

MANDEVILLOVY CESTY / RUKOPIS BRITSKÉ KNIHOVNY Add. 24189

Třebaže na první pohled byla latinská Evropa ve 14. století mnohem víc ponořena do sebe a svět východního Středomoří, Svaté země a vzdálenějšího Východu jí nebyl tak blízký jako předchozím generacím, nebylo tomu tak zcela. Ani ztroskotání tzv. latinského císařství v Konstantinopoli, ani postupná ztráta prakticky všeho, co bylo získáno zápasem o místa Kristova života, neznamenal, že by se tyto oblasti ztratily z obecného povědomí. Země za mořem nepřestávala být ani pozdnímu středověku zemí zaslíbenou, nejvzácnější, „*lady and sovereign of the other lands*“, i když mnohá místa, která zde na čas patřila křesťanům, zpustla a byla přístupná jen s nesnáze.

Vedle východního obchodu, spočívajícího téměř výhradně v rukou Benátčanů a Janovanů, vedle tradičního putování k památným místům, udržovaly znalost o Svaté zemi a vzdálenějších krajích zvláště zprávy o cestách, o obdivuhodných výpravách mendikantských misí. Navazovaly na starší pokusy získat kontakt s mocnou říší Mongolů a využít její podpory v zápase s islámem. Jejich řada je od poloviny 13. století velmi četná, živena v té době náboženskou snášenlivostí Mongolů, jež nebránila misijní činnosti. Zejména františkáni v ní dosáhli ve 14. století úctyhodných výsledků. Na nejznámější zprávy 13. století, na Historii Mongolů Johanna de Plano Carpini (1247) nebo na Itinerarium dominikána Wilhelma von Rubruck (1255), navazoval cenný popis východních krajů, který roku 1330 nadiktoval po své čtrnáctileté cestě bratr Odoricus z Pordenone. Roku 1338 se z papežského pověření vydal s poselstvem do Číny jiný františkán, Florentin Giovanni di Marignolli, jehož Světová kronika nedosáhla sice hodnoty předchozích zpráv, ale vzbudila přesto mimořádnou pozornost na dvoře císaře Karla IV. Na počátku 14. století sepsal v Paříži arménský princ Hayton své *Flor des Estoires de la Terre d'Orient* a *Annales de Terre Sainte*, 1336 se objevil nový popis Svaté země a Egypta od Wilhelma von Boldensele.

Ohlas všech těchto popisů, včetně Marco Polova *Il Milione*, mnohonásobně předčil úspěch knihy, jejíž rukopis se objevil po polovině 14. století, v roce 1356 nebo 1357 — Cesty rytíře Jana Mandevilla. Stala se jedním z nejčastěji opisovaných a nejprekládanějších textů poslední čtvrtiny 14. a téměř ještě celého 15. století. Dodnes se zachovalo na 250 kopií pořizovaných pro objednavatele nejrůznějších vrstev. Nabízela čtenářům popis cesty do Konstantinopole, Palestiny a Egypta, provázela je po některých ostrovech Středomoří a vedla opět jinými cestami do Jeruzaléma, směřovala Malou Asii, Persii a Arménii přes říši Amazonek do obojí Indie, ztotožněné zde s říší kněze Jana, seznámila je s některými z ostrovů Indického oceánu a dovedla až do Číny k velké-

mu chánovi. Vyprávěla o různých vírácích a vyznáních, o Tatarech, muslimech a životě Mohamedově, o zvycích, přírodních pamětihodnostech a divech. Splétala autentické postřehy s fantastickými přídávky, s monstrem ze starých antických pramenů, s fragmenty příběhů Alexandových i s historkami, jež byly plodem středověké fantazie. Cestovním zprávám středověkých poutníků se podobala spíše vnějškově, jsouc mnohem spíše zábavným čtením, umně kombinujícím skutečnost s tím, co čtenář důvěrně znal a očekával, s tradičními prvky středověkých představ o exotickém světě.

Sám sebe představil autor jako rytíře Johna Mandevilla, narozeného a vychovaného v St. Albans v Anglii; svou cestu údajně nastoupil na den sv. Michala v roce 1322 a zprávu o ní sepsal podle vzpomínek po 34 letech, v roce 1356. Moderní kritika (Bovenschen) poznala fiktivní charakter Mandevillova vyprávění o cestách a určila prameny, z nichž čerpal nebo spíše přebíral celé části doslovně nebo s malou literární úpravou. Pro první část, líčení pobytu v Konstantinopoli, Svaté zemi a Egyptě, to bylo Itinerarium dominikána Wilhelma von Boldensele, sepsané roku 1336. Hlavní oporou popisu vzdálenějších východních krajů byl o málo starší popis cesty severoitalského františkána Odorika z Pordenone. Odsudek autorovy nepůvodnosti — přerůstající svou mírou i běžnou bezstarostnost středověku v těchto otázkách — mírní do jisté míry zjištění, že literární základna jeho práce byla ve skutečnosti dosti bohatá, že tedy dílo nelze považovat jen za okamžitou reakci na módní zájem o exotická témata, ale za plod hlubšího a trvalejšího autorova zaujetí. Vyskytli se autoři zastávající přesvědčení, že Mandeville alespoň část putování, jmenovitě pobyt v Egyptě, přece jen absolvoval. Tak značná literární erudice nemohla být ve 14. století dostupná běžně laikům, vyžadovala nepochybně buď univerzitní studia nebo jinou formu literárního vzdělání, běžnou v duchovních kruzích. Cesty čerpají, jak zjistil hlavně Bovenschen, ze starších popisů a historií Svaté země (Jacques de Vitry, Jan z Würzburgu, Fulcherius a Burchard), zabírají další autory cestovních zpráv (i Marca Pola, Jana de Plano Carpini, Haytona a Viléma Tripolského), encyklopedie 13. století (*Speculum Vincenta* z Beauvais i Petra Comestora), Zlatou legendu Jacoba Voragine i antické autory, kteří psali o těchto zemích a jejich historii: Plinia, Solina a Josepha Flavia. Vedle literárních kvalit přiznávají autoři práci o Cestách Mandevillovi i sympatickou snahu porozumět odlišným zvykům a životním způsobům, vzácnou toleranci vůči cizím vírácům a nezaslepenost vůči nedostatkům víry vlastní, zvláště vůči neřádům v církvi, jejichž kritiku vkládá do úst Řeků i muslimů.

K méně autoritativním výsledkům dospěla zatím literární historie v otázce původu autora a místa sepsání díla. Jeho obrovský rozptyl, zánik nejstarších rukopisů a obtížnost při posuzování dílčích změn v mnoha jazykových verzích, jejichž posloupnost nebylo také zcela snadné stanovit, to vše působilo a dodnes působí literárnímu a jazykovědnému bádání značné těžkosti. V osmdesátých letech minulého století podstatně pokročilo kritické řešení těchto otázek díky krátce po sobě následujícím příspěvkům autorů různých specializací (Nicholson, Vogel, Bovenschen, Warner). Dokud se věřilo, že Cesty popisují skutečně vykonané putování a byly pouze ve středověkém duchu doplněny několika smyšlenými příběhy, braly se doslovně i údaje o autorství díla. Jakmile však byl rozpoznán jeho od základu fiktivní charakter, rozplynula se tato jistota a začal obtížný, dosud ještě ve všech ohledech ne zcela uzavřený proces hledání skutečného autora a okolností vzniku díla. Není to ojedinělý osud, neboť v řadě skladeb 14. století, zvláště alegorických, se autoři záměrně a rafinovaně ukrývali a dokázali dlouho úspěšně utajovat svoji identitu.

Pověst o britském Odysseovi, jak vzletně označil Mandevilla 1631 John Weever, novému kritickému zkoumání neodolala. Warner sice uvedl i dva anglické prameny z doby kolem roku 1400, v nichž je jmenován (zápis v kronice opatství Meaux v Yorkshire z let 1388—1396 a popis slavných stránek historie kláštera St. Albans od Thomase Walsinghama), stylizace obou byla však už zřejmě odrazem rychle se šířící popularity Cest a jejich údajného autora. Rytíře Johna Mandevilla se jemu, ani jinému historikovi po něm nepodařilo ztotožnit s žádnou historicky doložitelnou postavou v Anglii.

Zato soubor lutyšských pramenů, jejichž počet s postupujícím studiem narůstal, vedl k překvapivým novým poznatkům. V několika z nich byl popisován kamenný náhrobek s rytou postavou umístěný v klášteře vilémitů (Guilelmitarum), jenž zanikl teprve na konci 18. století. Jeho nápis hlásal, že pod ním odpočívá urozený muž Joannes de Mandeville, řečený *ad barbam*, pán na Campdi (Compredi), rodem z Anglie, profesor lékařství, nejzbožnější v modlitbách a nejštedřejší v rozdávání svých statků chudým, jenž proputoval celý svět a zemřel v Lutychu roku 1372. Popis náhrobku je několik, pořízených nezávisle na sobě, nejstarší již z roku 1462. Za klíčový pramen se považuje záznam (zachovaný však pouze v pozdním opisu ze ztracené čtvrté knihy kroniky) Jeana d'Outremeuse (1338—1399), duchovního a notáře, osobnosti v životě města Lutychu dobře známé, autora několika spisů: *Geste de Liege*, *Myreur des Histoires*, nedochovaných *Geste d'Ogier le Danois* a přírodovědných pojednání. Mluví se v něm o Jeanu de Bourgogne, řečeném „à la barbe“, jenž na smrtelném loži sdělil kronikáři, kterého pověřil také provedením své závěti, že jeho skutečné jméno je Jean de Mandeville, hrabě z Montfortu, pán ostrova Campdi a zámku Perouse. Že v mládí v Anglii zabil šlechtického soka v souboji, a proto uprchl ze země, mnoho cestoval a usadil se v Lutychu roku 1343, byl lékařem a také filozofem, znalcem astrologie a fyziky. Zemřel roku 1372 a byl pochován u vilémitů. Jean de Bourgogne je v Lutychu skutečně historickou postavou. Je známé například jeho pojednání o moru, jež bylo dokonce opsáno do jednoho svazku spolu s nejstarším zachovaným exemplářem *Cest*.

Zpráva Jeana d'Outremeuse byla vykládána několikerým způsobem. Dokonce i jako mystifikace kronikáře, jenž chtěl zakrýt skutečnost, že *Cesty* sepsal on sám (Hamelius). Tato interpretace, těžko prokazatelná hlavně z časových důvodů, nebyla dosud nikterak potvrzena. Mnohem více se rozšířilo přesvědčení, že autorem byl skutečně lutyšský lékař Jean de Bourgogne, zvaný *à la barbe*, jenž použil pseudonymu Mandeville. Ohlas a úspěch knihy byl pak takový, že neodolal pokušení a přezdívku posléze vydával za své pravé a původní jméno. Jak tomu bylo s jeho vztahem k Anglii, je možné se také jen dohadovat. Zda mu k důmyslné volbě přezdívky stačila jen znalost anglických poměrů a historie, nebo zda tento svazek byl hlubší, zůstává otevřenou otázkou. K tomuto stupni došlo bádání na konci 19. století. V jedné z nových poválečných monografií se pokusila J. W. Benettová rehabilitovat doslovné znění toho, co autor o sobě sám v textu říká, a odmítnout celou lutyšskou teorii jako dodatečnou, opírající se zejména o přesvědčení o prioritě textů anglického původu. Její argumenty však nebyly všeobecně akceptovány, stále převažuje mínění o autorství Jeana de Bourgogne a vzniku spisu v Lutychu. Celá otázka je ovšem stále otevřená speciálnímu studiu.

V závěru prologu nejstarších anglických textů autor uvádí, že sepsal dílo latinsky a sám je také přeložil do franštiny a angličtiny; o autentičnosti tohoto výroku se ovšem vesměs pochybuje. Nejstarší verze *Cest* byla, jak se všeobecně přijímá, fran-



157. Ilustrace Mandevillových cest. Lov s gepardy, hostina lovců.

272 couzská. Je pouze předmětem sporu, zda to byla varianta kontinentální nebo insulární, jíž patřila přednost, neboť kritika rozděluje dnes tyto nejstarší francouzské texty do 2–3 skupin. První anglický překlad vznikl v poslední čtvrtině 14. století, další, širší a jazykově velmi hodnotná tzv. Cotton version, následovala krátce po roce 1400.

Kolem roku 1390 došlo v Lutychu k nové francouzské redakci, pravděpodobně přičiněním Jeana d'Outremeuse, při níž byly do několika kapitol vpleteny příběhy Ogiera le Danois, jednoho z paladinů Karla Velikého, mýtického hrdiny uctívaného zvláště v oblasti Arden a Lutychu, jemuž byly připisovány i domnělé výpravy do Orientu. Z nejstarší verze francouzské vznikly několikrát překlady do latiny a rovněž první překlad německý od Michela Velsera. Druhý německý překlad od kanovníka Otto von Diemeringena se opírá už o upravenou verzi lutyšskou a pracuje nadto i s latinským exemplářem. Diemeringen byl kanovníkem v Metách v letech 1369–1398 a překlad zřejmě vznikl až v závěru tohoto období. Je znám v pěti opisech.

Podle Otto von Diemeringena pořídil svůj převod do češtiny Vavřinec z Březové, o němž víme, že pocházel ze zemanské rodiny ve středních Čechách (narozen 1370 nebo 1371), stal se bakalářem (1390) a o čtyři roky později mistrem svobodných umění pražské univerzity. Jako klerik žil nejprve z drobných obročí; na počátku 15. století se přimkl pevněji ke královskému dvoru Václava IV. Hus jej ve svém kvodlibetu roku 1411 apostrofuje jako chráněnce vlivného krále Jíry z Roztok a porovnává ho po univerzitním zvyku s antickým Plutarchem. Záhy osvědčil Vavřinec svou překladatelskou schopnost i všestranné literární vlohy. Prvním překladem byl Snář podle rozšířeného arabského textu Achmeta ben Sirina z latinského zpracování nazývaného *Somnium Slidae*, následoval patrně Mandeville podle středohornoněmeckého textu Diemeringena. V jeho úvodu se Vavřinec nazývá služebníkem Václava IV., římského a českého krále, překlad je však možné přesto klást až do doby kolem roku 1410, neboť Václav neprestal užívat titulu římského krále ani po svém sesazení v říši. Z předhusitské doby pochází od Vavřince ještě nedokončený pokus o sepsání Světové kroniky pro Jana z Eysenberku, kompilace opírající se hlavně o Petra Comestora a Martina Opavského. Mimořádně čestné místo má Vavřinec v písemnictví husitské doby jako autor nejhodnotnější latinsky psané Husitské kroniky, zachycující události let 1414–1421, a veršované Písně o vítězství u Domažlic. Jak uvidíme v dalším, byl Vavřincův překlad *Cest vlastní* oporou autora londýnských ilustrací.

Otto von Diemeringen a s ním i Vavřinec vypustili obsírnou předmluvu Mandevillovu s chválou Svaté země a nahradili ji stručnějším úvodem, jenž končí oslavou putování. Kdo je vysoké mysli, nemá dosti na znalosti jedné země. Někdo putuje „v rytířství“, druhý pro víru, třetí za obchodem, čtvrtý, aby spatřil divy světa, pátý pro lásku nebo jinou příčinu. Mandevillovy příběhy prý berou rytíři v Paříži, Bruggách a Anglii za bernou minci, kupci v Bruggách, kteří se sem sjíždějí z dvaceti království, je rádi poslouchají. Rozptyl mandevillovských textů byl skutečně mimořádný. Je pozoruhodné, že pevné místo měly od počátku i ve dvorských knihovnách. Rokem 1371 je datován nejstarší opis *Cest* (Paříž, *BN ms. n. a. fr. 4515*), který dal psát dvorní lékař Gervais Cretien pro svého pána, největšího z bibliofilů 14. století, Karla V. Kultivovaná úprava písaře Rauleta d'Orleans počítá s dosti skromnou malířskou výzdobou. Titulní stránka má čtyři kvadriloby s obrazy písničho autora, dedikační scénou a dvěma ilustracemi z příběhu o dceři Hippokratově. V textu samém jsou už jen dvě iniciály s Proměněním Páně a dvěma apoštoly.



158. Ilustrace Mandevillových cest. Aristotelův hrob.

Slavnější, bohatě ilustrovaný dvorský exemplář vděčí za svůj vznik burgundskému vévodovi Janovi Bez bázně, který jej věnoval roku 1413 jako novoroční dar svému strýci Janovi z Berry (Paříž, *BN ms. fr. 2810*). Mandeville je zde zařazen mezi další autory cestovních zpráv, za Marka Pola, Odorica z Pordenone, Wilhelma von Boldensele, před Haytona a Ricolda de Montecroix do sborníku, který už vévodův sekretář Jean Flamel označil titulem *Livre de merveilles*. Mandeville je zde výjimečně bohatě ilustrován 74 scénami, rozvrženými do celého textu. Zájem o orientální témata a předměty tohoto původu byl v proslulé sbírce Jana z Berry zvláště výrazný. M. Meiss upozornil na další cestopisy i na cyklus šesti velkých tapisérií s obrazy velkochána. Svěho Mandevilla měla i Valentine de Milan na zámku Poire u Pavie a český překlad vděčí za svůj vznik rovněž dvorskému prostředí. Také v něm sloužily Cesty jako zábavná četba, hovějící dobové zálibě v exotismu, vyprávějící o zemích, z nichž pocházelo mnoho vzácných předmětů, drahých kamenů i látek ve dvorských sbírkách.

Kraje, o nichž pojednávaly, a jejich osudy se ovšem připomínaly v tomto prostředí mnoha způsoby a často velmi naléhavě. 14. století bylo pro Byzanc obdobím politické zkázy. Turci využili její vnitřní slabosti, přeplavili se do Evropy, pronikali Balkánem a koncem století byla sultánova vojska až na Dunaji. Byzanc byla touto záplavou zcela obklopena, z říše zbylo hlavní město a několik málo dalších měst roztroušených po pobřežích. Několik latinských panství zůstávalo dosud v Řecku a na řeckých ostrovech. Vše ostatní obsadili Turci. Za této situace se opětovně objevovala na evropských dvorech poselství usilující o dosažení pomoci. Toho druhu byla například cesta Petra Kyperského, titulárního jeruzalémského krále, na počátku šedesátých let 14. století, která vedla ke kurii a na řadu dvorů. Ve výsledku bezúspěšná, stejně jako pokusy řeckých císařů dosáhnout církevního sjednocení a tím upravit cestu ke společné obraně proti osmanským Turkům. Už roku 1369 se osobně podrobil Jan V. papeži v Římě. Ještě hlubší dojem zanechávala na Západě návštěva Manuela II. Palaiologa (1400–1402), v závěru stejně bezvýsledná. Pouze romantikové jako Philippe de Mézières osnovali rytířské řady a křísili myšlenku křížových výprav. Vlastní pokusy zasáhnout přicházely pozdě a byly špatně vedené. Výprava v čele se Zikmundem Lucemburským roku 1396 měla bezstarostný ráz rytířské jízdy, jaké se podnikaly do Prus a na Litvu proti ubohým soupeřům. Skončila ostudnou porážkou u Nikopole na Dunaji a přinesla svým účastníkům nejtrpčí zkušenosti. Kraje, jimiž poutník Mandeville procházel v prvních kapitolách Cest, se stávaly pro Evropu počátku 15. století ohniskem nejvážnějšího nebezpečí.

Exemplář londýnské *British Library ms. add. 24189*, jenž je předmětem naší pozornosti, zaujímá mezi rukopisy Mandevilla ojedinělé postavení. Sestává z 28 celostranných, rámem uzavřených obrazů na 14 pergamenových listech formátu 225 × 181 mm. Je bez jakéhokoliv textu a titulů a jde o fragment obrazového doprovodu, neboť obrazy dosahují pouze ke 13. kapitole (českého překladu), tj. o málo dále než do desetiny textu. Pro Britské muzeum jej koupil 8. 6. 1861 William Maskell. O jeho starších osudech vypovídá pouze rukopisné sdělení předchozího majitele antikváře Samuela Woodborna, přivázané do kodexu jako úvodní list. Podle něho získal Woodborn knížku od M. Pesche, jenž ji údajně koupil v Římě od řeholníka a měl „*great reason to believe that it had been purloined from the Vatican library*“. Získal ji současně s řeckým evangeliářem, který se později dostal do sbírky vévody Hamiltona. Woodbornovy další dohady o španělském nebo maurském původu jsou již zcela fantastické a vy-

cházejí z přesvědčení, že zvyk lovit s ochočenými šelmami namísto psů, znázorněný na jednom z obrazů, se vyskytoval pouze v těchto krajích. Woodborn ještě netušil, k jakému textu se ilustrace váží, byl si nicméně jist jejich kvalitou a předpokládal, že vděčí za svůj vznik papežské objednávce. Další dvě úvodní strany obsahují opis Waagenova hodnocení rukopisu, jež vydal roku 1838 P. Murray. Waagen zhlédl rukopis ještě ve Woodbornově sbírce a byl zřejmě autorem domněnky o španělském původu ilustrací.

V 19. století byl kodex svázan, listy zjevně poněkud seřiznuty a na ořízce pozlaceny. Při tom byl přeházen jejich původní sled a byly sestaveny a svázané tak, že si dnes nelze učinit konkrétní představu, jak byly původně naskládány, v jakých složkách, zda celek měl vůbec podobu kodexu nebo jen souboru listů, opatřených ochranným obalem. Při převazbě také zmizelo vše, co by případně poukazovalo na starší majitele.

Roku 1889 se dostalo kodexu mimořádné pozornosti. Byl vydán jako úplné faksimile péčí Roxburgh Clubu, opatřen vynikajícím úvodem G. F. Warnera a edicí anglického textu z rukopisu *Egerton ms. 1982*. Zájem Warnerův byl v prvé řadě literárně historický. Platil hlavně záhadám kolem osobnosti autora, vztahu jednotlivých jazykových verzí a redakcí. Z Warnerovy minuciózní práce s prameny a logické argumentace těžší literatura vydatně dodnes. Odkryl vztah ilustrací k Mandevillovu textu. Jejich výtvarná stránka stála však mimo jeho pole zájmu. Uvažoval nejspíše o flámském původu ilustrací, nadhodil, že místem vzniku by mohl být přímo Lutych. Patří mu zásluha za to, že kodex dokonalou formou uvedl do literatury a zpřístupnil dalšímu bádání.

Ještě dlouho však trvalo, než se podařilo konkretizovat představu o jeho původu. Bylo k tomu třeba, aby podstatně pokročilo poznání rukopisů a malířství internacionálního stylu kolem roku 1400, rozvětveného do mnoha ohnisek a propleteného četnými svazky. Byl to Otto Pächt, jenž v roce 1938 ve stati v *The Burlington Magazine* určil a zhodnotil tzv. *Dietrichštejské martyrologium* z Gerony a tím narazil na dosud téměř neznámou vrstvu rukopisů počátku 15. století, jejíž česká provenience byla mimo pochybnost. Přiřadil k ní i londýnské ilustrace Mandevilla, a určil tak směr dalšímu zkoumání až do dnešní doby. Je pozoruhodné, že právě v této souvislosti formuloval své základní myšlenky o přelomu 14. a 15. století jako o svěbytné epoše, v níž se vytváří cosi jako společný *European art language*, jehož kosmopolitní charakter byl mimořádně šťastně oplodňován zvláštnostmi jednotlivých národních nebo lokálních škol. Později Pächt rozvinul tuto koncepci zejména při příležitosti vídeňské výstavy evropského umění kolem 1400 (1962), na níž se znovu objevilo *Martyrologium* z Gerony a jejímž emblémem se stal medailón s obrazem zvířetníkového znamení Panny z jednoho z rukopisů jeho skupiny (*ÖNB cod. 1850*).

Dvacet osm obrazů londýnského Mandevilla se těsně váže k předmluvě a prvním kapitolám rukopisu. Provázejí však text velmi nerovnoměrně, takže nemají charakter systematické, dopředu jasně rozvržené ilustrační práce. Jak prokázal už Otto Lohr a jak je možné doplnit ještě dalšími argumenty, opíral se malíř o text českého překladu Vavřincova. Odkazujeme tedy k jeho kapitolám, třebaže jsou rozvrženy jinak než ve starší francouzské a anglické verzi. Děj se v nich odvíjí po mnohem kratších úsecích (namísto 34 má tato verze 121 kapitol), které dál už nejsou rozvrženy do čtyř knih jako překlad Diemeringenuv. V porovnání s nejstaršími verzemi je ve Vavřincově textu už mnoho vypuštěno a také zkresleno, což se týká zejména místních jmen. Dva mezistupně (lutyšská úprava z konce 14. století a překlad Diemeringenuv), jež jej dělí od původní verze, i středověká praxe volného tlumočení jsou na něm dobře patrné.

První trojice ilustrací patří k předmluvě (3r, 3v, 4r). Z té už Diemeringen vypustil Mandevillovu apoteózu Svaté země, která opakovala patos starých křižáckých spisů. Malíř stál tedy před úkolem představit překladatele a vlastního autora, čehož se zhostil dvěma samostatnými autorskými obrazy: jako první přichází Otto von Diemeringen v kanovnickém úboru u pulpitu bohatě vybaveného písarskými potřebami, teprve poté Mandeville. Mezi oba tyto obrazy je vložena scéna v krajině, jakési uvedení Mandevillovy družiny putující po moři před rozvinutou scénérií pobřeží. Typ rytíře Mandevilla, mladšího muže pravidelných ušlechtilých rysů tváře, oděného v módní kostým, s věncem ze zlatých dubových listů kolem ramen, se vrací i v dalších ilustracích.

Druhá kapitola líčí Mandevillovu cestu uherským královstvím a Bulharskem do Konstantinopole, zčásti podél Dunaje, starou suchozemskou trasou do Byzance, kterou se ubírala už první křížová výprava. Mandeville převzal její popis od Wilhelma von Boldensele. Dva obrazy (4v, 9r) ještě znovu znázorňují poutníky v krajině, první snad před Šoproní nebo hradem Wieselburgem v Uhrách, druhý s velkým městem na obzoru je zachycuje už před cílem první etapy cesty, před Konstantinopolí. Popisu města je věnován závěrečný pasus druhé kapitoly i obraz (9v). Metropole byzantské říše je na něm pojata jako středoevropské město pozdního středověku, náměstí lemují domy s podloubími, „překrásný a převeliký kostel . . . ke cti svatě Žofie“, který na něm stojí, je gotická katedrální stavba s opěrným systémem a bohatou kamenickou výzdobou na vnějšku. Na hradbě města je socha císaře Justiniana, symbol staré slávy a moci říše, jenž gestem pravice hrozí všem jejím nepřátelům. Všechny starší jazykové verze, včetně Diemeringenovy, mluví o jezdecké soše císaře („Justinian the Emperor, covered with gold, and he sitteth upon a horse crowned . . . this image standeth upon a pillar of marble“). Vařinec zde, jako na řadě dalších míst, překládal volně, vypouštěl a obměňoval. Jeho text mluví o muži slitém z mosazi, pozlaceném, s jablkem v ruce, jenž je postaven na velkém mosazném sloupě. Jako stojícího jej také malíř zpodobil.

Třetí a čtvrtá kapitola o ostatcích a historii dřeva kříže mají dohromady 11 obrazů. Tvoří jakési jádro, největší soubor našeho torza. V rozsáhlém odbočení se ztrácí původní nit vyprávění, motiv putování, v prvních obrazech tak zdůrazněný, ustupuje do pozadí. Nejprve duchovní přináší trůnícímu byzantskému císaři všechny vzácné ostatky Kristovy, chované v Konstantinopoli: sukni nesešivanou, kříž, houbu a trnovou korunu (11r). Od Jacoba de Voragine převzal Mandeville do svého vyprávění část legendy o nalezení dřeva kříže, jejíž hlavní myšlenkou je vykoupení z dědičného hříchu a v níž vystupuje Kristus jako druhý Adam. Pro pozdní středověk byla historie stromu života znovu mimořádně přitažlivá, a teprve v pozdním 14. a v 15. století se dočkala skutečně výpravných obrazových cyklů. Mandeville do ní vstoupil výčtem čtvera druhů dřeva kříže: cypřiše, palmy, vonného cedru a olivy (obraz 11v). Jeho duchovní výklad ze svodu *Legenda aurea* nahradil však prostšími, přístupnějšími argumenty z apokryfů k pašiji Kristově. Teprve potom přichází vlastní začátek legendy. Adam na smrtelném loži poslal svého syna Setha k andělovi střežícímu ráj, aby mu přinesl olej milosrdenství k ozdravení těla. Malíř si vybral motiv archanděla Michaela v bráně ráje, jak Sethovi dává namísto oleje tři zrna ze stromu milosrdenství (13r). Seth při návratu nachází otce již mrtvého a obklopen naříkajícím zástupem klade mu tři zrna do úst. Malíř tu neodolal pokušení porušit jednotu času v obraze, která jinak pro něho byla již dosti závazná, a sledovat, jak se děj ještě dále vyvíjel. Z Adamova hrobu v popředí vyrostly již tři vysoké ratolesti (13v). V *Cestách* je dál legenda radikálně zkrácena,



159. Ilustrace Mandevillových cest. Poutníci před městem.

Podle Cyrila Jeruzalémského zvolil si Kristus trnovou korunu proto, aby vykoupil prarodiče, jejichž zem byla prokleta a měla nést jen trní a hloží (Gen. 3, 17–18). Snad tímto typologickým spojením se dá vysvětlit, proč na historii dřeva kříže přímo navazuje ojedinělá historie Kristových korun. Začíná opět historickým obrazem (14r): duchovní přinášejí trunicímu francouzskému králi Ludvíkovi IX. ostatek koruny v křišťálové schránce. K této události, tak významné pro umění i kult nástrojů Kristova utrpení v západní Evropě, došlo roku 1239. Následuje výklad o třech korunách Kristových, zhotovených z hlohu, „*bílého stromu*“ (ve starších verzích se mluví o plané růži — *églantine*) a mořského sítí. Tvoří jakousi paralelu k různým druhům dřeva kříže. Ani v tom nehledá Mandeville zvláštní symbolický význam a jediné, co uvádí, je prostá lidová pověra, podle níž keř hlohu má chránit před úderem blesku a zlým duchem. V žádném ze známějších pramenů k historii Kristova utrpení není takovéto vyprávění zakotveno a Bovenschen spatřoval jeho původ dokonce přímo v Mandevillově fantazii. Provázejí je tři obrazy Kristova korunování trním: za noci, ještě v Getsemanské zahradě (14v), v domě židovské velerady, když byl přiveden k Annášovi biskupovi, jak překládá Vavřinec (12r), a třetí v domě Pilátově, jež výslovně uvádějí tři evangelia (12v).

Jedinou větou v závěru čtvrté kapitoly připomíná Mandeville ještě ostatek Kristova kopí, celkem bez zvláštního důrazu. Toho se mu dostalo až v naší obrazové řadě, v níž byla tato věta rozvedena do dvou samostatných obrazů (10r, 10v). Jsou na nich trunicí vladaři, všichni s hrotem svatého kopí, které ve středověku nebylo chápáno jenom jako vzácný ostatek, ale také jako insignie říše. Standarty s heraldickými liliemi a monogramem římského senátu označují na první ilustraci francouzského krále a římského císaře. Oba nesou hrot Longinova kopí, třebaže text i ve Vavřincově překladu výslovně uvádí, že hrot má ve svém vlastnictví francouzský král a císař pouze rukojet'. Je to snad jediné místo, na němž malíř korigoval text, a to podle zkušenosti, neboť musil vědět, že „*kopí Páně a hřeb uprostřed, jenž byl do nejsvětějších nohou vražen*“, se ukazovalo každoročně na náměstí Nového Města pražského a že se v pátek po Nanebevstoupení Páně dokonce světil jeho svátek, jak ustanovil papež pro celou říši na přání Karla IV. už roku 1354. I byzantskému císaři zůstalo jeho Longinovo kopí jako záruka božské ochrany, a to i poté, co prodal ostatek francouzskému králi. I nadále se v Konstantinopoli v kapli P. Marie am Pharos ukazoval hrot, jenž kdysi padl Peršanům do rukou a Byzantinci jej později znovu dobyli. Odbočení k cařihradským svátostem a pamětihodnostem se uzavírá pohledem do gotického chrámového interiéru, v němž jsou postavy tří světců ležící na kamenných tumbách: sv. Anna, sv. Lukáš Evangelista a sv. Jan Zlatouš, konstantinopolský patriarcha (6r).

Pátou kapitolou pokračuje putování a dostává se k postavám a místům známým z antické historie, do makedonské Stageiry, rodiště Aristotelova. Hrob filozofův tu malíř znázornil také jako kamenný náhrobek s postavou, na oltář před ním kladou poutníci milodary, aby se jim dostalo moudré rady (6v). Z encyklopedií 13. století převzal Mandeville původem antické vyprávění o hoře Olympu, která je tak vysoká, že vrhá stín až na 76 mil vzdálený ostrov Lemnos, na jejím vrcholu vládne naprosté bezvětří a vzduch je tak suchý, že je možné dýchat jen přes navlhčenou mořskou houbu. Mandeville přenesl toto vyprávění na horu Athos a malíř dal na její vrchol vystoupit skupině hvězdářů, aby pozorovali nebeská tělesa a psali své věštby do prachu, v němž zůstávají, nedotčeny větrem ani deštěm (15v).

Ještě jednou se vrací Mandeville do Konstantinopole a v šesté kapitole krátce popisuje císařský palác, hippodrom a klenuté stáje pod ním, což malíř doplnil obrazem rytířského turnaje (15v). V pramenech 13. století (Bacon a další) se proměnil Hermés Trismegistos, antická inkarnace egyptského boha Thóta, vládce čísel a písma, zvláštním posunem v jednoho z pohanských zvěstovatelů vykoupení. Příběhu nalezení jeho těla v konstantinopolském chrámu i zlaté desky s nápisem prorocství je věnován samostatný obraz folia 7r.

Větší pozornost než pro své cestovní popisy — nepůvodní a navíc často zkreslující — si Mandeville jako autor zaslouží několika kapitolami, porovnávajícími jeho vyznání s ortodoxním východním křesťanstvím a ostatními vírami. I ty čerpají z různých pramenů, ale je v nich rozhodně více původního a typického pro druhou polovinu 14. století. Z několika narážek už Hamelius vysoudil, že autorův vztah k papežství byl kritický a sympatie k nepokážené víře původní církve zřejmé. Poprvé zazní tento tón výrazně ve Vavřincově sedmé kapitole o víře Řeků, kterou malíř doplnil obrazem Jana XXII. v kruhu kardinálů, jak přijímá od byzantského poselstva odmítavou odpověď na svůj list, jímž vybízeli východní církve, aby se podrobila jeho svrchovanosti. (7v).

Osmá a devátá kapitola nemají ke svému textu žádný obraz. Z popisu ostrovů východního Středomoří se dostalo tedy jen na Kypr, na jehož pobřeží malíř zachytil město Famagustu s postavou sv. Barbory u jeho brány (5r). Opět se tu potvrzuje závislost na Vavřincově překladu, neboť pouze v něm byl z nepozornosti nebo vinou špatného čtení apoštol Barnabáš zaměněn sv. Barborou. Před klášterem sv. Kříže v pozadí obrazu je kříž dobrého lotra Dismase a náhrobek s tělem sv. Sozomena, dvě pamětihodnosti tohoto místa. K nejpůvabnějším z ilustrací patří obraz lovu s vycvičenými gepardy a zvláštního způsobu stolování na Kypru, že totiž „*páni i panošove stolé na zemi prostrúc ubrus: a to činie pro velké horko, jenž jest v té zemi*“ (5v).

Za den a noc se poutníci přeplavili z Kypru do fénického Tyru a dál sledoval již Mandeville — opět s Boldensem — cestu po souši do Jeruzaléma. Vstup do Sýrie vykupovali poutníci u saracénských ozbrojenců poplatkem; koráb s jinou skupinou pluje podle pobřežního města Jaffy, na jehož hradbě je zavěšeno čtyřicet stop dlouhé žebro obra (8r). Přes zpustlý, kdysi křesťanský Akkon přicházejí poutníci k hoře Karmelu, na níž přebýval prorok Eliáš. V blízkosti je město Sephoris, rodiště apoštolů Jana a Jakuba (8v).

Ke kapitole třinácté patří dva obrazy. První se váže k vloženému příběhu o jámě Memnonově na říčce Belon, z jejíhož písku se dělá sklo. Je to v základě opět antické vyprávění o náhodném vzniku sklářství, známé už od Plinia a tradované ještě dalšími antickými autory a středověkými encyklopediemi (16r). Posledním zastavením poutníků je město Gaza, proslulé příběhy Samsonovými z Knihy soudců. Malíř zpodobnil Samsona, jak stoupá s vraty městské brány na vrchol hory, ležící směrem k Chebronu, z hradeb jej pozorují ozbrojenci, z okna gotického domu jeho „*milička*“ Dalila.

Zde, u Vavřince v kapitole třinácté, ve starších verzích, členěných do větších úseků, v kapitole páté, končí dnes obrazový doprovod. Snad zbytek většího celku, ale spíš už původně neuzavřený pokus o nejpodrobnější obrazový přepis Mandevillových cest. Jestliže by malíř dále pokračoval stejně důkladně, přesáhl by několikanásobně počet sedmdesáti čtyř ilustrací v Berryových *Livre des merveilles*.

Už Lohr se zamýšlel nad srovnáním těchto dvou zhruba současných cyklů, jež dobře ukazuje zvláštní, osobité stránky ilustračního způsobu autora londýnských

280 obrázků. S pojetím předních pařížských ateliérů nemá v tomto ohledu mnoho společného. Na stejný úsek textu má *Livre des merveilles* pouhých šest ilustrací, jednodušších kompozic méně naplněných dějem a popisem míst. Zachycují i příběh o zániku města Satalie, o mládenci, jenž se nemohl rozloučit se svou mrtvou ženou a vstoupil do jejího hrobu, jemuž se náš ilustrátor vyhnul. Celkově je šest prvních ilustrací Berryova Mandevilla spíše prologem a vlastní těžiště leží až v obrazech z Orientu, v líčení života obyvatel vzdálených krajů, v obrazech neznámých druhů živočichů, monster a hybridů, v onom exotickém vokabuláři (Pochat), který pařížští iluminátoři ovládali ve své době nejlépe a jenž patrně také dvorskou francouzskou společnost nejvíce přitahoval.

Středoevropskému malíři nebyl sice úplně cizí, neboť i on mohl mít k dispozici ilustrované encyklopedie, jako byla populární *kniha o přírodě* kolínského dominikána *Tomase de Chantimpré*, z níž by mohl pro takovéto obrazy čerpat. Jiné stránky Mandevillova textu jej však zřejmě přitahovaly více. Je dosti výmluvné, že se vyhnul ilustrování dvou vložených pohádkově fantastických příběhů. Nejen historie o potopeném městě a ostrově, která snad vznikla složitou kontaminací klasického mýtu o hlavě Gorgony s prvky artušovského románu, ale dokonce i delšímu vyprávění podobné geneze o nešťastné dceři Hippokratově na ostrově Kós, proměněné v draka a přinášející záhubu rytířům, kteří se pokusili o její vysvobození. Ta dokázala zaujmout už ilustrátora *Mandevilla Karla V.* z roku 1371. Ilustrace románových látek, Boccacciiových příběhů a mnoha dalších profánních námětů byla v pařížských ateliérech zakotvena neporovnatelně pevněji než kdekoli jinde a do středoevropského prostředí, i dvorského, pronikala přece jen dosti ojedinelé.

Co tedy našeho malíře na této látce, pro něho jistě nové a neobvyklé, především zaujalo? Byla to zejména líčení krajiny a měst, jež tvoří téměř polovinu ilustrací a jejichž pojetím se budeme ještě dále zabývat. Tato jeviště putování jsou nebývale bohatě rozvinutá a zaplněná množstvím pozorně viděných podrobností. Svědčí o malířově velmi pečlivém sledování textu.

Téměř stejně velkou část tvoří ovšem obrazy pašijové nebo spojené s ostatky Kristova utrpení, s legendou o kříži a proctvím vykoupení. To je sice podmíněno do jisté míry charakterem první části *Cest*, ale mnohem více malířovým zaujetím a jistě i zaměřením prostředí, pro něž byly ilustrace určeny. V *Livre des merveilles* se iluminátor Bedfordova směru spokojil v této části textu jediným takovým obrazem, na němž jsou drobné chrámové stavbičky v Konstantinopoli s vystavenými ostatky.

V prostředí pražského dvora na počátku 15. století měl tento zájem několikrát motivací. Předně zde byla tradice kultu ostatků, zvláště Kristových, z doby císaře Karla IV. V tomto ohledu byla Praha v polovině 14. století vůbec nejintenzivnějším ohniskem. Na svátek svatého kopí a hřebů Páně, stanovený v pátek po velikonocích, se zde scházelo obrovské množství poutníků z mnoha zemí, aby se účastnili vystavování ostatků na Dobyčím trhu u kaple Božího těla, k němuž papež vypsal zvláštní odpustky. Na poutnickém odznaku těchto slavností je před sv. Petrem zpodoben klečící císař s hrotem Longinova kopí v rukou. V Karlově pojetí byl starý kult ostatků aktualizován a důmyslně využit. „*Držení nejvzácnějších ostatků spojených s Kristovou smrtí jej ve smyslu středověkého nazírání uvádělo do bezprostředního vztahu ke Kristovi a zvyšovalo mimořádně jeho autoritu krále a císaře; veřejná propagace tohoto vlastnictví odpovídala plně Karlovu pojetí panovníka jako osoby posvátné a zástupce Krista na zemi*“ (Homolka). Dva velké relikviářové kříže s těmito ostatky byly nejvzácnějšími kusy říšského pokladu. V takovém



160. Ilustrace Mandevillových cest. Pohled na Cařihrad.

282 smyslu, jako součást insignií, důstojnosti a moci jednotlivých vladařů, jsou také ostatky ještě zobrazovány v našich ilustracích. Václav IV. sám na svého otce v tomto směru ne- navazoval. V jeho okolí však byli preláti, kteří pěstovali tuto tradici, jako vyšehradský probošt Králík z Buřenic, jenž získal ostatky těla sv. Longina a uložil je na Vyšehradě. Pražský dvůr byl tím patrně široce proslulý, neboť vévoda z Berry považoval za vhodný dar pro Václava kámen osazený ve zlatě, domnělý ostatek zázraku Kristova.

Sama vzpomínka na epochu císaře Karla, převrstvená v desetiletích, jež od ní uplynula, už docela jinými zkušenostmi, plynoucími z krize říše i papežského schizmatu, by asi sotva stačila vyvolat k životu tak hluboký zájem o soubor christologických motivů v Mandevillově vyprávění. Celý tento soubor představ, zvláště kult Kristova těla a odznaků jeho utrpení, zde žil dál, sublimován do jiných, méně okázalých forem a uměleckých projevů, výtvarných i literárních. Silně tu působilo duchovní dědictví Jana ze Středy, u něhož se prostupoval protohumanismus s novými formami individuální niterné devoce. Z této půdy vyrostl například skvělý literární plod, Ackermann aus Böhmen žateckého městského notáře Jana ze Šitboře, staršího vrstevníka Vavřince z Březové i našeho malíře. Ve sporu Oráče, žalujícího Smrt pro ztrátu milované ženy, přichází například silně ke slovu nový kult Adama, v němž reformovaný augustinianismus 14. století neviděl pouze původce prvního hříchu, ale především vzor dokonalé bytosti. Adam byl prefigurací Krista, druhého Adama, nevládla mezi nimi jen antiteze, ale i paralelismus. Vedle sebe byly kladeny Eden a Golgota, ze stromu poznání ztraceného ráje vyrostl nový strom života. Do repertoáru autora Ackermanna patřil ovšem i svět křesťansky moralizované antiky, jehož hmotné památky potkávají poutníci na mnoha zastávkách Mandevillovy cesty. Aristoteles i Hermes mudrlec, Sokrates i Boethius jsou ve sporu Oráče a Smrti bráni v potaz jedním dechem s moudrostí Šalamounovou a příkazy Pavlovými, v duchu onoho zvláštního protohumanistického synkretismu, v němž žil vzdělaný svět pozdního středověku.

Pašijové náměty mají konečně stále větší frekvenci a naléhavost v českém malířství a sochařství závěrečného období před husitskými bouřemi. Druhé desetiletí 15. století nemá už své vrcholy v lyrických postavách madon a krásných piet, třebaže vznikají stále nové sochy a obrazy těchto námětů. Nejpůvodnější osobnosti z nastupující umělecké generace tehdy patrně zvláště intenzívně pocítovaly, že je potřeba novou opravdovostí překonat nesoulad mezi tragickými náměty a překultivovanou formou, jemným rafinovaným podáním krásného slohu. Silná a autentická díla, jež vznikla současně s obrazy k Mandevillovi, jsou oba *Bolestní Kristové* z pražských radnic, *Týnská kalvárie* i *Všeměřická pieta*, přehodnocující výrazově své předstupně z řady krásných piet. Součastníkem našich ilustrací je i nejstarší dílo Rajhradského mistra, jeho *Archa rajhradská*, která na křídlech nesla původně pašijové náměty spolu s široce pojatým cyklem nalezení a snad i exaltace sv. Kříže. Její Nesení kříže a velké Ukřižování, šířkové mnohofigurové kompozice, vrátily tématu pašije jeho hloubku a tragičnost, obnovily opět smysl podrobného vyprávění plného drastických podrobností.

Je přirozené, že latentní kritika papežství u Mandevilla nemohla uniknout pozornosti v předhusitských Čechách, naplněných odsuzováním simonie a podobných zlořádů po okraj. Obraz Jana XXII., známého tím, že zvláště zdokonalil fiskální systém kurie, je přesto pojat bez nápadné intence. Vedle sebe je postavena nádhera papežského dvora a postavy Petrova náměstka a všednost skupiny bradatých řeckých kněží, přinášejících sebevědomou odmítavou odpověď. Z fyziognomie postav nic více nevyčte-

283 me. Tušíme nicméně, že chybí jen krok ke vzniku obrazů, které proti sobě postaví mnohem ostřeji současný život kurie a apoštolskou chudobu prvotní církve a prostotu Kristovou. Budou to slavné antiteze Krista a Antikrista, jeden z původních plodů husitské ikonografie, založený na textu *Tabulae veteris et novi coloris* Mikuláše z Drážďan, sepsaném v letech 1412–1414. O vztahu malíře Mandevillových cest k těmto proudům v české společnosti se z ilustrací samých už nic určitějšího nedozvídáme. Po roce 1415 je nicméně tento mistr vedoucím iluminátorem česky psané *Bible boskovické* (Olomouc, *SK M III/3*), mezi jejíž knihy je zařazen výklad desatera od Jana Husa a v níž ilustrace zá- zračného nasycení a napojení Izraele na poušti je patrně už předobrazem husitského přijímání pod obojí způsobou. Londýnské obrazy k Mandevillovi jsou tedy svázány s místem svého vzniku více pouty. Nejen těsným vztahem k Vavřincovu překladu. Také vý- běrem námětů, které tu měly svou tradici a živnou půdu a nejspíše zde mohly najít rezonanci.

Každého, kdo se londýnskými ilustracemi pozorněji zabýval, upoutala je- jich neobvyklá technika a barevné řešení, odlišné od běžných postupů dobové knižní malby. Obrazy nejsou totiž provedeny bezprostředně na plochu pergamenu. Na jeho povrch z obou stran folia byla nejprve nanášena podkladová vrstva světlé zelenavé bar- vy natírané štětcem, jak ukazují stopy na povrchu; je dosti silná, obdivuhodně pevně však lne k podložce. Je to postup, s nímž se nesetkáme v žádném ze speciálních recep- tářů pro iluminátory. Byl zato dobře znám Cenninimu, jenž mu věnuje tři kapitoly na začátku své knihy, určené především malířům nástěnných maleb a deskových obrazů. Zelenavý tón kreslicího papíru nebo pergamenu radí Cennini připravit ze zelené hlínky, okru a olovnaté běloby v přesném poměru, přidat kostní moučku pro zdrsnění povrchu, důležité pro kresbu, a kličové pojídlo. Doporučuje čtyř až pětinasobný nátěr. Cennini ří- ká, že zelená barva k tónování je užívána čím dál tím více. Je pravda, že můžeme sledo- vat vyslovenou dobovou zálibu v zelené, která byla užívána i pro dekoraci celých interi- érů, jako v Letním domě Vintlerova *Runkelsteinu*, kde byly kolem roku 1400 monoch- romně v Terraverde malovány *scény z románu Wigalois*. Výhodu zelené spatřuje Cenni- ni v tom, že se hodí pro plochy ostíněné i osvětlené, že je tedy svým středním scelují- cím tónem příhodná pro plastické modelování kresby. Za Alpy se tato technika rozšířila kolem roku 1400, zůstala však, pokud víme, omezena na kresbu. Tzv. *Ambraský ná- črtník*, předlohová knížka českého původu z doby kolem roku 1410 v Kunsthistorisches Museum ve Vídni, je proveden přesně touto technikou, pouze s tím rozdílem, že pod- kladovou vrstvu zde tvoří papír. Světlejší zelené tónování má i burgundská kresba se *třemi sedícími Madonami z bazilejského Kunstmuseum*.

Tónovaný podklad vyžadoval ovšem velkou jistotu kresby, neboť nedovo- loval změny. Pentimenty jsou v celém cyklu také zcela nepatrné, jak zjistil Lohr, a netý- kají se podstatných míst. Základní kresba je provedena *metalstiftem*, snad spíše stříbr- ným než olovným hrotem. Její duktus je vyrovnaný a klidný, linka velmi určitá a po- zorná k detailům, téměř nekolísá v síle. Akcenty, zdůrazňující objem, byly přidány až nakonec silnějšími tahy pera. Kromě obrysu a vnitřního členění připadá kresbě i velmi mnoho modelačních povinností. Klene tvary postav, pomáhá tvořit iluzi prostoru v komnatách i pohledech na města, dává ustoupit zastíněným plochám. Pracuje s celou škálou různě hustých šraf, paralelních i křížících se, drobných črtů i dlouhých tahů.

Lze říci, že kresbou jsou tyto obrazy skutečně vybudovány a barva přichá-

284 zí, pouze aby je pointovala. V tom je ovšem zvláštní záměr autora, kterému nechyběly koloristické zkušenosti, jak je zřejmé už z rafinovaného využívání vlastností jednotlivých pigmentů. Barvy přicházejí ke slovu na pozadích, jež několikrát uzavírá tapeta s úponky a stylizovanými květy, většinou v odstínech modré, pouze v obraze papežského dvora v plné síle cinobru. Obloha je většinou odstupněna, jasní se k obzoru, od syté modři téměř k bílé. Pouze ve scénách pojatých jako nokturna (první Korunování v Getsemanské zahradě, Astronomové na hoře Athos) zůstává indigově modrá s hvězdami nebo zlatými záblesky. Slabá modř s bělobou často také naznačuje vodní hladinu, průhlednou do hloubky, takže vidíme konec ponořeného vesla i zvláštní konstrukci opěrných prken, zabraňující tomu, aby se loď nemohla položit na bok. Terén sám zůstává převážně v barvě podkladu, jen šedavý, někdy i hnědý tón rozmytý štětcem naznačuje jeho reliéf, trasy cest, měkké vlny a předěly, které nahradily staré prizmatické skalní útesy. Běloba je nanášena zpravidla jen lehkými doteky, aby zvýraznila osvětlené části architektury, modelaci postav a občas napomohla i kresbě.

Polosuchá pleťová barva oživuje inkarnáty, tváře i ruce postav. Také sv. Anna, Lukáš evangelista i Jan Chrysostomos, plastiky na náhrobcích v konstantinopolském kostele, mají tuto živou pleť, která snad má sugerovat dobovou naturalistickou polychromii kamenných plastik. Nebarevné zůstávají kostýmy, oživeny a zvýrazněny jen zlatými ozdobami. Zlatý je Mandevillov věnec z dubových listů, všechny koruny, nimby světců, tiára i astronomické přístroje hvězdářů, malované práškovým zlatem.

Nejvíce se barva uplatňuje ve vegetaci, na rostlinách a stromech, malovaných přímo štětcem živými dotyky pigmentů, odstupněných od žlutozelené do syté modrozelené, která tvoří velmi působivý akord se základním tónem podložky. Občas barva napomůže k lepšímu pochopení ilustrace, rozliší například čtyři různá dřeva, z nichž biřící sestavují kříž, nebo poupata na větéve, kterou dostal Seth v ráji a z níž pak vyrostou na Adamově hrobě tři různě barevné ratolesti. Jen výjimečně a v omezeném rozsahu chtěl malíř dosáhnout dojmu pestrosti, jako v obraze Rajske zahrady s různými druhy stromů, plody a ptáky na větvích.

Třebaže pracuje jen s náznakem barvy, dosahuje malíř často sugestivního účinku, zvláště v krajinných scénériích, které, rámovány oblohou a vodní hladinou, mají nebývalou hloubku a svěžest. Právě způsob barevného řešení ilustrací je jedním ze zdrojů jejich přitažlivosti. Mají čerstvost jakoby nedokončeného díla, působí tenzí, jež vzniká mezi určitou, přesnou a detailní kresbou a barevnou nápovědí. Další práce našeho malíře ukazují dobře, že mu nepodsouváme snad estetickou rafinovanost, která by byla mimo dosah dobových nebo jeho individuálních možností. Subtilní hra s více rovinami reálnosti v obraze patřila do zásoby jeho vyjadřovacích prostředků. Titulní list *Boskovické bible* se Sedmi dny stvoření je na ní rovněž založen. Má pozadí z nehmotné rostlinné arabesky, na němž je prostřena šedá plocha s monochromní matově zlatou kresbou divého muže, nesoucího rozvětvený akantový keř, jako tapisérie, plošná a dekorativní. V jejím povrchu je vykrojeno sedm kruhových medailónů s hlubokými jevišti, na nichž Hospodin magickými gesty utváří svět, počínaje oddělením světla od temnot a konče stvořením Evy v Rajske zahradě, příbuzné krajinám Mandevillova cestopisu. Ukazuje se tu jako malíř s mimořádnou senzibilitou k fenoménu světla, jako pozoruhodný kolorista preferující hluboké chladné tóny, jejichž účinek ovšem podtrhne kontrastem, v tomto případě ohnivě červenou mandorlou cherubínů, obklopujících trůnícího Hospodina v nejvyšším medailónu.

285 Monochromní malba v šedé měla zvláště ve francouzské knižní malbě bohatou tradici od Jeana Pucella, jeho grisailů v *Hodinkách Jeanne d'Évreux*, přes kodexy Mistra *Bible Jeana de Sy* v téměř plynulé řadě příkladů do 15. století. I zde se kombinovala často s barevným pozadím, s růžovými tóny inkarnátů a někdy i dalšími barevnými doplňky. Zpravidla však mnohem více zastírala kresbu, zdůrazňovala modelaci, iluzi reliéfu, často přímo dojem sochařského díla.

Zacházení s více rovinami skutečnosti pomocí monochromie a plné barevnosti nebylo přirozeně pro malířství 14. a 15. století jen formální otázkou, ale nabízelo možnost k vyjádření významových polarit, jako vztahu mezi Starým a Novým zákonem, mezi křesťanstvím a pohanstvím a podobně. Lohr se domníval, že pestrost v Mandevillových ilustracích patří svatokupecké zkažené dobové církvi a nebarevnost příkladné církvi Krista a apoštolů, v duchu traktátu o Tabulích staré a nové barvy od Mikuláše z Drážďan. Obávám se pouze, že tomu některé ilustrace protiřečí (Rajská zahrada) a že Mistru Mandevillových cest podsunul myšlenku, která byla „ve vzduchu“ a záhy skutečně pro husitskou polemiku využila prostředků dobového umění.

Vcelku lze ojedinělé technické řešení Cest chápat jako výraz výtvarné suverenity, jako výjimečnou realizaci, určenou pro objednavatele schopného tyto její stránky ocenit. Spojuje se při tom několik dobových tendencí. Kult kresby, která byla stále výše ceněna a směřovala na počátku 15. století k projevům, které už neměly jen charakter účelových pomůcek dílenské praxe, ale akcentovaly nově autonomní estetickou funkci kresby. Autor převzal svou techniku z dobových náčrtníků a využil omezené škály jejich prostředků k tomu, aby dokázal svou svrchovanost. Symptomatické je i pojetí ilustrací jako rámovaných obrazů, jako drobných tabulí. Knižní malba v tomto svém vrcholném období přebírala mnoho z pojetí i kompozic nástěnné i deskové malby, a nemusíme tedy nutně předpokládat, že by Mistr Mandevillových cest pracoval také v dalších malířských oborech.

Jeho osobnost před námi vystupuje postupně stále určitěji. Zbývá pokusit se postihnout širší kontext, v němž působila. V jakých souvislostech se utvářel jeho projev a jaké místo v něm svými díly tento anonym zaujímal.

Před polovinou 14. století vzniklo v Praze, novém sídle císařství, silné ohnisko dvorského umění. Podílelo se intenzívně na koloběhu nejaktuálnějších uměleckých myšlenek, souvisejících například s genezí samostatného portrétu. Někteří autoři (Pächt) považují tuto skutečnost, spolu s dřívějším přenesením papežského sídla z Říma do Avignonu, s působením Simone Martiniho a dalších Italů na francouzské půdě, za rozhodující podnět pro postupnou internacionalizaci uměleckého vyjadřování ve druhé polovině 14. století, která kulminovala v době kolem roku 1400.

V první fázi, do poloviny sedmdesátých let, měly pro pražské ohnisko rozhodující význam italské podněty. Byly směrodatné pro založení tradice deskového malířství i pro osvojení hlavních typů devočních obrazů. Většina nových kompozic a ikonografických inovací čerpala v té době z italského pramene. Vedle importů (deskových obrazů Tomase z Modeny, množství boloňských a jiných rukopisů) měly podstatně větší význam vlastní cesty umělců, jejichž výsledkem byla už svobodná volba a syntéza prvků jednotlivých italských škol se severským gotickým základem. Musíme je předpokládat u většího počtu Karlových dvorských umělců a také u některých iluminátorů jeho kancléře Jana ze Středy: u Mistra Emauzského cyklu, Mistra Liber viaticus a dalších.

Ani v této první fázi syntézy nechyběla západní, francouzská komponenta.

286 ta. Zesílila podstatně od poloviny sedmdesátých let. Už poslední cesta císaře Karla IV. do Francie 1377–78 měla mimořádný ohlas v řadě uměleckých děl na obou stranách. Ne pouze ve známém cyklu ilustrací *Grandes chroniques*, které jsou její podrobnou reportáží. Millard Meiss předpokládal, že obohatila pozdní sloh Mistra Paramentu z Narbonne, jeho miniatury v *Très Belles Heures* Jana z Berry o nové motivy i výrazové nuance. Mnohem větší ohlas však nesporně měla na druhé straně, v nové orientaci českého malířství. Téměř veškerá literatura shodně předpokládá francouzská učební léta pro Mistra *Třeboňského oltáře*, osobnost, která sugestivně zapůsobila na celý další umělecký vývoj v Čechách, a to ne pouze v oboru deskového malířství.

Nemenší význam měl příklad dvorské knihovny Karla V., tehdy už jedinečně bohaté a zaměstnávající početnou skupinu iluminátorů, písařů a dalších sil. Nepochybně především z tohoto impulsu vznikla dvorská knihovna Václava IV., z jejích rukopisů se sice zachovalo neporovnatelně méně, a to až od druhé poloviny osmdesátých let, to však je třeba přičíst jen neblahým okolnostem jejího zániku. I z fragmentu této sbírky je patrné, že v rozmezí necelých dvou desetiletí pracovalo pro krále více než patnáct iluminátorů a že navíc mnoho dalších rukopisů vzniklo pro členy jeho dvora, mezi nimiž se bibliofilie stávala módou i hlubší potřebou.

Na konci 14. století přibývalo cest iluminátorů do Francie, především přímo do Paříže, jejíž postavení metropole rukopisné kultury bylo tehdy už zcela všeobecně uznáváno. Osudy malířů, kteří se na ně vydali, byly různé. Někteří zapadli do nového prostředí a splynuli s ním tak, že až bádání nejposlednější doby je odlišilo od rodilých Francouzů a dalších sil, příšlých z Nizozemí, Lombardie nebo Katalánska, které se zde podílely na internacionálním uměleckém životě a oplodňovaly jej svými přínosy. V Avignonu, na dvoře papeže Klimenta VII., jehož zvolením vypuklo roku 1378 velké schizma, zakotvil iluminátor českého původu. Připadla mu vedoucí úloha při výzdobě slavnostního *Papežova misálu* (*BN ms. lat. 848*), na jehož stránkách prozrazují malířův původ tvary iniciál i kompozice, dekorativní kolorit čistých výrazných tónů a zvláště rostlinný akantový ornament vedený v pružných křivkách, jenž se zřetelně odlišoval od italského akantu a byl od poloviny století hlavním rozlišovacím znakem kodexů české provenience. Nebylo to ojedinělé vystoupení tohoto malíře; z dalších zachovaných rukopisů vysvítá, že v Avignonu působil dlouhodobě.

Podobnou cestou přes Avignon se dostal do Paříže jiný iluminátor pražského vyškolení, jehož původ vyšetřil M. Meiss. Pokřtil jej pomocným jménem Orosius Master. Nejstarší podchycené dílo je v *Breviři Benedikta XIII.* (*ÖNB ms. 1254*) z poloviny devadesátých let a musilo vzniknout záhy po malířově odchodu z českého prostředí. V Paříži se stal později vyhledávaným iluminátorem textů klasiků a staré historie a pracoval mnoho pro objednavatele z humanistických kruhů; vévoda z Berry měl několik jeho kodexů. Opíral se o různé modely, jeho Orosiova *Histoire ancienne* například o neapolskou předlohu z doby před polovinou 14. století, která ještě posílila jeho bytostný zájem o jasně definovaný jednoduchý tvar a prostor. Nejdéle si podržel původní barevné cítění, zářivou barevnost, cinobry se zlatým dezénem, azurit a skladbu jasných tónů, která jeho miniatury odlišuje od prací vrstevníků. Meissovi se podařilo sledovat jeho dílo až k nedokončenému rukopisu z roku 1418.

Umělecky přitažlivější výsledky však přece jen přinášely práce malířů, kteří poznatky o nejčerstvějším vývoji francouzského umění dokázali brát selektivněji, jako stavební materiál, z něhož po návratu teprve budovali svůj individuální styl. Čekali



161. Ilustrace Mandevillových cest. Seth přijímá z rukou anděla zlatý květ.

288 je především vyrovnání s novou estetikou lyrického krásného slohu, která od poloviny devadesátých let prostoupila sochařstvím i všemi malířskými obory v Čechách a zcela ovládla většinu pražských dílen. Takový byl v hrubých rysech i osud Mistra *Mandevillových cest*, jenž v tomto ohledu nebyl ovšem prvním, ale měl nejméně dva předchůdce, kteří mu razili cestu a bez jejichž poznání bychom neporozuměli dobře jeho dílu.

Prvním byl tzv. Mistr *Antverpské bible* (také *Josue-Meister*, jak ho označil G. Schmidt), iluminátor, jehož nejstarším známým dílem je podíl na výzdobě latinské *Bible králova mincmistra Konráda z Vechty*, dopsané na počátku roku 1403 a vyzdobené asi záhy poté. Mezi dvorskými iluminátory byl patrně jedním z prvních, kdo se nespokojil s tím, co mu nabízely předlohy a domácí tradice, z níž mu byly nejbližší diagonální kompozice a šerosvitné pojetí Mistra Třeboňského oltáře. Svoje umělecké vzdělání rozšířil podstatně v Paříži kolem roku 1400. Nejbližší příbuznosti nacházíme v dílech Mistra Berryových *Cleres femmes* a Mistra *Korunování P. Marie*, iluminátorů, kteří přišli do Paříže nejspíše z Nizozemí a patřili mezi hlavní připravovatele velké osobnosti malíře *Hodinek maršála Boucicauta*. Mistr *Antverpské bible* přejal pozorně všechny hlavní vývojové vymoženosti, které pařížská knižní malba kolem roku 1400 nabízela. Objevují se u něho stínem působivě prohloubené pohledy do interiérů, které se otevírají přes oblouk, zasunutý jako přepážka mezi rám a vlastní obrazový prostor, krajina s modrou, k obzoru se jasnící oblohou, náznaky nočních scén s tmným pozadím a sugestivně ztlumeným koloritem, překvapivě pokročilé přírodní detaily květů i pliniiovský mámivý motiv iluzivně namalované mouchy na okraji listu, určený k oklamání diváka. V Paříži však nestrávil tento malíř celá svoje učební léta. G. Schmidt už přesvědčivě doložil, že svoje umělecké vzdělání musil doplnit ještě v Itálii, kde se sice pojetí jeho obrazů již podstatně nezměnilo, ale přesto ve způsobu modelace, v sestavě barevné škály, v použití vegetace v krajině a fantastických tvarech ornamentiky převzal impulsy, které jeho syntéze propůjčují velmi neobvyklou, rafinovanou notu. Schmidt také vysoko vyzdvihl jeho výtvarnou inteligenci, schopnost „auf einer Fläche von wenigen Quadratcentimetern die Hauptprobleme der europäischen Kunst um 1400 abzuhandeln“. Z lyrismu krásného slohu v prvních domácích pracích ponechal mnoho stranou. Jeho typy a kolorit do něho příliš nezapadají. Je tu však hlubší vnitřní pouto s jeho krouživým rytmem prostorových křivek, který ovládá jak jednotlivé statuární postavy, tak i uspořádání celých kompozic. Tento rys vynikne při kterémkoli srovnání s miniaturami, pařížskými nebo severoitalskými, jež mohly sloužit tomuto malíři za vzor.

Mistr *Antverpské bible* se dostal záhy do popředí mezi pražskými iluminátory. Na zakázkách velkých chorálních knih pro umělecky náročné kláštery, na jejichž zvládnutí se sdružovalo v Praze podobně jako v Paříži více dílen, mu byly svěřovány vstupní strany, zpravidla jen několik málo miniatur, zbytek dokončovaly síly, jejichž práce nebyla tak vysoko hodnocena. Zachovaly se i pozoruhodně krásné kresby z jeho ruky: *trojice dvorních dam* a *sedící prorok* z Louvru a jemně modelované *hlavy archanděla Gabriela* a *P. Marie* ve Foggově muzeu v Cambridgi (Massachusetts).

V celé šíři se mohlo jeho umění projevit opět ve výjimečném kodexu, jenž vznikl v několikaletém odstupu od *Antverpské bible*, asi krátce po roce 1410, v *Martyrologiu diecezální knihovny v Geroně*, nazývaném někdy podle pozdějšího majitele Dietrichsteinské. Sám způsob dekorace tohoto kodexu je neobvyklý a nový. Široké okraje listů vyplňují po dvou stranách přesně vykrojené kruhové medailóny, svázané navzájem úponky rostlinné ornamentiky. Nedokončený kodex má více než sedm set medailó-



162. Ilustrace *Mandevillových cest*. Turnaj před cařihradským císařem.

290 nů, velmi jemně malovaných, a je tedy dílem, k němuž se mohl uvázat jen bibliofil zcela výjimečných možností. Domněnka, že jím mohl být Václav Králík z Buřenic, nevlivnější prelát dvora a oddaný straník králův, se opírá o skutečnost, že byl v letech 1412—1416 biskupem olomouckým — výběr lokálních světců odpovídá nejlépe právě této diecézi — a že užíval jako král monogramu *W*, jenž se na dvou místech v medailónech Geronského martyrologia objevuje. Forma kruhových medailónů, jak zdůraznil O. Pächt, nebyla pro malíře obtížným poutem, ale znamenitě korespondovala s jejich stylem vyjadřování. Melodicky rozvíjené křivky, plošné i sférické (siluety postav, linie horizontu, i cesty vedoucí do hloubky krajiny), se vzácně harmonicky vážou s tvarem obrazových polí. Mistr Antverpské bible zde vyzdobil celkem dvacet stran. S téměř trojnásobně velkým podílem zde po jeho boku poprvé vystoupil malíř, kterého Pächt ještě neodlišoval, neboť měl řadu společných rysů, jehož však novější literatura již shodně osamostatňuje jako další uměleckou individualitu tohoto směru a označuje pomocně jako Mistra martyrologia. Spolehlivě jej odlišují drobnější, gracilnější postavy, elegičtější atmosféra scén, převážně světlý, velmi jemně nuancovaný kolorit bez ostrých kontrastů a také drobnější a méně hybné tvary ornamentiky. Opět u něho nalézáme mnoho francouzských prvků: typických staveb měst a hradů s dvojicemi věží podél bran, krajin s modrou oblohou, interiérů otevírajících se přes přepážku popředí ad. Jsou to však prvky zřetelně pokročilejší než ty, jež si osvojil Mistr Antverpské bible, takže Pächt právem mluvil o „*amazing rapidity, with which the new style of the West is echoed in Bohemia, appearing almost simultaneously*“. Mistr martyrologia absolvoval svá pařížská léta později a byl skutečně znamenitě orientován na to nejpokročilejší, co zde přinesla nová generace v polovině prvního desetiletí.

Neušel mu zejména velký pokrok v zobrazování krajiny, k tomu byl vůbec nejvímavější. K tomu, jak se krajina začne postupně prohlubovat a rozvrstvovat, jak se za sebe zasouvají jednotlivé plány odstupně barevně, jak jim do hloubky ubývá plastické a kresebné určitosti. Tak časně mu tyto objevy mohl prostředkovat, jak poznal už Pešina, pouze Mistr *Boucicautových hodiněk*. V letech 1405—1408 se v maršalově modlitební knize na několika stránkách poprvé objevují tyto nové krajinné pohledy scelené působením atmosférické perpektivy a prozářené sluncem, které tyto plody pozorného empirického vnímání povyšuje do roviny jakýchsi kosmologických vizí. V tomto ohledu mohl Mistr Boucicautových hodiněk ve své generaci těžko najít vímavějšího a tvořivějšího následovníka, než byl Mistr martyrologia. Méně mu byly přístupné jiné jeho vymoženosti, zvláště pokročilá centrální a asymetrická perspektiva bezvadně konstruovaných interiérů, v níž se tento malíř, podobně jako bratří z Limburka, inspiroval nově zažitými příklady z toskánské malby trecenta.

Zdá se, že i dílo bratří z Limburka, přibližně z téže časové vrstvy, to je z doby, kdy pracovali na *Belles Heures de Jean de Berry* (1405—1408), musil Mistr martyrologia nějakým způsobem poznat a že mu doplnilo to, v čem byl Mistr Boucicautových hodiněk pro středoevropský vkus příliš prostý a neokázalý. Ve figurálním kánonu, nápadných postojích a rafinovaně aranžovaných velkých drapériích převzal zřejmě od Limburských závažné podněty, neboť četné postavy martyrologia nemůžeme vysvětlit pouze z modelů domácího krásného slohu.

Když se práce na *Geronském martyrologiu* uzavřela, zbývalo ještě několik málo let k nerušené umělecké činnosti. Oba malíři, o nichž byla řeč, byli zahrnuti zakázkami, nenacházíme však už žádnou další společnou práci, spíše příznaky toho, že je-

291 jich ateliéry, zvláště Mistra martyrologia, se rozrostly o pomocníky. Projev Mistra Antverpské bible byl naprosto konstantní, pozdní práce nepřinášejí žádné patrné proměny. Mistr martyrologia se ujal zakázky na výzdobu chorálních knih pro cistercký klášter v Sedlci. *Antifonář* z tohoto souboru, dnes v brněnské univerzitní knihovně, je datován rokem 1414, *graduál* s jedinou miniaturou Zvěstování je v jiné brněnské sbírce, miniatury z těchto kodexů vyřezané jsou dnes v Budapešti a Washingtonu. Iniciály velkých rozměrů, vesměs vynikající kvality, jsou z větší části přímo z jeho ruky. Zdá se, jako by se v nich postupem času vyvíjel ke stále větší zjemnělosti a manýristické preciozitě, která v jeho projevu, v jeho lyrismu a delikátním zacházení s barvou, byla od prvopočátku skrytá.

Vedle toho však stojí trojice pozdních děl, do níž patří náš *Mandevillův cestopis*, *Boskovická bible* a innsbrucká *miniatura s P. Marií v rajske zahradě*. V ní se možnosti obsažené v dílech obou malířů rozvíjejí v několika směrech dál. Boskovickou bibli s výjimečnou kompozicí Sedmi dnů stvoření a velkou, do kruhu zasazenou scénou Adorace děcka nazývá Schmidt výstižně skutečným „*summum opus*“ skupiny. Její vznik je možno dosti bezpečně položit do let 1415—1420. Neopakuje se tu pouze to, čeho už bylo dosaženo v martyrologiu, ale ještě jednou, opět i díky novým vnějším podnětům, se tu setkáváme s podstatnými novými rysy.

Názor na otázku, kdo z malířů byl jejich nositelem, jen pozvolna krystalizuje. Pächt, jak víme, považoval Cesty za práci žáka Mistra martyrologia. Schmidt Boskovickou bibli měl za zralé dílo Mistra Antverpské bible, zatímco Cesty (shodně s Pešinou) za pozdní práci Mistra martyrologia. Innsbrucká Zahrada ráje hledala svého autora ještě klikatějšími cestami, figurovala jako práce kolínská, hornoněmecká, posléze veronská nebo dílo Liberala da Verona či Stefana da Zevia, aby teprve v literatuře posledních let byla pevně spojena s Boskovickou bibli a s ní i atriburována.

Matoucím dojmem působí, že tato pozdní díla, k nimž se přimykají i *Tři Marie u hrobu*, miniatura vyříznutá ze sedleckých chorálních knih, se ve zcela konkrétních motivech odvolávají na oba dva velké iluminátory, aniž bychom je však mohli s jedním nebo druhým jednoznačně spojit. Cestu k připsání zřejmě ukazuje Pächtovo mínění z roku 1938, že totiž v Cestách (a tím pádem i v dalších dvou s nimi úzce spojených pracích) je třeba spatřovat dílo žáka, který dobře poznal výrazové prostředky obou malířů a vedle nich vyrostl ve výraznou individualitu, schopnou jejich podněty syntetizovat a obohatit je čerstvějším nazíráním. Ne tedy pouhý pomocník, ale malíř, který brzy získal rovnocenné postavení a přijímal samostatné úkoly. Prameny počátku 15. století nabízejí více příkladů rozvětvených malířských rodin, skupin sourozenců, což by takovýto osud velmi přijatelně vysvětlovalo; nemáme ovšem k podobné hypotéze (naznačil ji už Frinta) žádnou konkrétní oporu.

Pátráme-li z tohoto hlediska ve starších pracích po stopě našeho malíře, kterého podle nejrozsáhlejšího díla můžeme pomocně označovat jako Mistra *Mandevillových cest* — nalezneme ji v poslední iluminované složce *geronského rukopisu*, kde jsou tři folia (92r, 92v, 93r), která nemohou být z ruky Mistra martyrologia a ani od Mistra Antverpské bible. Tón jejich líčení je mnohem dramatičtější, podmračené, chmurné typy mužských postav spolu s temnější barevností propůjčují martyriím jinou, věrojatnější atmosféru, ne tak elegickou a pasívní, jakou mají u Mistra martyrologia. Kruhový formát působil zde autorovi poněkud větší potíže, figury hmotnější a méně ohebné se mu hůře přizpůsobují, častěji přesahují mimo rám. I v kostýmu jsou některé neobvyklé,

292 bizarní prvky. Jinak ovšem konstrukce scén, prvky krajiny i stavby se podstatně neliší. Mistr Mandevillových cest zde přichází ke slovu poprvé, zatím ne ještě v samostatně oddělené úloze.

Teprve po tomto odbočení — nutném k tomu, abychom pochopili, jak se utvářela zásoba vyjadřovacích prostředků našeho malíře, v jakém kontextu vyrostl — můžeme konkrétněji posoudit, co nového přinesly Mandevillovy cesty a ostatní práce jejich mistra.

Ilustrované popisy východních cest, jak si povšiml M. Meiss, hrály zvláštní úlohu v rychlém vývoji malířského nazírání v prvních desetiletích 15. století. Autoři jejich textů, i ti nejvěcnější a nejnezávislejší, jako Marco Polo, nerozlišovali jasně mezi tím, co viděli a co znali ze starých popisů nebo románů. V podobné, ale ještě méně výhodné situaci byli ilustrátoři. Sotva si některý z poutníků opatroval kreslené záznamy, třebaže například Marignolli se pyšní ve své kronice, že vyzdobil kostel v Indii malbami a vytesal a vztyčil kříž se znaky. Umění pozorovat a zaznamenávat přírodu si malíři tehdy teprve postupně začínali osvojovat. Iluminátoři byli tedy odkázáni na text a na starou obrazovou tradici, převážně z ilustrovaných encyklopedií, kterou si, pokud měli štěstí, mohli korigovat při ojedinelých návštěvách Orientálců na dvorech a předměty tohoto původu dosti hojnými ve sbírkách. Přesto tyto texty více než jiné působily zneklidňujícím dojmem a nutily konfrontovat tradiční představy s čerstvým pozorováním. Pomáhaly tak vytvářet pro dvorské umění nové klima, a jak říká Meiss, stimulovaly malíře k intenzivnějšímu pozorování, ne-li exotických, tedy alespoň domácích, známých věcí. Neboť velká asimilační síla středověké vyjadřovací tradice dokázala stále ještě stírat vzdálenosti časové a místní a přesadit jakoukoliv látku do známého prostředí.

Malíř londýnského Mandevilla svou úlohu takto pochopil. I v pouhém fragmentu 28 obrazů prokázal úctyhodnou vypravěčskou schopnost. Předvedl postavy a scény v interiérech komnat a kostelů, na městských prostranstvích a vůbec nejčastěji na rozlehlých krajinných jevištích. Navázal v tom na předpoklady, které mu nabízelo dílo jeho učitelů. Caříhradský kostel s náhrobky nebo Mandevillova komnata se odvolávají bezprostředně k interiérum Mistra Antverpské bible; krajiny pokračují v tom, čeho dosáhl Mistr martyrologia v geronském kodexu. Zvláště obrazy krajín a měst jsou však pokročilejší a tyto předstupně přesahují.

Zdá se být nepochybné, že i Mistr Mandevillových cest měl svou vlastní přímou zkušenost s pařížskou ilustrací, která nabízela nevyčerpatelnou zásobu formulí pro kteroukoliv z dobových světských látek. Řadu analogií nalezneme například u plodného ilustrátora zvaného Master of the Cité des dames, jehož dílna se specializovala převážně na profánní texty, na spisy Christiny de Pisan, Boccacciovy příběhy a antické autory. Nepatřil k hlavním novátorům, ale kultivovaným způsobem zužitkoval podněty z Jacquemarta Hesdina a později i Mistra Boucicautových hodinek, sdíleje s nimi náklonnost k italským pramenům. Obrazy mořeplavby na titulní stránce jeho berlínských *Grandes chroniques* (Phillipps 1917), lodi s unášenou Helenou nebo prchajícím Aeneem před pobřežní krajinou s hrady a městy, jsou zárodkem kompozic s Mandevillovou plavbou. Ve velkém románu *Le chevalier erant* (BN fr. 12557) nalezneme mnoho podobných městských staveb, jednoduchých typů domů se stupňovitými štíty i tvarů opevnění a bran a rovněž analogie v kostýmech, módních pokrývkách hlav, ve tvarech brnění a postrojů. Z toho všeho je zřejmé, že tato vrstva pomohla Mistru Mandevillo-



163. Ilustrace Mandevillových cest. Výroba skla.

294 vých cest zformovat hlavní kostru vyprávění, pro něž neměl asi mnoho příkladů z domácí tradice. Nalezneme v ní už také pokročilé pohledy na náves s trhem nebo do městského náměstí, jimiž je celá obrazová plocha vyplněna tak, že horní rám řeže vrcholky domovních štítů. Podobně to řešil náš iluminátor v obrazech Konstantinopole nebo Paříže. I když z pařížské tradice epické ilustrace náš malíř vydatně čerpal, je patrné, že mu zůstala dosti vzdálena její plynulost vyprávění a také určitá povšečnost, získaná zde opětovným opakováním velkých cyklů světských ilustrací. Londýnské kresby k Cestám vystoupí v této komparaci jako nikoli řadové, ale ojedinělé dílo, jehož každá stránka je řešena velmi individuálně, naplněna neobyčejně ostrým pozorováním jednotlivostí, které si pařížská ilustrace nekladla do té míry za cíl.

Zdá se, že tato tendence k určitosti, k „portrétování“ věcí, přírodních jevů a lidských činností byla podněcována ještě z jiného pramene, který byl pro českou knižní malbu počátku 15. století neméně závažný. Ta sice už neobnovila kontakt s monumentálním uměním velké generace Sieňanů a Florentských, který měli její předchůdci před půlstoletím a jenž si ve Francii znovu zjednal Jacquemart, Limburští nebo Mistr Boucicautových hodinů, ale styky se severoitalskými ohnisky zde byly zato dosti hojné, motivovány nejrůznějším způsobem. Z padovských pramenů čerpaly hlavní cykly obrazů souhvězdí a planet v *astronomických rukopisech Václava IV.*, pro jeho knihovnu dal pořídit Gian Galeazzo Visconti v dílně Giovannina de Grassi přírodovědnou encyklopedii *Historia plantarum*, dnes v knihovně Cassanatense, *cod. 459*. Na počátku 15. století z ní byla pořízena středoevropská, snad původem česká kopie (Mnichov, *UB 604*). Podle jazykové českých přípisů soudíme, že v Praze byl patrně i rukopis *Tacuina sanitatis* (*BN nouv. acq. lat. 1673*). Václav IV. podobně jako francouzští vévodové užíval služeb italských obchodníků, jmenovitě Benátčana Petra Picoraniho, jako nákupčího uměleckých předmětů. Pomocí darů a peněz usilovala poselstva severoitalských knížat (např. Francesca Gonzagy) získat z rukou římského krále záštitu, potvrzení výsad nebo vyšší hodnost. Na přelomu století vznikl v Praze na podkladě veršovaných textů Konrada Kyesera první středoevropský *Kriegsbuch*, soubor technických nákresů zbraní a náradí a také astrologických a mytologických figur. Čerpá snad zčásti i z obrazové tradice ilustrací k Vegetiovi, ale hlavně z onoho severoitalského pojetí naučných knih s velkými celostrannými obrazy.

I malíř *Mandevillových cest* měl v sobě cosi z tohoto nového smyslu pro poučnou ilustraci, když dokázal na podkladě stručné historiky o Memnónově jámě vytvořit obraz, který už nezávisle na textu je nejvěcnějším, technicky po všech stránkách spolehlivým dokumentem o středověké výrobě skla, nebo zalidnit vrcholek Athosu čtyřmi astronomy pracujícími exaktně pomocí sfér a kvadrantů při pozorování nebeských těles.

Sám technický postup vzniku londýnského Mandevilla, svým původem italský, naznačuje, že jeho autor byl o malířství severoitalských oblastí hlouběji poučen. Jeho innsbrucká *Zahrada ráje* nebyla srovnávána se severoitalskými příklady jen na ikonografickém základě a Paul Durrieu ji dokonce přímo připisoval Michelinovi, opíraje se o vztah k sienské desce se *Zasnoubením sv. Kateřiny*. I nová literatura z italské strany opětovně vyslovuje předpoklad, že zde docházelo ke kontaktům mezi severoitalskými a středoevropskými iluminátory už v generaci Giovannina de Grassi, ale zvláště u mladšího Michelina, pro jehož redakci internacionálního stylu byla umná kaligrafie a melodický spád ovládnutí drapérie severských malířů velmi inspirativní. Výměna podnětů

295 byla nepochybně oboustranná v duchu oné zvláštní rovnováhy a vzájemné otevřenosti uměleckých ohnisek kolem roku 1400 a můžeme naopak předpokládat, že ojedinělé barevné řešení Sedmi dnů stvoření v *Boskovické bibli* s harmonií černé, modré a šedých i hluboký šerosvit krajin vděčí za svůj vznik zážitku z některých časnějších miniatur Michelinových. I v londýnském Mandevillovi se na více místech připomenou severoitalské reminiscence, zvláště v typech některých postav (Jan XXII., komparsy na všech třech Korunováních), v jisté sumárnosti jejich modelace. Rovněž spojování dvou epizod v jednom obrazovém poli (král francouzský a císař římský s hroty sv. kopí, prorok Eliáš na Karmelu a apoštolové Jan a Jakub u města Sephory, lov a hostina na Kypru) prostým nadřazováním nad sebe, bez přerušení rámem, v té době již ne zcela obvyklé, je analogicky používáno například v mantovském *Žaltáři pařížské Národní knihovny (lat. 772)*, zhruba současném s našimi ilustracemi.

Veškerá tato poučení se u Mistra Mandevillových cest sbírají do několika směrů, v nichž se vyjadřoval s největší uměleckou zálibou a v nichž také na pozadí dobového stylu nejjasněji vystupuje jeho originalita. Doprovod Cest mu byl znamenitou příležitostí k tomu, aby se už emancipoval od jednoznačně lyrické orientace českého malířství, kterou od devadesátých let téměř celá jedna generace naplňovala a zároveň i vyčerpala do posledních možností. Jeho tradiční kompozice, jako je boskovická Adorace děcka, ukazují, že i on v této výrazové poloze vyrostl a že se v ní stále ještě uměl vyjadřovat, a to autentičtěji než většina jeho vrstevníků, kteří se opakováním úzkého rejstříku možností dostávali vesměs k málo přitažlivé manýře. V Mandevillově textu malíř odolal pokušení vybírat z vyprávění takovéto motivy. Směřoval zcela jasně k nové narativnosti, k zalidněným scénám často rozvětveným do více epizod, k ostřejší charakteristice aktérů děje i jeho prostředí. Tato dějovost je u něho v přímém poměru k pojetí obrazového jeviště. Úměrně s ní rostly i dimenze krajin a městských prostranství, na nichž se většina scén odehrává.

Přitom malíř nesledoval rovnoměrně všechny cesty, jež vedly k vytvoření iluze jednotného trojrozměrného prostoru v obraze. Vlastně stranou jeho pozornosti stál z větší části pokrok lineární obrazové perspektivy a dokázal přecházet i některé z jeho nejjednodušších praktik, důvěřuje mnohem víc sugestivnímu prostorotvornému účinku světla a barvy. Přihlédneme-li k Pachtově myšlence, podle níž vývoj severského obrazu 15. století se nedá redukovat jen na technický problém osvojení perspektivy, ale stejně závažná je současně obrazová skladba v ploše, získáme pro naše ilustrace úměrnější kritéria. Neboť jednota a uspořádanost plošného členění je právě silnou stránkou našeho malíře a vyvažuje prostorové nekonzekvence. Obrazová jeviště jsou vysoká, dosahují většinou až k hornímu rámu a nadhled zůstává, jako ještě dlouho v zaalpské malbě 15. století, základním prostředkem k vytvoření souvisle zaplněné obrazové plochy.

Obrovský je nicméně pokrok v obrazech měst, do jejichž prostranství malíř situoval sedm scén. I když se už ve druhé polovině 14. století zbavily pojmového plošného pojetí, dlouho zůstávaly jen drobnou kulisou, měřítkově neúměrnou postavám a neschopnou pojmut do sebe přesvědčivě děj. V Cestách neobyčejně vzrostly jejich dimenze i členitost, jako by se kamera, ve starších obrazech vzdálená, k nim nyní podstatně přiblížila. Stavby v popředí, řezané rámem, naznačují zatím nejistě, že máme před sebou jen výsek pohledu na město, které do všech stran pokračuje. Postavy zasazené většinou do náměstí jsou už v mnohem přirozenějším vztahu k měřítku městské kulisy.

Nejvřelejší byl ovšem malířův vztah ke krajině, vlastnímu dějišti putování. I její obraz rozvíjel z převzatých impulsů velmi osobitě, předvídaje, kam půjde dál jed- na linie jejího vývoje v severské malbě. Byla to dispozice sdílená už s Mistrem martyro- logia a patrně vůbec hlouběji spojená s prostředím, jehož sklon k vegetabilismu se projevoval opětovně, byť nesouvisle a v časových odstupech, po necelém století znovu například v krajinářství podunajské školy.

Z doprovodné kulisy, která jen umocňovala atmosféru děje, ještě napří- klad v obrazech Třeboňského mistra, nabývala krajina v obraze rychle svůj vlastní ži- vot. Mistr Mandevillových cest jí dává šíři a rozlehlost, opouští rozpukané skalnaté útvary, které dohrály svou roli prostorotvorných pomůcek. Diagonály cest už mnohem vynalézavěji hloubí a svazují prostor, vedou oko diváka do nitra krajiny povlovně od- stupněné v měkkém reliéfu. Mandeville vyplouvající na cestu má za sebou rozvinuté velké panoráma přírody — krajiny světa. Malíř cítil potřebu zachytit v ní lesy a háje v údolích i na horizontu, hrazená města na úbočích, hrady na vrcholcích i skupiny ven- kovských chýší za proutěnými ploty; velký celek přírody, svět v jeho rozmanitosti a šíři.

VYBRANÁ BIBLIOGRAFIE

- J. J. G. Alexander, A Book of Hours Made for King Wenceslas IV of Bohemia, v: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss*. New York 1978, s. 208—221
- J. Backhouse, *The Illuminated Manuscript*, no. 48. Oxford 1979
- J. W. Bennet, *The Rediscovery of Sir John Mandeville*. New York 1954
- A. Bovenschen, Untersuchungen über Johann von Mandeville und die Quellen seiner Reisebeschreibung. *Zeitschrift der Gesellschaft für die Erdkunde* XXIII, 1888, s. 177—306
- R. Dieskhoff, Antiqui-moderni. Zeitbewusstsein und Naturerfahrung in 14. Jahrhundert, v: *Die Parler und der schöne Stil 1350—1400* (kat.). Sv. 3, Köln 1978, s. 67—97
- M. S. Frinta, The Master of the Gerona Martyrology and Bohemian Illumination. *The Art Bulletin* XLVI, 1964, s. 283—306
- P. Hamelius, *Mandeville's Travels*. Sv. I—II. London 1914, 1923
- D. Hejdová, Archeologický výzkum sklářské huti ve Sklenařicích, okres Semily. *Ars vitraria* I, 1966, s. 13—26
- D. Hejdová, Types of Medieval Glass Vessels in Bohemia. *Journal of Glass Studies* XVII, 1975, s. 142—150
- J. Homolka, *Studie k počátkům krásného slohu v Čechách*. Praha 1976
- J. Krása, Na okraj nové studie o Mistru Geronského martyrologia. *Umění* XIV, 1966, s. 394—405
- J. Krása, Deux dessins du Louvre et la peinture de manuscrits en Bohême vers 1400. *Scriptorium* XXIII, 1969, s. 163—76
- J. Krása, Knižní malba, v: *České umění gotické 1350—1420*. Praha 1970, s. 244—258, 297—298
- J. Krása a další (rec.): Gotik in Böhmen. *Umění* XIX, 1971, s. 358—401
- J. Krása, v: *Die Parler und der schöne Stil 1350—1400* (kat.). Sv. 3, Köln 1978, s. 106—107
- M. Letts, *Sir John Mandeville, the Man and His Book*. London 1949
- M. Letts, *Mandeville's Travels*. London 1953
- O. Lohr, *Studien zum Londoner Mandeville*. Dizertace univerzity v Bambergu, 1981
- M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*. London 1967
- M. Meiss, *The Boucicaut Master*. London 1968
- M. Meiss, *The Limbourgs and Their Contemporaries*. New York 1974
- G. A. Narciss (ed.), *Die Reisen des Ritters Johann Mandeville durch das Gelobte Land, Indien und China in der Bearbeitung von Theo Stemmler*. Stuttgart 1966
- E. B. Nicholson, Mandeville, v: *Encyclopedia Britannica*. 9. vyd., sv. 15, 1883, s. 473
- O. Pächt, Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts. *Kunstwissenschaftliche Forschungen* II, 1933, s. 75—100
- O. Pächt, A Bohemian Martyrology. *The Burlington Magazine* LXXIII, 1938, s. 192 ad.
- O. Pächt, Die Gotik der Zeit um 1400 als Gesamteuropäische Kunstsprache, v: *Europäische Kunst um 1400* (kat.). Wien 1962, s. 52—65
- E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*. Cambridge, Mass., 1953
- J. Pešina, Nový pokus o revizi dějin českého malířství 15. století. *Umění* VIII, 1960, s. 109 ad.
- J. Pešina—J. Homolka, K problematice evropského umění kolem roku 1400. *Umění* XI, 1963, s. 161 ad.
- J. Pešina, Obraz krajiny v české knižní malbě kolem roku 1400. *Umění* XIII, 1965, s. 223
- G. Pochat, Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. *Acta Universitatis Stockholmiensis* XI, 1970

- G. de Poerck, La Tradition manuscrit des *Voyages de Jean de Mandeville*. *Romanica Gandensia* IV, 1956, s. 125—158
- J. Richard, La Papauté et les missions d'Orient au moyen âge (13^e—14^e siècles). *Collection de l'Ecole française de Rome* XXXIII, 1977
- F. E. Sandbach, *Handschriftliche Untersuchungen über Otto von Diemerungen's deutsche Bearbeitung der Reisebeschreibung Mandevilles*. Dizertace univerzity ve Strassburgu, 1899
- L. C. Schepens, Quelques observations sur la tradition manuscrite du *Voyage de Mandeville*. *Scriptorium* XVIII, 1964
- G. Schmidt, Malerei bis 1450 — Tafelmalerei — Wandmalerei — Buchmalerei, v: *Gotik in Böhmen* (ed. K. M. Swoboda). München 1969, s. 247—258

- A. Schoerner, *Die deutschen Mandeville-Versionen*. Lund 1927
- M. C. Seymour, *The Bodley Version of Mandeville's Travels*. London 1963
- M. C. Seymour (ed.), *Mandeville's Travels*. London 1967
- F. Šimek, *Cestopis tzv. Mandevilla, český překlad pořízen Vavřincem z Březové*. Praha 1911, 1963
- J. Vogel, *Die ungedruckten lateinischen Versionen Mandeville's*. Výroční zpráva gymnázia v Krefeldu. 1883
- G. F. Warner, *The Buke of John Mandeville*. London 1889
- R. Wittkower, Marvels of the East. *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* V, 1942, s. 159—197