny bezmála všechny ostatní středověké artefakty. Následuje knižní malba (14), desková malba (9) spolu s nástěnnou (5) vytvářejí stejně početný celek, sochařská produkce se zmiňuje v sedmi názvech a různé objekty uměleckých řemesel v pěti. Nezkoumal jsem, zda by tyto vzájemné poměry obstály, kdyby byly vzaty v úvahu všechny „katalogizované“ artefakty.

Zhruba tři desítky názvů jsou obecně historické povahy, což se mi zdá právě tak příznačné jako absence nejběžnějších termínů uměnovědného slovníku. Platí to nejen pro adjektivum „románský“, ale i pro označení „renaissance“. Jednou se jakoby nedopatřením setkáme s přívlastkem „pozdně gotický“ (# 95), jako slohové označení můžeme však vnímat i významové spojení „podunajská škola“ (# 100). Výraz „sloh“ se v názvech rodinek sice ojediněle objevuje, avšak jen povšechně, aniž by bylo naznačeno, co se tím míní: „Mezi starým a novým slohem“ (# 13) a „Mistr Osvald a počátky nového slohu“ (# 45). Chápu, proč alternativně nemusí být vzato za základ tradiční názvosloví, zvláště když v tomto případě jde o pojmy obecné, pod něž patří takřka vše. Není však třeba se jim ani bránit, neboť v širším dějinném povědomí jsou s nimi spojeny široké oblasti středověké kultury. Nemíním tím návrat k představám, které byly vlastní generaci Josefa Pekaře,² nýbrž komunikativní napojení na poznatky, jež jsou získávány ve školní výuce a upevňovány četbou, návštěvami výstav, galerií i zámeckých objektů. Tento aspekt má ovšem platnost jen tehdy, pokud dílo nebylo určeno pouze odborné veřejnosti.

Snad nebude bez užítku pro komparaci přihlédnout k poslední domácí syntéze středověkého umění klasického typu, kterou představují první dva svazky výše již uvedených *Dějiny českého výtvarného umění* z roku 1984.³ Celkově se na nich

2) Mám tu na mysli charakteristiku vrcholného a pozdního středověku jako „doby gotické“, viz Josef PEKAŘ, *Žižka a jeho doba* I–IV, Praha 2⁻³1992, pro orientaci postačí odkazy v rejstříku na konci IV. svazku, s. 251.

3) *Dějiny českého výtvarného umění* 1/1–2. *Od počátků do konce středověku*, ed. Rudolf CHADRABA, Praha 1984.

podílelo 14 autorů, kteří sepsali 24 kapitol, jež zahrnovaly tradiční úseky výtvarné tvorby ve dvou chronologických i stylových vrstvách jednak románského, jednak gotického umění. Každému členu autorského týmu přínáležel jeden tradičně vymezený úsek, který měl obhlédnout a posoudit jako celek. Logicky se proto dílům, jimž byly přisuzovány vyšší kvality, dostalo větší pozornosti. Nestačilo je pouze zmínit, na rozdíl od děl stojících v dané hierarchii níže, jež měla více méně ilustrativní roli.

Středověku věnovaná část publikace *Dějiny umění v českých zemích 800–2000* je oproti syntéze z roku 1984 rozsahem zhruba třikrát menší a také autorský tým byl méně početný. Z jedenácti autorek a autorů zpracovala nejvíce hesel (41) Klára Benešová, z toho 18 samostatně. Kateřina Kubínová sama přispěla 13 hesly, na dalších deseti se podílela. Zatímco první z obou autorek se věnovala převážně architektuře, druhá se soustředila na deskovou malbu a hesla historicko-kulturní povahy. Podle svého odborného zaměření dále přispěli Milada Studničková (celkem 15 hesel, z toho 14 zpracovaných samostatně), Dalibor Prix (11/8), Ivo Hlobil (13/7), Jan Chlíbač (10/6), Zuzana Všetečková (12/2), Hana Hlaváčková (9/1), Lenka Panušková (11/0), Anežka Merhautová (1/0) a Lubomír Konečný (1/0). Obě editorky a autorky úvodního pojednání se spolu s celým autorským týmem znamenitě zhostily náročného úkolu, který právě ve středověké části může být předstupněm příštích „Dějiny umění v českých zemích“ v pravém slova smyslu.

II. *Imago, imagines*. Výtvarné dílo a jeho středověké proměny

Přecházím k druhému, neméně nákladnému a rozsáhlému dílu, jež je zcela zaměřeno na výtvarné umění (bohemikálně chápaného) českého středověku a jež do jisté míry přináší analytické i jiné rozvedení některých inovativních přístupů zmínovaných v úvodním pojednání první části již představených *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*. Příznačné je, že editorkami dvousvazkového díla a současně autorkami úvodní stati o názvu, koncepci a obsahu knihy jsou znovu Kateřina Kubínová a Klára Benešová.⁴ Zdvojení výrazu *imago, imagines* v titulu publikace není samoučelné, neboť sémantické pole samotného označení *imago* nebylo jednoznačné. *Imago* mohlo označovat vyobrazení, zpodobení, ale i napodobení jakéhokoli předmětu, živé bytosti i nehmatatelné věci (např. snu), a to buď jako dvojrozměrný obraz, anebo jako trojrozměrný artefakt v podobě sochy, reliéfu či rytiny. Ponejvíce tedy šlo o zpodobení figurální, přičemž v případě kultovních předmětů ve významu modly bývalo chápáno jako opozitum ke slovům *idolum* či *simulacrum*. Staročeský ekvivalent „obraz“ měl sice sémantické pole stejně široké, to se však v moderní češtině zúžilo, takže editorky daly přednost významovému spojení „výtvarné dílo“. Jiné v úvahu přicházející synonymum, totiž „umění“, by pro středověk nebylo případné, neboť malíři, kameníci, zlatníci či architekti tehdy byli vnímáni jako *artifices*, řemeslníci živící se prací svých rukou.

Vzhledem k tomu, že rozsah dochovaných a zkoumaných středověkých artefaktů se delší dobu v zásadě nemění, bádání o evropském středověkém umění již

4) Kateřina KUBÍNOVÁ – Klára BENEŠOVSKÁ, *Úvod. O vzniku knihy a jejím názvu – Funkce výtvarného umění ve středověku – Koncepce a obsah knihy*, svazek I, s. 7–43.

před polovinou 20. století narazilo na limity běžné ikonografické či stylové kritiky. Počínaje sociologickou interpretací výtvarných děl a neméně vlivnou ikonologií se tento vědní obor stal medievistickou laboratoří, v níž se vynořují a ověřují nové přístupy i koncepty. Jedním z podnětů pro recenzované dílo se staly koncepty Hanse Beltinga a Wenera Busche zaměřené na funkci středověkých výtvarných artefaktů a na jejich vnímání publikem. Busch rozlišil čtyři primární funkce výtvarného díla (náboženskou, estetickou, politickou a zobrazovací), v jejichž proměnách spatřuje hnací síly uměleckého vývoje. Otázka funkce výtvarných děl již visela ve vzduchu, jak dokládají souběžně vydané monografie Michaela Camilla, Davida Freedberga a Georgese Didi-Hubermana. Hned dvěma směry už také došlo k přesahům do jiných oblastí medievistiky, jednak do lingvistiky a tzv. vědy o obrazech (Bildwissenschaft), jednak do studia středověkých imaginací v mladší větvi francouzské školy Annales (zvláště výzkumy Jacquese Le Goffa a Jeana-Clauda Schmitta).

Programový odklon od „lineárního příběhu umění“ editorky ozřejmují svým výchozím tázáním po funkcích zkoumaných děl daného období. Nebude na škodu zde uvést i připojené podotázky (s. 8): „Proč konkrétní dílo vzniklo? K jakému účelu bylo určeno a jak bylo skutečně používáno, nebo jinými slovy, jak dílo fungovalo v konkrétním prostoru? Jak jej dobový divák vnímal? A co konkrétní dílo vypovídalo o svém majiteli a uživateli?“ Vedle „zobrazivých“ artefaktů (malby, sochy, kresby, rytiny) zahrnuly editorky do projektu i architekturu a předměty užitého umění. Pozornosti se mělo dostat také „referenčním faktorům“, tj. roli výtvarné kvality při vnímání a komunikaci s publikem. A jelikož výtvarná kvalita udávala spolu s užitým materiálem hodnotu díla, šlo také, jak dodávám, o funkci komerční. Tu však, jakkoli byla pro *artifices* podstatná, autorky v úvodní rozpravě nezmiňují, i když ji ve svých speciálních studiích berou v potaz. Funkce středověkých výtvarných děl a způsob jejich používání by se podle jejich mínění měly stát klíčem umožňujícím sledovat vývoj a proměny uměleckých stylů, mapovat vztahy mezi jednotlivými uměleckými oblastmi, zkoumat práci konkrétních mistrů či dílen a poznávat nejen schopnosti a invenci tvůrců, ale i smýšlení a vkus zadavatelů.

Editorky si byly vědomy, že nebylo v jejich silách dosažené výsledky v celém časovém i obsahovém spektru komplexně shrnout, a tak daly přednost stručné prezentaci příspěvků autorského týmu hned v úvodním pojednání. Sám bych to lépe nesvedl, proto volím jiný postup a omezím se na orientační seznámení s obsahem knižního souboru. První díl je věnován náboženské funkci obrazu a sestává celkem z 22 kapitol seskupených do tří tematických oddílů: „Obraz liturgie a obraz v liturgii“ / „Kult obrazů a obrazoborectví“ / „Obraz jako argument“. Druhý díl, zaměřený převážně na světskou reprezentativní a memoriální funkci obrazu, má čtyři oddíly o celkovém počtu 26 kapitol: „Demonstrace svrchovanosti a majestátu českého panovníka“ / „Budování místa moci a místa paměti – Pražský hrad“ / „*Imitatio et aemulatio* (Nápodoba a soupeření)“ / „Styl jako reprezentace“. Na první pohled je zřejmé, že zvláště náplň druhého svazku přesahuje jednak do obecných dějin, jednak do kulturní historie.

Víme již, co v recenzovaném díle nemáme hledat, oč autorský tým usiluje a jaké je obsahové členění obou svazků. Přeskupení příspěvků podle oblastí výtvarné

tvorby se sice může jevit v rozporu se směřováním knihy, je však ospravedlnitelné prolínáním a někdy dokonce multifunkční podstatou zkoumaných výtvarných památek. Pročíst nejprve studie obou autorek projektu a současně editorek se nabízel samo sebou. Název stati Kláry Benešové *Sakrální architektura: místo pro fungování obrazu v liturgii*⁵ sice nezní libozvučně, ale je mu dobře rozumět. Výklad začíná terminologií a poučením o symbióze fyzické i obsahové podstaty sakrální architektury. Autorka si je dobře vědoma, že symbolické i alegorické výklady středověkých teologů nepředcházely plánům stavitelů, nýbrž naopak, že to byly většinou již stojící kostely, jež se staly zdrojem dodatečných moralizujících i jinak motivovaných slovních výpovědí. Na druhé straně už stavitelé na dvoře Karla Velikého mohli čerpat poučení z Vitruvia spis *De architectura* a snad jej také využili. V případě opata Sugera ze Saint-Denis a benediktinského mnicha Gervasia z Canterbury jde o zatím vzácné případy středověkých učenců, kteří se na soudobé stavební činnosti jako zadavatelé buď přímo podíleli, anebo ji mohli zblízka sledovat. V počátcích sakrální architektury na českém území se rotundy uplatnily jako typ svatyní osvědčený v Říši a vyzkoušený i na Moravě. Jejich „minimalismus“ je sice možné různě vykládat, podle mého mínění je však třeba přihlížet i k lokálním podmínkám (dostupnost kamene apod.) a k umu i znalostem vedoucího huti. Tento pohled ve studii, z níž jsem se dozvěděl hodně nového, postrádám.

Pro své druhé pojednání si Klára Benešová zvolila topografii pražské katedrály v lucemburském období.⁶ Jedná se o výklad fundamentální povahy, v němž autorka přihlíží nejen k narůstání liturgických potřeb po založení sboru mansionářů a povýšení pražského biskupství na arcibiskupství, ale i k novým potřebám panovnické a dynastické reprezentace, ať již šlo o královské pohřebiště nebo o kapli sv. Václava. Kontinuitu i diskontinuitu v topografii původní baziliky a nově budované katedrály napomáhají ozřejmit plány a kresebné rekonstrukce Petra Chotěbora, který stavebnímu i jinému průzkumu tohoto monumentu věnoval velkou část života.

Pojednání Kláry Benešové předznamenalo námětovou oblast architektury, k níž se v díle váže několik dalších statí. Bezděky jsme našli klíč k vlastnímu přečtení knihy. Aniž bychom ztráceli ze zřetele položené otázky a směřování projektu, dále budeme postupovat podle tradičních okruhů výtvarné tvorby. A jelikož se koncepční eseje Kateřiny Kubínové zabývají nástěnnou a knižní malbou, přijdou na řadu později.

Petr Chotěbor přispěl ke zdatu společného díla čtyřmi statěmi, z nichž dvě napsal sám a na dalších dvou se podílel. Ve svém prvním příspěvku poskytuje čtenáři představu, kdy, jak a z jakých důvodů se masivní komplex paláce Pražského hradu utvářel a přetvářel.⁷ Rekonstrukce podoby interiéru velkého sálu z doby Karla IV. mi hned připomněla velký sál pařížského Městského paláce.⁸ Působivé rekonstrukční

5) Svazek I, s. 48–71.

6) Klára BENEŠOVSKÁ, *Metropolitní chrám sv. Víta a jeho topografie v době Lucemburků*, svazek II, s. 278–321.

7) Petr CHOTĚBOR, *Pražský hrad – sídlo panovníka: od Karla IV. k Zikmundovi*, svazek II, s. 260–277.

8) Podrobněji k francouzským vlivům Richard NĚMEC, *Architektura – vláda – země. Rezidence Karla IV. v Praze a zemích Koruny české*, Praha 2015, s. 56–59. Ke knize viz moji recenzi v SMB 6, 2014, s. 289–294.

kresby napomáhají vizuální představitosti i v Chotěborově stati o tvrzích a hrádcích nižší šlechty, které v prostředí venkovské zástavby představovaly vizuálně nápadný prvek.⁹ Napomáhalo k tomu opevnění, zvláště když si stavebník mohl dovolit výstavbu věží, nebo dokonce věžovitého paláce. Vybrané tvrže dobře reprezentují celou škálu různě tvarovaných tvrzí, z nichž některé (např. v Roztokách, Litovli a Lobkovicích u Neratovic) měly již podobu malých hrádků. Zvláště mne zaujala Branská věž tvrže v Tuchorazi s kaplí v druhém patře, která je zaklenuta pozdně gotickou replikou klenby svatováclavské kaple v katedrále sv. Víta.

V dalších dvou příspěvcích Petr Chotěbor spolu s Ivo Hlobilem pojednali o memoriální funkci podobizen v dolním svatovítském triforiu¹⁰ a náhrobků přemyslovských panovníků v nejprestižnějších chórových kaplích vnitřního vysokého chóru katedrály. Záhadu heraldicky chybného rozmístění bust Karla IV. a Alžběty Pomořanské autoři ve shodě s Jaromírem Homolkou vysvětlují provázaností symboliky horního a dolního triforia, s níž souzněly i dnes již neexistující monumentální sochy Krista a Panny Marie na konzolách stejných pilířů chóru za hlavním oltářem. Neobvyklé upřednostnění českého znaku vůči říšskému, jež se objevuje i u busty Václava IV., bylo zřejmě záměrné, pokud skutečně bylo původním záměrem oslavit Lucemburky na českém trůnu. Druhá část studie přináší výsledky průzkumu současného stavu poškozených korun.

Také náhrobky v pražské katedrále, jimž Petr Chotěbor a Ivo Hlobil věnují svoji druhou společnou studii,¹¹ náleží spolu se sochou sv. Václava ve svatováclavské kapli k vrcholným dílům Petra Parlěře a špičkových sochařů jeho huti. Rozdílné autorské atribuce i nejednotné interpretace jejich symbolického významu oba přičítají mimo jiné nedostatečnému předmětnému poznání náhrobků včetně přesných rozměrů a detailního popisu poškození. Nápravu v tomto ohledu přinášejí tři přílohy („Tumby – rozměry“ / „Kovové doplňky gisantů“ / „Poškození a destrukce“), na jejichž základě pak autoři upřesnili poznatky o symbolice, materiálu a rozměrech tumb, dále o jejich typu, *imago*, technologii a zatím jen hypotetických podílech Parlěřových spolupracovníků. Naopak Jan Chlíbaec nahlíží sepulkrální monumenty pozdního středověku v českých zemích i z jejich sémantické funkce.¹² V jeho výběru se ocitly jak náhrobky všeobecně známé, tak i dosud opomíjené, mezi něž patří i náhrobní deska Beneše z Kocourova († 1419) v kostele sv. Filipa a Jakuba v mém rodném městečku Trhové Kamenici. Zmiňují se o tom proto, že vyobrazení obdobných, málo známých dokladů výtvarně tvorby nalezneme v obou svazcích více.

Dalibor Prix nápaditě přiblížil vizuální účinek přemyslovských hradů v krajině i ve městech jako obrazu knížecí či královské moci.¹³ Důležitá role přitom od počátku 10. století připadla Pražskému hradu. Na vyvýšených pozicích byly budovány

9) Petr CHOTĚBOR, *Tvrze a hrádky jako prostředek reprezentace nižší šlechty*, svazek II, s. 426–447.

10) Ivo HLOBIL – Petr CHOTĚBOR, *Svatovítské triforium: podobizna jako osobní memorie. Hierarchie bust, heraldických znaků a panovnických korun*, svazek II, s. 322–339.

11) TÍŽ, *Náhrobky přemyslovských panovníků v katedrále sv. Víta – memoriální funkce a sochařská imaginace*, svazek II, s. 340–367.

12) Jan CHLÍBEC, *Sepulkrální monumenty pozdního středověku v českých zemích a jejich sémantická funkce*, svazek II, s. 468–487.

13) Dalibor PRIX, *Přemyslovský hrad v krajině a ve městě jako obraz moci*, svazek II, s. 10–35.

i mohutné venkovské hrady (Loket, Zvíkov, Bezděz), u nichž se však nepodařilo spolehlivě doložit výrazné společné rysy. Totéž nicméně platí i pro městské hrady (Písek, Kadaň, Kutná Hora), kde byli stavitelé podle mého mínění omezeni lokální městskou zástavbou. V další své studii věnoval Dalibor Prix pozornost obrazu jako součásti architektury.¹⁴ Obrazem tu míní společně zkoumané *imago*, jež má zvláště v případě církevní architektury povahu sochařské výzdoby portálů a tympanonů, dále vnějších i vnitřních arkád, hlavic sloupů apod. Vedle prvořadých českých památek (kostel sv. Jakuba u Kutné Hory) podrobněji přihlédl k portálu tišnovského kláštera a k dochované nebo doložené skulpturní ikonografii a funkci olomoucké katedrály sv. Václava.

Helena Dáňová si za svůj námět zvolila stavební a donátorskou aktivitu předhusitských královen v jejich věnných městech, přičemž hlavní pozornost věnovala kostelu sv. Ducha v Hradci Králové.¹⁵ Na přelomu středověku a novověku probíhalo budování perněštejského ideálního města, což jak na plánech, tak i ve značném rozsahu v reálu existujících architektonických památek Tovačova, Přerova, Pardubic a Nového Města nad Metují doložil Vladimír Hrubý.¹⁶ Do této doby náleží rovněž stavby hradů ve Švihově a v Blatné, jež podle Jana Chlívce sloužily spolu s nástěnnými malbami a heraldickou symbolikou k seberepresentaci Švihovských z Rýzemberka a Lvů z Rožmitálu.¹⁷ Úzkou spojitost s architekturou a s pražskou katedrálou má i stať Jana Chlívce o královských pohřbech, či spíše o náhrobcích, kenotafech a jiných památkách s nimi spojených.¹⁸

Vzhledem k jejich přímému sepětí s architekturou patří do tohoto výtvarného okruhu také královské hlavy či postavičky na tympanonech, klenebních konzolách a na hlavicích sloupů, s nimiž čtenáře seznamuje Aleš Mudra. Snad jen s výjimkou tympanonů však šlo o málo zjevnou prezentaci královského majestátu.¹⁹ Další z Mudrových příspěvků osvětluje funkci drobné architektury v kostelním interiéru, a jelikož jde o téma, jemuž se autor věnuje dlouhou dobu, dokáže na několika málo stránkách s nadhledem podat látku v syntetické zkratce.²⁰ Podobně přehledně jsou pojaty proměny liturgických *imagines* na oltářních retáblech mezi 13. a 16. stoletím. Čtenář tu dostane rovněž cenné informace o vzniku a funkci oltářních nástavců a o jejich adaptaci v českých zemích. Na této kapitole se Aleš Mudra podílel s Janem Klípou a Helenou Dáňovou.²¹ Neméně mne zaujala i drobná Mudrova stať zabývající se kopii a zobrazeními středověkých uctívaných soch.²² Téma devočních kopií

14) Týž, *Obraz součástí architektury*, svazek I, s. 72–91.

15) Helena DÁŇOVÁ, *Královniny a jejich věnná města. K otázce stavebních a donátorských aktivit královen v předhusitském období*, svazek II, s. 106–121.

16) Vladimír HRUBÝ, *Budování perněštejského ideálního města*, svazek II, s. 488–513.

17) Jan CHLÍBEC, *Seberepresentace rodové aristokracie v jagellonských Čechách*, svazek II, s. 448–467.

18) Týž, *Královské pohřby v katedrále v 15.–16. století*, svazek II, s. 368–377.

19) Aleš MUDRA, *Královský patronát v sochařství 13. století*, svazek II, s. 96–105.

20) Týž, *Drobná architektura v kostelním interiéru: místa liturgie, jejich typy a funkce*, svazek I, s. 92–103.

21) Jan KLÍPA – Aleš MUDRA – Helena DÁŇOVÁ, *Obraz v liturgii: oltářní retábl mezi 13. a 16. stoletím*, svazek I, s. 142–181.

22) Aleš MUDRA, *Kopie a zobrazení středověkých uctívaných soch*, svazek I, s. 436–441.

včetně masově šířených poutních devocionálií se mi jeví velice nosné už proto, že k poznání drobné hliněné plastiky s náboženskými motivy již dříve přispěla archeologie. Muselo jít o tisíce drobných artefaktů, které se tak dostávaly i do selských domácností. Nejen drobné sošky, ale také malé primitivní „obrázky“ svatých tu bude třeba vzít v potaz, neboť jinak by se ve staročeské satíře žák nemohl podkonímu chlubit, jak selky jeho *obrázky celují* a jak se ho za ně snaží obdarovat.²³

Naproti tomu ozdobné textilní pokrývky, závěsy i oděvy, jimž se ve dvou příspěvcích věnuje Evelin Wetter, byly jak svým účelem, tak umístěním nerozlučně spjaty s prostorem chrámu. *Ornamenta*, jejichž funkcí byla výzdoba kostela (koberce, přehozy), chóru (závěsné i podlahové koberce) a oltářů (pokrývky i ozdobný šat zpěváků a přísluhujících osob), měla ustálený liturgický kontext související zejména s cyklem velkých svátků a Velikonoc, kdy naopak vše, co sloužilo k výzdobě (*ad ornatum*), muselo být uschováno nebo zakryto postními závěsy (*vela*).²⁴ Tak jako u mnoha jiných liturgických artefaktů se textilie používané přímo v liturgii (*paramenta*) dochovaly jen v mizivém množství.²⁵ Například drahocenné ozdobné textilie uložené kdysi ve svatovítské pokladnici jsou známy pouze z inventářů. K jejich znaleckému rozboru autorka připojila výklad o dochovaných fragmentech liturgických oděvů spjatých se zemskými patrony.

V zásadě obdobné liturgické poslání měla i naprostá většina dochovaných předmětů církevního užitého umění, o nichž zasloučeně pojednal Karel Otavský.²⁶ Pro historika je zajímavé, že intenzivní badatelský zájem o zachované artefakty středověkého církevního zlatnictví započal v proslulé pařížské benediktinské kongregaci sv. Maura již v 17. století. Čtenáři hledajícímu poučení o obrazovém dekoru na bohoslužebném náčiní se ho v této stati dostane ve svrchované míře. K předmětům užitého umění, avšak s ryze sekulární funkcí patřila i mince. Panovnickou reprezentaci na přemyslovských mincích zvolil za námět své studie David Vrána.²⁷ Na otázku „Čí je tento obraz a nápis?“ položenou v titulu nenalezl všeobecně platnou odpověď, neboť i nepochybný obraz domácího panovníka na mincích žádnou portrétní charakteristiku obvykle neměl a byl tak jen převážně zástupným symbolem. Neméně vděčným námětem by tu mohly být rovněž panovnické a jiné pečetě, s nimiž se v celém díle setkáváme pouze ojediněle. I v této studii jsem našel něco pro sebe, a to mně neznámé vyobrazení divého muže na reversu denáru Václava III. jako uherského krále.

Hned ve dvou časově návazných příspěvcích se Jan Klípa a Aleš Mudra zabývají „volnými“ sochami a obrazy v liturgickém prostoru. Středověký sakrální prostor přitom původně se sochami na soklu a s obrazy zavěšenými na zdech nepočítal.²⁸

23) *Podkoní a žák*, verše 255–260: *Jakž mě náhle sedlky zočie, / inhed ke mně přiskočie; / neučiniet k tomu léně, / padnú na svoji koleně, / mé obrázky celují / a mě dařiti sľibují... Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*, edd. Bohuslav HAVRÁNEK – Josef HRABÁK et al., Praha 1957, s. 341.

24) Evelin WETTER, *Ornamenta a imagines: role a funkce textilií v prostoru kostela*, svazek I, s. 214–247.

25) TÁŽ, *Paměť liturgických parament*, svazek II, s. 378–397.

26) Karel OTAVSKÝ, *Imago v kontextu církevního užitého umění*, svazek I, s. 248–269.

27) David VRÁNA, „*Cujus est imago haec et suprascriptio?*“ *Panovnická reprezentace na přemyslovských mincích*, svazek II, s. 36–47.

28) Jan KLÍPA – Aleš MUDRA, „*Volné*“ *sochy a obrazy v liturgickém prostoru*, svazek I, s. 348–361.

Zdá se, že některé deskové obrazy mohly stát na oltářní desce a příležitostně být nošeny při procesích. K nástavci oltáře časem přibylo i antependium s malbou na dřevěné desce. Také sochy, či spíše sošky se nacházely ve věžovité skříňce, případně byly volně adjustovány přímo na oltáře nebo na letnery a břevna vítězných oblouků. Řada zachovaných dokladů rovněž nasvědčuje, že volné sochy byly osazovány na konzoly ukotvené ve stěnách či v pilířích. Zatímco některé obrazy a sochy byly určeny k nošení v liturgických procesích, jiné plnily roli loutek ve velikonočních a jiných hrách. Individuálním formám devocí vycházely vstříc zejména epitafy, z nichž nejstarší u nás je fragment desky svatovítského kanovníka Jana z Jeřeně z roku 1395.

Změny, k nimž došlo v kališnickém prostředí počínaje třicátými léty 15. století, sledují Aleš Mudra a Jan Klípa v další studii nazvané *Utrakvismus a obrazy v sakrálním prostoru*.²⁹ Vzhledem k malým odchylkám od katolického ritu zůstala většina vybavení v utrakvistických kostelech funkčně a typologicky shodná. Bližší byly kališníkům z hlediska jejich věrouky zejména kazatelny (např. v kostele sv. Jakuba v Kutné Hoře), dále sanktuária, archy se svatostánkem (jinak též oltář s nikou) a křtitelnice. Komplexní program kombinující architekturu, polychromovanou skulpturu a nápisy v utrakvistickém duchu známe pouze v případě klenby chóru kutnohorského chrámu sv. Barbory a věžového sanktuária v kostele sv. Ducha v Hradci Králové. Ve větším množství se z jagellonského období dochovaly kamenné křtitelnice, nechybějí však ani doklady zvonů s příznačnými kališnickými nápisy.

Dvěma samostatnými kapitolami přispěl do knihy Ivo Hlobil. První z nich, která pojednává o skulpturách Staroměstské mostecké věže, poněkud vybočuje z řady, neboť zhruba dvě třetiny textu zabírá kritický diskurs s předchozí literaturou, po němž se autor překvapivě zaměřil jen na poškozenou postavu, která snad mohla představovat „věžníka“.³⁰ A přesto jde o vzrušující četbu, jež mi jednak vítaně potvrdila to, co si už delší dobu myslím, že se totiž dějiny středověkého umění stávají intelektuálním kolbištěm, které se někdy hodně vzdaluje potenciálnímu vědomí, znalostem i schopnostem soudobých tvůrců tohoto řemeslného odvětví, a jež mi současně připomněla, co vše jsem nezaznamenal či nepostřehl. Ještě něco: Ivo Hlobil nepřímo naznačil, jak obtížné je dnes dobrat se původního konceptu zadavatele díla, když co interpret, to jiný názor.

Druhá rozprava Ivo Hlobila náleží k autorovým mistrovským studiím.³¹ Také v tomto případě začal Hlobil zešíroka, aby ve stopách Gerharda Schmidta obhájil oprávněnost termínu „český krásný sloh“. Vnímání krásy a někdy i erotičnosti „krásných madon“ bylo vlastní již současníkům, neboť jinak by se obojí nemohlo stát předmětem kritiky českých reformátorů. Estetický ideál dobové mužské a ženské

29) Svazek I, s. 570–593.

30) Ivo HLOBIL, *Skulptury Staroměstské věže Karlova mostu – zjevné a skryté*, svazek II, s. 122–165. Autor se touto zdánlivě okrajovou postavou předtím zabýval ve dvou studiích: *Der spätgotische Turmwächter des Altstädter Turms der Karlsbrücke. Neue Fragen einer einzigartigen Statue*, Umění 61, 2013, s. 257–267, a *Challenge and Risk: The Parlerian Statues on the Old Town Tower of Charles Bridge. A Reinterpretation*, Umění 63, 2015, s. 2–33. Také k druhému tématu publikoval Hlobil obšírnou studii. Obdobně využila svých starších publikovaných výzkumů většina autorek i autorů recenzovaného díla, jak se lze přesvědčit v soupisu literatury.

31) Týž, *Český krásný sloh v sochařství a kult roušky Panny Marie*, svazek I, s. 442–479.

krásky měl podle autora melancholický výraz s hlubším teologicko-náboženským kontextem. Ten byl pro současníky zjevný zejména v motivu zkrvavené roušky Panny Marie, jejíž částička patřila k nejvzácnějším relikviím svatovítského pokladu. Pro madony a piety českého krásného slohu příznačné imitování textilní struktury roušek tak zvyšovalo jejich posvátnost. Mohlo to být dobře viditelné, jak dokládá detailní snímek na s. 616–617 prvního svazku recenzované publikace, nicméně mne více zaujal odstavec o „zásilkovém prodeji“ českých madon do blízkých i vzdálených zemí.

Připojit k předchozí studii pojednání Jana Klípy o pojmu, významu a funkci krásného slohu v deskovém malířství se přímo nabízelo.³² Ohlédnutí za dosavadní literaturou je tu dovedeno až do současnosti, přičemž čtenáři nemůže uniknout odlišný přístup k některým slohovým zvláštnostem a jejich soudobé funkci. Pro oblast deskového malířství byl pojem krásného slohu použit druhotně, což autor vysvětluje mimo jiné menším počtem dochovaných děl. Dvě desky tu vystupují do popředí: jednak již zmíněný epitaf na paměť Jana z Jeřeně († 1395), jednak votivní obraz z Dubečka (1393). Obě komemorativní desky pravděpodobně pocházejí ze stejné dílny a formálně navazují na dílo Mistra Třeboňského oltáře. Za „inkunábuli“ krásného slohu v omezeném fondu dochované deskové malby považuje Jan Klípa Madonu roudnickou, vzniklou v osmdesátých letech 14. století v pražské dílně, k níž je možné vztáhnout vidění arcibiskupa Jana z Jenštejna z roku 1377. V závěru studie autor vyzdvihuje dvě funkce slohového idiomu krásného slohu, a to jednak komemorativní, jež měla zajistit donátorovi stálou pozornost a přísun modliteb, jednak vizuální, usnadňující recipientovi rozjímání a prožívání.

Posunuli jsme se k deskové malbě, jejíž počátky u nás byly staršího data. Podle Hany Hlaváčkové, která pojednává o nejstarších dokladech, podobě a funkci české deskové malby, lze za její nejstarší domácí památku považovat tzv. Roudnickou predelu, fragment domečkového relikviáře z doby kolem roku 1340.³³ Vyobrazení tří apoštolů se poněkud vymyká dochovanému fondu s převažujícími madonami. Obě nejstarší z nich, Madona z Veverí a Strahovská madona, zjevně pocházejí z dílny Mistra Vyšebrodského oltáře a syntetizují tradiční linii dvou ikonografických typů. Zatímco první z nich reprezentuje starodávný byzantský typ Bohorodičky, funkcí Strahovské madony bylo vystavování, ukazování (*ostensio*) příštího Spasitele v náručí matky. Právě tento typ se stal modelem pro české mariánské obrazy kolem roku 1400. Na rozdíl od desek s madonami, jež byly objektem úcty a devocí, diptychy sloužily různým účelům a měly většinou malé rozměry. Mimořádně dobře zachovalý diptych českého původu v majetku Staatliche Kunsthalle v Karlsruhe zobrazuje polopostavu Panny Marie s dítětem na jedné a Krista Trpitele na druhé desce. Diptych původně tvořily také dvě dnes samostatné Morganovy destičky s Klaněním tří králů a Zesnutím Panny Marie. Zatímco první diptych je ukázkou práce církevní, nejspíše arcibiskupské dílny, druhý je špičkovou prací dílny působící na královském dvoře. V závěru studie věnovala Hana Hlaváčková pozornost devíti

32) Jan KLÍPA, *Krásný sloh v deskovém malířství. Pojem – význam – funkce*, svazek II, s. 572–595.

33) Hana HLAVÁČKOVÁ, *Počátky české deskové malby, její podoby a funkce*, svazek I, s. 364–387.

deskám christologického cyklu z cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě, jež byly podle její domněnky zavěšeny na chórové přepážce za oltářem sv. Kříže, který byl určen pro lid. Vyšebrodské desky nemají totiž pojednány zadní strany, podobně jako desky sv. Kříže na hradě Karlštejně.

Jiný programový cíl týmového projektu příkladně naplnila stať Jana Klípy o dvorském umění a panovnické reprezentaci za Václava IV. a Zikmunda Lucemburského, kdy byla reprezentativní funkce prvořadým, byť ne vždy veřejnosti určeným zadáním.³⁴ V souladu s rozlišením ostentativního veřejného předvádění moci, luxusu a bohatství na straně jedné a naplnění exkluzivních privátních potřeb na straně druhé tak Klípa ve stopách Mileny Bartlové rozlišil dvě etapy, jež lze vypočítat ve dvorském umění daného období. Potupné zajetí a omezení panovnické moci přimělo Václava IV. stáhnout se do soukromí svých sídel. Cenným přínosem této Klípy kapitoly je i přehled a posouzení všech dosud známých zpodobení tohoto Lucemburka, který neuspěl ani v Říši, ani v zemích České koruny.

Náboženský obraz v prostředí městské, tudíž převážně sekulární komunity plnil poněkud odlišné poslání, jak naznačuje Jan Chlíbec.³⁵ Zejména sochy Ukřižovaného nebo Bolestného Krista patřily k běžné výzdobě radničních síní, kde ho měly přítomňovat jako nanejvýše spravedlivého soudce nabádajícího jednat a soudit podle práva i milosrdenství. Díla Mistra Týnské kalvárie, jimž se především věnuje, autor spolu s dalšími výtvy dílny datuje do doby kolem roku 1410.³⁶

Kult obrazů byl jednou z hlavních funkcí deskové malby od jejich počátků ve čtyřicátých letech 14. století až do konce středověku. Jmenovitě to platí pro nejčastější zobrazení madony v polopostavě s dítětem Ježíšem v období krásného slohu i v dalších desetiletích 15. století, kterými se zevrubně zabývá Jan Klípa.³⁷ Oba základní typy „milostné madony“, s nimiž jsme se již setkali v předchozí studii, zůstávají shodné, Klípa však dal přednost označením *Beata* (Bohorodička natočená doprava) a *Regina* (madona natočená doleva), která zavedl a zdůvodnil Ivo Kořán. Na základě detailního průzkumu lze důvodně předpokládat, že epicentrem prvního typu a ohniskem jeho úcty byla Praha. Nejvíce desek druhého typu se dochovalo v jižních Čechách, nešlo ale o „devoční kopie“, na něž částečně přecházela zázračná moc uctívaného vzoru, nýbrž o různě kvalitní repliky populárních zobrazení. Autor s odkazem na výzkum Mileny Bartlové osvětlil různou podobu a funkci malovaných rámců a rovněž přihlédl k třetímu, méně početnému, tzv. smíšenému (kompozitnímu) typu s tělem Beaty a hlavou Reginy. Rozpoznání dalších kompozitních variant, se kterými se čtenář seznamuje v závěru studie, usnadňují kvalitní reprodukce.

34) Jan KLÍPA, *Dvorské umění a panovnická reprezentace Václava IV. a Zikmunda Lucemburského*, svazek II, s. 166–195.

35) Jan CHLÍBEC, *Náboženský obraz v prostředí městské komunity*, svazek I, s. 554–569.

36) Chlíbec v závěru příspěvku odmítl dataci Mileny Bartlové do konce třicátých let 15. století a spolu s tím též ideologizaci nepolychromovaného pojetí řezbářského díla jako výraz husitského odporu proti přezdobeným „modlám“.

37) Jan KLÍPA, *Kultovní obraz v období krásného slohu a v 15. století*, svazek I, s. 388–419.

Pojednáním o kultovní funkci milostné madony z brněnského augustiniánského kláštera sv. Tomáše přispěla Kaliopi Chamonikola.³⁸ Nejde sice o jediný dochovaný středověký obraz na českém a moravském území, k němuž máme zprávy o poutním režimu a souvisejících odpustcích,³⁹ nicméně počet těchto pramenných svědectví překonává očekávání. Vedle běžných liturgických aktivit (zapalování světél, modlitby, zpívaná officia, sváteční obřady podle liturgického kalendáře) autorka předpokládá i jiné stimuly poutníků a přidružené ceremoniály, neboť Svatotomská madona jako transportní, procesní deska měla duální roli v podobě performativních procesních praktik. Podle dosud nepovšimnutého záznamu z roku 1409 spočívala jedna z inscenací v aktu odhalování uctívaného obrazu, z něhož se pak měla zázračná síla přenášet na přítomné věřící.

S kultem obrazů úzce souviselo jeho odmítání, ať již v dobře známém obrazoborectví počátečního husitského radikalismu anebo z důvodu vnitřních ideových svárů mezi utrakvisty a františkány-observanty. Oba tyto fenomény zpracoval v recenzovaném díle Jan Chlíbaec. V první studii s poněkud matoucím titulem *Husitské obrazoborectví a meze jeho tolerance k výtvarnému dílu*⁴⁰ na počátku působivě připomněl snovou vizi Jana z Jenštejna zvěstující ničení kostelů i jeho sídla. Ještě za života tohoto arcibiskupa Matěj z Janova svojí kritikou modloslužebnictví ideově zdůvodnil reformní ikonofobii, jež posléze vyústila v obrazoborectví radikálního husitismu. Na rozdíl od některých jiných dějepisců umění Chlíbaec vnímá složitost otázky v rámci celé evropské reformace, vidí rozdíly mezi husitskými stranami a neopomíná snahy využít *imagines* k nábožensky výchovným, propagačním i memorativním účelům. V druhé stati autor na mnoha dokladech ukázal, jak se bernardinské slunce s trigramem *yhs* stalo symbolem observantské odnože řádu sv. Františka a protiváhou utrakvistického kalicha, jehož všudypřítomnost v Čechách humanista Konrád Celtis sžíravě označil jako poctu Bakchovi.⁴¹

Zvlášť výraznou kultovní funkci architektury, nástěnné i knižní malby by bylo možné očekávat v kostelech a budovách ženských klášterů. Ve společné kapitole o ní osobitě pojednali Klára Mezihoráková, Jan Dienstbier a Lenka Panušková.⁴² Postulát neprostopně uzavřeného ženského konventu kladl na stavebníky nesnadné úkoly, jak na příkladu několika domácích středověkých konventů mendikantek doložila Klára Mezihoráková. Zvláštní opatření bylo třeba vytvořit pro spojení s vnějším světem (hovorny, tzv. roty a zamřížovaná okénka) i pro oddělení chóru sester pomocí vestavěné emporové konstrukce. Nástěnné malby na emporách pro jeptišky i v prostorách kostela, na něž měly omezený výhled, podle Jana Dienstbiera

38) Kaliopi CHAMONIKOLA, *Milostný obraz a jeho fungování – Madona od sv. Tomáše v Brně*, svazek I, s. 420–435.

39) Podobnou, avšak méně početnou dokumentaci lze doložit v případě Krumlovské madony, viz k tomu moji studii *Ordo ostendendarum reliquiarum Crumlovii: Zkoumání pod drobnohledem*, SMB 6, 2014, s. 187–234, zde s. 215–216.

40) Svazek I, s. 480–503.

41) Jan CHLÍBEC, *Obraz jako téma ideového sporu mezi františkány-observanty a utrakvisty*, svazek I, s. 594–615.

42) Klára MEZIHORÁKOVÁ – Jan DIENSTBIER – Lenka PANUŠKOVÁ, *Ženské kláštery a jejich obrazy*, svazek I, s. 104–141.

nejspíše odpovídaly konvenční ikonografii. Zvláštní náměty ve spojitosti s duchovními požadavky jednotlivých konventů se z dochovaných fragmentů zatím nedaří doložit. Specifické prvky ženské monastické spirituality lze podle Lenky Panuškové v domácím rukopisném fondu postihnout jen v omezeném rozsahu. Zatím nejcenějším kodexem je z tohoto úhlu pohledu svatojiřský *Pasionál abatyše Kunhuty*, o kterém vzhledem k jeho rozměrům nemůže být pochyb, že byl určen pro předcítání a k názornému poučení většího počtu jeptišek.

Předchozí stať propojující architekturu s nástěnnou a knižní malbou je vhodným přechodným článkem ke dvěma dosud nepovšimnutým oblastem výtvarné tvorby, k nimž se vztahují obě rozpravy Kateřiny Kubínové, zjevně hlavní autorky celého projektu. Nalezneme je v druhém svazku knihy, věnovaném reprezentační a memoriální funkci výtvarných památek. Výraz *representatio* tu je třeba vnímat v jeho českém smyslu, tj. jako „zastoupení“ osoby nebo skupiny osob vůči současníkům, případně jejich následovníkům. Naopak *memoria* byla zacílena jednak k posledním věcem člověka, jednak k připomenutí panovníkovy slávy a činů v budoucnosti. V obojím smyslu to platí pro monumentální malby v panovníkových hradních i jiných palácích, katedrálách a kaplích, jež byly na očích dvorské společnosti, čeledi i přizvaných hostí a přímo reprezentovaly majestát knížete či krále. Právě jimi se Kubínová zabývá v jednom ze svých příspěvků.⁴³ O malbě kolegiátního kostela na Vyšehradě, kterou dal pořídit kníže Spytihněv, máme jen zmínku, takže první seznámení s panovníckou reprezentací umožňuje až o něco mladší cyklus ve znojenské rotundě sv. Kateřiny. Z malířské výzdoby z pražských hradních paláců přemyslovských knížat a králů se nic nedochovalo. Dodávám, že tomu tak bylo v důsledku celkové přestavby Pražského hradu a výstavby gotické katedrály Karlem IV., který se tudíž neprávem jeví jako první velký mecenáš na českém trůně. Většinu textu této kapitoly věnuje autorka výkladu nástěnných maleb na Karlštejně, ve svatováclavské kapli katedrály sv. Víta, na mozaice nad Zlatou bránou a ve velkém sále Pražského hradu, v tomto případě jen na základě písemných svědectví a pozdější dokumentace (to platí i pro výzdobu rezidence v Tangermünde). Závěrem Kateřina Kubínová podle mého soudu oprávněně připomíná, že velký císař nemusel být vždy konceptorem malířské výzdoby, neboť měl po boku řadu vysoce vzdělaných kleriků.

Ke zkoumání nástěnného obrazu jako doprovodů a ohlasů liturgie spojili um a pero Jan Dienstbier, Ondřej Faktor a Zuzana Všetečková.⁴⁴ Tady je namístě představit, že na rozdíl od ostatních forem středověké výtvarné tvorby mají badatelky a badatelé k dispozici poměrně široký okruh nově objevených nebo dosud málo známých či prozkoumaných památek nástěnné malby, byť většinou jen ve vesnických kostelících a měšťanských domech. Často překvapivé objevy systematických památkářských průzkumů mají však někdy povahu fragmentů dříve rozsáhlé nástěnné malby. Jelikož podle synodálních předpisů mělo každý oltář zdobit *imago*, bylo zejména v případě mnoha vesnických kostelů nutné se uchýlit k levnější

43) Kateřina KUBÍNOVÁ, *Monumentální nástěnná malba ve službě panovníka*, svazek II, s. 68–95.

44) Jan DIENSTBIER – Ondřej FAKTOR – Zuzana VŠETEČKOVÁ, *Nástěnný obraz jako doprovod a ohlas liturgie*, svazek I, s. 182–213.

náhražce v podobě nástěnné malby, ať již v románské apsidě anebo na zdi, pilíři či nice hlavních i bočních oltářů gotických kostelů. Iluzivní nástěnné malby lze doložit i kolem sanktuářů, zatímco klenby sakrálních objektů byly často vyhrazeny postavám proroků a andělů.

Edukativní funkci chrámových obrazů a soch si za téma své rozpravy s příznačným titulem *Pictura laicorum scriptura?* zvolili Jan Dienstbier a Ondřej Faktor.⁴⁵ Otazník za názvem evokujícím výrok papeže Řehoře Velikého připojili autoři proto, že považují za neudržitelnou představu, podle níž malby na stěnách kostelů měly samy o sobě sloužit jako „obrázková bible chudých“. Bez pomoci kněží, dostatečně vzdělaných, jak dodávám, by nápisy a četné biblické výjevy nebyly pro věřící srozumitelné. Nástěnné malby měly působit na emoce, některé měly vedle edukativní funkce (zejména upevnění základních dogmat) lokální devoční poslání. Obohacení námětů christologických cyklů, mariánských a světeckých legend od druhé poloviny 14. století souviselo s architektonickou proměnou kostelů. Rozsáhlé cykly se přesunuly z chybějící apsidy na stěny presbytáře nebo na vítězný oblouk.

Samostatné pojednání Jana Dienstbiera o různých funkcích profánního umění patří podle mého mínění k nejpřínosnějším v celém dvousvazkovém souboru.⁴⁶ Nejen předměty materiální kultury, ale i nástěnné malby světského prostředí dlouho zůstávaly na okraji zájmu historiků umění. Autor se zaměřil na nástěnné malby, jejichž systematický výzkum již přináší poznatky širší povahy. Předně se stále více vynořují na povrch motivické shody mezi soudobou literaturou a výtvarnými výjevy, a to napříč pozdně středověkou Evropou. Příznačná je též sociální prostupnost oblíbených námětů rytířských románů a tzv. Minnereden ze šlechtického do městského prostředí a naopak. V mnoha případech navíc hranice mezi sakrálním a profánním téměř neexistovala, což zčásti platí i pro znakové galerie a tzv. zelené světnice.

Dospíváme k oblasti knižní malby, jejíž „fungování“ zahrnovalo více sfér sakrální, církevní, světské i privátní povahy a jež mohla vedle reprezentace donátorů poskytovat jak příkazy a poučení, tak i duchovní posilu a estetické potěšení. Její nejranější etapu na našem území zachytila ve své druhé stati Kateřina Kubínová.⁴⁷ Všechny rukopisy knižecí doby, jimiž se ve svém příspěvku zabývá, patří mezi cimélie a jako takové byly sice důkazem zbožnosti a štědrosti donátorů, jelikož však byly uzavřeny v pokladnicích, mohly svoji reprezentativní funkci plnit jen při zvláštních příležitostech. Tyto skvostné kodexy jsou namnoze jediným dokladem zámožnosti a exkluzivity panovnických dvorů. Ve studii defilují nejvýznamnější rukopisy z domácích i zahraničních knihoven, které byly spjaty s českým a moravským prostředím.

Milada Studničková na úvod své rozsáhlé stati o obrazech v liturgických knihách, rovněž jedné ze stěžejních z celého díla, podala instruktivní úvod o funkci obrazů ve středověkých rukopisech, jíž dosud nebyla v Čechách věnována systematická pozornost.⁴⁸ Poněkud paradoxní přitom je, že obrazy v liturgických knihách

45) Svazek I, s. 506–531.

46) Jan DIENSTBIER, *Profánní umění a jeho různé funkce*, svazek II, s. 514–537.

47) Kateřina KUBÍNOVÁ, *Rukopisy doby knižecí nástrojem reprezentace*, svazek II, s. 48–67.

48) Milada STUDNIČKOVÁ, *Obrazy v liturgických knihách: misály, graduály a antifonáře z přelomu 14. a 15. století*, svazek I, s. 270–307.

neměly liturgickou funkci. Přesto byly mimo jiné takřka nezbytné pro snadnější zapamatování a rychlou orientaci v málo přehledném textu. Po užitečném utřídění iluminovaných liturgických rukopisů se autorka soustředila na nákladně zdobené kodexy z přelomu 14. a 15. století sloužící k mešním obřadům v českých klášterech. Jejich prezentaci prostřednictvím účelně zvolených reprodukcí doprovodila znaleckým komentářem.

Objednavateli liturgických iluminovaných rukopisů, k jejichž základním motivačním náležela komemorativní funkce obrazu, se zabývá Tomáš Gaudek.⁴⁹ Východiskem mu byly inventáře a dochované cimélie knihovny pražské Metropolitní kapituly u sv. Víta. Ne vždy jsou oba zdroje v souladu. Autor například nově navrhuje spojit údajnou kapitulní Bibli Viléma z Landštejna s kanovníckým sborem katedrály jako kolektivním objednavatelem. Individuální zakázky přesto převažují, přičemž k donátorům patřily poměrně často i ženy, jež se zejména zasloužily o vznik iluminovaných rukopisů s vernakulárními texty. Nejstarší dosud známou bibli s vyobrazením donátora je Bible z Nisy z roku 1354, která na závěrečné iluminaci zobrazuje trojici mužů, mezi nimiž je i *Nicolaus de Praga illuminator*, čelný představitel velmi produktivní malířské dílny. Vrchol sebevědomé panovnícké reprezentace představují rukopisy knihovny Václava IV., jež byly podnětem pro obdobnou snahu v kruzích vysoké církevní a světské aristokracie.

Hned na počátku svého pojednání o stylu pražských iluminátorských dílen doby Karla IV. se Hana Hlaváčková s noblesou jí vlastní vyslovila proti rozšířenému mínění, že se velký císař a mecenáš o knižní malbu příliš nezajímal.⁵⁰ Karlova knihovna podle jejího názoru vplynula do knihovny krále Václava IV. a spolu s ní vzala za své. V tom případě by však druhý syn Zikmund pohrdl otcovými rukopisy a z Kunratic i z Hradu by zachránil jen skvostné kodexy svého bratra. Ať již tak nebo jinak, obě velké dílny Karlovy doby, dvorská i církevní, měly osobitý styl odpovídající vysokým nárokům. *Liber viaticus* Jana ze Středy, nejstarší a také nejkvalitnější dílo první skupiny, obohatil domácí knižní malbu o podněty italského, zvláště sienského malířství. Rovněž starší biskupská dílna se za prvního pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic povznesla k svému vrcholnému období, a to v návaznosti na nástěnné malby v Emauzích.

Lenka Panušková započala svůj esej o astrologických rukopisech jako objektu reprezentace obsáhlým a pro většinu čtenářů vítaným poučením o roli astronomie i astrologie jak v klášterním prostředí raného středověku, tak i na pozdějších panovníckých dvorech.⁵¹ Svoji pozornost pak soustředila na dvě dvojice rukopisů s opisy astronomických a komputistických textů. Dva kodexy s dílem Jana de Sacrobosco *De sphaera* jsou z konce 13. století, druhé dva astrologické sborníky pocházejí z počátku vlády Václava IV. a obsahují mimo jiné *Liber de signis* Michaela Scota. Mne-motechnická funkce byla vlastní oběma rukopisům, odlišné však bylo jejich určení. Kodex pražského kanovníka Mikuláše (Wien, Österreichische Nationalbibliothek,

49) Tomáš GAUDEK, *Reprezentace objednavatelů českých iluminovaných rukopisů doby lucemburské*, svazek II, s. 400–425.

50) Hana HLAVÁČKOVÁ, *Pražské iluminátorské dílny doby Karla IV. a jejich styl*, svazek II, s. 540–571.

51) Lenka PANUŠKOVÁ, *Astrologické rukopisy: od poučení k reprezentaci*, svazek II, s. 196–223.

Cod. 2378) patřil k užitkovým, méně nákladným rukopisům, zatímco další vídeňský kodex č. 2352 svým provedením vyznačuje status vlastníka knihovny, jímž byl král Václav IV.

Spektrum možného tázání o edukativní, memorativní i argumentační roli obrazů ve smyslu *imagines* je poměrně široké. V pojednání Lenky Panuškové, Kateřiny Kubínové a Milady Studničkové o biblické typologii v obrazech mne hned na počátku zaujal odkaz na poznatek Alfreda Weckwertha, podle něhož tzv. *biblia pauperum* v první řadě sloužila jednak pro vzdělávání budoucích kněží a kazatelů, jednak při koncipování kázání.⁵² Kdo z tisíců duchovních si ale mohl tento nákladný rukopis dovolit a kolik by těchto dodnes ojedinelých památek muselo vzniknout? Také Viktor Kubík považoval za potřebné předeslat své stati o proměnách funkce ornamentu liturgických rukopisů *introductionum* o dekorativním, estetickém i praktickém účelu ornamentu.⁵³ Nejstarší formy lze u nás postihnout většinou jen u importovaných manuskriptů. Dílčí posuny z hlediska ornamentiky a její funkce v architektuře i v knižní malbě jsou patrné až od konce 12. století. Poučné pro mne bylo zvláště vzájemné propojení architektonické a knižní ornamentiky, které se projevilo mimo jiné setrvalostí románských forem iluminace v době vítězného nástupu gotiky. Významněji se přínos české knižní malby projevil za vlády Karla IV. a jeho syna Václava, a to jmenovitě díky viaticku Jana ze Středy. Gotická tradice rozvrhu výzdoby knižních stran u nás zůstala živá až do 16. století.

Úzkou návaznost na knižní malbu má i pojednání Milady Studničkové *Devízy a insignie řádu jako imago panovníka*.⁵⁴ Autorka obohatila a prohloubila své předchozí výzkumy o komparace po vertikální i horizontální ose a znalecky posoudila názory literatury počínaje Juliem von Schlossem až po Marii Theisen. Pokud jde o točení jako výraz fraternity Václava IV., nelze podle jejího mínění zatím spolehlivě říci, zda se tento motiv od počátku vztahoval k panovníkovu exkluzivnímu společenství, nebo zda původně patřil spolu s leďňáčkem, lazebníci a divým mužem k souboru jeho devíz. Signifikantní se jí naopak jeví podobnost interpretační škály Václavových devíz se sémantickým polem bílého jelena francouzského krále Karla VI.⁵⁵

Na závěr druhého svazku, a tím i celého díla zařadily editorky oddíl „Styl jako reprezentace“. Formální či estetickou stránku výtvarného díla sice nevymezily jako zvláštní funkci, připustily však, že i stylové provedení bylo určitou formou reprezentace. Se studii Hany Hlaváčkové a Jana Klípy jsme se již seznámili, dva zbývající příspěvky shodou okolností chronologicky uzavírají celou etapu a přesahují do směřování rané renesance. Z názvu pojednání Jana Chlívce o široce rozšířeném podunajském stylu plyne, že v Čechách i na Moravě, a to převážně jen na jejich

52) Lenka PANUŠKOVÁ – Kateřina KUBÍNOVÁ – Milada STUDNIČKOVÁ, *Biblická typologie v obrazech*, svazek I, s. 532–553.

53) Viktor KUBÍK, *Proměny funkce ornamentu liturgických rukopisů v kontextu ostatních druhů umění*, svazek I, s. 308–347.

54) Svazek II, s. 224–257.

55) Karel VI. však rovněž měl více devíz, viz k tomu katalog výstavy *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, ed. Elisabeth TABURET-DELAHAYE, Paris 2004, s. 375–379 (Annexe I. Devises, mots et couleurs: les emblèmes de Charles VI).

jihu, lze vesměs doložit pouze importy nebo jejich variace.⁵⁶ I když si tento výrazný a působivý styl podmanil všechny oblasti výtvarného umění, jednoznačně dominoval v malířství a grafice. Importovaná díla většinou zdobila jen aristokratické a církevní rezidence, domácí větev této školy reprezentuje zejména raná tvorba Mistra Litoměřického oltáře a ve skulptuře díla dvou umělců, Mistra Oplakávání Krista ze Žebráku a Mistra Oplakávání ze Zvíkova.

Pojednání o proměně malířského stylu a jeho inovaci na počátku 16. století předdeslala Kaliopi Chamonikola reflexi o tomto významném instrumentu celé disciplíny dějin umění.⁵⁷ Poté se zaměřila na skupinu deskových obrazů z počátku 16. století rozptýlených v moravských sbírkách, jejichž jádro tvoří oltářní retábl se scénami ze života sv. Kunhuty a císaře Jindřicha a s legendou o Nalezení sv. Kříže na sváteční straně, zatímco všední strany zobrazují Svatou rodinu, příbuzenstvo Kristovo a dvojice ženských světic. Styl těchto a několika dalších desek je v principu ekvivalentem raného vídeňského období Lucase Cranacha. Za možné adekvátní prostředí jejich vzniku autorka hypoteticky označila sídlo Pernštejnů a kostel sv. Kříže v Doubravníku.

Po stručném anglickém „Summary“ následuje neobyčejně cenný „Seznam citovaných pramenů a literatury“ a podrobné rejstříky osob a míst. Jednotlivá díla lze vesměs dohledat, avšak jen s obtížemi, věcný rejstřík by byl velice prospěšný, doporčují ho dodatečně zpřístupnit na internetu.

Dospěli jsme k závěru. Pro recenzenta, navíc bez profesní legitimace, není pohanou přiznat, že není s to kriticky a s nadhledem posoudit přínos či nedostatky všech chronologicky, prostorově i tematicky různorodých složek tak rozsáhlého a členitého díla. Vyzdvihovat jednotlivosti by nebylo namístě, protože by mohlo vzniknout mínění, že ostatní si nezaslouží pozornosti. Jestliže editorky v úvodu usnadnily čtenáři orientaci v rozsáhlém souboru shrnutím přínosu jednotlivých příspěvků, recenzentovi naopak jeho úkol ztížily, a to tím, že v závěrečném odstavci vlastními slovy naznačily, k čemu by se po důkladném seznámení s oběma svazky díla musel tak jako tak dobrat. Nuže zde je onen odstavec ze s. 43, který bere recenzentům vítr z plachet: „Jednotlivé studie nemají jednotný ráz, každý z autorů se s položenou otázkou vypořádal po svém. [...] Najdeme zde proto vedle sebe přehledové studie předkládající určitou typologii či sledující jediný fenomén a jeho proměny v delším časovém horizontu i úžeji zaměřené sondy věnované jednomu artefaktu či skupině artefaktů spojených obdobnou funkcí. [...] Podstatné v této knize tak nejsou pouze odpovědi, ale i položené otázky a cesty vedoucí k jejich zodpovězení.“

Dodávám, že některé studie zkoumají nové přístupy, jiné tu více, tu méně mohou svým encyklopedickým pojetím plnit funkci studijní příručky nebo úvodu do specializovaného bádání. Napomáhají k tomu četné reprodukce a v případě architektury i názorné kresebné rekonstrukce. Ocenění si zaslouží také grafická podoba díla, pamatující na čtenáře a lahodící oku. Teprve časem se ukáže, zda rozvolnění spektra takto pojímaných alternativních dějin umění, v němž se vedle sebe

56) Jan CHLÍBEC, *Import podunajského umění v sochařství a malbě a jeho české varianty*, svazek II, s. 596–621.

57) Kaliopi CHAMONIKOLA, *Proměna malířského stylu na počátku 16. století*, svazek II, s. 622–637.

obrazně řečeno dostávají katedrála se zemanskou tvrzí a řemeslnická práce s tvůrčí invencí, zůstane osamoceným podnětem. Snad však mohu odpovědně napsat, že Kateřina Kubínová a Klára Benešová spolu s autorským týmem nezklamaly očekávání a odborné veřejnosti i vážným zájemcům poskytly alternativu k tradičním „dějinám umění středověku“.

Závěrečné zamyšlení

Četbou a studiem obou rozsáhlých děl, která představují závažný posun ve směřování celého oboru dějin středověkého umění v našich zemích, jsem strávil několik měsíců. Uvědomoval jsem si, jak odpovědný úkol jsem na sebe převzal. Nikoli snad proto, že by na mém úsudku záleželo, neboť přes všechny snahy o interdisciplinární studium se názory „odjinud“ neberou příliš na vědomí. Odpovědnost pocituji sám za sebe, abych vlastní generační vidění a zkušenosti nepoužil jako filtr vůči novým postupům a přístupům mladších kolegyň a kolegů. Sám jsem byl kdysi mladý a názorově se střetával, rozcházel i znovu scházel se svými předchůdci.

Zatímco středověká část *Dějin umění v českých zemích 800–2000* působí koncepčně jednoduše, v druhém kompendiu jsou generační švy přece jen patrné, i když se věkově starší a zkušenější autorky a autoři snažili dostát svému zadání, jak to jen šlo. Nemuseli se k tomu ani nutit, vždyť bezmála všemi sledovanými kategoriemi počínaje funkcí reprezentace a kultovním přístupem k *imagines* konče se i dříve bádání zabývalo. Posunuly se však priority a s nimi ustoupily do pozadí nebo zmizely z povědomí dříve vlivné metody a přístupy. Tak tomu bývalo a jistě bude i nadále.

To ovšem platilo v dobách, kdy dějiny umění a medievistika byly exkluzivními obory, jimiž se mohla profesionálně zabývat jen hrstka badatelů. Dnes se této oblasti s omezeným a de facto již uzavřeným souborem artefaktů a pramenů věnují desítky, ne-li stovky studentů a mladých badatelek i badatelů. Dochází tak k jevu, který vyznačuje řadu přírodovědných disciplín již delší dobu. Práce starší pěti let propadají do propadliště zapomnění, z něhož se většinou už nikdy nedostanou znovu na oči. Zatím se to ukazuje na stále objemnějších katalogích výstav, které replikují, inovují a obměňují slovní komentáře normativně dané délky hesel a přidružené bibliografie. Psaní těchto hesel se stalo natolik rutinní záležitostí profese, že v prvotním záměru měla právě hesla suplovat „Dějiny umění“ v jednom svazku. To jen mimochodem, na mysli mám spíše geometrickou řadou narůstající počet studií a publikací, které v poznámkovém aparátu vytlačují starší objemné a přínosné tituly. Příští bádání se s tím jistě nějak vyrovná, právě tak jako s přílišnou specializací a parcelací výzkumných polí na záhumenky, z nichž nelze vyhlédnout za jejich obzory.

Místy mne při četbě obou kompendií napadaly spojitosti se studii a knihami, které mne zaujaly v minulosti. V soupise literatury jsem je nenalezl. Nepochybně mi unikly novější práce, jež ty starší vytěsnily. Nicméně se mi zdá, že větší přihlédnutí k minulému bádání by nemuselo být bez užitku. Hned však sám sebe koriguji: dějiny umění vždy byly a zůstanou výběrem objektů zkoumání i adekvátních přístupů. Proto také může být rozdílně posuzováno teritoriální zastoupení vybraných artefaktů ve spojitosti s prolínáním tzv. Kulturlandschaften na straně jedné a velkými

prezentacemi regionálních kolekcí na straně druhé. Obojí nicméně platí až od druhé čtvrtiny 15. století, kdy silně zeslábla centrální role Prahy.

Poněkud ostýchavě uzavírám svoji rozpravu porovnáním obou kompendií z hlediště programově vytyčeného hledání alternativních dějin umění. Medievistická část prvního díla v tomto směru uspěla v úvodní úvaze, zatímco většina ze 105 hesel zůstala u slibného náběhu. Kompendium *Imago, imagines* alternativními dějinami středověkého umění není. Je však alternativním dějepisem umění sledujícím vytčené cíle převážně analytickým zkoumáním většího, někdy ale i poměrně malého souboru děl. Zatím tak jde, alespoň podle mého mínění, o potřebné a zdařilé vykročení k příští syntéze, která by dovršila náběh z roku 2017. Zda bude skutečně na pořadu dne, zda záhy nepřeváží hledání nové alternativy jako vstupní legitimace příští generace, si netroufám odhadnout.