

BULLETIN

of the National Gallery in Prague

XXV / 2015



Bulletin of the National Gallery in Prague **XXV / 2015**





BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE XXV / 2015

The Bulletin is published by the National Gallery in Prague, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: obchodni@ngprague.cz). Please address all correspondence to the editor-in-chief at the same address.

The Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-601-2) invites unsolicited articles in major languages.

Articles appearing in the Bulletin are indexed in the BHA.

Unless otherwise stated, image data and reproductive rights were provided by the owner of the artwork.

Editor-in-chief: Jan Klípa

Editor: Dana Mikulejská

Editorial board: Ivan Foletti (Faculty of Arts of Masaryk University in Brno), Ivan Gerát (Institute of Art History of SAS in Bratislava), Ivo Hlobil (Institute of Art History of ASCR in Prague), Ondřej Jakubec (Faculty of Arts of Masaryk University in Brno), Ladislav Kesner (Faculty of Arts of Masaryk University in Brno), Lubomír Konečný (Institute of Art History of ASCR in Prague), Pavla Machalíková (Institute of Art History of ASCR in Prague), Marie Rakušanová (Faculty of Arts of Charles University in Prague), Pavel Šopák (Faculty of Arts of Palacký University in Olomouc), Jindřich Vybíral (Academy of Arts, Architecture and Design in Prague), Jana Zapletalová (Faculty of Arts of Palacký University in Olomouc)

Design and graphic layout: Lenka Blažejová

Printing: PBtisk, a. s., Příbram

This book was published with the support of the Grant for the Long-Term Conceptual Development of the Research Organization of the Ministry of Culture of the Czech Republic.

© The National Gallery in Prague, 2015

BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XXV / 2015

Bulletin vydává Národní galerie v Praze, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: ochodni@ngprague.cz). Korespondenci adresujte, prosím, šéfredaktorovi na tutéž adresu.

Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-601-2) uveřejňuje příspěvky ve světových jazycích a v češtině.

Články vycházející v Bulletinu jsou indexovány bibliografií BHA.

Pokud není uvedeno jinak, obrazové podklady poskytl držitel majetkových autorských práv.

Šéfredaktor: Jan Klípa

Redakce: Dana Mikulejská

Redakční rada: Ivan Foletti (Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně), Ivan Gerát (Ústav pre dejiny umenia Slovenskej akadémie vied v Bratislave), Ivo Hlobil (Ústav dějin umění AV ČR v Praze), Ondřej Jakubec (Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně), Ladislav Kesner (Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně), Lubomír Konečný (Ústav dějin umění AV ČR v Praze), Pavla Machalíková (Ústav dějin umění AV ČR v Praze), Marie Rakušanová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze), Pavel Šopák (Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci), Jindřich Vybíral (Vysoká škola uměleckopřmyslová v Praze), Jana Zapletalová (Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci)

Grafická úprava a sazba: Lenka Blažejová

Tisk: PBtisk, a. s., Příbram

Publikace byla vydána za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR.

© Národní galerie v Praze, 2015



BULLETIN

of the National Gallery in Prague

XXV/2015

Contents

PAPERS

- 6 PETR JINDRA
The Iconography of Christ in the *Resurrection* Panel of the So-called *Hohenfurth Cycle* in an Exegetic View
- 38 JANA RYNDOVÁ
Plants in Japanese Drama. The Fragile Beauty of *Nō* Theatre and Graphic Art

MATERIALIA

- 55 PETRA POLLÁKOVÁ
The Work of Famous Chinese Women Painters from the Time of the Qing Dynasty at the National Gallery in Prague
- 70 KRISTÝNA RENDLOVÁ
***Portrait of Ḥakīm Shifā'ī* from the Collections of the National Gallery in Prague in the Context of the Work of Riḏā-yi 'Abbāsī, his Workshop and Epigones**
- 84 MARCELA VONDRÁČKOVÁ – RADKA ŠEFCŮ – ADAM POKORNÝ
Norbert Grund, Josef Platzer or Christoph Seckel? New Findings about Paintings Depicting Ancient Ruins from the Collections of the National Gallery in Prague

REPORTS

- 99 DUNJA STEVANOVIĆ
Restoration and Conservation of *Madonna and Child Enthroned* from the Collections of the National Gallery in Prague. The Process and Problems of Cleaning

ARCHIVE

- 111 OLGA PUJMANOVÁ-STRETTI
Reminiscences of the “Golden Sixties” at the National Gallery in Prague

REVIEWS

- 126 PETR WITTLICH
Sequences of Symbolism

Obsah

STUDIE

133 PETR JINDRA
K ikonografii Krista na desce *Zmrtvýchvstání* tzv. *Vyšebrodského cyklu* z pohledu exegeze

158 JANA RYNDOVÁ
Rostliny v japonském dramatu. Křehká krása divadla *nó* a grafického umění

MATERIÁLIE

169 PETRA POLLÁKOVÁ
Díla slavných čínských malířek dynastie Čching ze sbírek Národní galerie v Praze

181 KRISTÝNA RENDLOVÁ
***Portrét ħakíma Šifá'ího* ze sbírky Národní galerie v Praze v kontextu tvorby Rizá-ji 'Abbásího, jeho dílny a epigonů**

191 MARCELA VONDRÁČKOVÁ – RADKA ŠEFCŮ – ADAM POKORNÝ
**Norbert Grund, Josef Platzner nebo Kryštof Seckel?
Nové poznatky k obrazům s antickými ruinami ze sbírek Národní galerie v Praze**

ZPRÁVY

201 DUNJA STEVANOVIĆ
Restaurování a konzervace sochy *Madona s dítětem na trůnu* z Národní galerie v Praze, postup a problematika čištění

ARCHIV

209 OLGA PUJMANOVÁ-STRETTI
Vzpomínky na „zlatá“ šedesátá léta v Národní galerii v Praze

RECENZE

219 PETR WITTLICH
Sekvence symbolismu

The Iconography of Christ in the *Resurrection* Panel of the so-called *Hohenfurt Cycle* in an Exegetic View

PETR JINDRA

The *Resurrection* panel of the so-called *Hohenfurt Cycle* combines two scenes: the *Visitatio sepulchri* and *Resurrectio Christi*. The direct depiction of the Resurrected Christ was asserted in the mid-12th century. At that time, an ostentatious presentation of other objects of Christian devotion was developed, activating the innermost images of the corresponding religious reality. The cultural flourishing of the 12th century likewise included the evolution of new processes of the visual treatment of theological contents, an exegetic concept of representation in particular. These circumstances help the understanding of the ideological viewpoints of the art and concept of exceptional high quality presented in this panel painting. The scene of the *Visitatio* and the depiction of the Resurrected Christ (*Resurrectio*) are deliberately presented in contrast. The scene of the *Visitatio* is defined by the narrative character of the image, which creates its real space, in relation to which the figure of Christ emancipates itself; the frontal position of the body and the *facies* in the form of the *vera icon* emphasize its epiphanic and cultic character. In its type and singular appearance, it retrospectively follows the iconography of the direct depictions of the Resurrected Christ, proving its relation to the ostentatious component of the liturgical practice and cultic devotion. It is particularly in its relation to the scene of the *Visitatio* that a remarkably sophisticated exegetic concept is represented, whose reconstruction this study is attempting to present on the basis of patristic sources and the exegesis and theology of the High Middle Ages.

Keywords

The Hohenfurt cycle, Resurrectio, Visitatio, exegesis, epiphanic, sensus historicus, alegoricus, tropologicus, anagogicus

Introduction

The panel of the Resurrection of Christ (Fig. 1), along with the introductory panel of the Annunciation form the artistic pinnacle of the nine-part Hohenfurt cycle. Its convincingness is based on the impressive depiction of the figure of the Resurrected Christ,¹ which is in a conspicuous contrast to its surroundings. The direct depiction of the Resurrected Christ represents the iconography of the *Resurrectio Christi*, included in the traditional Gospel iconography of the Resurrection in the form of the devote women visiting the site of the tomb (*Visitatio sepulchri*). After the Saturday, Mary of Magdala, Mary, the mother of James, and Salome, identified with one of the three Marys,



1 Master of the Hohenfurth Cycle, the *Resurrection of Christ*, the *Hohenfurth Cycle*, c. 1350, © The National Gallery in Prague.

come to the sarcophagus to anoint Jesus' body (Mark 16:1). The tomb is open, an angel is sitting on its parapet (Matt 28:2), whose frilled dress of the colour of "ashes and dry earth" evokes Dante's angel in the gate of the Purgatory.² He is holding a sceptre in his right hand, while his left reveals the linen cloths to the women, saying: "*Non est hic surrexit enim sicut dixit.*" (Matt 28:5).³ The linen cloths left in the empty tomb represent a material proof of the information of the Resurrection of the Lord, which had not been seen *hic et nunc*.

The direct depiction of the Resurrected Christ was asserted in the mid-12th century,⁴ at the time of such unusual acceleration of the intellectual and cultural development of the mediaeval world that "*it is almost impossible to speak about the Twelfth Century without referring to the 'Renaissance of the Twelfth Century'*".⁵ This cultural flourishing also gave rise to the Gothic style and the development of new processes in the visual treatment of theological contents of the faith, the exegetic strategy of depiction in particular,⁶ and at the same

time, an evolution of the cultic devotion with the *ostentatio* practice, or else a visual presentation of the objects of the Christian faith, activating the innermost image that corresponds to the religious contents. In the subsequent text I will attempt to show that in its unique appearance, the figure of Christ in the panel of the Resurrection is related to the component of liturgical practice and cultic devotion, but particularly, that in the context of the Visitation scene its iconography represents a really sophisticated exegetic concept.

The liturgical *elevatio* and the cultic practice of *ostentatio*

The relation between the liturgical *ostentatio* and the historical origin of the iconography of the Resurrection with its direct depiction of the Resurrected Christ was already presupposed by Hubert Schrade, when he followed the analogical function of the visual and symbolic components of the liturgical performance on the one hand, and the visual and iconographic components of the painting on the other. The visually-symbolic character of liturgy during the Mass celebration makes it possible, with the aid of a preconceived operation, with visible signs to release the mechanism of epiphany, i. e.

a materialisation of the invisible divinity in an inner image. Death and resurrection are expressed and materialised with the aid of the symbolic nature of liturgical objects and gestures: the very altar (but also the patene, chalice) represents the sepulchrum Christi,⁷ while the Host, which is raised by the priest during the consecration, is the authentic materialisation of Christ's body rising from the tomb.⁸ The effect of the visually-symbolical materialisation of Christ's body in the liturgical activity was reinforced by the introduction of the so-called great elevation (*elevatio*) around 1200. During the offertory the priest, standing facing the altar (with his back to the believers) elevated the consecrated Host high above his head, presenting it to the believers.⁹ Thus the role was distinctly accentuated of the visually-communicative component of the liturgical ceremony, which was the basis of the practice of visual devotion (*Schaufrömmigkeit*) that increased in the course of the 13th century. The emphasis on the visually-communicative component in the liturgical and cultic practice can also be seen in the newly used ostensories and monstrances with a visible Host, which made it possible to perform the cultic *ostentatio*. In 1264 the feast of the Body and Blood of the Lord (*Corpus Christi*) was

established, accompanied by a theophoric procession with a monstrance, in which the Host was presented to the eyes of the believers, who knelt down in respect to it. Similarly, the reliquaries presented the relics to the believers in crystal cases. In the course of the 13th and 14th centuries, the visual presentation in the interaction with the spectators' eyes acquired a mediating role with an inner salvation effect (*heilbringende schau*).¹⁰ The image thus acquired a specific sacral significance (*eigene Heilsbedeutung*) and beneficent power (*neue Segensmacht*).¹¹ This development stimulated the transition from the traditional iconography of the Resurrection, expressed in the Gospels as the scenes of the *Visitatio* or *Noli me tangere*,¹² to a direct presentation of resurrected Christ rising from the tomb before the eyes of the spectator (up to a certain point, the depiction was preconceived in the typological illustrations of the Byzantine or Carolingian psalters).¹³ The image made it possible to present to the eyes the invisible secrets of the faith: in the image, the transition (*transitus*) of Christ's interred body (*corpus terrenis, corruptibile*) into a resurrected body (*corpus spirituale, celestiale, incorruptibile*) was visibly materialised in much the same way as the body was materialised in the Host during the elevation. In much the same way as the introduction of the great elevation, and the practice of the ostensories, monstrances and translucent reliquaries, likewise the iconographic innovation of direct depiction of the resurrected Christ was explained by the desire to see and be also impressed by the sacred and awesome.¹⁴ The hieratic, frontally presented figure with the symmetrical facial features and distinctly blurred painting of skin is in fact reminiscent of ostensory objects, such as reliquary busts, whose material exclusiveness is paralleled in the bright luminosity of the cloak and the gold embroidered raiment underneath it.¹⁵ At the same time, the innovative practice of the visual presentation can be seen as the manner, in which the rituals and sacraments that formed an objective structure of human existence were anchored in the human mind in their individual and sensorially concrete appearance. The epiphanic and cultic character of the resurrected Christ of the *Hohenfurth Cycle* corresponds both to the desire to see and be impressed by the sacred, and the need to absorb, strengthen, and particularly develop in one's mind the objective order of the faith and ritual through seeing and experiencing.

The period attitudes towards depiction as a multilateral medium of religious activity, cult, memory, meditation, but also intellectual speculation cannot be understood as compact and general. Their individual character must have varied according to the role of the depiction, its environment or context in which it was received, and doubtless also according to the social identity of the recipient. We know only little about it. The extraordinary artistic treatment of the figure and its representative iconography, which elaborately communicates with the narrative scene of the Visitation, rather suggests an intellectual reception of the image (in all the generally suggested range of pictorial mediation). Its character can only be suggested by a complex analysis of the painting.

Two pictorial realities and their relationship

The surface of the panel reveals two pictorial realities: a narrative mundane scene (*Visitatio*) and the epiphanic image of the resurrected Christ (*Resurrectio*). The narrative scene includes seven figures – according to Matthew’s Gospel the iconography of the *Visitatio* includes, besides the figures of an angel and the three Marys at the tomb, the keepers (*custodes*), with whom they share the scale and the narrative concept. The scene illustrates the information of the synoptical gospels about the discovery of the empty tomb with a material proof of Christ’s resurrection and its celestial witness – the angel, whose radiant appearance (Matt 28: 3) terrified the keepers so much they became as dead men (Matt 28: 4). The scene is developed in three spatial planes: the foreground is formed by the prismatic terrain with the keepers, and in the concept of depth, the banner held by Christ’s left hand reaches this plane, as well. Defined by the stereometric form of the tomb, the middle plane is carried on to the background by the group of three women, surrounding its rear corner on the right.

The iconography of the *Resurrectio* is represented by the radiant figure of the resurrected Christ, which inside the pictorial surface forms a reality outside this world. This hieratic figure does not belong in any of the spatial layers formed by the narrative scene, for it is rooted in the conceptual interspace on the borderline of the foreground and the middle plane. In its size, it radically exceeds the scale of the other figures; its white garment within the refined tones of the colour texture

strikes as overexposed, thus exacting an autonomous position. The severe noble frontality of the body and the “Byzantine” *facies* in the form of the *vera icon* emphasize its epiphanic and cultic character, sharply contrasted with the prevailing narrative mode of the image. This cardinal figure is the only one to elude the visual character of the panel, disrupting its stylistic uniformity.

The reason for this intervention lies in the significance of the motif, as revealed by Meyer Schapiro.¹⁶ Based on the demands concerning the contents or expression, certain parts of the depiction can deliberately elude the prevalent stylistic manner. In such a case, the concept of style and expression of the given motif gets emancipated of the general artistic concept, to which it is related by contrast, obtaining thus an autonomous position, which it manifestly expresses by self-reference. The autonomous and self-referential position of the motif in relation to the whole expresses its specific significance, thus being an iconographic tool. This is the very case of Christ in the panel of the Resurrection of the *Hohenfurth Cycle*, which in its epiphanic and cultic appearance radically emancipates itself of the spatial and temporal character of the pictorial surface. Whereas the women, the angel and the keepers form a story of this world, taking place in historical time and real place, the resurrected Christ is outside these categories, for in his “intangible otherness”¹⁷ he intervenes with the narration and temporalness of the pictorial surface as the epiphany of the eternally present divinity – “the eternal now” (*nunc semper stans*).¹⁸ Two ontological modes – the narrative and the epiphanic (cultic) – are presented in two different visual ways.

Hubert Schrade pointed out a parallel situation in one of the forms of liturgical performance taking place at Easter. During the Gospel reading costumed choir brethren enact the dialogue of the women and the angel. The performance culminates in an evocation of Christ’s resurrection: following the angel’s words, “*Surrexit, non est hic*” (Mark 16: 6), the performers acting the women at the tomb address the choir, calling out, “*Resurrexit vere, Alleluia!*”¹⁹ What is enacted is only the dialogue at the tomb, the moment of Resurrection itself is represented by the loud words, evoking its idea in the mind (*phantasma* in the scholastics’ vocabulary); this idea came to visual use in one pictorial whole with the *Visitatio* scene in the mid-12th century.²⁰ However, this does not mean that iconography illustrated a liturgical play.²¹ Words, liturgical gestures, images

and looks intertwined in performance and meaning within the sacral space and within the broader area of the religious cult, referring to each other. In a sense, the liturgical performance and the iconography of the *Resurrectio* create the same thing. In performing (not informing) the idea (*phantasma*), or image (*imago*) they constitute and materialise the substance of the cult, otherwise inaccessible: the ultimate moment of God's work, that is the mystery of resurrection (*opus restaurationis*), which demands a human response and exceeds the work of creation (*opus conditionis*), for "this was done to serve, while the other to save and elevate what had fallen."²²

The combination of the iconographies of the *Visitatio* and *Resurrectio* thus cannot be understood in a passively additive sense, but rather as a thought-out interaction, which activates theological contents through a pictorial idiom, and simultaneously influences the response of the viewer. As Schrade pointed out, Christ's banner, pushed virtually to the foreground of the innerworldly scene, joins both the realities in vision and in action. Its three stripes have been flown by worldly breeze in a way that one of them covers the wing of the angel. By this visual connection, the extramundane and timeless vision of the Resurrected is included in the narrative of the image, the innerly incomparable realities are joined and in their dialectic relation they generate a unique spiritual experience.²³ The majestic elevation of the extramundane figure of Christ above the worldly narrative layer is a Gospel situation *ex definitione*: "Vos de deorsum estis, ego de supernis sum. Vos de mundo hoc estis, ego non sum de hoc mundo." (John 8, 23).

"Of this world" applies to both the devoted women and the keepers, situated under the triumphant figure of Christ. These groups represent the dialectic of belief and unbelief, good and evil, salvation and death. Whereas the women set out to look for the crucified Christ, the keepers did not care for him. The women did not find him, yet were given consolation and instruction that leads to salvation. The keepers did not search for him, and they are terrified to death by the vision. The double state of mind, which they represent, is interpreted in the Gospel report: "Præ timore autem ejus exterriti sunt custodes, et facti sunt velut mortui." (Matt 28: 4; cf. Matt 28: 13). In terror, the two keepers stare at Christ, whose face forms the top of the imaginary triangle between them and their eyes, the third is fast asleep with his head on his knees and his

left foot leaning against his helmet, put aside on the ground under the pole of the triumphant cross. At the same time, the sleeping man is symbolically dead. The group of figures forms a comprehensible configuration expressing the triumph of the Resurrected, which could not be marred by the *ministri mortis*, who in Paschasius' interpretation of Matt 28: 4, "*jure facti sunt ac mortui*."²⁴ An opposite meaning is represented by the devote women at the tomb, addressed by the angel. The exegetic approach found an exemplum in the contrary situation of meanings in the cases of the keepers and the women visiting the tomb, which is obviously also expressed in the composition of the painting, and the mediaeval spectator doubtless reflected that: according to Jerome's commentary on Matt 28: 4, 5 the angel does not offer consolation to the keepers – who epitomise people lacking faith and whose terror expressed in their faces makes the Evangelist liken them to the dead – but to the women as a model of those, who in the spiritual and moral sense seek for the crucified Jesus, who had overcome death and completed what he had promised.²⁵ According to their belief, they will be resurrected in Him. In its extramundane intangibility, the figure of the resurrected Christ is elevated above the contrary spiritual impulses which surround it in the earthly sphere and represent exempla of people's relations to Christ.²⁶

The timeless, hieratic appearance of the Resurrected is sharply differentiated from the narrative structure of the image, advocating the triumphant, cultic concept of the *Resurrectio* of an earlier epoch, out of which a narrative, naturalising image of the resurrection as rising from the tomb had only developed in the course of the 14th century.²⁷ Retrospective iconography was doubtless opted for consciously. The relation of the two incomparable realities is stepped up – in its scale, the figure of Christ not only surpasses everything else, but it is also conceived quite differently: in its metaphysics of light it detaches itself from the colour texture of the narrative scene, defined by the materials; it is shut off in the timeless frontal presentation and distanced from the real spatial layers of the surface. In relation to the narrative *Visitatio*, the *Resurrectio* asserts itself as a higher reality, but at the same time, it grows out of it as its innerworldly context, which also includes the spectator, who experiences the depicted situation. This dialectic of the temporal and eternal in one pictorial area animates the experience of the spectator,

focusing him on the crucial moment: the transition (*transitus*) from the temporal earthly existence to the eternal divine being.

In western Europe, the iconography representing the resurrected Christ had been formed at the beginning of the High Middle Ages. There are several reasons for this late beginning of the direct visual presentation of the key moment of the history of salvation. There was no pictorial concept that could serve as a starting point. To create it meant to overcome considerable difficulties of exegetic character, resulting from the complicated fact of Christ's dual substance. Ancient tradition had known the *transitus* from mortal to immortal existence only in the form of apotheosis – the transition of a mortal to join the gods. In its teaching of the incarnated, sacrificed and resurrected Logos, the Christian soteriology added another element to these ideas, which was not compatible with the hitherto existing conceptual or visual notions: the resurrection is an event, which took place within the earthly space and time, the totality of death was not abolished by a divine intervention in the form of an ascension of a mortal body, but through the divine substance that had been included in that body. According to the evidence provided by the Gospels (Matt 28: 5–7; Mark 16: 7), the resurrected Christ simultaneously remained on the earth. The resurrection, in which the corporal substance is maintained, was an incomprehensible idea for the religious world of Antiquity and an unacceptable aporia for Greek philosophers. When apostle Paul talked about it among the Epicurians and stoicists in Areopagus in Athens, he was ridiculed (Acts 17: 18).²⁸ Likewise, in view of the exegetic difficulty of the event, the reticence concerning the very act of the resurrection represented a serious obstacle. The restraint of New Testament texts can probably be explained not only by the mystery of the moment of resurrection (which eludes the mundane time, even though it takes place in it) and its invisibility, but also by the cultural and mental context of that period, to which the idea of a body resurrected by its own power (*virtute propria*) was alien. This aversion is reflected in the rhetoric passion, with which apostle Paul tried to persuade the Corinthians about the event in the earliest report (1 Cor 15). However, the idea of Christ's immediate ascension to heaven is also implied in his evidence of the resurrection of the Lord, who revealed

himself to him on his way to Damascus (1 Cor 15: 8).²⁹

For a long time, the motif of the return to God had been the only comprehensible way of expressing the resurrection. In this connection, ancient literary tradition also knew the theme of dual substance – human and divine, from which during the apotheosis the evanescent human substance vanishes, leaving but the divine substance.³⁰ Ancient examples naturally influenced early Christian formulations. In agreement with the canonical texts the apocryphal *Gospel of Peter* dating from the 2nd century describes the visit to the tomb, yet the angel does not tell the women that the Lord is leaving for Galilee, for he says, “he rose [...] and left for the place from where he had been sent”.³¹ According to the keepers' evidence Christ was led out of the tomb by two radiant beings that descended from heaven. The first direct depiction of the resurrection is included in the *Sermons and Hymns by Ephraim of Syria* (4th century). The text expresses the event by vivid imaginative means: sunshine started emanating from the sealed tomb (“*Quamvis ostium oclusum esset et nulla pateret apertura, tamen sol intus fulgebat*”), filling with angels (“*Nemo erat qui clauderet aut aperiret, et intus stabat turba Angelorum*”). At daybreak its walls started moving (“*Summo mane coeperunt parietes sepulchri commoveri*”), the tomb filled with radiance, the leg of the buried person moved to walk out, Jesus got ready to rise. Morning has come and the buried body is transformed (“*cadaveris pes movit se ad ambulandum et Jesus movit se ad resurgendum. Ubi advenit tempus aurore coepit qui conditus erat transformari*”).

Ephraim's text is the first description of the Resurrection as *virtute propria*, the first image of the resurrected Christ, who “*erexit se et stetit super pedes*”. It already includes a substantial characteristics of the resurrected Lord: the linen cloths, in which he was wrapped, are folded down, he is clad in his own glory (“*propria indulus gloria*”), out of the dead earthly body he made a spiritual body, leaving the tomb in a flash (“*in momento e corpore terreno effecit sibi corpus spiritualis; in ictu oculi velut fulgur exivit.*”). I point out these circumstances so that we may consider the incipient mental notions, which doubtless formed the theological, but also iconographic approaches of the Middle Ages to the resurrection and the resurrected Christ. The focal idea of the description is the transition from the earthly to divine existence, expressed in the concept of two bodies: the interred corruptible body (*corpus terrenum, corruptibile*) is being transformed



into an incorruptible resurrected body (*corpus spirituale, incorruptibile*).³² These bodies represent the dual substance of Christ. The transition from one substance into the other is the opposite moment of the incarnation, between the two poles all the theology of redemption is contained: in much the same way as in the incarnation, Christ adopted an earthly body (*corpus terrenum*), entering Mary's womb without violating her virginity, at his own resurrection he adopted a spiritual body (*corpus spirituale*), leaving the tomb without breaking its seals.³³ Within the act of salvation, the resurrection is a regeneration of Christ's divinity, thus standing in a symmetrical position to his descent into human existence. In much the same way as the incarnation was a descent from heaven, the resurrection is a resumed "ascension"; as the completion of the act of salvation it simultaneously refers to man: Christ was resurrected so that "the humble" – those of this world – "could be elevated again" (into the world of God): "Tibi gloria qui demisisti te ad nos et rursus ascendisti ut qui deorsum erant extolleret!",³⁴ this is how the writer ends the description of Jesus's resurrection.³⁵

Galilea interpretatur vel transmigratio vel revelatio

For some time the idea of Christ's resurrection in the sense of elevation or the return to God (not the Ascension – *Ascensio*, but *redditus* in the sense of Christian Neoplatonism), was also pertinent to the triumphant iconography of the *Resurrectio*, developed from the mid-12th century (Fig. 8).³⁶ At first sight, this idea of

Christ's resurrection does not agree with the Gospel report, in which the angel (the *Visitatio* scene) tells the women: "Non est hic: surrexit enim, sicut dixit. Venite, et videte locum ubi positus erat Dominus. Et cito euntes, dicite discipulis ejus quia surrexit. Et ecce praecedit vos in Galilaeam. Ibi eum videbitis. Ecce praedixi vobis." (Matt 28: 6, 7). However, the angel's instruction was not explained as mere "historice", but it was interpreted exegetically.

Easter is a Christian celebration of the *Pascha*, interpreted as *transitus*; by this term Augustine means the transition from decline into earthly suffering to the elevation to divine glory.³⁷ With the early-mediaeval systematists the meaning of *Pascha* – *transitus* represents the *locum communis*.³⁸ In his *Summa of the Ecclesiastical Service*, Sicardus, referring to Augustine, presents this term etymologically³⁹, interpreting it in four exegetic planes: *historice* – as a reference to the exodus of the people of Israel from Egypt, in which they crossed (*pertransit*) the Red Sea, *allegorice* – as baptism, through which the community of the Church moves (*transit*) from unbelief to belief, *tropologicae* when the soul through confession moves (*transire*) from sin to virtue, and finally, *anagogice*, in which "Christ moved from mortality to immortality, from death to life, from the underworld prison to the joy of paradise, to enable us to move from the misery of this world to eternal joy".⁴⁰

The qualitatively conceived meaning of transition was however consequently also included in the local name *Galilee*, which resulted in substantial exegetic consequences, doubtless reflected in iconography. In the angel's instruction concerning the journey of the resurrected Christ to Galilee, where his faithful will meet him,⁴¹ exegesis reads *Galilee* as *transmigratio* – *relocation*⁴² which means the transfiguration of the interred earthly body into a spiritual resurrected body. The resurrection of Christ is thus interpreted in the spirit of the tradition contained already in Ephraim the Syrian: "In momento e corpore terreno effecit sibi corpus spirituale."⁴³ However, the Venerable Bede reads two meanings in the name of Galilee: "Galilee is interpreted as transmigration (*transmigratio*) and as revelation (*revelatio*)."⁴⁴ The transition (*transitus*) represented by the sacrifice – *pascha*, is completed by the transmigration (*transmigratio*) to Galilee, in which the interred body (*corpus terrenum*) becomes a resurrected body (*corpus spirituale*). In place of the servant mortal human body that had to suffer death, a divine body is revealed, reigning over death: "In

consequence of the fact that Galilee is interpreted as revelation (*revelatio*), (Christ) is not to be interpreted in the form of servant, but in the form in which he is his Father's equal."⁴⁵ This interpretation followed from the very presentation of the gospels, and the sequence of events described in them: after the angel assures those present that the disciples will see the resurrected Lord in Galilee, where he preceded them (Matt 28: 7; Mark 16: 7), the resurrected Christ indeed reveals himself on the mountain in Galilee as the Pantocrator: "All power is given onto me in heaven and in earth"⁴⁶. The words "*praecedet vos in Galileam*" (Matt 28: 7) express *in sensu historico* the return of the resurrected Christ to earthly existence (*reditus terrenis*), *in sensu alegorico* the transition from mortality to immortality, thus the transformation of the mortal body into a spiritual divine body (that does not lose its corporality as body),⁴⁷ which is presented, *in sensu anagogico*, to affective experience⁴⁸ or inward meditation in the spirit of a widespread concept of St Bernard, as revelation - *revelatio*. This is where ethical meaning comes, as well, for *in sensu tropologico* the innermost experience (*affectus*), revealing the divine form of Christ to man, becomes accessible to the soul only in those cases when it also transmigrates to Galilee, that is if it undergoes a moral and spiritual *transmigratio*.⁴⁹ The interpretation then turns to the eschatological level: "That will be a revelation which may be spoken of as a true Galilee, when we shall be like Him; there we shall see Him as He is." (1 John, 3: 2).⁵⁰

The combination of the two iconographies in one pictorial area now acquires a profound relation: one of them (*Visitatio*) features the theme of the women and the answer of the angel, the other (*Resurrectio*) brings a visual image (*phantasma*) as the *revelatio* of the resurrected Lord in the form, in which he equals his Father.⁵¹ "*In Galileam*" expresses the act of "transmigration from this time to the eternity reigning there"⁵² and it culminates in the image of the Last Judgement when the *sinistri (impii)* will encounter eternal damnation and the *justi (pii)* will proceed to eternal life. There, they will see Christ in glory, as the sinful cannot see Him.⁵³ The presentation of the resurrected Lord to the eyes of the spectator is an eschatological experience, for even for mortals death does not represent the *terminus*, but *transitus*.⁵⁴

This exegetic frame was apparently instructive in the making of the iconographic type of the *Resurrectio* in

the form of triumphant Christ with the triumphant cross, as it is captured in perhaps the earliest surviving example of the direct depiction of the Resurrected in western art, in an all-page illustration to Gospel according to Mark in the *Reichenau Gospel Book* (Fig. 2).⁵⁵ Each of the Gospels is introduced by an all-page illustration of the Evangelist at a writing stand in the architectural framework of a shrine, consisting of two columns bearing an architrave with a tympanum (*aedis sacra*). The tympanum then features the symbol of the Evangelist and a corresponding Christological scene.⁵⁶ Mark is captured in a moment of extatic vision of the resurrected Christ above his head. The image is commented upon at the foot of the edifice: "*Fortia facta stupet Marcus qui nuntia defert*" ("*is amazed by the mighty acts, bringing reports (of them)*"). The frontal figure of the resurrected Lord has a triumphant and ostensive character: Christ, standing erect in the tomb, holds the triumphant cross in his left hand, giving blessing with his right. It is already a type of the triumphant resurrected Christ (*Christus triumphans*), which the western iconography of the *Resurrectio* evolved in the subsequent development and which also includes the resurrected Christ of the *Hohenfurth Cycle*, whose toga features the same bluish-white shade. Christ is being addressed by a lion with a book in its paws, the attribute of this Evangelist. The connection between the Resurrection and Mark's Gospel is not accidental, for the lion symbolises Christ's resurrection.⁵⁷ The well-known mention in the *Physiologus*, in which the lion resuscitates its young, born dead, on the third day, is also quoted by Isidore of Seville. The lion's young are not dead, but asleep (according to various sources).⁵⁸ Sleep in place of death is also mentioned by Augustine in his interpretation of Gn 49: 8-12,⁵⁹ "For was he not sleeping like a lion's cub because in death itself He was not the conquered but the conqueror."⁶⁰ And in his interpretation of the same passage in his *De Civitate Dei* he mentions that, "in the verb *to sleep* the death of Christ (is) predicted, but so is, in the name of *lion*, his power over death - not the need to die. That power he Himself proclaims in the Gospel, saying, "I have power to lay down my soul and power to take it. No one doth take it from me; but I lay it down of myself; authority I have to lay it down (John 10: 17). Thus roared the lion, thus did he fulfill what he had said. That power is related to some other words of his resurrection: *Who will raise Him*, no-one



3 The *Resurrection of Christ*, late 13th century, Santa Maria in Vescovio, Torri in Sabina, Italy, © Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna.

but He Himself...”⁶¹ this is the meaning to be read in the text on the architrave: “*Ecce Leo fortis transit discrimina mortis*” (“Behold the bold lion transitting the borderline of death”). The depiction of the resurrected Christ in the Evangelist’s page may have had another, less obvious cause: with his eyes of faith he can see the resurrected Christ, for it is only in his report that Christ’s rebuked the other disciples, who did not believe those who had seen Him resurrected because of their unbelief and hardness of heart (Mark 16: 14).

The depiction, which is among the earliest evidence of the western iconographical type of the *Resurrectio* succinctly presents the substance of belief. Standing erect in the tomb, Christ “*est principium, primogenitus ex mortuis*” (Cor 1: 18), as He is called by Paul in a eulogy, which is instructive in the triumphant iconography of the Resurrected. He is presented as “*imago Dei invisibilis, primogenitus omnium creaturæ*” (Cor 1: 15). The type of the blessing figure standing erect in the tomb with

the triumphant cross does not reveal the way Christ’s resurrection took place, for it represents (as Marks’s exemplary vision) *visio* of the divinity that had overcome death (and the sin with it).

If in the light of these reflections we return to the combination of the iconographies of the *Visitatio* and the *Resurrectio*, we should note that the interpretation of *Galilea - revelatio* itself is based on a visual image (*phantasma*); the image of the resurrected Christ is not a mere illustration of Bede’s interpretation. Here, the exegesis does not explain the iconography, for it is rather the other way round. Parallel to the reality, in which the visible (the empirical world conceived in the Platonic tradition as *imago*), and the invisible (the world of ideas in God’s mind) in their real forms mutually determine each other, the pictorial representation of the unseen resurrection of the Lord presents in a very illustrative way the mediaeval concept of the depiction of the sacred, based on the vision, which (through incarnation) regulates the relation between the visible and the (in its radical transcendence) invisible divinity.

On the type of Christ’s figure - italian examples

The direct depiction of the resurrected Christ within the scene of the *Visitatio* was used in the iconographic tradition in the Apennine Peninsula. It seems obvious that this combination did not have an additive, passive character, as Schrade deemed,⁶² for on the contrary it manifested an efficient interactive relation between the two scenes. In the late 13th century, influenced by both the western and eastern sources, a specific iconography of the *Resurrectio* formed there, presenting the Lord’s body in glory, hovering above the empty tomb.⁶³ The heterogeneous source of this iconography combines the components of the transalpine and Byzantine types. In its early form it adopts the motif of Christ’s triumphant rising from the tomb, which however does not represent a return to the world, for its expresses the *transitus*.⁶⁴ At the same time, the figure is represented in glory, in the spirit of the Byzantine iconography of the *Metamorphosis*. This iconography, which is almost ambivalent in a way, is illustratively evidenced in the Resurrection from the Christological cycle in the church of *Santa Maria in Vescovio* (late 13th century). In it, Christ is rising from the tomb, but the physical movement is just schematically implied in the step of the right foot over



4 Fra Angelico, the *Resurrection of Christ and the Pious Women at the Tomb*, 1442, © Museo di San Marco dell'Angelico, Florence, Italy / Bridgeman Images.

the edge of the sarcophagus, above which the body in fact hovers (Fig. 3). The figure with the triumphant cross and the sphere simultaneously represents the resurrected Lord *in maiestate*. It is depicted frontally, clad in a white toga and surrounded by the mandorla, in which the shining rays draw the pattern of X (*Chi*),⁶⁵ as is the case of the iconography of the *Metamorphosis*. New Testament texts, exegeses and theological texts conceive of Christ transfigured at the Mount of Tabor as a model for resurrected Christ: "Transfigured is the Lord before his

disciples, anticipating the glory of his body in which he was to be seen at resurrection, manifesting the brilliant luminosity (glory) that all the future bodies of the Elect shall have after the Resurrection."⁶⁶

In the Spanish chapel of *Santa Maria Novella* church, the painting of the *Resurrectio* in the vault joins the painting of the Crucifixion on the altar wall.⁶⁷ In a radial mandorla, the resurrected Christ clad in a brilliant white robe is hovering above the empty tomb – the altar,⁶⁸ flanked by angels-celebrants. On the left, the

devout women are approaching the tomb, on the right we can see the scene of *Noli me tangere*. The functional relation of the Crucifixion and Resurrection on the altar wall and in the vault above, respectively, completely corresponds to the sense of space and the liturgical act performed there: the Crucifixion finds a liturgical analogy in the offertory (*offertorium*), whereas the gesture of the elevation of the transformed Host (*elevatio*) can be found in the subject of *Resurrectio*, which is expressed iconographically as the elevation of Christ. At the same time, the depiction of the resurrected Christ corresponds to the epiphany at Mount Tabor, where Peter, James and John saw the transfigured body of Christ; the iconography of the image of the Resurrection with the women at the tomb and the elevated resurrected Christ with the body in glory, fully corresponds to the exegesis of “...in Galileam” in the sense of *transmigratio / revelatio*.

An illustrative materialisation of this concept is represented by Fra Angelico's painting of the same subject from the *San Marco* monastery (Fig. 4). Facing the viewer, one of the women bends down her head, looking in vain for the dead body in the empty tomb (after John 20: 1, probably Mary of Magdala). At some height above her figure, the radiant half-figure of the resurrected Lord in a white robe and in a radial mandorla appears. The angel seated on the edge of the tomb comments on the dialectic of the two moments in visual gestures: his right hand points to the empty inside of the tomb, and his left points to the resurrected Christ, who is presented as a *revelatio*, which is hidden to the woman seeking the dead body inside the tomb, but is manifestly shown to the perceiver for contemplation: “*praecedit vos in Galilaeam ibi eum videbitis sicut dixit vobis.*” (Mark 16: 7).

Both the iconography of the Resurrection panel of the *Hohenfurth Cycle*, and the form of Christ were influenced by the Italian type of the *Resurrectio*, yet not directly derived from it; it was just one of the components of the premeditated visually-exegetic plan of the panel, which was constructed of varied impulses, primarily in the context of the transalpine tradition. Unlike the Italian compositions, the combination of the two scenes (*Visitatio – Resurrectio*) is related more closely, the figure of the resurrected Christ remains in the iconography of “rising from the tomb”. The Italian models are particularly reflected in its “revelation” concept and type *in maiestate*, which is, however,

expressed in the figure's concept, rather than by symbolical means.

The unclear situation of the body, which besides the rising from the tomb also suggests the act of ascension to the Father, may also have been influenced by the Italian type of the “elevation”. At first sight it may seem that the Resurrected had just risen from the tomb, which he had almost left; the left foot is completing the final move, to be stood on firm ground in a moment. The fragment of narration included in that motion suggests the return to the world (*redditus terrenis*), and thus adheres to the iconography that prevailed in the 14th century, having suppressed the earlier hieratic approach and monumentality of the presentation of the Resurrected.⁶⁹ However, viewed more closely, the situation is not so clear-cut. In fact, the figure of Christ represents two different pictorial modes: the narrative one, which belongs to the worldly time, and the epiphanic, timeless mode, which integrates and transforms the meaning of the first one. The motional situation of the figure has a dichotomous character – it occurs simultaneously in a narrative motion and in a hieratic stasis. *Sensu historico*, the resurrected Christ represents the rising from the tomb, yet his hieratic appearance neutralises this narrative motion, transforming it before the viewer's eyes into the timeless mode of the depiction in *sensu anagogico*, in which the invisible body of the Resurrected is presented in glory, outside the innerworldly space and time, as the *revelatio*, thus paradoxically acquiring the character of ascension contradicting the downward motion. This fact was already noted by Friedl: “*The figure is hovering without touching the real objects.*”⁷⁰ Christ is rising from the tomb “*in all the apotheosis of the triumphant one, [...] nor is he firmly standing, nor sitting on the edge of the tomb, for he is elevated above his environment, with which the figure is connected as a hieratic component of the composition.*”⁷¹ We can quote here the words of Yves Bonnefoy, concerning the Resurrected in the altarpiece by Piero della Francesca in Borgo San Sepolcro: “*Even if it accommodates a movement or an action [...], the moment will be essentialized, archetypal, a sacred act which dispels profane time.*”⁷² The motion suggested by the position of the legs is neutralized, the body is endowed with “*a freedom, which is total but immobile*”, which springs from its hieratic substance.⁷³

In the tradition of the Platonising Augustinianism, the earthly body with its typical positions and gestures reflected the spiritual body; Rabanus Maurus

codified the basic bodily situations according to their meaning in Book VI of his encyclopaedia *De universo* (chapter *De situ et habitu humani corporis*): *stare* / to stand means to firmly persevere in one's faith ("*Vigilate, state in fide...*", 1 Cor 16: 13); *sedere* / to sit means to rest (*requiescere*) in God ("*Ingressus est autem rex David, et sedit coram Domino...*", 2 S 7: 18), *ascensus* / rising expresses the ascension to God ("*... ascensiones in corde suo disposuit...*", Ps 83: 6).⁷⁴ These moral positions represent the dignity of the body in its relation to God; in the anagogic sense, they are the image of Christ's body, in which the expressions of *stare*, *sedere*, *ascensus* acquire an epiphanic meaning. Rising *virtute propria* from the tomb, the body of the Resurrected forms a synthesis of these positions – a synthesis which is the image of the sensorially invisible hieratic body, an ostensory of the divine existence, which the mediaeval theology, following Augustine and Boethius, formulated as the "*eternally lasting now*" (*nunc semper stans*).⁷⁵

On the type of Christ's figure: the Iconography of the *Transfiguratio*

The activity of the body rising *virtute propria* from the dead is thus neutralised by the hieratic body, which corresponds to the glorified body after the transfiguration at Mount Tabor. Unlike the Italo-Byzantine tradition, the correspondence between the iconographies of the Resurrected Christ and Christ of the Transfiguration is less common in the transalpine art, yet it has a full theological and exegetic support. His own resurrection is referred to immediately after the Transfiguration by Christ himself, in the instruction to the disciples not to speak of this experience, until he is resurrected from the dead (Matt 17: 9; Mark 9: 9). According to the Venerable Bede, Jesus "*in his Transfiguration anticipated the glory of his body glorified in his Resurrection...*"⁷⁶ In his *Summa*, Thomas Aquinas deals with a question whether the radiance of Christ's figure (*claritas Christi*) at the Transfiguration in fact represented the "*brilliance of God's glory*" (*claritas gloriae*). Contrary to the arguments that this *claritas* was merely metaphorical he tries to prove that the case in question was "*claritas gloriae essentialiter*" (essentially), for the "*claritas of Christ's body was derived from the divine essence and glory of his soul*"⁷⁷ *Claritas* of Christ's body during the Transfiguration at Mount Tabor referred to the immortal body in glory (*corpus gloriosum*), which it was to become after the resurrection.⁷⁸ Thus in the body of the resurrected Christ, an

eschatological form of the glorified body appears, which the exegesis characterises in those qualities that are emphasized by the painting: "*Where the splendour of the face is shown and the brilliant white of the raiment is described, not the substance, but glorification is stressed.*"⁷⁹ In this connection, following the tradition, Thomas recalls the promise from Paul's epistle to the Philippians – the same *claritas* is also promised to the redeemed, for Christ will transform the body of our humility in the manner of his own glorified body.⁸⁰ At Transfiguration Christ's *corpus claritatis* suggests not only the glory of the Saviour's body glorified in the Resurrection, but it also manifests (*manifestat*) the form of the future glorified body of those elect, as the Venerable Bede mentioned in the quotation above.⁸¹ In Christ's epiphanic appearance in the panel, the Christians also see the image of their own future glory and immortality. The mutual relation of the innerearthy and epiphanic spheres in the scenes of the *Visitatio* and *Resurrectio* is presented to the viewer and intimately suggested in the look of the woman at the tomb, because it is he who personifies and expresses the eschatological hope, which is doubtless part of the main communication of the image.

The brilliant luminosity of Christ's vestment corresponds to the emphatic description, in which it is characterised at Transfiguration by the Gospels: it is dazzlingly white, no bleacher in the world could bleach the material in such a way, it is as white as snow.⁸² The last comparison – "*vestimenta [...] facta sunt alba sicut nix*" – refers to Old Testament typology of God as "the Ancient of days" (*Antiquus dierum*), sat down to reign: "*Aspiciebam donec throni positi sunt, et antiquus dierum sedit. Vestimentum ejus candidum quasi nix...*" (Da 7: 9). The whiteness of the fabric is even heightend up by bright blue modelling tones, which differentiate it in quality from other white fabrics in the painting, modelled by subdued grey-brown values. The painting thus presents an ontological differentiation of two qualities of light, known to the language of the Bible, the ancient Neoplatonic tradition and the subsequent mediaeval metaphysics, which followed it. The Bible differentiates between the source light defined as *lux* (Gn 1: 3), and its sublunary form, known by the term *lumen* (Gn 1: 14).⁸³ The Neoplatonising interpretations defferentiated between *lux* and *lumen* according to the principle of emanation of the source quality, which is immanent for "the One" (*to hén*) and out of which secondarily empirical light emerges. Under



the influence of the Neoplatonic tradition, Robert Grosseteste formed the paradigm of the mediaeval metaphysics of light in his treatise *De luce seu de inchoatione formarum* in the years 1225–1228.⁸⁴ On the basis of the principle of extension, multiplication and radiation in space, light is its own source of corporality (*primum motivum corporale*). Two terms thus help differentiate between the immaterial divine source light (*lux*) and the empirically visible, sensual light (*lumen*), reflected from the firmament (*firmamentum*) as the initial corpus. Following Grosseteste, St Bonaventure understood the terms *lux* and *lumen* in a similar sense, but in a more distinctly Christocentric perspective. His treatise *De reductione artium ad theologiam*⁸⁵ is introduced by a quotation from James 1: 17 concerning the gifts descending from above from the Father of lights (*lumen*).⁸⁶ In the painting, the different treatment of the white fabric with the use of light and colour tones defines a similar ontological difference between the immaterial divine source light pertinent to the figure of the resurrected Christ, and the empirical light below the firmament, which lights up the mundane fabrics. The whiteness of Christ's raiment represents the *lux* intrinsic to "the Father of lights" in whom "... *non est transmutatio, nec vicissitudinis obumbratio*" (James 1: 17), whereas the mundane fabrics are to be seen in natural light (*lumen*), which

lights them up unevenly.⁸⁷ The distance between the representation of the divine, and the earthly phenomena that belong to the narrative sphere of the painting, is expressed by the painted ontological sign.

Christ "*Geminae Gigas substantiae*"

For Thomas Aquinas, the *claritas transfigurationis* as a model for the *claritas resurrectionis* makes for an argument of the dual substance of Christ in the epiphany at Mount Tabor; Thomas emphasizes that in the Transfiguration, Christ did not shed his former appearance and face, nor did he substitute his real body (*corpus veritate*) by a spiritual or aerial body (*corpus spirituale vel aerum*).⁸⁸ This question was also important for the formulation of the representation of the Resurrected Christ. In Thomas's argumentation, the figure is defined in the Euclidean spirit by a bodily outline, the surface of the intranslucent body is provided with colour and radiance of light pertinent to the figure itself,⁸⁹ while this radiance characterizes the quality of the very person ("*sola claritas est qualitas ipsius personae in seipsa*").⁹⁰ In the framework of the Christological line of the nine-part cycle, whose first three panels feature the incarnation, and the theme of the next three is the death of Christ, the iconographic application of the *claritas transfigurationis* on the figure of the resurrected Christ accentuates most efficiently his divinity, which, in a sharp contrast to the previous Passion panels, is literally manifested here. The weightless, timeless hieratic body, clad in the divine *claritas* represents the *corpus spirituale*, while the nail wounds on his hands and bare feet simultaneously prove his corporality and physical sacrifice, out of which (in the soteriological sense) this body was constituted. The patristic exegesis emphasized that according to the Christian faith, Christ was risen from the dead with the visible vestiges of the wounds.⁹¹

Besides the visible wounds, the iconography of the corporal, yet also eschatologically valid divine substance of the Resurrected is also expressed in the face represented as the *vera icon*.⁹² In this case, it is not proper to connect the iconographic meaning of the *vera icon* primarily with the Eucharist,⁹³ but rather with the theological problems of the dual substance of the resurrected Christ. The true image of Christ expresses the authentic incarnation of God, yet as the *vera icon* of the incarnated divinity it also represents the eschatological effigy of God (*effigies Dei*), in which Christ will appear at the

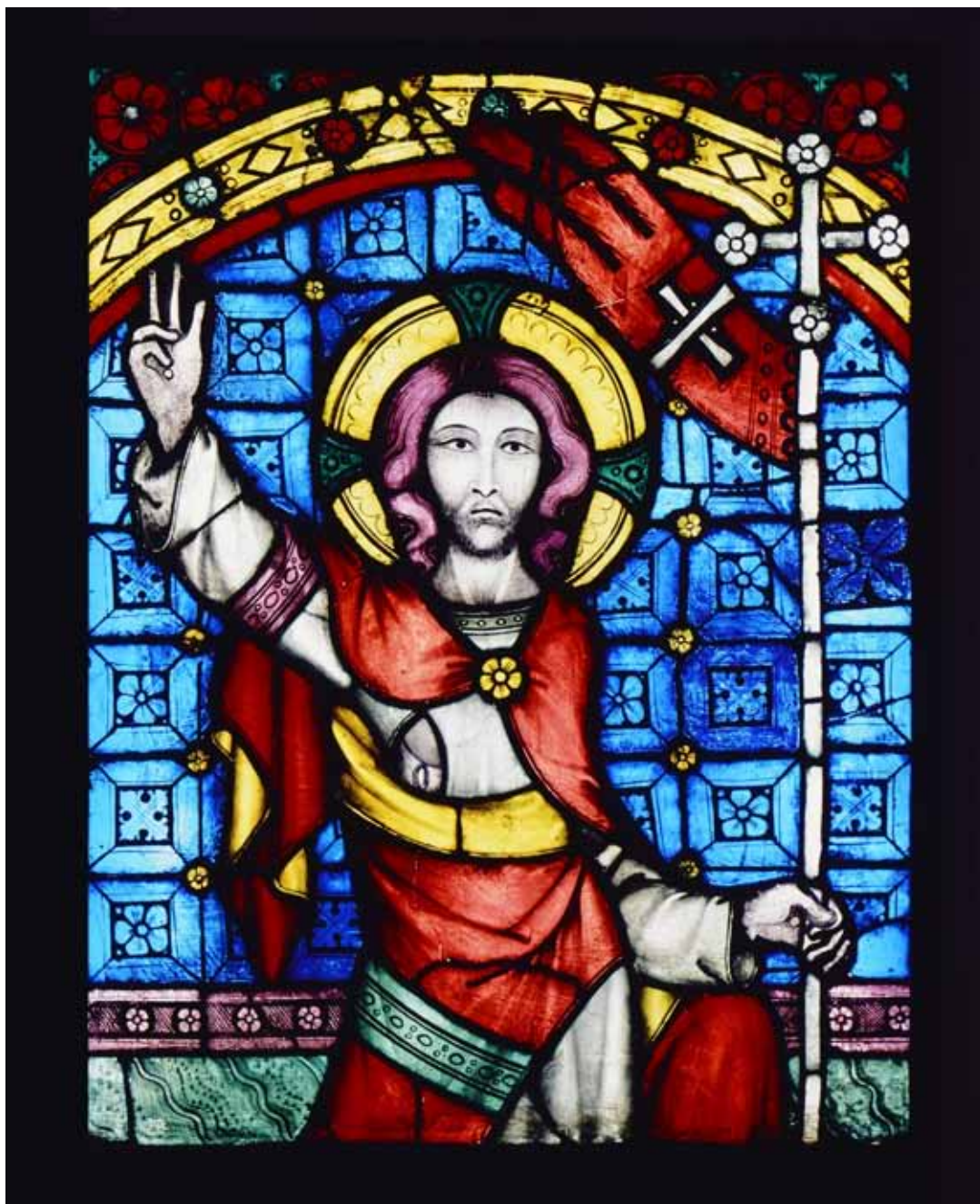
Second Coming (*Parusia*). Confronted with these contents, the viewer's reception is doubtless influenced and simultaneously activated by the cultic role of the *vera icon*.⁹⁴ I will return to the eschatological perspective of the painting further down, but here, in relation to the iconography of the figure, I will still dwell on the problems of Christ's dual substance – the doctrine, which was the focal and decisive dogma in the theology of salvation. Dominant as to the scale, the exposed depiction of Christ with the face in the form of the *vera icon* probably evokes an earlier concept of the resurrected Christ as the “giant of dual substance” (*geminae gigas substantiae*). *Facies* of the *vera icon* type is characterized by the gigantic Christomorphous body, which in the mediaeval visual diagrams integrates the universe, or rather, the genealogy of mankind.⁹⁵ The gigantic Christomorphous figure represents the work of salvation (*opus restaurationis, regenerationis*), in its meaning thus also involving the body of the first Adam, integrated into Christ by incarnation. It is a body of dual substance (*geminae substantiae*). The concept of this *geminae substantiae* body was one of the focal characteristics of mediaeval exegesis, and likewise, of the iconography of the Resurrection or the Ascension of Christ.⁹⁶ In connection with the concept of the resurrected Christ, the motif of the universal body appears in the earliest literary tradition, both in the patristic texts, and in the iconography. According to the apocryphal Gospel according to Peter, mentioned before, shows Christ led out of the tomb by angels as a gigantic figure walking with his feet on the ground, his head reaching above heaven.⁹⁷ This concept expresses Christ of the *geminae substantiae*, who involves the universe, at the same time personifying the story of salvation (*opus restaurationis*): the feet touching the ground symbolize Christ's humanity, whereas the head reaching above heaven expresses his divinity.⁹⁸ The apocryphal gospel according to Peter is mentioned by Origen and Eusebius,⁹⁹ but it was not probably known in the mediaeval West; its indirect influence mediated by tradition is not impossible, though, for the motif of the resurrected Christ led out of the tomb by angels is evidenced by both the Carolingian and Romanesque iconographies based on line 6 of Psalm 18 (19): “[...] *et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo. / Exsultavit ut gigas ad currendam viam.*”¹⁰⁰ Apart from this passage in the psalm, which related to the resurrection of Christ, the motif of the gigantic body was also mediated by

orthodox patristic and biblical texts. It was used by Augustine in his defense of the dual substance of the body of Christ: “*It is evident that this Christ, the giant of dual substance (geminae gigas substantiae), is both subject to God and of the same substance as God, both the Son of man, and the Son of God...*”¹⁰¹

In the illustration to John's gospel in the *Gospel Book of Reichenau* dating from the 11th century, mentioned before, Christ's Ascension is accompanied by the line: *MAXIMUS ECCE GIGANS • SCANDIT SUPER ASTRA TRIUMPHANS* (“Behold the highest giant triumphantly ascending above the stars.”). In the *Winchester Tiberius Psalter* dating from the mid-11th century (British Library, *Cotton Tiberius C VI, f. 14*) the resurrected Christ is captured as *gigas* in the scene *Harrowing of Hell* (**Fig. 5**). His gigantic figure is standing on a bound devil-dragon, bending down deep to the Just (Matt 27, 52). His golden raiment and toga, in the drawing style of the illustrations depicted in bright-blue tones, is reminiscent of the toga of the Resurrected in the panel of the *Hohenfurth Cycle*.¹⁰² It might be possible that the figure of Christ, accentuated in scale, and his *facies* in the form of the *vera icon* in the panel of the Resurrection of the *Hohenfurth Cycle* is not a mere result of the hieratic approach to the scale of the figures, but that it has an iconographic explanation of more levels.

In connection with the gigantic figure of the Resurrected Christ, Kantorowitz mentioned the rabi tradition, in which the first man Adam was a giant before his fall.¹⁰³ When Christ rose from the dead, he became a second Adam and his body approached the body of the first Adam in appearance.¹⁰⁴ The concept of the Resurrected Christ as a giant is exegetically based on the interpretation of line 6, Psalm 18 (19) of the *Vulgate*, mentioned earlier, which also involves the symbol of the Sun, which corresponds to the allegory of the resurrected Christ as the invincible Sun – *Sol invictus*: “*In sole posuit tabernaculum suum; et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo. Exsultavit ut gigas ad currendam viam*”; an example can be seen in the illustration in the aforementioned *Utrecht Psalter*: two angels are leading a figure marked by a cross nimbus out of a tomb structure, with the figure distinctly exceeding them in height. The resurrected Christ-gigas is defined as *Sol invictus* in the allegory of Apollo, represented at the right-hand side, with the sun headband and his attributes of the torch and lyre. References to the allegory of the *Sol invictus* can perhaps be seen both in the light

6 The Resurrection of Christ, the so-called Passion Window in the chancel of the Minorite church in Regensburg, glass painting, detail, c. 1350, © Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. G 961b.



qualities of the robe and rays radiating from the cross nimbus, and the figure of the resurrected Christ from the *Hohenfurth Cycle*, even though it is not defined as such in explicit iconography.

Let us add that in Boethius's description of personified *Philosophy*, in his treatise *De consolazione Philosophiae*, which was one of the most widely-read in the Middle Ages,¹⁰⁵ a figure, whose scale exceeds the proportions of the sensory world, represents an epiphanic being: "*Her stature was difficult to judge. At one moment it exceeded not the common height, at another her forehead seemed to strike the sky; and whenever she raised her head higher, she began to pierce within the very heavens, and to baffle the eyes of them that looked upon her.*"¹⁰⁶

The Resurrection in the cathedral windows and the *Beau Dieu*

Both in the pictorial area of the panel itself, and in the framework of all the Christological line, the figure of the resurrected Christ represents a divide between the mundane and the extra-mundane, the temporal and the timeless. In its self-referential epiphanic appearance it attracts cultic attention, distancing itself from the narratively active iconography of the Resurrection as rising from the tomb, and (in the spirit of a broader tendency of 14th-century art) it conservatively or rather retrospectively avows to the scholastic exegetic tradition formulated in the visual programme of the so-called "exegetic stained-glass window" (Conrad Rudolph's

term),¹⁰⁷ conceived in Saint Denis, which in the 13th century spread even outside the context of cathedrals.¹⁰⁸ The various images of this “exegetic window” form an ordered diagram, which represents a coherent soteriological concept, interrelated in interpretation on three exegetic levels (*sensus historicus, alegoricus, tropologicus*), or sometimes four (plus *sensus anagogicus*). In this concept, the Resurrection of Christ has a final eschatological role, which corresponds to the triumphant character of the figure. This concept is also valid for the resurrected Christ from the *Hohenfurth Cycle*. In its iconography and expression, the figure is related to the type represented, for example, by the Resurrection from the so-called Bible window of St Stephen’s Chapel in the Münster of Cologne (before 1300),¹⁰⁹ where the act of rising from the tomb (overcoming death *virtute propria*) is combined with the hieratic concept of triumphant Christ who already assumes the reign. In the second quarter or in the middle of the 14th century a *Passion window* with the scene of Resurrection was created in the chancel of the Minorite church in Regensburg (Fig. 6).¹¹⁰ In its triumphant type, in which it retrospectively avows to the scholastic concept of the 13th century, the figure of the Resurrected Christ¹¹¹ is conspicuously similar to the figure from the *Hohenfurth Cycle*, including the face in the form of the *vera icon*. The similarity of types of the two figures suggested a question of a specific relation of the two representations, which are rather close in dates, as well.¹¹²

Hubert Schrade pointed out that the triumphant, majestic type of the Resurrected Christ from church stained-glass windows is genealogically related to the sculptures of the *Beau Dieu* on the trumeaus of the portals of the Last Judgement in Chartres, Paris, Reims, and Amiens.¹¹³ Schrade explains the surprising absence of the central theme of Christian soteriology (see 1 K, 15: 20–28) in the iconographic programme of the sculpted cycles of French cathedrals by the fact that the theme of Resurrection is represented by this axial figure, *Christus triumphans*, which is not only fully integrated in the iconography of the portal, but also actively involved in the liturgical proceedings during Easter mass. After the elevation (*elevatio*), accompanied by singing of lines 7–10 of Psalm 23 (24) of the Kings (“[...] *Attollite portas, principes, vestras, / et elevamini, portæ æternales, / et introibit rex gloriæ. / Quis est iste rex gloriæ? / Dominus fortis et potens, / Dominus potens in prælio*”), the door of the church was opened.¹¹⁴ The *Elevatio*

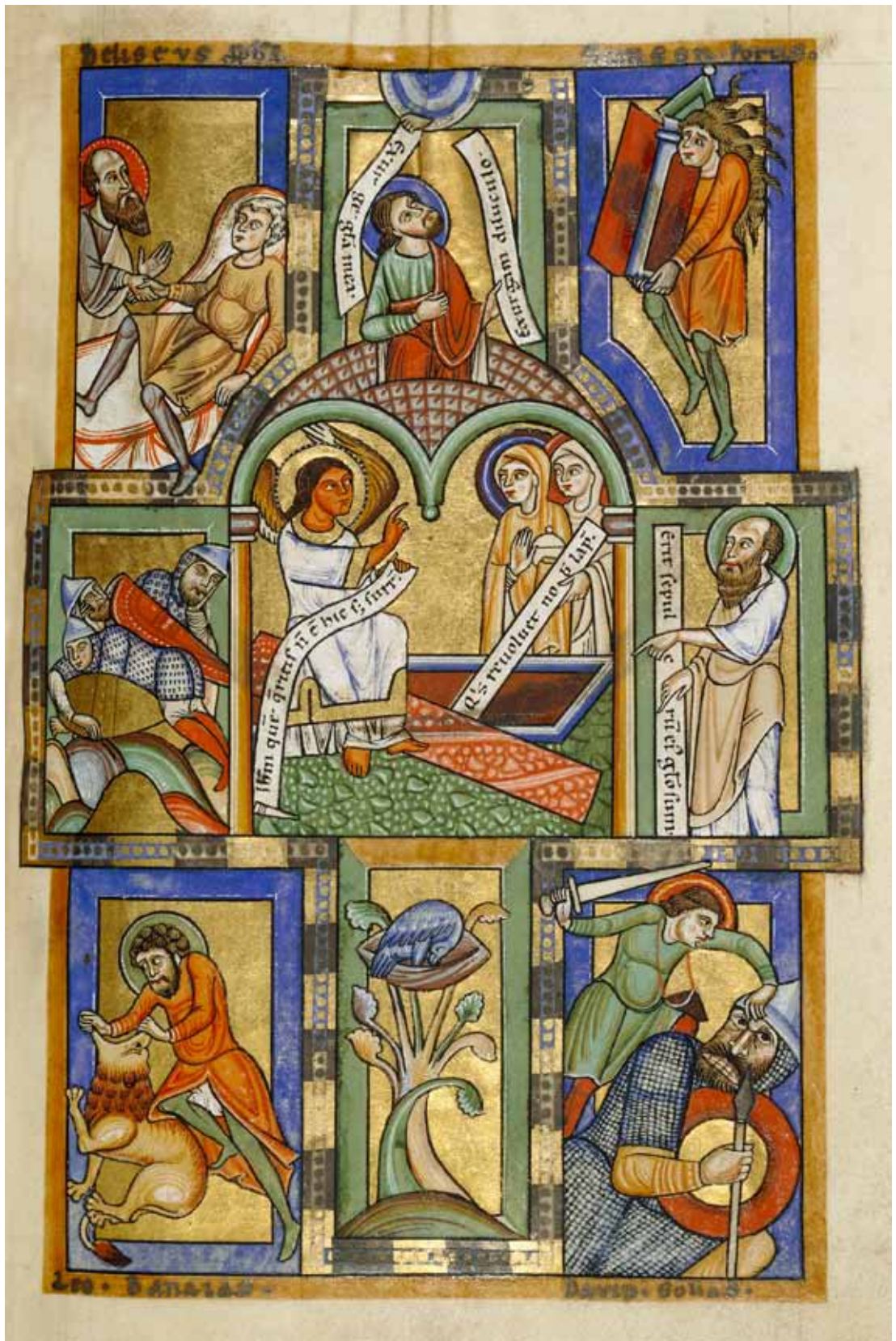


7 Middle portal of the west front of the cathedral in Amiens, *Christus triumphans (Beau Dieu)*, the pedestal below shows *King Solomon*, figures of the *Apostles*, the *Last Judgement* in the tympanum, 13th century, Notre Dame, Amiens, France, Public Domain.

of the Eucharistic Christ as the symbolic resurrection was accompanied by the opening of the cathedral door for the King of Glory, whose erect figure on the axial pillar blessed people with his right hand, whereas in his left hand “*alius liber apertus est, qui est vitæ*” (Rev 20: 12) (Fig. 7). In some of the cases, the Book of Life is replaced by the sphere, symbolizing the reign over the world. Part of the figure’s iconography is the motif of defeating the enemy/devil according to Psalm 90 (91): 13, “*Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem*”. In the West, this iconographic type (*Christus triumphalis*) was developed in the Carolingian period, but the prototype is Early Christian. The majestic *Beau dieu* is the resurrected, and simultaneously, the eschatological Christ. The theme of the Resurrection of Christ is first of all a reservoir of eschatological contents in any case. The Resurrected Christ of the *Hohenfurth Cycle* shares this context of meanings intensively.¹¹⁵ It relates to the figure of *Beau Dieu (Christus triumphans)* both in its type and iconography, whose themes involve the basic eschatological contents: the defeat of death/devil and *Parusia*, as I will try to prove further down.

Crux triumphalis (Lignum crucis) and Κρανος as Κρανίον

The motif of the defeat of death/devil appears relatively rarely in the iconography of the Resurrection. In the miniature from



8 Women at the Tomb, the Stammheim Missal, MS. 64, f. 111, Hildesheim, the 1170s, © Getty Museum.

the *Ottobeuren Breviary*, illuminating the Easter prayer, “Almighty God, who through your only-begotten Son Jesus Christ overcame death and opened to us the gate of everlasting life has given us new life and renewed hope...” Christ is standing on the sarcophagus, with his left hand releasing the dead out of the gate of death, while his right hand is thrusting the

triumphant cross into a dragon’s throat.¹¹⁶ The aforementioned illumination from the *Tiberius psalter* features the Resurrected Christ on the bound devil-dragon. The Resurrection of the *Hohenfurth Cycle* also includes this iconography and it is formulated consistently in the theological aspect, for the motif of the suppression

of death likewise involves the most profound dialectic moment of the Christian soteriology, namely the relation between the Crucifixion and the Resurrection.¹¹⁷

Christ descended into death and destroyed it: "*Absorpta est mors in victoria*" (1 Cor, 15: 54). He thus became the cause of eternal salvation (*causa salutis aeternae*, Heb 5: 9) and a true high priest (*sacerdos in aeternum*, Heb 5: 10). This Christological dialectic, which has been involved in the iconography of the Resurrection since the early Christian times, is expressed in the panel in a unique visual manner: in the hierarchic relation between the meanings of the sleeping keeper's helmet and Christ's triumphant cross, pushed against it. The two objects form a succinctly formulated visual composition, which represents their polarized relation. The *crux triumphalis* is the attribute of Christ's victory over death. The image of the sacrificed Lamb on the banner characterizes is as the *lignum crucis*,¹¹⁸ the tool of the mortal sacrifice and means of victory and salvation. Typologically, the cross is related to the root of Jesse, which will be erected as a sign to peoples (*signum populorum*), who will seek it: "*In die illa radix Jesse, / qui stat in signum populorum, / ipsum gentes deprecabuntur, et erit sepulchrum ejus gloriosum.*" (Is 11: 10). The context of the verses is eschatological, the relation to Christ's Resurrection is provided by the final words: "*et erit sepulchrum ejus gloriosum*". The motif of the *sepulchrum* and act of the *deprecabuntur* probably caused the conceiver of the Resurrection illumination in the *Stammheim (Hildesheim) Missal* to place the figure of Isaiah with the mentioned text next to the scene of the women's arrival at the tomb (the opposite side, behind the figure of the angel, features the keepers whose sleep symbolizes death) (**Fig. 8**).¹¹⁹

The meaning of the helmet, which the keeper put down on the ground, where it unintentionally provided support for his foot, has not yet been interpreted in scholarly literature;¹²⁰ the reason may be in that it was seen as a genre addition enlivening the group of keepers below the figure of the resurrected Christ. However, the flat symmetrical depiction of the object, which in the narrative colourfulness and plastic relief of its surroundings strikes as a "blind spot", signals its role in the meaning, even emphasized by the hollowed terrain of different colour underneath it. The symbolic status of the object is confirmed by its inclusion in the composition, which overshadows the genre-narrative context of the position under the keeper's foot by a more powerful meaning-

bearing context, namely its situation in the axis of Christ's triumphant cross, to which the helmet is subordinated.¹²¹ The profane object thus changes into one of sign and symbol, as can also be supported by the comparison with the empirical depiction of the other keepers' helmets. The helmet is indeed a helmet – an object belonging to the keeper, who set his foot on it, yet the same thing (*res*) is endowed with a symbolic meaning translated to it, thus changing, according to Augustine's classification, into a "*signum translatum*".¹²² The dual character of the object's role (as a *res* and *signum* at the same time) was carefully thought out. The genre situation of the motif is the basis of the connection between the thing and the person, who is subjected to Christ along with it, and the *res* thus acquires the role of a symbol – the symbolic contents of the object and the person confirm each other; in the iconography of the *Anastasis*, the sleeping keeper symbolizes death,¹²³ but also Hades, or the devil, trodden upon by Christ.¹²⁴ This iconography is taken up by the symbolic figure of the triumphant cross and the helmet, which is subordinated to it in the sense of the words related to the resurrected Christ, such as line 13 of Psalm 90 ("*super aspidem et basiliscum ambulabis*"), or referring to him directly: "*Christus resurgens ex mortuis jam non moritur: mors illi ultra non dominabitur*" (Ro 6: 9); "*oportet autem illum regnare donec ponat omnes inimicos sub pedibus eius*" (1 Cor 15: 25). The helmet as an object symbolizing the devil is explicitly evidenced in the poem entitled *The Whale* from the so-called *Old English Physiologus*.¹²⁵ The subordinated relation of the objects is accentuated by the descending foot of Christ: the line of the foot is aimed at the helmet and along with the line of the sleeping keeper's foot, which is placed on it, it symmetrically channels the spectator's attention from the opposite poles of meaning (life, salvation / death, damnation) to this symbolic object.¹²⁶

In the soteriological context of the theme of Resurrection, the symbolic meaning of the helmet is developed consequently. Both in its form and function, this object is reminiscent of the skull and in this similitude (*per similitudinem*) it can represent the *signum* of spiritual meaning¹²⁷ – in the given context Calvary (*Golgatha*) was the hillock where Christ was crucified. The helmet likewise refers to the skull (*Golgatha*) *per analogiam* ethymologically.¹²⁸ According to Isidore, the word of Etruscan origin, *cassis* – helmet is derived from the word for head, *caput*,¹²⁹ which evokes both the name of the place where the Crucifixion took

place, and the head (skull) of forefather Adam,¹³⁰ the man of the original sin, who was redeemed by Christ's sacrifice. This reference is apparent in the etymology of the Greek expression for helmet – *κράνος*, derived from the word *κράνιον*, which means a skull and a place of execution (*Golgotha*).¹³¹ This is an equivocal term (*terminus aequivocus*), which could well become a source of an iconographically valid analogy.¹³² The use of the word “lebka” (skull) for helmet can be found in the Czech sources, as well.¹³³ The situation of the helmet under the triumphant cross corresponds to the iconography of the Crucifixion, in which lying below the foot of Christ's cross a skull can be seen, expressing Golgotha – Calvary (“... *Golgotha, quod est Calvariae locus.*” Matt 27: 33) and the skull of Adam, dripping with the blood of the sacrificed Saviour, who thereby washed off the hereditary sin. The visual characteristics of Golgotha can obviously also be seen in the different ground under the helmet, in this place rather hollowed and ochre red contrary to the surrounding green terrain, evoking a bare rock in the sense of the typology, “*Sanguis enim ejus in medio ejus est; super limpidissimam petram effudit illum: / non effudit illum super terram, ut possit operiri pulvere. / Ut superinducerem indignationem meam, et vindicta ulciscerer, dedi sanguinem ejus super petram limpidissimam, ne operiretur.*” (Ez 24: 7–8).¹³⁴ The reference to Golgotha below the epiphanic figure of Christ in glory illustratively manifests the dialectic of Christ's sacrifice and glory.

The hierarchized composition of the helmet, the sleeping keeper, who set his foot on it, and Christ's triumphant cross represent a composite symbol of the story of salvation. Symbolizing the first sin and Christ's sacrifice, the helmet-skull represents the *signum rememorativum* (preceding as concerns the cause and time). The *crux triumphalis* erected on it (subsequent as concerns the cause and time) expresses submission of death-devil to the future glory of Christ (*signum prognosticum*).¹³⁵ By visually symbolic means, the creator of the painting inventively treated the soteriological turn in history, expressed in the words of Honorius Augustodunensis: “*All the time from Adam to Christ was the time of death, in which every mortal went to Hell. This time, however, is called the day of life and resurrection at whose beginning Christ and many others were resurrected as had been predicted; and there is no doubt that at its end all the (human) race shall be resurrected.*”¹³⁶ The vanishing point of the soteriological perspective is *Parusia*, to which the

iconography of the panel refers in the type of Christ *in maiestate*.

Resurrectio and Maiestas Domini

The figure of Christ is, as it were, essentially aware of its eschatological role, and it deliberately evokes the triumphant concept of Christ Pantocrator.¹³⁷ Instruction can be seen in the relation to the glorified form of Christ in Transfiguration, mentioned above. Here, *claritas gloriae* traditionally represented Christ's divinity, in which he will appear at the Last Judgement. Thomas Aquinas quotes Jerome's commentary on Matt 17: 2 (*Transfiguratus est ante eos*): “*He showed himself to his disciples as he shall be at the time of Judgement*”¹³⁸ and adds a comment by John Chrysostom that “*Wishing to show them the like of the glory in which he shall come, Christ revealed it to his disciples so that they should not grieve for the Lord's death*”¹³⁹ In the context of death and resurrection, Christ as the Judge of the living and the dead is presented by Peter in the Acts (10: 40–42). In its visual character, the Resurrected in the panel of the *Hohenfurth Cycle* embodies the concept of “*iudex vivorum et mortuorum*”.

The form of the bent leg and the descending one is a polyvalent pictorial sign, which expresses both the power of the Lord, who rose from the dead *in virtute propria* (in rising from the tomb), and his elevation in the form of the enthroned body. The iconography of the enthroned figure developed the type of inwardly active body, which is enlivened by the uneven position of its legs; the scheme of the bent and the lowered legs is ambiguous and it makes possible to perceive the body of the Resurrected both in the act of rising from the tomb, and as enthroned *in maiestate*. This ambiguity (not ambivalence) fulfills a substantial role of the image, for it makes it possible to reflect correspondingly and express the polyvalency of the given theme or figure in a visual concept in a similar way as exegesis does.¹⁴⁰ In the psalter kept in the library of the Cistercian monastery in Zwettl¹⁴¹ a depiction can be seen of Christ enthroned with the Instruments of the Passion (the cross, nails, sponge, and spear); the figure is featured in the position of the enthroned body in free space above the small figures of the resurrected, who raise their hands to him, and quite abstracting of the real space the group on the right of Christ is joined by the interceding Virgin Mary (Fig. 9). This is a visual concept of the sacrificed and resurrected Saviour and Christ of the *Parusia* and the Last Judgement at the same

time. The motif of the uneven position of legs with visible wounds is analogical to the design of the bent and dropped legs of Christ in the panel of the Resurrection. A distinct parallel between the two depictions can be seen in a similar extra-spatial situation and the self-referential character of the enthroned body in an abstract area. In its visual concept and iconographic type, the resurrected Christ of the *Hohenfurth Cycle* obviously represents Christ *in maiestate*. Let us compare this figure with the illumination in the *Bible historiale* created by a pupil of Pucell, Jean le Noir,¹⁴² in which the enthroned majestic Christ in the mandorla, borne by angels, fulfills the Ark of Covenant in the form of temple according to Is 6: 1.¹⁴³ Regardless of the different theme, the depiction of Christ is similar both in the iconography, and the visual aspect: the face of the resurrected in the form of the *vera icon* is an eschatological form of God, who comes to the Judgement as Christ, in whom he became visible.¹⁴⁴ The true face of God (*effigiem Dei*) will be seen *facie ad faciem* at the Last Judgement by those who will stand at Christ's right hand (1 Cor, 13: 12).¹⁴⁵ The *vera icon* is thus used not only in the context of the Eucharist, as the face of the incarnated and sacrificed Saviour, for it also represents the true effigy of eschatological Christ *in maiestate gloriae*,¹⁴⁶ in which he revealed himself to the eleven disciples on the mount in Galilee, already as the Pantocrator: "*Data est mihi omnis potestas in caelo et in terra.*" (Matt 28: 18). A comparison of Christ *in maiestate* in the Parisian illumination, and the resurrected Christ from the *Hohenfurth Cycle* shows a similar iconographic type, with the use of the same divine face, the same hieratic body enthroned in frontal position in the altarpiece or on the tomb, respectively, and an identical gesture of the blessing right hand; the difference is merely in the attribute: the Judge of the living and the dead is holding the *Liber vitae*, whereas the resurrected Christ clutches the *crux triumphalis* of the victor over death and sin. The same type of figure can be seen in the morphological parallels of the position of the legs and the motif of the corner of the toga, thrown over the left arm; although it is less distinct in the Resurrection panel, it is still apparent that the origin of the fold of the drapery was this initially ancient motif, adapted for the image of Christ from the consular diptychs.¹⁴⁷ The resurrected Christ thus simultaneously develops the eschatological perspective of the *Parusia* and the Last Judgement in the general sense of the work of salvation (*opus restorationis*).



9 Christ in Majesty with the Arma Christi, the Resurrection of the Dead and the Virgin Mary as Intercessor, Codex Zwettlensis 204, 13th century, f. 83r, Zisterzienserstift Zwettl, Bibliothek, © Hill Monastic Manuscript Library and Stift Zwettl.

After all, this eschatological perspective was also expressed in the liturgical concept of the Resurrection seen in the gesture of the elevation of the Host (*elevatio*), with which the priest presented the Body of Christ to the believers in much the same way as it is represented in the painting. Among the illustrations of the mass celebration in the aforementioned *A short tract on the Mass*, the illumination capturing the *elevatio* is joined by a prayer, which contains this supplication: "*When thou hadst overcome the sharpness of death: thou didst open the Kingdom of Heaven to all believers. Thou sittest at the right hand of God: in the glory of the Father. We believe that thou shalt come: to be our Judge.*"¹⁴⁸

A secondary confirmation of the fact that the panel indeed presents an epiphanic revelation of Christ in his divinity is the horrified expression on the faces of the two keepers, which can be understood as an

affective parallel to the consternation of the apostles on seeing Christ transformed in glory (*claritas Christi*). In the interpretation of Thomas Aquinas, “the horrified awe in His disciples was to show that the splendor of that glory, which he revealed to them, exceeds the senses and abilities of mortals, according to Ex 33: 20: ‘non videbit me homo et vivet’. This is Jerome’s commentary on Matt 17: 6, ‘Such is human frailty that it cannot bear to gaze at such great glory’.” Thomas’s interpretation logically turns to epiphanic hope, “but men are healed of this frailty by Christ when He brings them into glory. And this is contained in his words, ‘surgite, nolite timere’.” (Matt 17: 6).¹⁴⁹ The autonomous appearance of the Resurrected Christ presents the viewer with a pictorial formulation of the term beatified vision – *visio beatifica*, widely debated in 14th-century theology.

Conclusion

The visual language and the very fact of visual presentation make a painting a medium representing what in itself is physically inaccessible and cannot be presented by intellectual means. It has thus lately been rightfully emphasized that the meaning of a painting is in the representation of the absent.¹⁵⁰ This is also how the relation of the painting to theology and that of theology to the painting is defined: both spheres strive to capture in a mundane way an inaccessible object to which they turn, while their methods and tools supplement and overlap one another in many aspects. However, a theological concept and a theological discourse cannot become an image, a visible representation of the world, whose complicated order they construct; they merely point to this image, to this “vision” of conceptual construction, which they created. After all, as the mediaeval noetics suggested, the world of concepts originally also resulted from images, from visual notions.¹⁵¹ Thus a painting is never a mere visual representation of theology.

What then is represented in this panel? It seems obvious that it is not the theme of Resurrection in the narrow sense of that term. On the basic level, the communication framework of the painting is a presentation of two realities – the mundane and the extra-mundane, or in other words, the visible and the invisible. For the Christian spiritual tradition, the relation of a human being to these realities was clearly defined by Augustine: “Of all visible things the world is the greatest, of all invisible, the greatest is God. But, that the world is, we see; that God is, we believe.”¹⁵² In my

view, this definition sufficiently reveals how we are to understand an image and its mediaeval reception. The combination of historical time and action (*Visitatio*) with the timeless epiphanic figure of the resurrected Christ (*Resurrectio*) in one pictorial area opens up a way of exegetic reading on the various levels. As if in a flash, in a sharp juxtaposition to mundane reality, which is accessible through knowledge, it simultaneously exposes the eschatological reality, with which the viewer can only be confronted through belief. The fact that this reality is aimed at him is accentuated in the eyes of one of the women at the tomb, fixed on him. The motif follows John’s Gospel (John 20: 1,2), in which she was the first to report to Peter, the representative of the future Church, that the Lord’s tomb is empty. She was also the first to subsequently meet the resurrected Christ (John 20: 14) and as a penitent pardoned by Christ, she was to have the role of a mediator between the sinners and those who belong to Christ – my view is that this woman, focusing her eyes at the spectator, is Mary Magdalene. Analogically to the role that this woman fulfilled in the Gospel in relation to the disciples – that is, to inform them of Christ’s resurrection for them to believe in it –, she also acts in her pictorial presence towards the viewer: he is also to be informed of Christ’s resurrection, that is, a reality that can only be grasped through belief. For Augustine, the fact that Christ’s resurrection was reported by a woman, was a chance for a typological construction: “He announced death to the first man through a woman, life was also announced to men by a woman.”¹⁵³

In this respect, the panel is an illustrative example of the fact that the primary function of the mediaeval painting was not to illustrate the realities of belief, but to actively create them in the minds of the viewers in initiating in them an independent, active process of development of the suggested soteriological contents, in which the viewer finds the meaning and the role of one’s own self.¹⁵⁴ The various modes of the communication of meaning are not alternatives out of which the viewer would freely choose according to his interpretation and preferences, but they permeate, referring to one another, in the end converging on the firm ground of an interpretation which is unambiguous and out of whose unity this complex statement rises. This demanding, intentionally retrospective exegetic structure of the painting doubtless presupposed a learned viewer, and was therefore designed for

initiated erudites (*litterati*), capable of reading the various exegetic levels in visual form, and actively considering the rise from the corporal interpretation (*Visitatio*) to spiritual vision (*Resurrectio*), which takes place in it.¹⁵⁵

Without any doubt, we can see here Christ in the sense of *virtute propria* rising from the tomb *in sensu historicae*, yet the pictorial form of the figure represents a reference of broader contents, which on other exegetic levels expresses the finality of Christology and soteriology, thus including substantial eschatological contents. The resurrected Christ is the Christ of *Parusia*, suggested in the epiphany of Mount Tabor – and both are referred to in his appearance and “*claritas gloriae*”, described in the Gospels and typified in the Psalms and prophecies of the Old Testament, which had been written in eschatological sense and interpreted christologically. The Resurrected is “*primogenitus ex mortuis*” and in this sense he heralds the resurrection of the dead, to whom he will reveal himself in power and glory and whose lives he will judge. According to the interpretation of the Easter Cycle in the *Etymologies* by Isidore of Seville the Easter vigils are celebrated “for the Advent of our King and Lord, so that the time of his resurrection might find us not sleeping but vigilant”.¹⁵⁶ The meaning of that “*propter adventum regis ac Dei nostri*” is cultic in the sense of celebration of Christ’s resurrection, and eschatological in the sense of symbolic preparation for his Second Coming. Isidore thus mentions two reasons for the vigil and celebration of the Easter night: for Christ’s resurrection in itself, and for his future advent when he will come to judge man in the same hour as when he rose from the dead.¹⁵⁷ The resurrection of man lies in his encounter with Christ.¹⁵⁸ The divine majesty is accessible to the mortals in the Son when they see Him as *effigies Dei*¹⁵⁹ at the Last Judgement (John 1: 14);¹⁶⁰ the resurrected Christ, in whom God’s inaccessibility acquired a human appearance, is the epiphany of Divinity: it was in this sense that exegesis interpreted the Gospel passage of Jesus’s dialogue with Philip (John 14: 8–13).¹⁶¹ The Gospel reading for the Sunday after the Resurrection recounts Chapter 16 of Mark’s Gospel, lines 1–7 (the three women and angel at the tomb), with singing during the offertory, “*Terra tremuit & quievit, dum resurgeret in iudicio Deus*”.¹⁶² The sign of *Parusia* is the triumphant cross itself, which according to Jerome

means “*the sign of man’s Son in heaven*”,¹⁶³ under which people “*videbunt Filium hominis venientem in nubibus caeli cum virtute multa et maiestate*.” (Matt 24: 30). In the same spirit, Augustine interprets the eschatological vision of the prophet Habakkuk related to Christ (Hab 3: 3,4):¹⁶⁴ “*Splendor eius ut lux erit, what does it mean but that his glory will shine on the believers? Cornua in manibus eius sunt, what is it, but the triumphant cross (tropaeum crucis)?*”¹⁶⁵

In this spirit, the figure of the Resurrected is also conceived: its ambivalent motional situation between the descent and the ascension, its situation outside the structure of time and space of the scene suggests to the viewer that he can see Christ “*venientem cum virtute multa et maiestate*” (Matt 24: 30). The mediaeval painting actively created the invisible reality in the mind of the viewer – even he was to participate in what the image of Christ’s transfigured and glorified body reveals, for “*reformabit corpus humilitatis nostrae, configuratum corpori claritatis suae, secundum operationem, qua etiam possit subjicere sibi omnia*.” (Ph 3: 21). The transfiguration as epiphanic prefiguration, used in the concept of the panel *in sensu alegorico*, symbolized Christ’s resurrection and his Second Coming; however, *in sensu tropologico* it is a dazzling epiphany of divinity confronting the individual with the final aim of his individual journey according to the second epistle of Paul to the Corinthians: “*Nam et in hoc ingemiscimus, habitationem nostram, quae de caelo est, superindui cupientes: si tamen vestiti, non nudi inveniamur. Nam et qui sumus in hoc tabernaculo, ingemiscimus gravati: eo quod nolumus expoliari, sed supervestiri, ut absorbeat quod mortale est, a vita*.” (2 Cor 5: 2–4). The visual presentation of the body in glory (*corpus claritatis*), which in the glorified figure of the Resurrected evokes the confrontation with the *Parusia* and Christ the Judge, at the same time suggests the community and communication rhetoric of Paulian theology in the relation of Christ and the Christian community forever re-enacted in Easter liturgy. The reading during the Saturday vigil suggests the passage from Paul’s epistle to the Colossians 3: 1–4: “*si conresurrexistis Christo quae sursum sunt quaerite ubi Christus est in dextera dei sedens. Quae sursum sunt sapite non quae supra terram. Mortui enim estis et vita vestra abscondita est cum Christo in Deo. Cum Christus apparuit vita vestra tunc et vos apparebitis cum ipso in gloria*.” Similarly, exegesis points out the active participation of the believer in the eschatological notion of Christ.¹⁶⁶

The seemingly complex exegetic background to the iconography of Christ in the panel of the Resurrection of the so-called *Hohenfurth Cycle* in fact develops the Paulian theology of Christ as the new Adam, who defeated death and heralds *Parusia* and the final union with God as it was summed up by the apostle in the first epistle to the Corinthians. To make the text more illustrative, the pertinent passages are underlined:

“Nunc autem Christus resurrexit a mortuis primitiæ dormientium, / quoniam quidem per hominem mors, et per hominem resurrectio mortuorum. / Et sicut in Adam omnes moriuntur, ita et in Christo omnes vivificabuntur. / Unusquisque autem in suo ordine, primitiæ Christus: deinde ii qui sunt Christi, qui in adventu ejus crediderunt. / Deinde finis: cum tradiderit regnum Deo et Patri, cum evacuaverit omnem principatum, et potestatem, et virtutem. / Oportet autem illum regnare donec ponat omnes inimicos sub pedibus ejus. / Novissima autem inimica destruetur mors: omnia enim subjecta pedibus ejus. Cum autem dicat: / Omnia subjecta sunt ei, sine dubio præter eum qui subjecti ei omnia. / Cum autem subjecta fuerint illi omnia, tunc et ipse Filius subjectus erit ei, qui subjecti sibi omnia, ut sit Deus omnia in omnibus.”
(1 Cor 15: 20-28).

This paper was reviewed.

Notes

- 1 In this spirit, the quality of the panel was already appreciated by Grueber: “Neben dem lieblich hingehauchten Verkündigungsbilde zeigt sich die Auferstehung als besonders glücklich angeordnet und enthält Köpfe von höchster Schönheit.” Bernhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen III: Die Periode des Luxemburgischen Hauses 1310-1437*, Vienna 1877, p. 121.
- 2 Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio, IX, 114.
- 3 From now on, the Scriptures are quoted after the *Vulgate*.
- 4 The replacement of the *Visitatio* iconography by the *Resurrectio* is possibly first evidenced in a plate from the Klosterneuburg altar of Nicholas of Verdun (completed in 1181); the iconography was changed during the making of this work; the rear side of the plate with the Gorge of Hell features an engraved drawing of the *Visitatio* by the same artist. That was probably the original concept of the plate devoted to the Resurrection, at first respecting the traditional iconography. The impulse probably came from Provost Wernher, who commissioned the work, to change the iconographic programme, and thus the scene of the *Visitatio* was replaced by the direct representation of Christ triumphantly rising from the tomb and revealing the

wounds. Franz Rademacher, Zu den frühesten Darstellungen der Auferstehung Christi, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXVIII, 3, 1965, pp. 195-224, here, p. 212.

5 See Andreas Speer, Reception - Mediation - Innovation. Philosophy and Theology in the Twelfth Century, in: Jacqueline Hamesse (ed.), *Bilan et perspectives des études médiévales*, Louvain-la-Neuve 1995, pp. 129-149, here, p. 129. The 12th century was defined as the century of the Renaissance by Charles H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge 1927.

6 On this, see Conrad Rudolph, Inventing the Exegetical Stained-Glass Window: Suger, Hugh, and a New Elite Art, *The Art Bulletin* XCIII, 2011, no. 4, pp. 399-422, here, p. 400 in particular.

7 Hubert Schrade, *Ikongraphie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltungsformen I. Die Auferstehung Christi*, Berlin - Leipzig 1932, p. 74f. The author quotes Rabanus Maurus, who mentioned the patene and the chalice, saying, “quaedammodo Domini sepulchrum typum habent.” The altar as the Lord’s tomb, see, e.g. Justin A. Kroesen, *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*, Leuven - Paris, 2000, p. 55-56.

8 “Wenn die Hostie zu Grab getragen wird, ist es Christus selbst, der zu Grab geht. Wird die Hostie erhoben, ist Christus tatsächlich wie an dem Tage seiner ‘historischen’ Auferstehung auferstanden.” Schrade (note 7), p. 75. There, sources and literature. Schrade quotes Honorius Augustodunensis, *Speculum ecclesiae*: “Hodie resurrexit, dum eum ante plurimos annos resurrexissem noverimus.” PL 172, 929.

9 On this, see Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l’Occident médiéval*, Paris 1990. There, an instructive manuscript from the early 14th century is presented, with a series of depictions of the various parts of the Mass (Bibliothèque nationale de France, MS fr. 1342). *Ibidem*, p. 273 and pp. 275-282, fig. 39.11-12. On the manuscript, see Francis Wormald, A short tract on the Mass with Pictures by the Master of Queen Mary Psalter, *The Walpole Society* 41, 1966-1968, pp. 39-45. The manuscript is one of the rare examples of liturgical literature designed for educated laymen. *Ibidem*, p. 45.

10 This term was introduced by Anton L. Mayer, Die heilbringende Schau in Sitte und Kult, in: Odo Casel (ed.): *Heilige Überlieferung. Ausschnitte aus der Geschichte des Mönchtums und des Heiligen Kultes. Festschrift für Ildefons Herwegen*, Münster 1938, 234-262.

11 Wolfgang Braunfels, Die Auferstehung, in: *Lukas-Bücherei zur christlichen Ikongraphie*, Bd. 3). Düsseldorf 1951, p. IX. Cf. Rademacher (note 4), p. 217: “Diese neue Bildprägung ist nämlich keineswegs ein isolierter Vorgang innerhalb der christlichen Kunst, vielmehr ist sie Teil des damals allgemein hervortretenden leidenschaftlichen ‘Schauerlanges’ des Volkers. Ein entscheidendes Symptom hierfür ist der sich gleichzeitig

vollziehende einschneidende Wandel in der Einstellung zur Reliquie.”

12 A rarer depiction of the resurrection of Christ was in the sense of apotheosis (elevation to God), which then merged with the iconography of the Ascension, as can be seen in Reider's plate (Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. MA 157). On the concept of Resurrection as the Ascension in early Christian texts and iconographies, see Schrade (note 7), p. 5–11.

13 A classic concept, Schrade (note 7), pp. 28–43, obr. 6, 7, 10. Cf. Rademacher (note 4), p. 202–203, fig. 7.

14 See Hans Aurenhammer, *Auferstehung Christi*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Vienna 1961³, p. 234.

15 Cf. Barbara Drake Boehm, *Reliquary Busts: "A Certain Aristocratic Eminence"*, in: Charles T. Little (ed.): *Set in Stone. The Face in Medieval Sculpture*, New York – London 2006, pp. 168–173, here p. 170: “*The precious materials of reliquary busts suggested to many Christians the expected luminosity of a heavenly being, an aspect that was enhanced by the placid gazes of the saints. Medieval reliquary busts are also remarkable for their frontal presentation and regular features.*”

16 Meyer Schapiro, *On Perfection, Coherence and Unity of Form and Content*, in: Sidney Hook (ed.): *Art and Philosophy*, New York, 1966, pp. 3–15. Cf. Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress*, München, 1958, pp. 1–50. here pp. 30–47. See also Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994, p. 131.

17 “*Unberührter Anderheit*”, Schrade (note 7), p. 172. I am in doubt whether I should mention in this connection the coincidence of numeral eight, which symbolises the Resurrection and eternal beatitude, and the number of figures in the panel. It might not have any significance, but it is not impossible that a conscious connection was conceived here, for the eighth figure in the panel is the Resurrected Himself. Günter Bandmann, *Acht. Achteck*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie I*, Freiburg i. B. 1968, col. 40–41.

18 Following Plato and the patristic authors, particularly Augustine and Boethius, this is how the high scholasticism defined God's timelessness in opposition to the temporal character of the created world. For Augustine, God is (“...stable and incomprehensible, immutable and changing all, never new, never old; innovating all [...] always active, always quiet...” “...stabilis et incomprehensibilis; immutabilis, mutans omnia; nunquam novus, nunquam vetus; innovans omnia [...] semper agens, semper quietus...”) Augustine, *Confessiones*, PL 32, 662 and 816. In the Platonic sense (*Timaeus*, 37d–38c), the immutability of divine being is the condition for the creation of

the changeable world, to which the passing time is pertinent – see Aurelius Augustinus, *De Civitate Dei*, PL 41, 321; 333–335; 363–366.

19 On this, see Schrade (note 7), p. 69–77, where sources and bibliography are listed. In more detail, Peter Jezler, “*Bildwerke im Dienste der dramatischen Ausgestaltung der Osterliturgie: Befürworter und Gegner*”, in: Ernst Ullman (ed.): *Von der Macht der Bilder*, Leipzig 1983, pp. 236–249.

20 Cf. Schrade (note 7), p. 73; Rademacher (note 4), pp. 201, 206–207. Another version of liturgical enactment expressly integrated the image of the Resurrected, present in the trumeau of the portal in the form of Beau Dieu. We will come back to this further on.

21 The relationship between liturgy and an image has been clarified in a more complex way in recent studies, focused on visual devotion. See, for example, Thomas Lentz, “*As far as the eyes can see...*”. *Rituals of Gazing in the Late Middle Ages*, in: Jeffrey F. Hamburger – Anne – Marie Bouché, *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, 2006, pp. 360–373, here p. 367.

22 “*Nam opera restorationis multo digniora sunt operibus conditionis; quia illa ad servitutem facta sunt, ut stanti homini subessent; haec ad salutem ut lapsum erigerent.*” Hugo de St. Victoire, *De sacramentis Christianae fidei*, Prologus, PL 176, 183–184; Cf. here Lib. I, chap. XXVIII, PL 176, 203–204. This circumstance is not directly related to the image, but it is reminiscent of the mediaeval imagined model of the world and salvation as the context of the theme.

23 The spectator, invited by the look of one of the Marys, inwardly participates in the women's concern about the Lord's body. The women, however, found only an empty tomb. In the spectator's experience their uncertainty is resolved in a flash, for he himself can already see the Resurrected, who is hidden from their sights. The immediate combination of the two realities opens up a specific spiritual situation, in which the (still) seeking is confronted with the (already) seeing the Resurrected, both temporal and timeless, physical and epiphanic, the narrative of this world, and the extramundane *visio*; this situation performs a catharsis – a solution of the tension between the poles of expectation and materialisation, which the image demonstrates. Schrade (note 7), p. 170–171.

24 Paschasius, *Expositio in Mattheum*, Lib. XII, chap. XXVIII, PL 120, 980–981.

25 “*Custodes, timore perterriti, instar mortuorum stupefacti jacent, et tamen angelus non illos, sed mulieres consolatur. Nolite timere vos. Illi, inquit, timeant: in his perseveret pavor, in quibus permanet incredulitas. Caeterum vos quia Jesum quaeritis crucifixum, audite quod resurrexerit et promissa perfecit.*” Hieronymus Stridonensis, *Commentariorum in Evangelium Matthaei*, Pl 26, 216. See Schrade (note 7), p. 170n.

A conscious presentation of the contrast between the women's care and the horror or sleep of the keepers was noted by Schrade (note 7), p. 170–171; following Schrade, likewise Jaroslav Pešina, *Mistr vyšebrodského cyklu* (Master of the Hohenfurth Cycle), Prague 1987², p. 37.

26 In this respect I would like to slightly correct the remarkable analysis by Schrade, who sees affective impulses in these spiritual stimuli, modelling the experience of the spectator, strengthening his empathy and thus concentrating his attention on the autonomous figure of the Resurrected, which evokes an active experience of transition into another existence devoid of fear and care. Schrade (note 7), p. 171.

27 On this, *ibidem*, p. 77.

28 “*The Resurrection is disgraceful on two counts: it is a disruption of the common natural order, and also it involves a revaluation of the body, which all of a sudden acquires ‘the glory of immortality’.*” Zdeněk Kratochvíl, *Studie o křesťanství a řecké filosofii* (A Study on Christianity and Greek Philosophy), Prague 1994, p. 56.

29 New Testament formulations tend to explain the resurrection as a divine intervention, in which Christ plays a passive role: “*quem Deus suscitavit, solutis doloribus inferni, juxta quod impossibile erat teneri illum ab eo.*” (Acts 2, 24); the activity comes from God, not from the power of Christ Himself. In that sense the resurrection is to be understood in direct eschatological relations, implying the return to God – in his Whitsun sermon, Peter connected Christ's resurrection with the word of Psalm 15 (16): 8–10, with eschatological consequences (Acts 2: 25–31).

30 Ovid's description of the deification of Hercules during the apotheosis, i. e. the transformation of the mortal into the immortal, contains elements taken over by the Christian concept of Christ's Resurrection. Hercules' divine father says to gods: “*He, who has defeated all things, will defeat the fires you see, nor will he feel Vulcan's power, except in the mortal part that he owes to his mother, Alcmena. What he has from me is immortal, deathless and eternal: and that, no flame can destroy. When it is done with the earth, I will accept it into the celestial regions [...]. Meanwhile, Mulciber had consumed whatever the flames could destroy, and no recognisable form of Hercules remained, no semblance of what came to him from his mother: he only retained his inheritance from Jove. [...] so, when the Tiryinthian hero had shed his mortal body, he became his better part, beginning to appear greater, and more to be revered, in his high majesty. The all-powerful father of the gods carrying him upwards, in his four-horse chariot, through the substanceless clouds, set him among the shining stars.*” (Trans. Anthony S. Kline). “*Omnia qui vicit, vincet, quos cernitis, ignes; / nec nisi materna Vulcanum parte potentem / sentiet. Aeternum est a me quod traxit, et expers / atque immune necis [...]* /

Idque ego defunctum terra caelestibus oris / accipiam [...] / Interea quodcumque fuit populabile flammae, / Mulciber abstulerat, nec cognoscenda remansit / Herculis effigies, nec quicquam ab imagine ductum / matris habet, tantumque Iovis vestigia servat. [...] / [...], parte sui meliore viget, maiorque videri / coepit et augusta fieri gravitate verendus. / Quem pater omnipotens inter cava nubila raptum / quadriiugo curru radiantibus intulit astris.” *Metamorphoses IX*, 250–272.

Cf. the texts from the ambience of the Christian gnosis: “*Our Saviour defeated death. / Remember that. / He left the world, which is transient. / He transformed himself into incorruptible age, / elevating himself, / absorbing what is visible / by what is invisible, / giving us the way to our mortality.*” List Rheginovi neboli Slovo o zmrtvýchvstání (A Letter to Rheginus, or a Treatise on the Resurrection), in: Zdeněk Kratochvíl (ed. and transl.), *Evangelium Pravdy* (Gospel of Truth), Prague 1994, pp. 69–77, here p. 71.

31 Peter's Gospel (transl. Růžena Dostálová), in: Dus – Pokorný, (eds.), *Neznámá evangelia*, Prague 2001, p. 233. English edition: Henry Barclay Swete, *The Apocryphal Gospel of Peter; The Greek text of the newly discovered fragment*, New York, 1892.

32 “*In momento e corpore terreno effecit sibi corpus spirituale.*” *Sancti Ephraem Syri Hymni et sermones I*, Mechliniae 1882, col. 528.

33 “*Sic quando surrexit et exivit Dominus noster e sepulchro, non destruxit sigillum sepulchri, sicut non solberat signacula virginitatis suae genitricis.*” *Ibidem*, col. 530. See also Schrade (note 7), p. 11.

34 *Sancti Ephraem Syri* (note 32), col. 528.

35 On this, see Schrade (note 7), p. 30, who refers to: PL 35, 1957; 38, 1143–1145, 1148, 1152.

36 See the *Stammheim missal*, MP. 64, fol. 111, 1155–1160, or the relief of the Resurrection on the left arm of the *Cloisters cross*, mid-12th century (The Metropolitan Museum of Art, New York, The Cloisters Collection). Other examples, see Rademacher (note 4).

37 Augustinus (note 18), PL 41, 521–522.

38 This wording can already be read in Hironymus Stridonensis, *Liber de nominibus Hebraicis*, PL 23,393: “*Pascha, transcendens, sive transgressum*”. Cf. Beda Venerabilis, *De Ratione temporum*, PL 90, 511–512: “[...] *Pascha, id est transitum de morte ad vitam, de corruptione ad incorruptionem, de poena ad gloriam [...]*”

39 “[...] *vel secundum Augustinum, hoc nomen Pascha divina dispositione compositum est a Graeco paschin, quod pati sonat et Hebraeo phase, quod transitus interpretatur.*” Sicardus, *Mitrare seu De Officiis Ecclesiasticis summa*, PL 213, 343.

40 “[...] *anagogice, transivit Christus de mortalitate ad immortalitatem, de morte ad vitam, de claustris inferni ad gaudia paradisi, ut nos transire faciat de hac mundi miseria ad aeterna gaudia.*” (*Ibidem*).

41 “[...] *dicite discipulis eius et Petro quia praecedit vos in Galilaem ibi eum videbitis sicut dixit vobis.*” (Matt 28: 7).

42 Hieronymus Stridonensis, (note 38), PL 23, 888: “Galilea, volutabilis, aut transmigratio perpetrata, vel rota.” Cf. Paschasius (note 24), PL 120, 983 and 987; Beda Venerabilis *In Luce evangelium expositio*, PL 92, 301, 302; Idem, *Homiliae*, lib. I., PL 94, 90.

43 *Sancti Ephraem Syri* (note 32), col. 528. See higher up.

44 “Galilea namque interpretatur vel transmigratio, vel revelatio.” Beda Venerabilis (note 42). Cf. Hieronymus Stridonensis (note 38), PL 23, 858: “Galioth, revelatus, sive transmigrans.” The interpretation of Galilee as transmigration (*transmigratio*) is probably based on Matt 26: 32, where Christ, just before the Easter events instructs his disciples: “Resurrexerit vos (transmigratio) in Galileam.” After the resurrection the prediction is confirmed by the angel at the empty tomb, saying to the women: “[...] ecce praecedit vos in Galileam [...]” (transmigratio), promising them that there they will see the Lord: *ibi eum videbitis ecce praedixi vobis* (revelatio).” (Matt 28: 7). Similarly, Mark 16: 7. See also note 42.

45 “Secundum illud quod Galilaea interpretatur revelatio, non jam in forma servi intelligendum est, sed in illa in qua aequal est Patri.” Beda Venerabilis, *In Matthaei evangelium expositio*, PL 92, 130.

46 “Data est mihi omnis potestas in caelo et in terra.” (Matt 28: 18).

47 In his text *De civitate Dei*, in his reflections on the resurrection of Christ and the resurrection of the dead, Augustine differentiates between animal corporality (*corpus animale*) and spiritual corporality (*corpus spirituale*), between its earthly version and the divine one. However, the resurrected bodies will not lose their material character (Augustine thus delineates the Christian doctrine, based on the creation of the material world by God, as opposed to Platonism), for those will be bodies of flesh (“*corpora carnis habitura substantiam*”), yet deprived of the bodily weight and corruptibility (“*sed nullam tarditatem corruptionemque carnalem spiritu vivificante passura*”). By then, man will not be earthly but celestial (“*Tunc jam non terrenus, sed coelestis homo erit*”). Augustine (note 18), PL 41, 395–396. Thus even the Saviour after his resurrection was in his spiritual body, but a real one (“[...] *fides christiana de ipso Salvatore non dubitat, quod etiam post resurrectionem, jam quidem in spirituali carne, sed tamen vera [...]*”) Ibidem, PL 41, 395.

48 Cf. Theo Kobusch, *Geschichte der Philosophie V. Philosophie des Hoch- und Spätmittelalters*, München 2011, pp. 55–58.

49 “Sed quia Galilea transmigratio interpretatur, oportet qui Dominum videre desiderat, transmigrare primum de vitiis ad virtutes, de corruptione ad incorruptionem, de morte ad immortalitatem, quatenus in transmigratione jam facta, id est in Galileam, Dominum videre queat.” Paschasius (note 24), PL 120, 983. Further on, “*Iam Galilea, ut saepe dictum est,*

transmigratio, seu revelatio facta interpretatur.” Ibidem, PL. 120, 987.

50 “*illic erit revelatio tanquam vera Galilaea, cum similes ei erimus, ibi eum videbimus, sicuti est* (1 J, 3, 2).” Beda Venerabilis (note 45), PL 92, 130; Beda Venerabilis (note 42) 92, 301–302. Cf. Johannes Scotus Eriugena, *Commentarius in s. Evangelium secundum Joannem*, PL 122, 330: “*Abiit iterum in Galileam*” (J 4, 3) [...] *Galilea coelestis vitae ac divinae bonitatis figuram gerit...*”

51 See note 45. Wolfgang Schöne, in a hypothetical reconstruction of the lost triptych by Jan van Eyck with a surviving middle panel of the Three Marys at the Tomb speculated about the image of the resurrected Christ on the right-hand wing, following the model of the iconography of the Resurrection in the *Hohenfurth Cycle*. See Wolfgang Schöne, *Die drei Marien am Grabe Christi. Ein neugewonnenes Bild des Petrus Christus*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* VIII, 1954, pp. 135–153, here p. 142, drawing p. 141.

52 “[...] *transmigratio ex isto saeculo in illam aeternitatem.*” Beda Venerabilis (note 42), PL 92, 302.

53 “*Hinc illuc transmigrabunt, et ibi eum videbunt quomodo non videat impij. Tolle tur enim impij ne videat claritatem Domini, et impij lumen non videbunt.*” In his interpretation of Luke’s Gospel (M 16), Beda Venerabilis (note 42), PL 92, 302, Beda supports these consequences by the eschatological consolation to the disciples from Chapter 14 of the Gospel according to John, and Christ’s prayer for the disciples in Chapter 17.

54 See Michael Camille, *Master of death. The lifeless art of Pierre Remiet, illuminator*, New Haven – London 1996, p. 6.

55 Georg Leidinger (hrsg.), *Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Band VI: Evangelarium aus dem Domschatze Zu Bamberg, (Cod. lat. 4454)*, München, p. d. (taf. 16). On the image of the Resurrected Christ in this codex, see: Schrade (note 7), p. 43–44, Rademacher (note 4), 197–199. On the development of the iconography of the Resurrected Christ in the early Christian and early mediaeval times, see ibidem, pp. 195–224.

56 The image of Christ-King in Matthew refers to the genealogy at the beginning of the Gospel, the text accompanying the image alludes to the mystery of the incarnation (thus to the Eucharist, as well): *PRODIT IMAGO MINOR • Q(U)O(D) SIT SUBSTANTIA MAIOR.* / *The minor image expresses a major substance* (the is the incipit of a spiritual song. See Dieter Schaller – Ewald Könsgen – John Tagliabue – Thomas Klein, *Initia carminum Latinorum saeculo undecimo antiquiorum: Bibliographisches Repertorium für die lateinische Dichtung der Antike und des früheren Mittelalters*, Göttingen 1977, p. 355. In Luke’s Gospel, the depicted *Agnus Dei* with a cruciform

nimbus refers to Zachary's sacrifice of incense in the temple, the inscription expresses the typology of Old Testament sacrifice according to the Law, and a New Testament sacrifice according to Grace: AGNUS QUI MORITUR • NOUA GRA(TIA) XPC (CHRISTUS) HABET(UR) / *The lamb that died. Christ brings a new grace.* In the depiction of John, Christ's Ascension is accompanied by an inscription: MAXIMUS ECCE GIGANS • SCANDIT SUPER ASTRA TRIUMPHANS / *Behold the highest giant ascending triumphantly above the stars.* We will discuss this further on.

57 Starting with the reform of Gregory the Great (or even earlier), western liturgy presented pericopes from the Gospel according to Mark at Easter. Rademacher (note 4), p. 200 and note 17. The four animals from Ezekiel's vision not only signify the four Evangelists, but also four important Christological moments: birth (man), death (bull), resurrection (lion), and ascension (eagle). See Schrade (note 7), p. 65.

58 Isidore of Seville, *Etymologiae* XII, 2 De Bestiis (5): "*Cum genuerint catulum, tribus diebus et tribus noctibus catulus dormire fertur; tunc deinde patris fremitu vel rugitu veluti tremefactus cubilis locus suscitare dicitur catulum dormientem.*" "After the birth, the cub is said to sleep for three days and three nights; but then the place where the cub is lying shakes with the lion's roaring so much that the cub wakes up."

59 Augustinus, *Contra Faustum Manichaeum* XII, 42, PL 42, 275–276. Similarly in: idem (note 18), PL 41, 519–520. Augustine based his reflections on the *Septuaginta*, from which he translates "*recumbens dormisti ut leo*" ("thou fell asleep like a lion") instead of "*requiescens accubuisti ut leo*" ("thou lay down to rest like a lion") as is the wording in the *Vulgate*.

60 "[...] *si non dormivit ut leo, quia et in ipsa morte non est victus, sed vicit.*" Augustinus (note 59), PL 42, 276.

61 "*Ubi et mors Christi predicta est verbo dormitionis, et non necessitas, sed potestas in morte, nomen leonis. Quam potestatem in Evangelio ipse praedicat, dicens: Potestatem habeo ponendi animam meam, et potestatem habeo iterum sumendi eam. Nemo eam tollit a me: sed ego eam pono a me, et iterum sumo eam (Joan. X, 18,17). Sic leo fremuit, sic quod dixit implevit. Ad eam namque pertinet potestatem, quod de resurrectione ejus adjunctum est, Quis suscitabit eum? hoc est, quia nullus hominum, nisi se ipse [...]*" Augustinus, (note 18), PL 41, 520.

62 Hubert Schrade (note 7), p. 170.

63 On the Italian examples, *ibidem*, pp. 133–159.

64 See Schrade (note 7), p. 149n.

65 See Schrade (note 7), p. 134. On the painted decoration of the church, see Raimond Van Marle, *Gli affreschi del Duecento in Santa Maria in Vescovio, Cattedrale della Sabina e Pietro Cavallini, Bolletino d'Arte* 1927, pp. 3–30.

In palamistic theology, the light surrounding Christ's body on the Mount of Tabor represents the uncreated light of divinity, the mystically visible radiance of an invisible divine substance and energy, which fills the area between itself and the created world. Endre von Ivánka, *Plato christianus*, Prague 2003, 424–426, where the sources are listed.

66 "*Transfiguratus est ante discipulos Dominus, et sui corporis gloriam, qua per resurrectionem erat illustrandus, significat, et electorum omnium quantae claritatis post resurrectionem sint corpora futura, manifestat.*" Beda Venerabilis (note 42), PL 94, 98.

On the relation of the celebration of the body in the transfiguration and resurrection, see further down. The appearance of the bodies after resurrection is commented upon by Augustine in these words: "*Qualia sanctorum corpora in resurrectione futura sint, potest aliquando scrupulosius inter christianarum Scripturarum doctissimos disputari: futura tamen sempiterna minime dubitamus; et talia futura, quale sua resurrectione Christus demonstravit exemplum.*" Augustinus, (note 18), PL 41, 300.

"*The precise nature of the resurrection of bodies of the saints may sometimes occasion discussion among those who are best read in the Christian Scriptures; yet there is not among us the smallest doubt that they shall be everlasting, and of a nature exemplified in the instance of Christ's risen body.*"

67 The decoration of the Spanish Chapel was executed by Andrea di Bonaiuto (Andrea da Firenze) and his studio between 1365 and 1368. See Richard Offner – Klara Steinweg, *Andrea Bonaiuti, in: A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Sect. 4, Vol 6*, Florence 1979.

68 See above, note 8.

69 Schrade (note 7), p. 109–110.

70 Antonín Friedl, *Pasionál mistrů vyšebrodských (The Passion of the Masters of Hohenfurth)*, Prague 1934, p. 51. The unclear motional situation was already noted by Dostál, but he explained it as a fault in the depiction: "*Yet again the artist leaves us in doubt as to the position of his body. The figure seems to be descending from the tomb; yet the right foot remains on the front edge, while the left already touches the ground. Did the artist manage to represent this position quite clearly?*" Eugen Dostál, *Čechy a Avignon. Příspěvky ke vzniku českého umění iluminátorského v XIV. století, Časopis Matice moravské XLVI*, 1922, pp. 1–106, here p. 87–88.

71 Friedl (note 70), p. 52.

72 Yves Bonnefoy, "Time and the Timeless in Quattrocento Painting", (trans. Michael Sheringham), in: idem, *The Lure and the Truth of Painting*, Chicago 1995, p. 46.

73 *Ibidem*, p. 57.

74 Rabanus Maurus, *De universo*, PL 110, 178–179.

75 See note 18.

76 "*Transfiguratus est ante discipulos Dominus, et sui corpori gloriam, qua per resurrectionem*

erat illustrandus, significat..." Beda Venerabilis, *Homiliae I*, PL 94, 98.

77 "Respondeo dicendum quod claritas illa quam Christus in transfiguratione assumpsit, fuit claritas gloriae quantum ad essentiam." Thomas Aquinas, *Summa Theologica III*, quest. XLV, art. II co.

78 Ibidem, quest. XLV, art. II ad 1.

79 "Ubi splendor faciei ostenditur, et candor describitur vestium, non substantia tollitur, sed gloria commutatur [...] Certe transformatus est Dominus in eam gloriam, qua venturus est postea in regno suo." Hieronymus (note 25), PL 26, 122.

80 "[...] reformabit corpus humilitatis nostrae, configuratum corpori claritatis suae"; F 3, 21. See Aquinas (note 77), III, quest. XLV, art. I co.

81 See note 66. Beda Venerabilis (note 66). Cf. Aquinas (note 77) III, quest. XLV, art. II ad 3.

82 "[...] vestimenta autem ejus facta sunt alba sicut nix." (Matt, 17: 2). "Et vestimenta ejus facta sunt splendentia, et candida nimis velut nix, qualia fullo non potest super terram candida facere." (Mark 9: 2). "[...] et vestitus ejus albus et refulgens." (Luke 9, 29).

83 "Dixitque Deus: Fiat lux. Et facta est lux." (Gn 1: 3). "Dixit autem Deus: Fiant luminaria in firmamento coeli" (Gn 1: 14).

84 On this, see Andreas Speer, *Physics or metaphysics? Some Remarks on the Theory of Science and Light in Robert Grosseteste*, in: J. Marenbon (ed.), *Aristotle in Britain during the Middle Ages*, Turnhout 1996, pp. 73-90.

85 Bonaventura, *De reductione artium ad theologiam / Jak přivést umění zpět k teologii* (translation, study and note Tomáš Nejeschleba), Prague 2003, pp. 58-103, here see p. 60-61.

Likewise following Grosseteste, Roger Bacon develops the principle of the source and derived sorts of light in the natural-historical sense. The *lux* and the *lumen* derived from it are the basis of all forms and modes of being. Roger Bacon, *Opus maius*, pars IV, d. II, c. I. See John Henry Bridges (ed.): *The opus majus of Roger Bacon*, London - Edinburgh - New York, vol. I, 1900, p. 111 (*lux* is sunlight, *lumen* is the light diffused in the air, coming from the former).

86 "Omne datum optimum et omne donum perfectum desursum est descendens a Patre luminum apud quem non est transmutatio nec vicissitudinis obumbratio." (James 1: 17).

87 „Humana natura, etsi non peccaret, suis propriis viribus lucere non posset. Non enim naturaliter lux est, sed particeps lucis.“ Joannus Scotus Eriugena, *In Prologum S. Evangelii secundum Joannem*, PL 122, 290c. ("Even if it did not sin, human nature could not emanate light of its own power, for it is not light by nature, it only partakes in the light.") On Platonising interpretations of light in the Christian tradition, see Ivánka (note 65), p. 265-266.

88 "[...] nemo putet Christum per hoc quod transfiguratus dicitur, pristinam formam et faciem perdidisse, vel amisisse corporis veritatem et assumpsisse corpus spirituale vel aereum. Sed quomodo transformatus sit, evangelista demonstrat,

dicens, resplenduit facies." Aquinas (note 77) III, quest. XLV art. 1 ad 1.

89 "[...] figura circa extremitatem corporis consideratur, est enim figura quae termino vel terminis comprehenditur. Et ideo omnia illa, quae circa extremitatem corporis considerantur, ad figuram quodammodo pertinere videntur. Sicut autem color, ita et claritas corporis non transparentis in eius superficie attenditur. Et ideo assumptio claritatis transfiguratio dicitur." Aquinas (note 77) III, quest. 45 art. 1 ad 2.

90 Ibidem, III quest. 45 art. 1 ad 3.

91 Vestiges of the wounds (*loci vulnerum*) "[...] cum quibus Dominum Christum resurrexisse praedicamus" Augustinus, (note 18), PL 41, 776.

92 The representation of Christ in the Resurrection panel of the *Hohenfurth Cycle* (along with the Resurrection of the Altarpiece of Třeboň) was listed among those images of Christ into which the form of the *vera icon* was projected. Ivo Kořán, *Gotické veraikony a svatolukášské madony v pražské katedrále* (The Gothic *Vera Icons* and St Luke Madonnas in the Prague Cathedral), *Umění / The Art XXXIX*, 1991, pp. 286-316, p. 300.

93 On the *vera icon* representing the Eucharist: Jeffrey Hamburger, *Seeing and Believing: The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art*, in: Klaus Krüger - Alessandro Nova (eds.), *Imagination und Wirklichkeit: Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Mainz 2000, pp. 47-70, here p. 54.

94 Kořán (note 92), p. 302, in connection with the *vera icon*, points out, "Firstly, this is not an image, but a relic, designed for festive presentation [...] Secondly, it is a gracious form, which is 'relative', and it is impossible to differentiate how much it accepts and how much it gives. Thus it is not an object, but subject of the viewer. In the course of historical respect for the *acheiropoietos* it means the time of change from the vision to appropriation of the seen, and identification with it."

95 See, e.g. Bruno Reudenbach, *Gemeinschaft als Körper und Gebäude*, in: Klaus Schreiner - Norbert Schnitzler (Hrsg.): *Gepeingt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, p. 171-198; David P. Areford, *The Passion Measured: A Late-Medieval Diagram of the Body of Christ*, in: Alasdair A. Mac Donald - Bernhard Ridderbos - Rita M. Schlusemann (eds.): *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen 1998, pp. 211-238, here pp. 228-237.

96 Ernst H. Kantorowitz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1997, p. 70-71.

97 [...] (the soldiers) saw three men come forth from the tomb, and two of them supporting one, and a cross following them. And the heads of the two reached to heaven, but the head of him

who was led by them overpassed the heavens. Růžena Dostálová (transl.), Petrovo evangelium, IX-X, in: Dus – Pokorný (note 31), p. 232. English edition: Henry Barclay Swete, *The Apocryphal Gospel of Peter; The Greek text of the newly discovered fragment*, New York, 1892.

98 Kantorowitz (note 96), p. 70–71, references to the sources: Cyril of Jerusalem, *Catechesis*, XII, 1, PGr, XXXIII, 726 and other eastern sources following this text; as for the western tradition, Beda Venerabilis is mentioned, *In Exodum*, PL 91, 301–306, and Augustinus, *Enarrationes in Psalmos*, XCI, PL 37, 1178: “O Christe, qui in coelis sedes ad dexteram Patris, sed pedibus tuis et membris tuis laboras in terra [...]” Cf. idem (note 18), PL 41, 532: “Ascendit enim in coelum Dominus Christus, et inde venturus est ad vivos et mortuos judicandos. Nam quis ascendit, sicut dicit Apostolus, nisi qui et descendit in inferiores partes terrae? Qui descendit, ipse est et qui ascendit super omnes coelos, ut adimpleret omnia. (Ephes. IV, 9 et 10).”

99 See Dus – Pokorný (note 31), p. 227–228.

100 Psalter of Utrecht, Psalm 18, f.10v with the Resurrection of Christ. The scene corresponds to the depiction from Peter's Gospel. See also the Spanish manuscript of the Bible from Santa Maria de Ripoll dating from the 1st half of the 11th century, repro: Franz Rademacher (note 4), p. 204, fig. 7.

101 All the passage is related to the counter-Arian defence of the doctrine of the dual substance of Christ in one body, ending in the problems of the power over death: “Apparet tamen idem ipse Christus, geminae gigas substantiae, secundum quid obediens, secundum quid aequalis Deo; secundum quid Filius hominis, secundum quid Filius Dei; secundum quid dicat, ‘Pater major me est’ (John 14: 28); secundum quid ‘Ego et Pater unum sumus’ (John 10: 30); secundum quid ‘non facit voluntatem suam, sed ejus a quo missus est’ (John 6: 30); secundum quid ‘Sicut Pater suscitavit mortuos et vivificavit, sic est Filius quos vult vivificavit’ (John 5: 21).” Aurelius Augustinus, *Contra sermonem Arianorum*, PL 42, 689.

102 In the panel of the Resurrection, the figure of Christ is dominant in scale, the figures of the keepers are considerably reduced in comparison.

103 Kantorowitz (note 96), p. 70, where the sources are listed.

104 Ibidem.

105 Boethius's works, his *Consolatio* in particular, were included in the study plans of the arts faculties in mediaeval universities. That was also true of the Prague University.

106 “[...] *Statura discretionis ambiguae. Nam nunc quidem ad communem sese hominum mensuram cohibebat, nunc vero pulsare caelum summi verticis cacumine uidebatur; quae cum altius caput extulisset ipsum etiam caelum penetrabat respicientiumque hominum frustrabatur intuitum.*” Boethius, *De Consolatione Philosophiae*, Prosa I, (ed. Wilhelm

Weinberger), *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* 67, Vienna, 1934.

107 Rudolph (note 6), p. 401.

108 Ibidem, passim. In relation to the development and types of the iconography of Resurrection, the representation of the resurrected Christ in the typological stained-glass windows was paid specific attention by Hubert Schrade (note 7), pp. 86–89.

109 *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, entry Auferstehung, col. 1233, Abb. 4.

110 Now Bayerisches Nationalmuseum in Munich. See Jolanda Drexler, *Die Chorfenster der Regensburger Minoritenkirche*, Regensburg 1988, p. 85.

111 Gabriela Fritzsche, Das Passionsfenster der Regensburger Minoritenkirche zur Frage einer Klosterwerkstatt im 14. Jahrhundert, in: Rüdiger Becksmann – Gabriela Fritzsche – Ulf-Dietrich Korn et al., *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten*, Berlin 1992, pp. 77–91, here p. 80. The master at the head of the studio was rather conservative; the Christological scenes in the medallions “sind bewußt altertümlich gehalten”. Ibidem, note 30, p. 87. The scholar dated the *Passion window* around 1350. See also Drexler (note 110), p. 84–87.

112 The head of the Resurrected shows “eine verblüffende Ähnlichkeit” with the face of the Resurrected of the *Hohenfurth Cycle*: “Der byzantinisierende Typus der Hohenfurth Tafel mit den mandelförmigen Schlitzaugen, der extrem langen und schmalen Nase, den betonten Backenknochen und dem strengen Mund kommt der Regensburger Darstellung erstaunlich nahe”. Ibidem, p. 179–180. Jolanda Drexler presents a comparison with the works of the Strasbourg artistic circle, from Cologne, and the Rhein region, wherefrom French impulses were mediated (St Ouen in Rouen), at the same time pointing out the stylistic relations of the *Passion window* and Bohemian painting in the mid-14th century, particularly the panels of the Resurrection and the Descent of the Holy Spirit of the *Hohenfurth Cycle*. Ibid.

113 Schrade (note 7), p. 59–60; p. 87: “Wir haben beobachtet, daß dieser Beau Dieu in die Auferstehungsdarstellungen französischer Glasmalereien eingegangen ist – und nicht ohne inneren Grund.” Cf. Ibidem, p. 86–88.

114 This procedure explains the situation of the Beau Dieu sculptures on the trumeaus of the portals. Schrade (note 7), p. 88.

115 This can also be seen in the artistic affinity to the sculpture of *Beau Dieu* from St Stephen's Cathedral in Vienna (around 1350). See Robert Wlattnig, Sochařský program Albertinského chóru. Ikonografické a slohové úvahy k sochařské výzdobě Sv. Štěpána v 1. polovině 14. století (The Sculptural Programme of the Albertine Chancel. Iconographic and stylistic reflections on the sculptural decoration of St Stephen's in the first half of the 14th century),

in: Milena Freimannová (ed.), *Vídeňská gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu Sv. Štěpána ve Vídni* (Gothic in Vienna. Sculptures, stained glass and sculpted architecture in St Stephen's Cathedral, Vienna), pp. 59–73, here p. 71, fig. p. 69. At the same time, Milena Bartlová is right in saying that the mutual relation is based on the type, rather than artistic influence. Milena Bartlová (rec.), *Vídeňská gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni* (Gothic in Vienna. Sculptures, stained glass and sculpted architecture in St Stephen's Cathedral, Vienna), *Umění / Art* XLII, 1994, pp. 256–264.

116 See Schrade (note 7), p. 84, fig. 30.

117 See Paul's epistles: Rom 15 and 6: 4; Eph 5: 14; Phil 3: 10; 2 Cor 5: 15;

118 Pešina (note 25), 28. Even the following analysis finds this meaning iconographically important.

119 *Stammheim (Hildesheim) Missal* dating from 1155–1160 (MS 64, fol. 111) represents an early combination of the *Resurrectio* and the *Visitatio*. Both scenes are composed into five areas arranged in a cross pattern, supplied by typological scenes between its arms: upper left, Elisha is trying to revive the son of the Shunnamite Woman (2 Kings 4: 32–33), right, Samson is carrying away the Gates of Gaza (Judges 16: 3), bottom left, Benaiah, one of David's "mighty men", is slaying a lion in a pit (2 Sam 23: 20), on the right, David is severing the head of Goliath. On the iconography of this illumination, see Stephan Beissel, *Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der Armenbibel*, *Zeitschrift für christliche Kunst*, XV, 10, 1902, col. 315; Schrade (note 7), pp. 56–59; Franz Rademacher (note 4), p. 202.

120 An interpretation presented in this text was outlined in the diploma thesis, Petr Jindra, *K ideovému obsahu Vyšebrodského cyklu* (Ideas Involved in the Hohenfurth Cycle), *Ústav pro dějiny umění FF UK, Prague* 2008.

121 This relation is visually accentuated by the joint of the plates, which vertically follows the line of the triumphant cross, and the transverse horizontal joint, which interrupts the vertical line and within the area forms a pattern of cross opposite the cross on the pole of the banner.

122 This could be taken as a precursor of the strategy formulated by Panofsky, of *disguised symbolism*. However, the activation of a symbolic meaning in a thing as such was already a classic procedure of scholasticism, which in that sense followed patristics. Augustinus, *De Doctrina Christiana* I, PL 34, 19–20, defines the *signa translata*, meanings translated to a thing, which remains the thing itself at the same time. As examples, he cites the tree, which, at the Lord's advice, Moses cast into bitter waters, which thereby became sweet (Ex 15, 25), the

stones that Jacob used for his pillows to sleep on (Gn 28, 11), the ram that Abraham sacrificed to God instead of his son (Gn 22, 13): "*Haec namque ita res sunt, ut aliarum etiam signa sint rerum.*" PL 34, 20. These problems were also developed by Hugh of St Victor, St Albertus Magnus, St Bonaventure, and others. See Johan Chydenius, *The Theory of Medieval Symbolism*, in: *Commentationes Humanarum Litterarum*, XXVII, Helsingfors 1961, 1–42.

123 The figure of the keeper with his head down on his crossed arms on his knees expresses the soundest sleep. Schrade (note 7), p. 110.

124 "*Die Wächter vertreten den Hades oder den Teufel, über den Christus in der byzantischen Anastasis aufzusteigen pflegt.*" Schrade (note 7), p. 84, see also p. 99.

125 "*Donning the mystic helm / Of darkness, with his prey he speeds to hell.*" See: <http://www.gutenberg.org/files/14529/14529-h/14529-h.htm>, 6. 11. 2011 accessed.

126 The foot of Christ approaching the helmet refers to the iconography of the *Beau Dieu*: "*Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et dracounem.*" (Ps 90 (91), 13). In the theme of *Resurrectio* it is often applied in the form of treading on the keeper in relation to the quoted, "*[...] ponat omnes inimicos sub pedibus eis*" (1 Cor 15, 25). See, for example, the resurrected Christ from *z Wienhausen*, who in his triumphant character and majestic frontal presentation comes close to the concept of the figure of the Resurrected in the *Hohenfurth Cycle*. Hannover, Provinzialmuseum, c. 1300.

127 "*[...] per similitudinem sensibilibus rerum in divina Scriptura res spirituales nobis describuntur.*" Aquinas (note 86) III, quest. LX, art. IV co. See Chydenius (note 122), p. 37–38.

128 Michel Pastoureau, *Symbole*, in: Jacques Le Goff – Jean - Claude Schmitt (edd.), Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt (eds.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris 1999.

129 Isidore of Seville, *Etymologiae* XVIII, De Galeis, PL 82, 649.

130 The Latin word *caput* – head refers to an individual, a person, but it also means a hillock or mountain-top.

131 See Carolus Ludovicus Wilibaldus Grimm, *Clavis Novi Testamenti*, Lipsiae 1879, *κρᾶνίον*, cranium, calva. Vulg. Calvaria; Matt 27: 3. Mark 15: 22. Luke 23: 33. John 10: 17.

132 See Josef De Vries, *Grundbegriffe der Scholastik*, entry *Analogie*, Darmstadt 1983.

133 The list of objects concerning the property settlement after the Pilsen burgher Jan Ryska died in 1504, features the word *lebka* (skull) as an expression for the helmet. Josef Strnad, *Listář královského města Plzně a druhdy poddaných osad* (Documents of the Royal Town of Pilsen and Former Subjected Settlements), no. 572, p. 474, Pilsen 1905.

134 “[...] for her blood is in the midst of her, / she set it upon the top of a rock, / she poured it not upon the ground, / to cover it with dust; / That it might cause fury to come up to take vengeance; / I have set the blood upon the top of a rock, / that it should not be covered.” These lines present the typology of Christ’s way to Calvary (*ductio Christi*) and his sacrifice. In more detail, see James H. Marrow, *Passion Iconography In Northern European Art Of The Late Middle Ages And Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into descriptive Narrative*, Kortrijk, 1979.

135 Thomas Aquinas thus defines the symbolic character of the sacrament: “*Unde sacramentum est et signum rememorativum eius quod praecessit, scilicet passionis Christi; et demonstrativum eius quod in nobis efficitur per Christi passionem, scilicet gratiae; et prognosticum, idest praenuntiativum, futurae gloriae.*” Aquinas (note 77) III, quest. LX, art. III co. See Chydenius (note 122), p. 33.

136 “*Totum tempus ab Adam usque ad Christum dies mortis dicebatur, quo omnis homo moriens ad tartara ducebatur. Istud autem tempus dies vitae et resurrectionis appellatur, quo incipiente Christus cum multis resurrexisse praedicatur; quo finiente totum genus hac eadem die resurrecturum non dubitatur.*” Honorius Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae*, PL 172, 929.

137 This was noted by Dostál and Friedl. According to Dostál, the figure of the Resurrected is “*monumental, almost Byzantine in its sternness*”. Dostál (note 70), p. 87. Friedl pointed out the hieratic form of Christ. The Resurrected appears as a Romanesque Pantocrator, whose sternness was replaced by a refined splendor; the creator of the work was aware of the effect evoked by the contrast in expression of the elegant, vivid calligraphy of the drapery, and the hieratic face with the conspicuously darkened flesh tones, in which Friedl saw the “*archaic face of the Byzantine Pantocrator*”. Friedl (note 70), p. 52–53. Further down the author said that “[...] the Christ of Hohenfurth is more Byzantine than those shown in all the cited images of the Italian trecentisti. The hieratic character of his appearance is reminiscent of the archaic expression seen in the monumental mosaic images of the VIth–VIIth centuries, rather than the modern-time pathos of the XIVth century.” Ibidem, p. 55.

138 “*Qualis futurus est tempore iudicii, talis apostolis apparuit.*” Aquinas (note 77) III, quest. XLV, arti. II.

139 “*Volens monstrare quid est lila gloria in qua postea venturus est, eis in praesenti vita revelavit, sicut possibile erat eos dicere, ut neque in Domini morte jam doleant.*” Ibidem, III, quest. XLV, art. II.

140 Whereas a verbal interpretation can describe a given theme on various levels of exegesis and with varied aspects, its visual equivalent must express itself in a single form. The mechanical iconographic definition of the theme or motif of a visual work often makes it more obscure than clear.

141 The library of the Cistercian monastery in Zwettl, Cod. 204 (*Codex Zwettlensis 204*), is probably of local provenance. The illumination was presented and reproduced by Antonín Friedl, Jeden z příkladů anachronismu ve vývoji moderní plastiky (One of the Examples of Anachronism in the Development of Modern Sculpture), *Umění* XI, 1938, pp. 572–578, here p. 577–578.

142 Jean le Noir, Christ in Majesty with the Four Evangelists, *Bible historique*, Paris, c. 1335. Geneva, Bibliothèque Publique et Universitaire, Mp. 2, f. 1r.

143 “[...] *vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum; et ea quae sub ipso erant replebant templum.*” Is 6: 1.

144 Augustinus (note 18), PL 41, 705. God is invisible yet Christ is the human face of God, and as an incarnated and sacrificed Saviour he is also God the Judge. Patristic and theological sources quoted by Celia Chazelle, The Diagrams of The Codex Amiatinus, in: Hamburger – Bouché (note 21), pp. 84–111, here p. 109, notes 58, 59. Iconographic evidence from local works, see Kořán (note 92), p. 300.

145 Belting, (note 16), p. 543. Cf. Chazelle (note 144), p. 97–98 and p. 108, note 49: “*My main point is to stress the importance of Christ as the human face of God.*” In this connection, Daniela Rywíková mentions the *vera icon* in the Breviary of the Grand Master Leo with prophets and their inscription tapes, whose elocutions “*supply the vera icon with an eschatological accent, referring to the Second Coming of Christ, whom every man will face at the Last Judgement.*” Daniela Rywíková, “*V chlebej tváři ty se skrýváš...*” The *Vera Icon* Image in the Eucharistic Devotion in Late Mediaeval Bohemia, *Umění / Art* LVIII, 2010, pp. 366–383, here p. 371.

146 As concerns the Caroline art, cf. the *vera icon* in the mosaic of the Last Judgement on the *Golden Gate* of St Vítus’s in Prague.

147 In the Czech milieu, this motif from the consular diptychs can be found in the enthroned figure of St Peter on the ivory plate, set in the front cover of the bound Gospel Book from the 9th century. (Library of the St Vítus Chapter, inv. no. 2). Coming from the consular diptych dating from the 5th century, the plate was adapted for its existing function and secondarily used in the 14th century; however, the figure of St Peter had been carved into it as early as the 11th century. The intervention disturbed the form of the corner of the toga, flowing over the left arm. See Zdeněk Wirth (ed.), *Umělecké poklady Čech* II, Prague 1915, cat. no. 131, p. 7–8.

148 “*Tu deuicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna celorum. Tu ad dexteram dei sedes in glorie patris. Iudex crederis esse uenturus.*” Wormald (note 9), p. 41.

149 “*Ad quartum dicendum quod conveniens fuit discipulos voce paterna terreri et prosterni, ut ostenderetur quod excellentia illius gloriae quae tunc*

demonstrabatur, excedit omnem sensum et facultatem mortalium, secundum illud Exod. XXXIII, non videbit me homo et vivet. Et hoc est quod Hieronymus dicit, super Matth., quod humana fragilitas conspectum maioris gloriae ferre non sustinet. Ab hac autem fragilitate sanantur homines per Christum, eos in gloriam adducendo. Quod significatur per hoc quod dixit eis, surgite, nolite timere." Aquinas (note 77) III, quest. XLV art. IV ad 4.

150 An already classic work in this respect is David Freedberg's, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

151 An image as a notion virtually precedes its verbal interpretation. In his book entitled *Opus maius*, Roger Bacon, when dealing with the process of understanding the meaning of the Scriptures, ranked the image (*figuratio*) before the word (*sensus literaris*), which in itself is a concept based on a visual notion. See Katherine H. Tachau, *Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, in: Hamburger – Bouché (note 21), pp. 337–359, here p. 354–355. Cf. also, Jeffrey F. Hamburger, *The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, Possibilities*, in: *ibidem*, pp. 11–31, here p. 24–25: "At the root of all encounters with images was vision."

152 Augustinus (note 18), PL 41, 319. "*Visibilibus omnium maximus est mundus; invisibilibus omnium maximus est Deus. Sed mundum esse conspicimus, Deum esse credimus.*"

153 "*Quia enim ille mortem primo homini per feminam nuntiavit, et viris vita per feminam nuntiata est.*" Augustinus, *In epistolam Ioannis ad Parthos tractatus decem*, PL 35, 1998.

154 Among others, see Herbert L. Kessler, *Turning a Blind Eye: Medieval Art and the Dynamics of Contemplation*, in: Hamburger – Bouché (note 21), pp. 413–439, here p. 421–422, fig. 9, p. 417: "[...] a picture need not to represent a single thing or a particular event, but rather, suggesting as many references as are consistent with accepted belief, can initiate processes of linking and replacing."

155 According to the great exegetes of the 12th century, such as Bernard of Clairvaux, William of St. Thierry and Hugh of St Victor, this rise was only accessible to educated monks (*litterati*), capable of applying the exegetic method to the study of the Scriptures. In the course of the subsequent cultural development, this group

naturally developed even outside the monastic circles. Rudolph (note 6), p. 407–408 and p. 415.

156 "*Cuius nox ideo pervigilia ducitur, propter adventum regis ac Dei nostri, ut tempus resurrectionis eius nos non dormientes, sed vigilantes inveniat.*" (13). Isidore de Seville, *Etymologiae* VI, entry: De cyclo Paschali / Easter cycle. "*Propter quod dicit: Surge qui dormis, et exurge a mortuis, et illuminabit te Christus.*" (Eph 5: 14). On the resurrection of mortals, see Augustinus, *Sermones*, Sermo CCCLXII, *De resurrectione mortuorum*, PL 39, 1627.

157 "*Cuius noctis duplex ratiis est, sive quod in ea et vitam tunc recepit, cum passus est, sive quod postea eadem hora, qua resurrexit, ad iudicandum venturus est.*" (13). Isidore de Seville (note 156).

158 "*Amen, amen, dico vobis, quia venit hora et nunc est quando mortui audient vocem Filii Dei, et qui audierint vivent.*" (John 5: 25).

159 "[...] *qui vidit me vidit et patrem.*" (John 14: 9).

160 "[...] *et vidimus gloriam eius, gloriam quasi unigeniti a Patre plenum gratiae et veritatis.*" (John 14: 9).

161 "*Credamus eum veraciter se patri aequalem potestatae gloria aeternitate et regno praedicasse et bene agendo satagamus ad unam utriusque visionem pervenire, de qua roganti Philippo ac dicenti, 'domine ostende nobis patrem, et sufficit nobis', respondit ipse dominus dicens, 'qui me videt et patrem.'*" Beda Venerabilis (note 42) PL 94, 89.

162 *Missale romanum*, Dominica Resurrectionis Domini, Offertorium.

163 "*Tunc parebit signum Filii hominis in caelo. Signum hic aut crucis intelligamus [...] aut vexillum victoriae triumphalis.*" Hieronymus Stridonensis (note 25), PL 26, 180.

164 "*Deus ab austro veniet et Sanctus de monte Pharan. Semper operuit caelos, gloria eius et laudis eius plena est terra, splendor eius ut lux erit cornua in manibus eius ibi abscondita est fortitudo eis ante faciem eius ibi mors et egredietur diabolus ante pedes eis.*" *Vulgata*, Hab 3: 3–4.

165 Augustinus (note 18), PL 41, 589: "*Splendor eius ut lumen erit, quid est, nisi, Fama ejus credentes illuminabit? Cornua in manibus ejus sunt, quid est, nisi tropaeum crucis?*" Instead of the term "lux", which is used in this place in the *Vulgate*, Augustine mentions (the metaphysically incorrect) term "lumen". On the differentiation between the two terms, see above.

166 See note 66.

Translated by Kateřina Hilská

Plants in Japanese Drama. The Fragile Beauty of *Nō* Theatre and Graphic Art

JANA RYNDOVÁ

The author's text concentrates on examples of the flower language in *Nō* theatre, which can be found in prints in the collections of the National Gallery in Prague. As there is a literary-dramatic overlap, the graphic material playing a major part in the analysis is accompanied by equally important translations of texts inscribed in cartouches or on the edges of prints. Each graphic sheet also represents a certain flower symbol linked with the theme of a theatrical play. In this respect, the author seeks to focus on the woodcut series *Pictures of Nō Theatre* (*Nōgaku zue* 能楽図絵) and *Album of Nō Theatre* (*Nōgaku gafu* 能楽画譜). Selected prints are also accompanied by works from the series *Illustrations of Nō and Kyōgen Theatre* (*Nō kyōgen zukai* 能狂言図解) and *Competition between the Cloud Realm of Prince Genji and Images of the Fleeting World* (*Genjigumo ukiyo-e awase* 源氏雲浮世画合). These series dating from the early 19th to early 20th centuries focus on specific popular literary-dramatic scenes. These scenes help trace a thematic connection between flower symbolism and *Nō* theatre, as it is present in graphic art in the Japanese collection of the National Gallery in Prague. In the album *Pictures of Nō Theatre*, those *Nō* plays in which the soul of the flower is the central motif of the leading character, as conceived in Japanese culture, are singled out. The souls of flowers do not figure directly in other plays, but other examples of flower motifs in *Nō* plays reveal a strong tie between the floral theme and Japanese culture (especially poetry). Clearly, too, the flower in Japanese drama is often conceived as an independent entity or an attribute of the protagonist (who is linked by name or destiny with a given flower). Two poles – fineness and strength – are found in the Japanese flower language, in *Nō* theatre and the Japanese woodcuts under examination, the interconnection of which is the main theme of the text. The shift in artistic expression from the original minutely detailed woodcuts of the Edo era to the Meiji refined woodcuts influenced by European oil painting is also noteworthy in this respect.

Keywords

Japanese woodcut, symbolism of flowers, *Nō* theatre, Japanese literature, Japanese fine art, history of Japanese culture, Japanese graphic art in the collection of the National Gallery in Prague

The subtle world of flowers and plants plays an irreplaceable role in Japanese culture, the world's "most aestheticized" culture. Even the animist basis of Japan's original religion, "the way of the gods" (*shintō*), encompasses a spiritual dimension attributed to the existence of plants. This motif is also developed in the Buddhist term 草木成仏 (*sōmoku jōbutsu*), which epitomizes the polemic around the question of whether plants can attain Nirvana. The *Tendai* and *Shingon* sects, in particular, deal with the question of the



1 Fragment of the album *Illustrations of Nō Theatre - Volume 4* (*Nō no zushiki - maki yon* 能之圖式卷四), anonymous work in the style of Yoshida Hanbei; colour, black and white woodcut, 21 × 30 cm, c. 1650. Top right: flower patterns on brocade costumes of the *karaori* type (唐織 からおり), lavish “Chinese” embroidery with grass pattern (right) and ivy vines (left).

spirituality of plants in Japanese spiritual teaching. It is interesting to see how the “souls of plants” act as protagonists in Nō drama, especially in a pioneering thesis by a monk named Annen, a member of the Tendai sect, who was probably born in 841. “Annen... argued that plants are sentient beings able to attain Buddhahood by their own capacity... His conclusions are based on the doctrine that the essence of everything is the single Spirit, a synonym of thusness (*tathātā*). Therefore, any difference between sentient and non-sentient beings disappears, as both are endowed with the Universal Spirit and, consequently, have the Buddhist essence. Annen says that plants cannot be separated from the Spirit, just like waves from the water, and as they are the Spirit, they become the Buddha.”¹ This explanation makes it clear that the Japanese “language of flowers” goes beyond mere decorativeness and that in Japanese culture plants can be perceived as independent, subjective and universal entities. It is in Nō theatre, this supremely condensed and fundamentally universal form of Japanese drama, that we often encounter personified plants, which act as independently functional symbols and can be perceived in the botanical and dramatic-literary contexts. Plant symbolism is developed in the content and visual aspects of Nō plays; the rich costumes emulating courtiers’ costly garments often reflect complex floral symbolism and the seasons in mediaeval Japanese culture.

Understandably, this visual aspect of Nō theatre is a frequent theme of artistic reflection in various genres.

The author’s text concentrates on examples of the flower language in Nō theatre that can be found in prints in the collections of the National Gallery in Prague. As there is a literary-dramatic overlap, the graphic material playing a major part in the analysis will be accompanied by equally important translations of texts inscribed in cartouches or on the edges of prints. Each graphic sheet also represents a certain flower symbol linked with the theme of a theatrical play. In this respect, the author seeks to focus on the woodcut series *Pictures of Nō Theatre* (*Nōgaku zue* 能楽図絵) and *Album of Nō Theatre* (*Nōgaku gafu* 能楽画譜). Selected prints will be accompanied by works from the series *Illustrations of Nō and Kyōgen Theatre* (*Nō kyōgen zukai* 能狂言図解) and *Competition between the Cloud Realm of Prince Genji and Images of the Fleeting World* (*Genjigumo ukiyo-e awase* 源氏雲浮世画合). These series dating from the early 19th to early 20th centuries focus on specific popular literary-dramatic scenes. Before we begin a detailed analysis of selected series, a general example of the connection between the language of flowers, Japanese drama and the Japanese woodcut genre warrants mention. A fragment of the



2 Tsukioka Kōgyo, *Pictures of Nō Theatre* (*Nōgaku zue* 能楽図絵), colour woodcut, 24 × 36 cm, signed Kōgyo (耕漁), with the author's seal, published by Matsuki Heikichi (松水平吉), 1900.

album *Illustrations of Nō Theatre* (*Nō no zushiki* 能之図式) dating from the mid-17th century undoubtedly serves as an excellent example. It comprises a group of seven sheets (registered as NG Vm 3813 a-g) representing the oldest example of the interconnection between the flower language, Japanese drama and the Japanese woodcut in the collections of the National Gallery in Prague.

The Nō genre and the Japanese perception of the “aesthetics of flowers” continue to be linked, as colour woodcut albums such as *Pictures of Nō Theatre* (*Nōgaku zue* 能楽図絵) show. Two volumes of this series were originally housed in the Museum of Decorative Arts in Prague, but were transferred to the National Gallery in Prague in 1961, where they are deposited as Vm 2253. Both albums were done by Tsukioka Kōgyo (月岡耕漁, 1869–1927). The first volume is bound in light blue brocade covers with a phoenix motif; the other, in dark green brocade covers, has a floral pattern. Each of the two albums owned by the National Gallery in Prague, published in 1897–1902 by the Tōkyō-based publisher Matsuki Heikichi, includes fifty one 24 × 36 cm colour woodcuts, i.e. 102 sheets in total. The entire five-volume series consists of 261 sheets, which corresponds with the basic Nō theatre repertoire.

The sakura blossom is the most firmly established symbol in Japanese culture and has spread far beyond the Japanese islands.

The sakura blossom represents perfect beauty that, while fleeting, returns again and again. Zeami (1363?–1443?) in his play *Sakura Travelling West* or *Saigyō's Sakura* (*Saigyō zakura* 西行桜) raises the sakura motif to a highly poetic form, enriching it with Shintō and Buddhist connotations. It is essentially an artistic rendering of the spiritual question mentioned above, i.e. whether a plant can exist as an independent entity and attain Redemption. The sheet from the album *Pictures of Nō Theatre* captures (right) the seated monk Saigyō looking at flowers in the Western Mountains of Kyōto and contemplating the essence of the sakura's existence. The spirit of the local flowers reveals itself to the monk while he sleeps (left, under the scenic accoutrement of a fully blooming sakura), and defends the existence of the sakura: it can no more be blamed for its beauty than for unwittingly attracting human attention.

西行桜 (Fig. 2)

Sakura Travelling West (Saigyō's Sakura)

シテ: 桜の精

Actor in the leading role: the soul of the sakura

ワキ: 西行上人

Supporting role: “The Noble Saint Travelling West”, Saigyō Hōshi (1118–1190, philosopher and poet – author's note)

ツレ: 花見の人々

Actors in secondary roles: people looking at blossoms

狂言：寺男

Actor in a comic role: a man from the temple

處：山城

Venue: a castle fort (hermitage) in the mountains

太夫面 皺尉の類

Mask of the protagonist: a wrinkled court dignitary

西行上人京都西山ニ住みける頂桜の精あらはれて上人の歌か事につき回答せし物語を作れり、雲玉集ニ「西行西山ニ山居の時花二人あつまりければ花見んとむれつゝ、人の来るのみぞあたら桜のとがニはありけるかくよみし暮つかた花のもとニ白髪の老人あらはれて罪科はいかいあらしの山桜ながむる人のわかみやま木をと返して失せにけり花の精なるべし」とあるに本づきて作れるなるべし

The Great Spirit of the sakura residing in the Western Mountains of Kyōto reveals himself to the holy man Saigyō. The holy man starts a debate about his poetry and a story unfolds based on the Collection of Heavenly Pearls, which reads: "When Saigyō lived in his hermitage in the Western Mountains, people gathered there around the flowers and were never tired of looking at them. Is the sakura guilty of making people come? So the holy man began to write a celebration of

the flowers. In the evening, a white-haired old man revealed himself under the blossoms, saying that the guilty ones are those who come to the stormy mountains to look at the flowers. Then he disappeared. He certainly must have been the soul of those flowers... That is supposed to serve as the basis for our story.

The pine is another representative of the plant realm that plays a significant role in Japanese culture. Pine placed with bamboo and rice straw as decoration next to the entrance of a house at the new year is believed to attract deities and, with them, happiness and wealth. The fresh evergreen character of the pine is a symbol of steadfastness and faithfulness. This symbolic meaning of the pine is also highlighted phonetically in Japanese, as the verb "wait" (待つ *matsu*) is phonetically identical to the noun "pine" (松 *matsu*). And this phonetic concord is basically the leitmotiv of the romantic story of the courtier Ariwara no Yukihira in the well-known play **Wind in the Pines (Matsukaze 松風)**. "The original version (which has not survived) of this play is attributed to Zeami's father Kan'ami. He reworked an older text by an anonymous author called Salt Leaching



3 Tsukioka Kōgyō, *Pictures of Nō Theatre (Nōgaku zue 能楽図繪)*, colour woodcut, 24 × 36 cm, signed Kōgyō (耕漁), with the author's seal, published by Matsuki Heikichi (松木平吉), 1897.

(Shiokumi). Zeami's final version is rightly considered one of the best plays of the third class [in the Nō genre – author's note] in which the protagonist plays a woman's role. Kan'ami and Zeami were inspired by an old legend and the poetry of Ariwara no Yukihiro (818–893); Zeami also quoted one poem beginning with the verse: 'If anyone asks for me, answer them', in the play Tadanori, which takes place on the coast of Suma², just like Wind in the Pines. This place, redolent of the rough smell of leached salt, is evoked with great poetic imagination... This is where the dignitary and poet Yukihiro was sent in exile; he lived there for three years and courted the two daughters of the salt man. The time of the story is vague, but it is long after Yukihiro and the two girls died. Nevertheless, it takes place in

the melancholy autumn of long moonlit nights. The two girls clad in unbelted white outer kimonos make an almost incorporeal impression... The only symbolic decoration is the pine tree placed in a bamboo stand. The chief prop – a cart with small hand buckets [to carry salt water – author's note] is coated with red silk, making it look like a toy. The precious purple kimono and courtier's hat of Yukihiro also play their roles.³ The salt woman Matsukaze (Wind in the Pines) waits faithfully, like the evergreen pine, and, with her sister Murasame (Sudden Rain), remembers the love of the noble man Yukihiro while carrying buckets of salt water. The girls' names evoke the melancholy atmosphere of autumn; moreover, the older sister's name includes the character for pine, which dominates the entire scene.



4 Kawabata Gyokushō, *Illustrations of Nō and Kyōgen Theatre (Nō kyōgen zukai 能狂言図解)*, colour woodcut, 18 × 24 cm, signed Gyokushō (玉章), with the author's seal; published by Fukuendō Publishing House based in Tōkyō's Nihonbashi quarter, late 19th century.

This album by Kawabata Gyokushō (1842–1913) was purchased for the collections of the National Gallery in Prague in 1976. The sheet also bears the title of the play *A Flowerpot Tree (Hachi no ki 鉢木)*.



5 Tsukioka Kōgyō, *Pictures of Nō Theatre (Nōgaku zue 能楽図絵)*, colour woodcut, 24 × 36 cm, signed Kōgyō (耕漁), with the author's seal, published by Matsuki Heikichi (松木平吉), 1897.

松風 (Fig. 3) Wind in the Pines

狂心と物狂

A moving story about the madness of the conflagration of love

シテ: 松風

Actor in the leading role: salt woman Matsukaze (Wind in the Pines)

ツレ: 村雨

Actor in a supporting role: salt woman Murasame (Sudden Rain)

ワキ: 僧

Actor in a supporting role: a monk

處: 摂津

Venue: the shore in the Settsu province

太夫面 深女⁴ 小面・若女の類

Mask of the leading actor: *koomote*, the "diminutive face" of a young woman

行平の須磨にて寵愛ありし姉妹の海土あり其執心の幽霊あらはれて昔を語り僧の回向を望む事を作りり諺二熊野松風は米の飯とて珍重するは見ても聞きても飽かぬ譬なるべし

In Suma, Yukihiro was infatuated with two sisters – salt women; here, their devoted souls reveal themselves, telling the monk about ancient times and asking him to serve the mass for the dead for them. Or, as a proverb says, the Wind in the Pines on the Bear Plain is as revered as a precious meal of cooked rice – we can see it, we listen to it and yet we are not tired of it; so it became a saying.

The steadfastness and faithfulness linked with the symbolism of the pine does not only apply to the relationship between man and woman in Japanese culture, but also the between vassal and lord, as the play *A Flowerpot Tree (Hachi no ki 鉢木)* shows. While the play's origin is not clear, it is attributed to Kan'ami or his son Zeami. The

story takes place in the Ueno quarter and later in Kamakura and its Saimyō shrine.⁵ In the first part, a wandering monk visits the dwelling of a samurai named Sano no Tsuneyo in Ueno. Tsuneyo offers the monk shelter without knowing he is a former regent Tokiyori from the Hōjō family. To heat his place for the guest, he even cuts down his favourite pine tree, which he had long been cultivating in a flowerpot. Then, he offers the guest his skinny horse to ride to the Saimyō shrine. Eventually, the wandering monk's true identity is revealed and Tsuneyo is rewarded for his readiness and loyalty.

鉢木 (Fig. 5)
A Flowerpot Tree

シテ(前後): 佐野常世

Actor in the leading role (in the first and later scenes): Sano (Genzaemon) Tsuneyo
 ツレ: 同妻

Actor in a supporting role: Tsuneyo's wife
 前ワキ: 旅増

Actor in a supporting role (in the first scene): a wandering monk
 後ワキ: 最明寺入道

Actor in a supporting role (in a later scene): a novice from the Saimyō shrine
 ツレ: 近臣

Actor in a secondary role: a servant from noble circles
 狂言: 同 徒者

Actor in a comic role: a servant, ordinary man
 處: 前ハ上野・後ハ鎌倉

Venue: Ueno, later Kamakura
 ツレ:

Mask of the actor in a secondary role: 女面ハ太夫の年二より老若可斗 an old or young woman, based on the age of the protagonist (the play *A Flowerpot Tree* is unique for the fact that the main protagonist is played without a mask - author's note)

北條五代の執権時頼朝剃髮して後、諸国の情態を視察せんとて六十余州を行脚せしと云ひ伝ふ、此旅行中上野にて廉潔の武士佐野常世にあひて、其志を感じ、一族ともの? 道を知り得し事を作れり、之を前段とす、鉢の木を切り客をもてなを處、瘦せ馬を借りて志を語る處、人情の厚き忠義の深きを見るべし。最明寺の明跡にあひて、押領せられし土地二所領を併せ賜はるに至る、之を後舞とす、風教二聞せし事少なからざる作と云ふべし

When the fifth regent from the Hōjō Tokiyori family entered the monkhood, he was believed to have gone to see various provinces, visiting more than sixty regions on his pilgrimage. While in Ueno, he met an honourable warrior named Sano

Tsuneyo and felt his determination. The entire family learns various things about the newcomer's journeys, which is the end of the first part of the play. To make his guest comfortable, the host hews the pine tree he has been cultivating in a flowerpot, offers him a skinny horse and reveals his determination to a degree demonstrating his devotion and the depth of his vassal's loyalty. Then, the protagonists meet in the Saimyō shrine and Tsuneyo is entrusted with leadership of an army and rule over the region. He is rewarded in this luxuriant manner and then dances the final dance of the play. Such is the story, which should be listened to at least as a message, it must be said.

The chrysanthemum blossom, a symbol of the imperial family and imperial throne and, consequently, bearer of a connection between the Chinese and Japanese cultures, is another flower symbol in Japanese culture. This connection is clearly reflected in the anonymous play **Chrysanthemum Jidō (Kiku Jidō 菊慈童)**. The Kanze School (one stream within the Nō genre) stages this play under the title **Pillow of Eternal Youth** or **Jidō and the Pillow (Makura Jidō 枕慈童)**. The original Nō play even gave rise to an "epic poem", *nagauta* (first presented in 1860), and inspired a *kabuki* dance (first staged in 1758). Jidō's dance is one of the most expressive movement performances in the Nō genre. The plot of the play is based on the episode *The Noble Message of the Divine (Dragon) Horse (Jinme shinsō / Ryūme shinsō 神馬進奏 / 龍馬進奏)* from the 13th volume of the *Chronicle of Great Peace (Taiheiki 太平記)*. It is the story of a servant of the Chinese ruler Mu-wang, the young "page boy" Jidō (his name is composed of the characters for "gentle, nice, lovely" and "young man, boy, child" - it would be pronounced Ci'tong



6 Tsukioka Kōgyo, *Pictures of Nō Theatre (Nōgaku zue 能楽図繪)*, colour woodcut, 24 × 36 cm, signed Kōgyo (耕漁), with the author's seal, published by Matsuki Heikichi (松木平吉), 1898.



7 Kesa (the silk outer part of the Buddhist priest's garment) with a pattern of chrysanthemums in the clouds (detail), 173.5 × 109.5 cm, 19th century.



Silk curtain with emblems of the imperial family (detail), 224 × 56 cm, 18th century.

in Chinese). This young man walks over the ruler's cushion by mistake and avoids punishment by escaping to the mountains where, while meditating, he drinks the dew from chrysanthemum blossoms in which the verses of the *Lotus Sutra* are mirrored. In this manner, he attains eternal youth and freshness.

枕慈童 (Fig. 6)
Pillow of Eternal Youth
(Jidō and the Pillow)

一名

Alternative title

菊慈童

Chrysanthemum Jidō
(Chrysanthemum Young Man)

シテ: (菊)慈童

Actor in the leading role: young man Jidō

ワキ: 魏文帝臣下

Actor in a supporting role: emperor's servant

處: 唐土

Venue: ancient China

具一切功德

Mercy is a tool of all mankind.

慈眼視衆生

Let us look with affection at everything that lives.

福聚海無量

Then our blessing will be as immeasurable as the ocean.

是故応頂禮

This is how we must keep the deepest respect within ourselves.

太夫面 慈童

Mask of the actor in the leading role: Jidō (sweet young man)

太平記の文意を用ひて祝言ノ儀ニ仕組たるなり
 もろこし周の穆王中天竺の舍衛国ニ至り釋尊を

拝す、尔時世尊四要品の中の八句の偈を授けたもふ、王震且国あり秘して世ニ伝へず、此時慈童と申す童子寵愛に依て常ニ帝の傍ニ侍りぬ、或時慈童誤って御枕の上を超へたり群臣議して曰此罪科浅きに非ず、然れども誤より出たれば死罪一等を宥ぬ遠流に處す、終に慈童を鬪縣と云う深山へ流しける、然れども王猶慈童を憐み、世尊ニ伝りたもふ内の二句の偈を潜ニ慈童ニ授けたり童子毎朝此文を禮拜し、八百余歳の齡を保て兒少年の如しと云ふ

As inferred from the words of the "Chronicle of Great Peace", the Chinese ruler Mu-wang honoured the memory of Buddha Shakyamuni in Sravasti in the heart of ancient India while preparing a wedding ceremony. That day, among the four pillars of the Buddha's teaching, the ruler deigned to dedicate the creed of faith in eight verses to the Buddha. Then, the ruler secretly hid the octave from the world before the nation's upheavals, and confided it to no one. And then the boy named Jidō (Ci'tong), who always stood by the emperor's side and loyally served him out of sincere devotion, mistakenly walked over a precious cushion of his master. The imperial vassals consulted and did not recommend leniency, though because his guilt was the result of a mere mistake, he was not condemned to death, but sent into exile. In the end, Jidō was expelled into the deep mountains of Li-xian. The ruler took mercy on Jidō, however, and gave him the preserved creed of faith in Buddha in two verses with his secret blessing. From then on, the young man paid honour to those precious characters every morning and was therefore blessed by eternal youth and lived to be more than eight hundred years of age, as it is said.

The scene is enriched with lavish floral decoration suggesting not only natural scenery, but also the protagonist's connection to the imperial court. The chrysanthemum is a traditional imperial emblem, as mentioned above. It appears here just like the motif of the Buddhist dimension of the existence of flowers appears in the play *Sakura Travelling West*. The chrysanthemum blossom becomes a vehicle of the Buddha's mercy and eternal youth. Indeed, the chrysanthemum motif can be seen in Japanese culture not only in decorative objects for daily use, but also on textiles designed for the ceremonial garments of Buddhist monks.

The play *Teika* (定家) by Konparu Zenchiku (1405–1470) is also linked with the imperial court and the "flower language". The imperial court is evoked by association with the poet and courtier Fujiwara no Teika (1162–1241), while flora is represented by the ivy motif. At the play's beginning, a wandering monk comes to Kyōto's Kamigyō quarter and is surprised by a sudden rain shower on his way. The



8 Tsukioka Kôgyo, *Pictures of Nô Theatre (Nôgaku zue 能楽図繪)*, colour woodcut, 24 × 36 cm, signed Kôgyo (耕漁), with the author's seal, published by Matsuki Heikichi (松木平吉), 1898.

monk takes refuge in a nearby house and learns from a local woman that the house had once been a tea gazebo of Fujiwara Teika called the Autumn Rain Pavilion. The woman takes the monk to the tomb of Teika's love, Princess Shokushi (?-1201), who composed poems and was a high ranking Shintô priestess in the Kamo shrine in Kyôto. The love between Fujiwara Teika and Princess Shokushi was believed to be so strong that after his death, Teika was reincarnated in the ivy that now covers the burial mound of the princess. In the second part of the play, the spirit of Princess Shokushi reveals itself to the monk from the burial mound overgrown with ivy.

定家 (Fig. 8)

Teika

古名

Original name

定家葛

Teika and Ivy

三婦人の内

"Among the three plays about noble women"

前ジテ: 里女

Leading actor in the first scene: a local woman

後ジテ: 式子内親王

Leading actor in a later scene: noble Princess Shokushi (Shokushi Naishin'ô)

ワキ: 旅僧

Actor in a supporting role: a wandering monk

處: 京都

Venue: Kyôto

太夫面 深女をよしとす

Mask of the actor in the leading role: a young or middle-aged woman

定家卿と式子内親王との物語を作れり、出處ハ不たしかなる由

古人も既に云へり

三婦人とは楊貴妃、定家、大原御幸の三番を号す

Based on the story of unknown origin about the Noble Master Teika and Mrs. Shokushi Naishin'ô, as people have told it since ancient times.

The three plays about noble women include: Mrs. Yang Kueifei⁶, Teika and The Pilgrimage to Ôhara.

The play *Evening Glory (Yûgao 夕顔)* again connects court romance with the flower language. The plot is based on one of the romances of Prince Genji, specifically his relationship with Lady Yûgao (夕顔), whose name can be translated literally as Evening Face, but also as the botanical name Evening Glory or Gourd⁷. Prince



9 Tsukioka Kōgyo, *Pictures of Nō Theatre (Nōgaku zue 能楽図繪)*, colour woodcut, 24 × 36 cm, signed Kōgyo (耕漁), with the author's seal, published by Matsuki Heikichi (松木平吉), 1900.

Genji originally travels to the suburbs of Kyōto to visit his old nursemaid, who had become ill. A shabby little house grown with tiny lovely-smelling blossoms in the vicinity of the nursemaid's home attracts his attention. *"The Prince arrived in a quite ordinary carriage, of the kind that women use - without foreriders, without heralds. Finally, he can sigh with relief, who could recognize him here? So he opens the window grille and pops out his head. He can see a small gate... and the walls of a house behind it; is this a house, this dilapidated dwelling?!... Fresh green ivy climbs the wall, which looks as if it were made of small thin boards nailed together. How the ivy blooms! And before it, a bunch of coolly white flowers smile at the Prince in a lonesome manner, they bloom so proudly, just to please themselves. 'I shall ask the one who lives on the other side...' recalls the Prince spontaneously, and now one of the courtiers in his suite falls to his knees and follows readily with a bow: '...What is the name of this white blossom?'. 'Your Highness, people call this kind of gourd yūgao, 'Evening Face'. It sounds like a tender name for a lady, but it is the name of a flower that grows behind such dilapidated fences'. Indeed, you can find this flower only in unattractive parts of the city with dilapidated dwellings."*⁸ At first, Genji starts corresponding with the lady of the house through poetry, as is the custom, and soon finds that the house is inhabited by

a pretty and cultivated lady named Yūgao. He begins a brief but all the more intense relationship that ends tragically with the death of the female protagonist of the chapter *Evening Face*.

夕顔 (Fig. 9)

Evening Glory (Evening Face)

前ジテ: 里女

Leading actor in the first scene: a village woman

後ジテ: 夕顔の上

Leading actor in a later scene: Yūgao no Ue (Mrs. Evening Glory or Mrs. Evening Face)

ワキ: 旅僧

Actor in a supporting role: a wandering monk

處: 京都

Venue: Kyōto

太夫面 小面・若女の類

Mask of the actor in the leading role: *koomote*, "diminutive face" of the young woman

源氏物語ニ夕顔の上と云ふ女あり三女中将なりし人の女めなるが早く父を失ひてから頭中将これハ通ひ睦び泣ひしかば玉葛の君生まれけりさる程ニ頭中好の北の方嫉妬の事ありて我身危なく思ひしかばひそかに住所をかへ玉葛をば乳母ニあづけて身をかかし居? りしか五條の仮住所せし折光源氏の立よらせ給ひしニ夕顔の花に歌

そへて奉りしが御心ニ深くかない通ひ給ふ八月十五夜同車にて何がしの院うつり給いし二十六日の夜にいたり夕顔の上は物におそはれつゝ遂に空しくなり給ひぬと云ふ一段の物語を同書夕顔の巻によりて作られるなり

In *The Tale of Genji*, there is a woman called *Lady Evening Glory* (*Evening Face*), ranked in the third level of the middle court position, who lost her father at an early age. The general and highest attendant *Tō no Chūjō* [Genji's friend - author's note] has visited her since then. A daughter named *Tamakazura* was born of this relationship. A certain "Person from the North" [the general's wife - author's note] became jealous and *Lady Evening Glory* concluded that she was in danger. She secretly moved away, entrusted *Tamakazura* to a wet nurse and went into hiding. It was then that "Shining" Genji stopped at her house in Fifth Street and, in a poem, paid tribute to the evening glory blossoms that captured his attention. His noble heart was deeply moved and, on the fifteenth night of the eighth month, the lovers moved to the Prince's residence in Second Street in the same carriage. On the sixteenth night of the eighth month, *Lady Evening Glory* succumbed to the despair caused by the feeling of unending danger, unable in the end to overcome her weakness.⁹ Such is the plot based on the story given Prince Genji's name, the volume entitled *Evening Face*.

The album by Kōgyo (Fig. 10) was transferred to the collections of the National Gallery in Prague from the Oriental Institute of the Czechoslovak Academy of Sciences in 1976; it was originally part of the Joe Hloucha Collection (for explanation, see below).

謡曲半蔀

The Play *Shutter Ajar* (an alternative version of the play *Yūgao - Evening Glory* - author's note)

立花供養

Flower decoration designed to honour the Buddha on the occasion of a ceremony for the dead

古名 半蔀夕顔

The original title of the play - "*Shutter Ajar for Lady Evening Glory*"

太夫面 深女小面若女の類

Mask of the actor in the leading role: *koomote*, "diminutive face" of a young woman

The name of the play *Shutter Ajar* (*Hashitomi* or also *Hajitomi* 半蔀) is mentioned in the top right corner: this play attributed to Naitō Saemono is based on the story of a wandering monk who meets the spirit of Lady Yūgao while offering flowers to the Buddha.



10 Tsukioka Kōgyo, *Album of Nō Theatre* (*Nōgaku gafu* 能楽画譜), colour lithograph, 25.5 × 36 cm, signed Kōgyo (耕漁), with the author's seal, early 20th century.



11 *Illustrations of Nō Theatre* (*Nō no zushiki* 能之図式), anonymous work in the style of Hanbei Yoshida, colour black and white woodcut, 21 × 15 cm, c. 1650.

12 Utagawa Kuniyoshi, Evening Glory (*Yūgao*) – fourth sheet from the series *Competition between the Cloud Realm of Prince Genji and Pictures of the Fleeting World (Genjigumo ukiyo-e awase* 源氏雲浮世画合 四夕顔), colour woodcut, 36.5 × 24 cm, signed: “*Ichiyūsai Kuniyoshi ga*” with a seal; a censor’s stamp *Watari* (censor Watanabe Jimon) above the signature, published by Ichibei of the Iseya Workshop (Ise Ichi 伊勢市), 1843–1847.



The verses in the sheet's upper part are placed in a field with an evening glory blossom (or bottle gourd):

Yorite koso / sore ka to mo mime / tasogare ni / honobono miyuru / hana no yūgao

よりにてこそそれかとも見めたそかれに ほの／みゆる花の夕顔

I am coming closer / to see her cheeks / hardly discernible / dreaming quietly in the twilight / the lovely evening glory by the walls of the shack

賛辞 花笠外史

京撰に蒼嫁とよび。爰に夜鷹といふ。鷹は則拳を放てばかならず獲物あるの謂にして。義士四十八鷹の中。尾羽うちからせし浪人の褌ならなくに羽抜鳥鴛鴦の衾を重ねたる。あかぬ別に引かへて。身には襤褸をまとふとも。心の中ぞ綾にしき。名さへ織得て説ふせし。疇定めぬやもめ鳥。飛立思ひ忍る。操を捨て自ら心の貞を全ふせり

(text in the sheet's left part)

The panegyric by Hanagasa Gaishi (alternative name of the author of the text, Hanagasa Bunkyō)

In the capital city or the Settsu region, she is called Pale Bride. She is also called Night Falcon. Like the bird of prey, she, too, always grasps her prey after opening her talons to hunt. She is a genuine samurai among the forty-eight falcons. But finds herself in dire straits and, as a ronin's wife, can do nothing but reinforce herself with curtains of loyalty like a fledgling, and feather her nest like a mandarin duck devoted to her mate. Although she is dressed in rags, her heart remains gentle yet strong, like densely woven silk. Her very name, which harbours the character for precious fabric, convinces us of that. She is like a fledgling without a perch, always in flight, confined within herself. She casts away all shyness, but retains a loyal heart.

矢間氏の室織江

Orie of Master Yazama's House¹⁰
(seal in red under the text)

Besides *The Tale of Prince Genji*, the court milieu and flower language are lavishly employed in the *The Tales of Ise* (*Ise monogatari* 伊勢物語) in which the protagonist, “a man from ancient times” inspired by the figure of Ariwara no Narihira, is a model of the noble court lover. In the play *Oshio* (小塩) by Komparu Zenchiku, which is inspired by the 76th episode of *The Tales of Ise*, a noble man from the capital visits Mount Oshio in the Ōhara region north of Kyōto to enjoy the beauty of the blooming sakura. Among the other sakura admirers, he sees an old man holding a broken sakura twig. The official from the capital addresses the old man, who quotes these verses:

Ōhara ya / Oshio no yama mo / kyō koso ha / kamiyo no koto mo / omoi-izurame
大原や 小塩の山も けふこそは 神世のことも 思ひ出づらめ

*It seems that today / the entire Ōhara Plain / and Mount Oshio / had to start blooming with remembrance / of divine ancient times.*¹¹

The official asks whose poetry it is. The old man replies that Ariwara Narihira composed it, and then disappears. Later in the play, he reappears in his true identity of the spirit of Ariwara Narihira. The play *Oshio* thus combines the tradition of looking at the sakura, court lyrical poetry and the figure of the lover Narihira.

小塩 (Fig. 13)
Oshio¹²

前ジテ: 尉

Actor in the leading role in the first scene:



13 Tsukioka Kōgyo, *Pictures of Nō Theatre* (*Nōgaku zue* 能楽図絵), colour woodcut, 24 × 36 cm, signed Kōgyo (耕漁), with the author's seal, published by Matsuki Heikichi (松木平吉), 1900.



14 Ogata Kōrin and copyist Sakai Hōitsu, *Iris in Eight Bridges* from the album *A Hundred Pictures by Kōrin* (*Kōrin hyakuzu* 光琳百図), black and white woodcut, 25.7 × 37.6 cm, 1815 (reprint 1893).

a court official

後ジテ: 在原業平

Actor in the leading role in a later scene:

Ariwara no Narihira

ワキ: 男

Actor in a supporting role: a man

處: 山城

Venue: a castle fort in the mountains

太夫前ハ尉 後ハ? 者の類

Mask of the leading actor: a court official, later a mature man (?)

業平の霊あらはれて我いにしへを語り詠歌を説く事を作り小しをか花盛を写さん為ニ業平を出だし業平を出さん為ニ花盛を写して相反射せしむ

Narihira's spirit reveals himself talking about ancient times and interpreting his poem. Would the Oshio region be a blooming jewel even without Narihira? This is a contradiction in which the poem takes pride.



15 Tsukioka Kōgyo, *Pictures of Nō Theatre (Nōgaku zue 能楽図絵)*, colour woodcut, 24 × 36 cm, signed Kōgyo (耕漁), with the author's seal, published by Matsuki Heikichi (松木平吉), 1899.

Like in the play *Oshio*, Narihira's lyrical poetry is also linked with the Japanese flower language in the play *Iris (Kakitsubata 杜若)* inspired by the ninth episode of the well-known *Tales of Ise (Ise monogatari 伊勢物語)*. In the play, a monk wandering in a place called Yatsuhashi in the Mikawa region comes upon the soul of the local irises. Here again, the play accentuates both the aesthetic and the Buddhist lyrical existence of flowers.

杜若 (Fig. 15)

Iris

シテ: 杜若精霊

Actor in the leading role: the soul of iris

ワキ: 僧

Actor in a supporting role: a Buddhist monk

處: 三河

Venue: Mikawa region

太夫面 深女・老女・小面の類

Mask of the leading actor: *koomote*, diminutive face of an older woman



16 Utagawa Kuniyoshi, *Eight Bridges (Yatsuhashi)*, sixth sheet from the series *Fragments from the Cloud Realm of the Tale of Prince Genji (Genjigumo shū 源氏雲拾遺 遺六 八橋)*, colour woodcut, 36.5 × 24 cm, signed: "Ichiyūsai Kuniyoshi ga" and a kiri seal; a censor's stamp Murata (censor Murata Heiemon) above the signature, published by Ishibei of the Iseya Workshop (Ise Ichi伊勢市), 1846.

業平杜若の古跡を伊勢物語ニ依りて述べ経文の功德にて花の精まで成佛する事を作り「むかし男ありけりその男身をえうなきものニ思ひなして京にはあらじ東の方ニ住むべき国もとめ二とて行きけり三河国八橋といふところニ至り此八橋と云は水行く川の蜘蛛手なれば橋を八つ渡せるニ依て名づくそのほとりの木陰ニみて飯くひけりその沢ニ杜若面白く咲きたりそれを見てある人かきつばたと云ふ五文字を句の上ニすへて旅の心をよめといひければよめる唐衣きつつなれニし妻しあればはる／＼来ぬる旅をしぞ思ふとよめりはれば皆人かれいひの上ニ涙をとしてほとび二けり」と

In *The Tales of Ise*, Narihira lauds a place well-known for its irises and resorts to the mercy hidden in the texts of sutras, so that even the souls of the flowers attain Nirvana. As it is written: "Once upon a time, there lived a man who was tired of life. He concluded he could no longer live in the capital city, so he went east in search of a place to settle. He wandered in the Mikawa region until he reached a place called Yatsuhashi (Eight Bridges), named for the river flowing and forking like a spider's legs, which makes it necessary to cross eight bridges; that is how the name came into being. It is on these banks that a party sat in the shade to eat, when one of the party, noticing the peculiar iris blossoms blooming in the swamp, said: 'Let us compose a poem using the letters of the word iris with the theme of the mind on the road...'. This is how the following verses came into being:

Incandescent was the flower
Robe that my lady wore
I feel my heart, so sore

So long I roam and wander...
 And everyone bedewed their dry meal with salty
 tears..."

Verses in the upper part of the sheet placed
 in a field with an iris blossom (Fig. 16):

*Nagarete ha / kaheranu mizu no / hashibashira /
 omohiwataru to / ifu hito zo naki*
 なかれてはかへらぬ水のはしはしら思ひわたる
 といふ人ぞなき

Invariable in their course / the waters
 flow / under one bridge after another. /
 Who would not stop here / in melancholy
 musing...

花美に出立を伊達といひ男をみかくを任侠とい
 ふ昔は世の中正直なれば人に諂ひなく仮にもた
 くみ偽る事も亦稀なり強きをくじき弱を助る事
 皇国の慣しにして姓は善なるの謂なり世にたの
 もしき風俗ならずや
 花笠野史

(text on left side of the sheet)

*A dandy surpasses the beauty of flowers, as
 it is said, like a man is cultivated by what is
 called chivalry. Long ago, the world was ruled by
 integrity, people did not flatter one another falsely
 and fleetingly, and a lie was rare. Power was
 used for the common good, weakness was offered
 support. Such was the wont in the imperial land
 where the good and the able were joined. The
 world was a reliable place; good mores were not
 slighted...*

Hanagasa Gaishi (alternative name of the
 text's author Hanagasa Bunkyō)

寺西閑心

Teranishi Kanshin

(seal in red, left of the signature)

Teranishi Kanshin was a legendary,
 highly-principled fencer of the early Edo
 era. Therefore, Narihira is indirectly
 compared to the fencer and later to
 the Zen monk Kanshin, who made a
 name for himself as a protector of the
 vulnerable. Thus was Nakihira a perfect,
 unimpeachable hero of a long bygone
 golden age; here, the iris is a symbol of the
 desire to be of unimpeachable and morally
 pure character, rather than a symbol of
 romantic feeling and longing for home, as
 indicated by the accompanying text and the
 artistic concept of the reproduced sheet.
 The reminder of mortality in the form of
 the skull motif on Nakihira's garment is one
 element worthy of attention (author's note).

The album *Pictures of Nō Theatre* (*Nōgaku
 zue* 能楽図絵) offered us three examples
 of figures in which the soul of a blossom
 reveals itself to the viewer. They are the
 plays *Sakura Travelling West*, *Oshio* and
Iris. The play **Wisteria** (**Fuji** 藤) is another



17 Tsukioka Kōgyo, *Pictures of Nō Theatre* (*Nōgaku zue* 能楽図絵), colour
 woodcut, 24 × 36 cm, signed Kōgyo (耕漁), with the author's seal, published by
 Matsuki Heikichi (松木平吉), 1900.

example of a Nō play whose protagonist
 is the reincarnation of a flower, The Nō
 play always culminates with a typical
 dance (particularized for individual roles)
 meant to be the definitive expression of
 the protagonist's character. Wisteria is
 also linked with the major early mediaeval
 Fujiwara family (*fujiwara* means "wisteria
 plain" in Japanese), a highly influential
 force in imperial court politics until around
 the 11th-12th century.

藤

Wisteria (Fig. 17)

前ジテ: 里女

Actor in the leading role in the first scene:
 a village woman

後ジテ: 藤の精

Actor in the leading role in a later scene:
 the soul of wisteria

ワキ: 旅僧

Actor in a supporting role: a wandering
 monk

處: 越中

Venue: Ettchū

太夫面 深女白妙小面の類

Mask of the actor in the leading role: a
 mature woman

越中多胡の浦ハ古歌ニよみなる藤の名所なれば
 其花の精あらはれて舞ひ遊ぶ事を作れり

*Tago Bay in the Ettchū region is celebrated as
 a place where wisteria grows. The spirit of this
 flower reveals itself and thrills to the dance.*

The play **Stone Bridge** (**Ishibashi** 石橋)
 is the most expressive example from the
 album *Pictures of Nō Theatre* (*Nōgaku zue* 能
 楽図絵). It combines the tradition of the
 "lion dance" with a peony motif. The



18 Tsukioka Kōgyo, *Pictures of Nō Theatre (Nōgaku zue 能楽図絵)*, colour woodcut, 24 × 36 cm, signed: "Kōgyo" (耕漁), with the author's seal, published by Matsuki Heikichi (松木平吉), 1897.

monk Jakushō stops on his travels in a place called Stone Bridge, where a long stone bridge arches over a large valley. Jakushō meets a young man there, who starts a conversation with the monk and says that the bridge is narrow and long, just like man's road to redemption. The young man asks the monk to wait a bit to witness something unprecedented, and then disappears. After a while, a lion – an animal serving Manjusri, the bodhisattva of wisdom – appears on the bridge. It plays with blooming peonies dancing its lion dance. Finally, it assumes its usual posture of waiting to take the bodhisattva Manjusri on its back, and then disappears. The play's setting, in combination with the lion dance, suggests the exotic atmosphere of ancient China; the peony is a Chinese symbol of beauty and luxury.

石橋 (Fig. 18)
Stone Bridge

前ジテ: 樵童

Actor in the leading role in the first scene:
a young lumberjack

後ジテ: 獅子

Actor in the leading role in a later scene: an
apparition of a lion

ワキ: 寂昭法師

Actor in a supporting role: the monk
Jakushō

太夫面 獅子口

Mask of the actor in the leading role: the
lion's muzzle

寂昭入宋して獅子舞の奇特に逢へる事を作れり
*Jakushō leaves for a study trip to China and
witnesses an outstanding performance of the lion
dance.*

The album by Kawabata Gyokushō (1842–1913) was purchased for the collections of the National Gallery in Prague in 1976. The play's title *Stone Bridge (Ishibashi 石橋)* appears on the sheet (Fig. 19).

This is how the thematic connection between flower symbolism and Nō theatre can be traced in graphic art in the Japanese collection of the National Gallery in Prague. The author focused on the two-volume album *Pictures of Nō Theatre (Nōgaku zue 能楽図絵)* by Tsukioka Kōgyo from the turn of the 19th and 20th centuries. In the album *Pictures of Nō Theatre*, those Nō plays in which the soul of the flower is the central motif of the leading character, as conceived in Japanese culture, were singled out. Specifically, these are *Sakura Travelling West* or *Saigyō's Sakura (Saigyō zakura 西行桜)*, *Iris (Kakitsubata 杜若)* and *Wisteria (Fuji 藤)*. The souls of flowers do not figure directly in other plays, but other examples of flower motifs in Nō plays reveal a strong tie between the floral theme and Japanese culture (especially poetry). Clearly, too, the flower in Japanese drama is often conceived as an independent entity or an attribute of the protagonist (who is linked by name or destiny to a given flower). For example, the main character of Ariwara Narihira in the play *Oshio (小塩)* is strongly connected with the sakura blossom and its poetic symbolism, the fleeting beauty of bygone times, which never ceases to be fresh, however fleeting it may be. The plays *Evening Glory (Yūgao 夕顔)* and *Teika (定家)* establish the theme of courtly love, with flowers as its vehicles. Prince Genji is drawn to Lady Yūgao – “the lady called *Evening Glory*” – by the blossoms adorning her house in Fifth Street, and Fujiwara Teika, in the eponymous play, grows as ivy around the tombstone of Princess Shokushi out of grief for his unfulfilled love. Similarly, in the play *Iris (Kakitsubata 杜若)*, the sight of irises in the Mikawa region reminds Ariwara Narihira of his wife's ornate brocade garment. In the Edo era, however, this flower symbolism shifts from the poeticism of classical literature to the realm of ethics. In the series *Fragments from the Cloud Realm of the Tale of Prince Genji (Genjigumo shūi 源氏雲拾遺)*, in the print dated 1846 (NG Vm 4194), Narihira is portrayed as a perfect, unimpeachable hero from a bygone golden age, while here the iris is a symbol of yearning for an unimpeachable character and moral chasteness, rather than a symbol of amorous feelings and homesickness.



19 Kawabata Gyokushō, *Illustrations of Nō and Kyōgen Theatre (Nō kyōgen zukai 能狂言図解)*, colour woodcut, 18 × 24 cm, signed: "Cyokushō" (玉章), with the author's seal, published by the Fukuendō Publishing House based in Tōkyō's Nihonbashi quarter, late 19th century.

The story of the tragic love of Prince Genji and Lady Yūgao also moves into the ethical realm. In the print dated 1843–1847 in the series *Competition between the Cloud Realm of Prince Genji and Pictures of the Fleeting World (Genjigumo ukiyo-e awase 源氏雲浮世画合)* deposited in the National Gallery in Prague (NG Vm 4189), the symbolism of the evening glory is retained, but rather than a symbol of delicacy, compliance and fragility, here it (or the blossom of the bottle gourd) is a symbol of woman's steadfastness and resilience, represented by the courageous Orié, the wife of Yazama Jūtarō, one of the forty-seven ronins. What we see here is a yearning for fragility and fineness but also the strength of a proud and unfailing spirit. Indeed, these two poles also appear in the symbolism of the pine, an emblem of a woman's faithfulness in the play *Wind in the Pines (Matsukaze 松風)* and a vassal's loyalty in the play *A Flowerpot Tree (Hachi no ki 鉢木)*. The two poles – fineness and strength – are found in the Japanese flower language, in Nō theatre and in Japanese woodcuts, the interconnection of which is the main theme of this text. The shift

in artistic expression from the original minutely detailed woodcuts of the Edo era to the Meiji refined woodcuts influenced by European oil painting is also noteworthy in this respect. Fineness and strength thus represent both the literary and artistic poles of the topic under examination. The National Gallery in Prague offers an almost endless supply of material to explore this theme.¹³

This paper was reviewed.

Notes

- 1 Jakub Kocurek, *Buddhismus a rostliny – Rostliny v proměnách buddhistické ontologie a etiky*, in: *Nový Orient* 68, No. 4, p. 33.
- 2 Suma, where the story takes place, was situated on the seashore southwest of today's Kōbe. This local name is also used for the title of one of part of the novel *The Tale of Prince Genji* and the name of a composition for the string instrument *koto*.
- 3 Coll. of authors, *Kalhoty pro dva. Antologie japonského divadla*, Praha 1997, p. 33.
- 4 The *fukai onna* mask (深女), named for the play *Deep Well (Fukai 深井)*, is usually a mask

of a middle-aged woman with an oval face and sharply cut profile.

5 The Saimyō shrine, which was founded around 1254 by the *Rinzai* sect, was built on the orders of shogun Tokiyori from the Hōjō family in the mountainous monastic district in the Kamakura region; Tokiyori later retreated there after leaving political life. Shogun Hōjō Tokimune restored the shrine under the name Zenkō-ji; the shrine no longer exists.

6 Yang Kueifei was a well-known concubine of the Tang Emperor Xuanzong.

7 Specifically, it is calabash or bottle gourd (*Lagenaria siceraria* var. *hispida*), a climbing plant that blooms with highly aromatic small white blossoms on summer nights. The Czech translation of *The Tale of Genji* prefers the meaning “ivy” or “evening glory” to “gourd”, which corresponds with the climbing nature of *Lagenaria siceraria* and likeness of its blossoms. The name Ivy also better expresses the acquiescence and delicateness of Lady Yūgao.

8 Murasaki Shikibu, *The Tale of Prince Genji* 1, Czech translation, Praha - Litomyšl 2002, p. 113.

9 Like another mistress of Genji, Lady Winterberry, Lady Evening Glory, too, was believed to have been killed by the jealous ghost of the Lady from Sixth Street.

10 In numerous *jōruri* and *kabuki* plays, Oriie is the devoted wife of one of the forty-seven faithful ronins, Yazama Jūtarō. Lady Evening Glory is linked here with the exemplary devotion of a woman.

11 According to the commentary of *The Tales of Ise*, the old Genuine Palace Guard captain (Narihira, aged 58) inserts this very poem into Empress Nijō's carriage as an erotic reminder of their “divine ancient times”.

12 The local name of the mountainous region in today's western Kyōto (Ōhara region).

13 This article was prepared with the support of a Grant for the Long-Term Conceptual Development of Research Organisations from the Ministry of Culture of the Czech Republic.

Translated by Gita Zbavitelová

The Work of Famous Chinese Women Painters from the Time of the Qing Dynasty at the National Gallery in Prague

PETRA POLLÁKOVÁ

The history of Chinese painting prior to the twentieth century, like in Western art, is primarily centred on male artists. This is mainly the result of the strict division between the male public and the female private (domestic) spheres that existed in traditional Chinese Confucian society. An important shift in the social role of women occurred under the Ming Dynasty (1368–1644) and especially during the rule of the last Chinese dynasty, the Qing Dynasty (1644–1911). Fundamental changes in society at that time led to a rise in the number of female artists, far more than had ever been seen before in Chinese history. Many of these women painters enjoyed great popularity and their works were much in demand among contemporary art collectors.

Works of art by Chinese women painters from the time of the Qing Dynasty have as a result been preserved in many important Chinese and international collections. Today these works not only provide insight into the artistic careers and lives of individual women painters, but in many respects also add to our understanding of the value and uniqueness of women's culture and education within traditional Chinese society.

There are several authentic works in the collection of the National Gallery in Prague created by prominent women-artists in the time of the Qing Dynasty, including work by the in that era exceptionally popular artist Yun Bing (恽冰, active in the eighteenth century, exact dates unknown). There are also two paintings that originated in the court of the empress dowager Cixi (慈禧皇太后, 1835–1908), the most prominent female figure in the court-culture political scene towards the end of the Chinese empire.

This study also looks at the 'beautiful women' genre of figural painting and a particular example of such work that has been falsely attributed to painter Chen Shu (陳書, 1660–1736), the most popular Chinese artist from before the twentieth century. This work in particular is evidence of the enduring popularity of some women-artists whose work and life stories form an indelible part of Chinese cultural history.¹

Keywords

Chinese traditional painting, Chinese women painters, the social status of women in traditional China, collections of Chinese painting

The shadow of the bamboo – the birth of a legend²

The history of Chinese painting prior to the twentieth century, like that of Western art, is primarily centred on the work of male artists. There are, nonetheless, dozens of examples of prominent female painters, collectors, and patrons of the arts, whose work or active support for the work of others form a firm part of the tradition of Chinese art and culture. The strict division between the male and female social spheres

that existed in Chinese Confucian society and the consequent subordinate social status this assigned women meant that the life and work of female artists were dealt with separately in official historiographies or were relegated to the end of a chapter or book.³ The historical neglect of the lives and artistic careers of Chinese women painters makes it difficult today to put together a comprehensive picture of this subject. Very few original works by Chinese women artists have survived to the present day and rarely are there any detailed records with information about their lives.

This situation began to transform towards the end of the seventeenth century, when some important changes occurred in the social and intellectual status of women. In Chinese literati culture women began to emerge more prominently as poets, artists, and even as art and literary theorists.⁴ With this new perspective on the social role of women there also arose efforts to reconstruct the history of the art of women painters. An essential work in this respect is *The Jade Terrace History of Painting* (*Yutai huashi*, 玉台畫史),⁵ written in the early nineteenth century by Tang Shuyu (湯漱玉),⁶ who attempted to formulate a kind of archetypal story of Chinese women painters stretching from the age of legend up to her own times.

For a basic understanding of how the unique history of Chinese women artists developed, it is interesting to look at legends about the origins of Chinese painting and the evolution of important artistic motifs and compare this to the Western tradition. In Western art history, the invention of painting is ascribed to the daughter of Corinthian potter Butades. According to the famous Classical legend, the girl sketched the outline of her lover's face from the contours of a shadow cast by a lamp onto the wall.⁷ There is a similar Chinese legend that tells of the origins of one of the most important motifs in Chinese art – the bamboo.⁸ Although the bamboo motif is primarily associated with male literati scholars,⁹ according to legend the first ink painting of a bamboo was created by a woman. During the time of the Five Dynasties (907–960) there was a story about a girl who came from a family by the name of Li (Li Shi, 李氏) who was abducted and imprisoned in some faraway place. One night in her prison cell, in the light of the moon, she sketched the outline of a bamboo in ink on the paper covering the window.¹⁰

These two stories confirm the strength of legends that claim painting originated from

the act of tracing a shadow,¹¹ but, most important, they both assign the central role to a woman and her use of a visual art as a way of expressing and experiencing her innermost feelings and emotions.

One of the most important elements in the history of women's painting in China is the spiritual and artistic connection between prominent Chinese women painters across many generations. The story of a young woman painting a bamboo to symbolise her frame of mind was picked up on to some extent by the versatile female artist Guan Daosheng (管道昇, 1262–1319), a founding figure in the history of women painters in China and the wife of one of the most important Chinese artists of all time, Zhao Mengfu (趙孟頫, 1254–1322).

Guan Daosheng was extolled even in her own time as an exceptionally talented artist who excelled in painting, calligraphy, and poetry. She mostly painted plant motifs, landscapes, and figures, but a frequent theme was the bamboo.¹² As noted above, the bamboo was a motif primarily associated with the work of male literati, for whom it represented a kind of spiritual self-portrait.¹³

In her paintings, however, Guan Daosheng transported the symbolic meaning of the bamboo to a level where it served as an expression of a woman's emotions.¹⁴ This shift was particularly apparent in her poems, which she often included in the form of calligraphic inscriptions on her paintings with a bamboo motif. They were autobiographically toned, lyrical reflections on her own family, her children, her love for her husband, or her fear of ageing.¹⁵

Guan Daosheng became a very important figure for subsequent generations of Chinese women artists, who looked to her as their spiritual teacher. Her unique position as a woman moving within the elite cultural circles of top scholars and literati in her day,¹⁶ and the harmonious and intellectual relationship she had with her artist husband also contributed to the significance of her place in the history of Chinese painting.

An important role in the historical development of Chinese women artists is also played by the theme of a man and a woman as a complementary pair. In *The Jade Terrace History of Painting* Tang Shuyu identified the beginnings of the history of Chinese women painters with Lei (嫫), the younger sister of Chinese Emperor Shun (舜, it is said that he ruled around the year 2200 BCE), one of the legendary founders of the Chinese Empire and



1 Fei Yigeng (3rd quarter of the 19th century), *Woman Artist*, ink and colour on silk, 26 × 35 cm, The National Gallery in Prague.

Chinese civilisation. Tang Shuyu also recounts the stories of several artistically talented wives of important men or female art teachers of famous artists,¹⁷ underscoring the role of women artists as the co-founders of Chinese art history. The main objective of these stories was to create a picture of the history of women painters to parallel the official history of Chinese male artists.

Beautiful, virtuous, and talented: the social status of Chinese women painters

There is an intimate painting by Chinese artist Fei Yigeng (費以耕, active in the third quarter of the nineteenth century) in the collection of the National Gallery in Prague that shows a young woman immersed in the act of creating a painting or a work of calligraphy in a study that opens onto a Chinese garden (Fig. 1). Arranged on her worktable are a number of objects symbolising the sublimity and primacy of the Chinese art of calligraphy and, by extension, painting. These objects are known as the Four Treasures of the Study (*wenfang sibao*, 文房四寶) and include: the inkbrush, paper, the inkstick, and the

inkstone. These objects, traditional symbols of noble intellectual endeavours, aesthetic values, and the social status of male literati-scholars, are here presented in association with the work of a beautiful young woman.

Fei Yigeng, the son of famous artist Fei Danxu (費丹旭, 1801-1850), specialised, like his father, in a genre known as ‘beautiful women paintings’ (*meiren hua*, 美人畫), which depicted lonely, exalted beauties and historical or legendary female figures in luxurious garden settings or palace interiors.¹⁸ It is common to find in these paintings a symbolic link between the woman, depicted as an idealised beauty, and various objects, plants, or animals around her, which serve to underscore her melancholic mood, sensual beauty, or longing for love.

A painting by Fei Yigeng depicting a young female artist can also be ranked as belonging to the ‘beautiful women’ genre. Here what is significant for understanding the social history of Chinese women artists is that this work constitutes an iconographic shift in the representation of a beautiful woman by portraying her as an educated and intellectual person.¹⁹

As highlighted in the introduction to this article, with the end of the Ming Dynasty (1368–1644) women began to be more widely active in society, and this had a profound impact on the field of art. Over the course of the seventeenth century a new vision emerged that saw the ideal woman as the harmonious embodiment of three attributes: virtue, beauty, and talent. The importance of talent was significantly amplified in connection with female creativity.²⁰

These profound changes led to a remarkable increase in the number of women painters in the late period of the Ming Dynasty and especially during the time of the Qing Dynasty (1644–1911).

According to *The Jade Terrace History of Painting*, out of the 216 famous Chinese women artists noted to have existed from earliest times up to the time of Emperor Jiaqing (1796–1820) under the Qing Dynasty, one half of all of them worked during the Ming Dynasty and four-fifths towards the end of the Ming Dynasty.²¹ Tang Shuyu classed women painters into four types according to their social status: imperial ladies, famous noble wives and daughters from high-ranking families, the concubines of officials or women servants, and in the last group courtesans.²² In each category women artists are ranked historically according to the dynasty they worked under. The biggest category was the second one, noble wives and daughters, which Tang Shuyu referred to as ‘famous beauties’.²³ Among the social categories of Chinese women artists it is also necessary to mention two smaller categories: Buddhist or Taoist nuns, and several women artists who came from imperial court circles.²⁴

Concubines and courtesans represent two important classes of Chinese women artists. Amidst the social changes that were ushered in towards the end of the Ming Dynasty, a new icon was born, that of the noble courtesan, who was regarded at that time as the ideal of beauty, nobility, and the culturally sublime. Some Ming-era courtesans were famous all over China. Their renown, however, derived not just from their exceptional beauty but also from their extraordinary poetic talents and gifts in the arts of calligraphy and painting, skills otherwise characteristic of literati scholars.²⁵

The artistic education and thematic areas of Chinese women painters

This brief look at the basic social hierarchy of Chinese women painters itself provides an idea of what opportunities and options

were open to them for an education in the arts. For women from prominent official families, the family environment was often the main sphere of their art education, as many women painters emerged out of a strong family artistic tradition. Art education in China was traditionally centred on individual, private study; there were no Western-style art academies²⁶ and student artists primarily learned from established manuals on painting and from studying the painting techniques and styles of famous masters.

In the case of courtesans, education in the arts, which included training in music, literature, and the visual arts, formed a part of their basic education. A combination of physical beauty and artistic talent was essential in order to acquire a prominent client or patron.²⁷ Because the social sphere of courtesans usually formed a closed, specific world, they never had any artistic successors, male or female.²⁸ Courtesans usually learned the rudiments of the art of painting from their older colleagues. Given the relatively informal nature of the education courtesans received, it is possible that they also learned from painters specially hired for this purpose.²⁹

Chinese women artists, like male artists, devoted themselves to every basic genre of painting; landscape, plant and flower motifs, or figural painting.³⁰ There were no limits to their subjects, but the majority of paintings by famous women artists that have survived to the present day indicate flowers were an exceptionally popular motif, though this interest was not necessarily limited to the one gender. Floral motifs were also widespread owing to the exceptional popularity of this motif at that time and, frequently, to family tradition.³¹

Courtesans, unlike women of higher social rank, devoted themselves to a limited repertoire of painting subjects and primarily focused on plant themes. The prime motif in the paintings of Ming-era courtesan artists, however, was the orchid.³² Orchids were traditionally a symbol of pure and exceptional human character. In literature the orchid was associated with a tragic fate and figured prominently in the work of the famous poet and high-ranking court official Qu Yuan (屈原, late fourth century BCE).³³ In the literature of Qu Yuan, within the cultural milieu of the courtesan orchids were symbols of a rare and exceptional beauty.³⁴ It could be said that the orchid represented a certain form of idealised female portrait, which formed an interesting parallel to the ‘male’ symbolism of the orchid or the bamboo.³⁵

Selected works by Chinese women painters in the collection of the National Gallery in Prague

There are four paintings in the collection of the National Gallery that are attributed to famous Chinese women painters from the time of the Qing Dynasty. In some cases it is questionable whether the works are authentic or whether they are actually apocryphal paintings mimicking the style of the given artist. The extraordinary popularity of some women artists, which was reflected in an interest among contemporary collectors in their work, often led to the creation of forged works or to the placement of apocryphal signatures or artists' seals on paintings that only very remotely related to the themes or styles of these artists.

A classic example of an attempt to increase the market value of a painting by forging the signature of a famous woman artist is found in the decoratively toned painting *Beautiful Woman with an Orchid* (Fig. 2),³⁶ which bears the false signature of the artist Chen Shu (陳書, 1660–1736), the most popular Chinese woman artist from the period before the twentieth century. Thanks to a biography of her written by her eldest son, Qian Chenqun (錢陳羣, 1686–1774), a prominent scholar and high-ranking official during the Qing era, we know much more about this artist than we do about other women artists in premodern China.³⁷ Qian Chenqun moreover donated selected paintings by his mother to the emperor during the time of the Qianlong Dynasty (乾隆, 1736–1795), which then became part of the emperor's art collection.³⁸

Qian Chenqun's biography of his mother is foremost a paean celebrating the life of an exemplary woman, the ideal incarnation of Confucian virtues. Although the biography does not devote much space to Chen Shu's actual painting, the elaborate account of her virtues, as a model daughter, wife, mother, teacher, and talented artist, is one of the main reasons why her work did not fall into semi-oblivion like that of many other women artists.³⁹

Chen Shu was exceptionally well educated for her gender and her talent ultimately made her the most important artistic figure in her family. She had a profound influence on women painters in subsequent generations,⁴⁰ which puts her in the position of being a kind of founder of a succession of strong female artists who lived during the High Qing period.

Chen Shu worked in all of the main genres of painting: figural painting, landscapes, but particularly bird-and-



2 Chen Shu (1660–1736) – apocryphally attributed, *A Beautiful Woman with an Orchid*, ink and colour on paper, 85.5 × 28 cm, The National Gallery in Prague.



3 Yun Bing (18th century), *Gold Fish Beneath Lotus Flowers*, 1733, ink and colour on paper, 113 × 53 cm, The National Gallery in Prague.

flower painting (*huaniao hua*, 花鳥畫), the genre that her work became most famous for.⁴¹ Some of her paintings were based on direct studies focusing on little corners of nature or sections of vegetation, but her work was largely characterised by a formal and iconographic conservatism based on imitations or paraphrasings of famous masters and styles from the past.⁴²

The painting titled *Beautiful Woman with an Orchid* that is in the National Gallery's collection bears in the bottom right-hand corner a forged signature that reads 'Painted by Chen Shu from the Southern Pavilion' (Nanlou Chen Shu huayi, 南樓陳書畫意),⁴³ and below the signature there are two illegible (artist's?) seals. The painting presents a decorative scene in which we see the figure of a beautiful elegant woman against a neutral background. But in painting style and subject the work is a departure from Chen Shu's other figural paintings. Far fewer of her figural works have survived than her landscape or bird-and-flower paintings. Contemporary comments on the work are the only source from which to derive a basic idea of some of the figural themes she favoured, and they indicate that Chen Shu focused mainly on religious themes in her figural work⁴⁴ and modelled them on the styles of famous masters from the past.⁴⁵

The painting in the National Gallery probably originated much later in the nineteenth century and it belongs to the genre of 'beautiful women' paintings. In the facial physiognomy and the way in which the slender and delicate female body is rendered, the painting resembles the work of painter Gai Qi (改琦, 1774–1829), a specialist in 'beautiful women' paintings.⁴⁶ The 'signature' of the famous woman painter was no doubt there to try to draw more attention to a painting dealing with this popular theme of refined beauty.⁴⁷

A painting of much higher quality, attributed to another important woman painter from the Qing era, Yun Bing (惲冰, active in the eighteenth century, exact dates unknown), is found in a hanging scroll titled *Gold Fish Beneath Lotus Flowers* (Fig. 3), which came to the National Gallery from a private Czech collection in 1981. Yun Bing, whose courtesy name was Qingyu (清於), came from the southern Chinese province of Jiangsu, and was a family relation of the one of the most famous painters of the early period of the Qing Dynasty, Yun Shouping (惲壽平, 1633–1690).⁴⁸ Yun Bing turned out to be his most famous successor in a strong family line of artists, in which many other relatives successfully pursued careers as painters, including the younger sister and the granddaughters of Yun Bing. Many other women from her family married painters, and in some cases married couples pursued careers in art together. In this respect it is important note the widespread practice where famous artists, in an effort to

meet high demand for their work in the market, made use of ‘substitute’ or ghost painters (*dai bi*, 代筆, translated literally: a substitute brush), who painted under the artist’s name. That is why it is often possible to come across works of varying artistic quality attributed to a famous painter, male or female. Given the strong tradition of painters in this family this practice no doubt often occurred in the work of Yun Bing or Yun Shouping.⁴⁹

Yun Bing, like her famous ancestor, specialised in the popular ‘bird-and-flower’ genre of painting. She also picked up on his characteristic technique of the ‘boneless method’ of painting (*mo gu hua*, 沒骨畫), that is, painting without contour lines and using just brushstrokes of ink and colour to create shapes. A classic example of the technique is the hanging scroll painting *Pink Peonies* (Fig. 4) in the National Gallery’s collection, apocryphally attributed to Yun Shouping.

Yun Bing typically created detailed, realistically rendered intimate studies of garden scenery centred on different types of flowers, insects, or small animals. An emphasis on a faithful and vivid representation of the motifs and painting precisely rendered forms and shapes predetermined the artist’s preference for small formats,⁵⁰ and she often painted on album leaves or on fans.

The hanging scroll in the National Gallery’s collection is larger in format, but it too presents an intimate portrait of a part of a garden with a view of a pond with lotus flowers and a group of golden fish swimming in it, a scene that was one of the artist’s favourite subjects.⁵¹ The theme of the painting is based on Chinese auspicious symbols, which often employ homophonic Chinese language. The words for lotus and fish sound similar to the words that signify everlasting abundance, so it is possible to ‘read’ this visual motif as a wish for continued wealth and prosperity.⁵²

The date, along with the artist’s (authentic?) signature, located on the right side of the painting indicates it originated in the summertime on the 9th day of the 8th lunar month in the year 1733. Beneath this inscription there are two seals of the artist (1. Qingyu nüshi, 清於女士, 2. Yun Bing, 擘冰). The unquestionable artistic quality of this painting suggests that it is a work by someone close to the artist; the painting does not however exhibit the level of quality of authentic works by this artist. Compared to surviving works by Yun Bing in other collections around the world, the naturalistic treatment of the golden fish



4 Yun Shouping (1633–1690) – apocryphally attributed, *Pink Peonies*, 1688, ink and colour on silk, 91 × 37 cm, The National Gallery in Prague.

and the natural details in this painting are of poorer quality.

**Let joy and harmony rule the world:
The court art of the empress dowager Cixi**

An interesting phenomenon revealed from the study of the history and social status of Chinese women painters is the artistic activities, artistic patronage, and support for women artists that went on at the court of the empress dowager Cixi huangtaihou (慈禧皇太后, 1835–1908), who in the last decades of the existence of the Chinese empire attempted through the art of the court and her own creative work to tie in with or resurrect the grandeur of the Qing imperial court when it was at its height in the late seventeenth and during the eighteenth century.

Cixi⁵³ was one of the most controversial figures in the Qing Dynasty, and was for almost fifty years the central figure of the Chinese empire and the Chinese political scene. Originally a lower-ranking concubine of the emperor, she gave birth to the heir to the throne, and this fact, combined with her intellectual prowess, enabled her to work her way up to the highest political position in the empire, which she retained until her death in 1908.

Her contradictory political actions, guided by conservatism, an effort to maintain a certain status quo, and the suppression of efforts to modernise the Chinese empire,⁵⁴ were offset by her various artistic undertakings and expensive imperial construction projects.⁵⁵ Cixi, following the example of prominent emperors who had preceded her at the court, actively devoted herself to painting, calligraphy, and patronage of the arts. She restored the tradition of court painting⁵⁶ and the collecting of art to add to the imperial collections.

Her artistic projects had the primary objective of strengthening her own authority, not just on the domestic political stage, but also in international diplomatic relations. The image of courtly grandeur that she cultivated, her patronage of the arts, and the paintings and calligraphic work she created under the guidance of female art instructors⁵⁷ served above all as a way of advancing her own political and social image. Many of the paintings and calligraphy works produced at this time were therefore intended to be used as gifts for the empress dowager to give to princes, high-ranking officials, and later also to Western diplomats.⁵⁸

After 1902, when, mostly with the help of Western powers, Cixi managed to suppress

domestic popular unrest and reinforce her hold on power, she opened up her court to foreign diplomats, their wives, missionaries, and other foreign visitors.⁵⁹ This act of opening up to the world was an important factor that resulted in works of art that originated in Cixi's court making their way into outside collections.

According to estimates, there are approximately seven hundred paintings attributed to Cixi or members of her court that can currently be found in Chinese and international public and private collections. The works date from between 1870 and 1908, the majority, however, originated in the time between 1888 and 1908, when Cixi died.⁶⁰ At the National Gallery in Prague there are two paintings that can be identified as having originated in Cixi's court; a third painting belongs to the National Museum and is found in the collection of Náprstek Museum of Asian, African, and American Cultures.⁶¹

The paintings and calligraphic works that were intended to be used as gifts from the empress dowager to her supporters and favourites were subject to firmly fixed criteria relating to their form and content, and this gave rise to a narrow repertoire of subjects deemed appropriate for painting and to the formation of strictly defined artistic and compositional techniques.

The motifs in these paintings drew primarily on Chinese auspicious symbols expressing various types of good wishes. For this reason, we see a recurring repertoire of subjects across most of the paintings. The main motifs are pine trees, peach trees, or cranes, traditional symbols of a long life, peonies as a symbol of good luck and wealth, or bamboo and orchids, signifying nobility and strength of character.⁶²

From a formal perspective, these works are characterised by a well-ordered composition and spare range of colour⁶³ aimed at achieving a kind of overall effect of elegance and simplicity of forms. For the most part there is no effort to adhere to any picture plane, and emphasis is instead placed on a central motif in the foreground and set against a neutral background, the objective being to play up as much as possible the auspicious message of the image.⁶⁴ Frequent use is made of a dominantly placed motif in the form of a solitary tree, branches in bloom, or clusters of intertwined flowers,⁶⁵ which are sometimes accompanied by motifs such as flying bats, symbolising good luck, or floating coloured clouds, a sign of heaven's grace.

A typical example of this kind of work is the hanging scroll in the collection of the National Gallery titled *Chrysanthemum* (Fig. 5), depicting an intertwined cluster of these flowers set in between a group of garden rocks. The National Gallery bought the painting in 1961 from a private Czech collection.

Flower motifs and chrysanthemums in particular were among the favourite painting themes of the empress dowager,⁶⁶ known for her immense love and admiration for flowers.⁶⁷ In Chinese plant symbolism the chrysanthemum, along with the bamboo, plum blossom, and orchid, belongs to the group of the 'Four Noble Plants', a theme strongly associated with the literati tradition of painting. A link to literati painting is also revealed in the painting technique created with nuanced shades of monochrome ink, which ranks it in the group of colourful compositions associated with the monochrome aesthetics of the paintings by literati scholars.⁶⁸

In the top left-hand corner of the painting there is an inscription that dates the work as having originated at the start of winter in the 8th year of rule of the Guangxu (i.e. 1882). This is a relatively early work given that the vast majority of surviving works from the court of the empress dowager date from the years between 1888 and 1908. It is not certain whether Cixi was producing her own works of art before 1888, when women painters began to enter her service as art teachers.⁶⁹ The scroll in the National Gallery moreover does not bear the empress's 'signature', *yu bi* (御筆, literally 'created' by the imperial brush), which is typically found on paintings in which she had a hand. It is therefore highly likely that this is the work of one of Cixi's court artists, and that she did not actually work on it herself.

To the left of the date there is a four-syllable inscription that reads: *Jade dew on winter flowers* (*Yulu hanying*, 玉露寒英). Beneath the inscription are the three seals of the empress dowager.⁷⁰ The top seal, a motif featuring the imperial dragons (*yu shang*, 御賞), signifies that the work was 'seen' (literally that it was 'acknowledged') by the empress (but she herself was not involved in creating it). Beneath this seal are two more seals inscribed with auspicious statements, and these were seals commonly used by the empress dowager. The inscription on the middle seal expresses the idea of the emperor's rule as all-encompassing, generous and enlightened: *The sea is filled with the productiveness of spring* (*Haihan chunyu*, 海涵春



5 Empress dowager Cixi (1835–1908), *Chrysanthemums*, 1882, ink on paper, 156 × 63.8 cm, 257 × 82 cm, The National Gallery in Prague.



6 Empress dowager Cixi (1835–1908), *A Study of a Landscape Scene*, red ink on paper, 90 × 36.7 cm, The National Gallery in Prague.

育).⁷¹ The bottom seal, with the following inscription, *The man of wisdom is happy; the man of humanity is long-lived* (Zhi le ren shou, 知樂仁壽), is a well-known quotation from *The Analects of Confucius*.⁷²

There is a large square seal in the upper centre of the painting that reads *Cixi huangtaihou zhi bao* (慈禧皇太后之寶, literally translated as: *The treasure of the empress dowager Cixi*), and this seal is found on all official paintings or calligraphic works that originated in the court circles of Cixi. The imperial seal is printed across an auspicious poem written by the prominent court dignitary Lu Runxiang (陸潤庠, 1840–1914), a scholar of Han (Chinese) origin who held a high-ranking office in the government of the Qing Dynasty.⁷³

The second painting in the collection of the National Gallery in Prague that can be identified as having originated in the court circles of the empress dowager, based on the official imperial seals on the work and from the style of the painting, is a hanging scroll depicting a landscape (Fig. 6). It is a study of a mountain landscape done in monochrome red ink and capturing in the foreground a group of trees and a literati figure sitting in a pavilion and reading. In the background we see the roof of a traditional building (a shrine) surfacing through decorative clouds.

The simple, economical, and well-ordered composition of the painting draws loose inspiration from the tradition of literati landscape painting. Landscapes figure less frequently than plants as the subject matter of paintings from Cixi's court, but a couple of landscapes, modelled on the styles of the old masters, have survived.⁷⁴

The scroll painting also has two imperial seals. In the upper part of the painting we find the obligatory, centrally placed seal inscribed with *Cixi huangtaihou zhibao* (*The treasure of the empress dowager Cixi*) and in the top left corner is the imperial seal *yu shang* (seen, acknowledged by the empress). On top of the pictorial part of the scroll is a space reserved for an accompanying celebratory inscription, as in the case of the first scroll painting, but in this case the space is left empty.

The painting is not dated and it bears no other inscriptions or seals. The National Gallery in Prague acquired the painting when it was transferred from the collection of Prague Castle in 1964, which may suggest that this painting reached the castle's collection from one of the important private collections of Chinese art that existed during the First Republic.⁷⁵

Conclusion

The history of the art of Chinese women painters is like a little stream that flows into the wide current of traditional Chinese visual art. It represents one side of a multifaceted crystal that sheds light on other ways of interpreting the canonical narrative of Chinese art history.

Although no Chinese woman painter ever founded a new style or made any dramatic departure from the tradition of art in her time, there were nevertheless several important figures who helped gradually advance an awareness of the importance and uniqueness of women's culture and education within Chinese society. The development of artistic activities among women was also an important indicator of social changes in Chinese society. Growing opportunities to take part in society and the emergence of a new notion of the ideal woman clearly had an effect that led to a substantial increase in the number of women artists late in the period of Ming rule and during the time of the Qing Dynasty.

Women artists naturally sought basic outlets for their artistic education and work within the framework of a tradition shaped largely by men. But within that framework they nonetheless came to form a kind of parallel line that tied itself to legendary female cultural heroes or to subjects commonly of interest to women at that time.

With the exception of the empress dowager Cixi, and several of her court predecessors, Chinese women were not able to take part in public (official) life. Their stories and artistic fates therefore unfolded primarily within the framework of complex family structures or partnerships with prominent men, and, no less importantly, in the context of artistic relations between women.

This tradition, which evolved over many centuries, towards the end of the Chinese empire culminated in the open social and political activity of prominent female figures, who opened up new opportunities for the social and artistic activities of women.⁷⁶

This paper was reviewed.

Notes

1 This article was prepared with the support of a Grant for the Long-Term Conceptual Development of Research Organisations from the Ministry of Culture of the Czech Republic.

2 I would like to thank prof. Olga Lomová at the Department of East Asian Studies of Charles

University in Prague for her meticulous review of this text and helpful suggestions and comments.

3 Marsha Weidner, Introduction. Images and Realities, in: Marsha Weidner (ed.), *Flowering in the Shadows. Women in the History of Chinese and Japanese Painting*, University of Hawaii Press 1990, p. 1.

4 The strict Confucian social division into male (external) and female (internal, domestic) spheres began in the sixteenth and seventeenth centuries to transform under the influence of important social and economic changes. This allowed women to move beyond the social boundaries and constraints they had previously been restricted by. On this subject, see the seminal work by Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*, Stanford University Press 1995, esp. pp. 115-143 and pp. 179-219.

5 In the Chinese literary tradition the term *Jade Terrace* is associated with the idea of some otherworldly realm inhabited by exalted, talented heavenly women. This term was first used in the sixth century by imperial court poet Xu Ling (徐陵, 507-583), who compiled and edited the first Chinese anthology of love poetry, *New Songs from a Jade Terrace* (*Yutai xinyong*, 玉臺新詠). Marsha Weidner, Ellen Johnston Laing, Irving Yucheng Lo, Christina Chu and James Robinson, *Views from Jade Terrace. Chinese Women Artists, 1300-1912*, Indianapolis Museum of Art 1988, p. 9.

6 Tang Shuyu was the wife of the scholar Wang Yuansun (汪遠孫, 1794-1836), a member of a prominent literati family from Hangzhou and the heir to a large library of very good quality, which was established by his great-grandfather. Tang Shuyu was therefore able to draw on a large collection of books and sources when compiling her anthology. She based the concept of the book on *The Jade Terrace History of Calligraphy* (*Yutai shushi* 玉台書史), a history of the work of famous Chinese women calligraphers compiled by scholar Li E (厲鶚, 1692-1752), whose background was also among the cultural elites of the town of Hangzhou. Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. in note 5), p. 17.

7 Plinius, *Natural History* XXXV (transl. H. Rackman), Loeb Classical Library 1952, p. 43.

8 In Chinese culture plants as visual and literary motifs are important devices for the symbolic expression of the human lot in this world, a person's character, feelings, emotions, or social circumstances. In individual motifs the basic attributes of a certain plant are woven into different levels of symbolism, often derived from writings from the Chinese literary canon. For an essential work on this subject, see, for example, Donald Harper, *Flowers in T'ang Poetry: Pomegranate, Sea Pomegranate, and Mountain Pomegranate*, in: *Journal of the American Oriental Society*, vol. 106, no. 1, 1986, pp. 139-153,

Hans H. Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretations of Chinese Poetry*, New Haven - London, Yale University Press 1978; or Ellen Johnston Laing, Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art, in: *Museum of Far Eastern Antiquities Bulletin*, no. 64, 1992, pp. 179-223. Among Czech scholars of East Asian studies, this subject has been dealt with by Olga Lomová, see, for example, her study, 'The Motif of the Orange Tree in Early Chinese Poetry: From "Deep-rooted, Firm and Hard to Move" to "Lacking Vigour"', in: *Archiv Orientální* 72, 2004, pp. 285-297.

9 A fundamental role in the symbolism of plants is played by Confucian ethics, which sought to align individual motifs of painting with moral and ethical principles. The result was a fixed repertoire of several types of plants that served as a metaphor for the ideal male character or harmonious human relations. Bamboo, highly valued for its strength, resistance, and durability, came to symbolise the perfect moral qualities of the high-minded man (junzi, 君子). Bamboo was also the first plant to become an important motif in Chinese painting. The foundations of the tradition of the bamboo motif in painting were laid by literati scholars in the late period of the Northern Song Dynasty (960-1127). See James Cahill, *The Yuan Dynasty (1271-1368)*, in: Richard M. Barnhart et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven and London 1997, p. 187. The birth of the Chinese literati tradition and the origins of the basic theoretical writings and motifs in painting are discussed in the essential work on this subject, Susan Bush's *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*, Hong Kong University Press 2012 (1st ed. 1971), on the basic literati themes in painting including ink bamboo paintings, see pp. 97-111.

10 Weidner (cit. in note 3), p. 92.

11 How widespread this type of legend is in Western and Eastern art has been identified in reference to other literature by Robert Rosenblum, *The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Painting of Romantic Classicism*, in: *The Art Bulletin* 39, no. 4, 1957, p. 279.

12 Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. in note 5), pp. 66-67.

13 Ibidem, p. 67.

14 Male artists also used the bamboo as a motif in art and literature to express their inner emotions, which primarily related to the male sphere of a man's office in life, or to a man's withdrawal into seclusion.

15 Kang-i Sun Chang and Haun Saussy (eds.), *Women Writers of Traditional China. An Anthology of Poetry and Criticism*, Stanford University Press 1999, pp. 127-128.

16 Ibidem, p. 126.

17 Weidner et al., *Views from Jade Terrace*

(cit. in note 5), pp. 17-18. The significance of personal relationships and feelings of love in the historical development of Chinese women artists can also be traced in a popular romantic story about a woman painter sending a self-portrait to her absent husband or lover. Ibidem, p. 18. The magical power of a portrait or self-portrait of a beautiful woman, who could be brought to life by the love of a man, became one of the most popular themes in Chinese popular literature. For more on this, see, for example, Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago 1996, pp. 102-104.

18 In the history of Chinese art, the 'beautiful women' theme was one of the lower genres of painting and was traditionally regarded as mainly a popular art form with no deeper artistic or symbolic significance. Most paintings of this genre were created by specialised professional artists. This subject has only begun to receive more substantial attention in recent decades, primarily as a result of the work of the top American theorist of Chinese art James Cahill (1926-2014). Cahill's attention to this subject culminated in an exhibition and a publication titled *Beauty Revealed. Images of Women in Qing Dynasty Chinese Painting*, University of California, Berkeley Art Museum, Pacific Film Archive 2013. In this work Cahill and his colleagues analyse a group of 'beautiful women' paintings from the seventeenth and eighteenth centuries in an effort to demonstrate that this originally marginal genre is an extraordinarily rich source of information on the social, cultural, and intellectual environment of various strata of Chinese society in the early and high periods of the last imperial dynasty, the Qing Dynasty (1644-1911).

19 The symbolic combination of artistic talent and female beauty became increasingly prominent in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Claudia Brown, *Great Qing: Painting in China, 1644-1911*, University of Washington Press 2014, p. 129.

20 Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chamber* (cit. in note 4), p. 143.

21 Yang Xin, *The Ming Dynasty (1368-1644)*, in: Richard Barnhart et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting* (cit. in note 9), p. 246.

22 Ibidem, p. 363.

23 Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. in note 5), p. 17.

24 Ellen Johnston Laing, *Women Painters in Traditional China*, in: Marsha Weidner (ed.) (cit. in note 3), p. 81.

25 Wu Hung, *Beyond Stereotypes: The Twelve Beauties in Qing Court Art and the Dream of the Red Chamber*, in: Ellen Widmer and Kang-i Sun Chang (eds.), *Writing Women in Late Imperial China*, Stanford 1997, p. 350.

26 Painting academies in China were not educational institutions but primarily

professional art workshops assigned with creating paintings and other artistic objects for the imperial court.

27 Yang Xin (cit. in note 21), p. 248.

28 Laing (cit. in note 24), p. 82.

29 Ibidem.

30 In figural painting women artists favoured female and religious subjects. Depictions of a female version of Guanyin, a bodhisattva and a deity of mercy, as the protector of women were exceptionally popular. Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. in note 5), p. 23.

31 Ibidem, pp. 24–25.

32 Ibidem, p. 37.

33 After being unjustly banished by King Huai, Qu Yuan led a lonely and melancholic life of seclusion. He described his unfulfilled ambitions in a long allegorical poem, *Encountering Sorrow* (*Li Sao*, 離騷), in which he employed various plant symbols to express his political and personal views. Selected types of rare or medicinal plants are used to represent human virtues and various types of weeds to represent the moral decline of humanity. The hero, unjustly condemned by the king, is in his life of seclusion surrounded by rare flowers and immersed in their 'true scents'. The flowers come to symbolise the poet's life, his food, his clothing, and his sole comfort. The flowers of orchids are symbols of the highest virtue and moral purity. The orchid is assigned a similar symbolic meaning in a story from the life of Confucius. When Confucius held no office, and was wholly out of favour with his ruler, he went for a walk in an isolated valley, where only orchids bloomed. They flowered amidst various grasses, but only their scent, truly the scent of kings, flowed through the valley. Weidner et al., *Views from Jade Terrace*. (cit. in note 5), p. 74.

34 On this see, for example, an excerpt of the poetry of the famous courtesan from the time of the late Ming Dynasty, Xue Susu (薛素素, c. 1564 – c. 1637), who was renowned for her talent as a painter and a writer. A poem of hers titled *Painting Orchids* celebrates a woman of unsurpassable beauty who is literally physically fused with an orchid growing in a dark valley. She emits a rare fragrance, but it goes unnoticed. Kang-i Sun Chang and Haun Saussy (eds.) (cit. in note 15), p. 229.

35 Another important motif in this respect is that of the Ming courtesan as a symbol of patriotism and resistance during the fall of the Ming Dynasty and the rise of the (non-Chinese) Manchurian Qing Dynasty around the middle of the seventeenth century. See, in particular, *The Peach Blossom Fan* (*Taohua shan*, 桃花扇) a historical drama by Kong Shangren (孔尚任, 1648–1718) written in 1699. The play describes the fateful love story of a young scholar and a beautiful courtesan set during the final days of the Ming Dynasty. The story of unfulfilled

love symbolises sadness over the fall of the Ming Dynasty and the rise of the Qing Dynasty. A fan given to the courtesan by her lover is here a symbol both of romantic love and of resistance to Manchurian rule. When the young courtesan is later forced to resist a Manchurian dignitary she is injured and the fan becomes stained with drops of her blood. For the play's author, this was a meaningful motif. The spots of the beautiful courtesan's blood on the fan take the shape of peach flowers and serve as a symbol of her purity and loyalty (patriotism). For more on this, see Dana Kalvodová, *Kchung Šangženŭv vějíř s broskvovými květy. Kapitoly ke studiu mingského dramatu* (*Kong Shangren's peach blossom fan: chapters on the study of Ming drama*), Prague 1992, especially pp. 35–49.

36 The painting was transferred to the collection of the National Gallery in Prague from the depositories of Sychrov State Castle in 1975.

37 For a list of period sources and basic literature on the life of Chen Shu, see Marsha Weidner, *The Conventional Success of Ch'en Shu*, in: Weidner (ed.) (cit. in note 3), p. 150.

38 Most of the paintings by Chen Shu that have survived to the present day are now located in the National Palace Museum in Taipei, where many of the original imperial art collections are preserved. Paintings and works of calligraphy ascribed to Chen Shu surface regularly at international auctions of traditional Chinese art. For a comparison with authentic works by Chen Shu, see several examples at <http://www.mutualart.com/Artist/Chen-Shu/913E811FE12882DA>.

39 For Chinese critics, a portrait of the artist's character was essential to understanding their work. Marsha Weidner, *The Conventional Success of Ch'en Shu*, in: Weidner (ed.) (cit. in note 3), p. 149. The biography of Chen Shu includes various traditional tales and parables, as it was the practice to include these in the biographies of male artists. A typical theme found in these biographies is an emphasis on a love of education and art since childhood, or a tale suggesting the near 'divine' origin of the artist's talent. At the time of Chen Shu's birth, it is said that the god of literature had to stop at the home of her parents and he endowed Chen Shu with great talent in gratitude to her father for repairing his shrine. Marsha Weidner, *The Conventional Success of Ch'en Shu*, in: Weidner (ed.) (cit. in note 3), p. 124.

40 Marsha Weidner, *The Conventional Success of Ch'en Shu*, in: Weidner (ed.) (cit. in note 3), pp. 145–146.

41 Weidner et al., *Views from Jade Terrace*. (cit. in note 5), p. 118.

42 For more on this subject, see Marsha Weidner, *The Conventional Success of Ch'en Shu*, in: Weidner (ed.) (cit. in note 3), especially p. 130, and 132–145.

- 43** In her later creative years Chen Shu often worked under the pseudonym Old Person (Old Woman) from the Southern Pavilion (*Nanlou laoren*, 南樓老人). See the reproductions of selected works by her in Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. in note 5), pp. 117–120.
- 44** See the rare surviving example of a painted scroll depicting bodhisattva Guanyin (觀音) from 1713, currently in the collection of the National Palace Museum in Taipei. A reproduction of the painting is printed in Marsha Weidner, *The Conventional Success of Ch'en Shu*, in: Weidner (ed.), (cit. in note 3), p. 131. On the popularity of the bodhisattva Guanyin among women artists, see note 30 of this study.
- 45** *Ibidem*, pp. 130 and 132.
- 46** Cf., e.g., the painting of a beautiful woman in a garden, attributed to Gai Qi at: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/gai-qi-5151694-details.aspx?pos=3&intObjectID=5151694&sid=&page=1&lid=1>
- 47** There is a partner painting to this work in the collection of the National Gallery in Prague (inv. no. NG Vm 5191) and it features the popular motif of a beautiful woman catching butterflies with her fan. There is no signature or seal on this work.
- 48** Yun Shouping is regarded as one of the 'Six great masters of the Qing dynasty'. There are three paintings in the collection of the National Gallery in Prague that feature plant and flower motifs that have been apocryphally attributed to this artist.
- 49** Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. in note 5), p. 122.
- 50** *Ibidem*.
- 51** For another reproduction of a painting with this theme, see Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. in note 5), p. 40. In foreign auction catalogues of old Chinese painting it is possible to find more works attributed to Yun Bing that feature detailed depictions of golden fish or carp swimming in a lake. See, e.g., http://www.christies.com/LotFinder/custom/lot_details.aspx?intObjectID=5088093, accessed 16. 6. 2015. To see more works by this artist that have appeared in international auction markets, see <http://www.mutualart.com/Artist/Yun-Bing/CC956643E7BF9BD9/AuctionResults>, accessed 30. 8. 2015.
- 52** Terese Tse Bartholomew, *Hidden Meanings in Chinese Art*, the Asian Art Museum of San Francisco 2006, p. 142.
- 53** Cixi (whose clan name was Yehenala) was of Manchurian origin. She was the daughter of a low-ranking official and entered the imperial palace at the age of sixteen as a low-ranking concubine during the rule of Emperor Xianfeng (1851–1861). She bore the emperor a son in 1856, who later became the heir to the throne, and this served to markedly improve her position. After the death of Emperor Xianfeng she acted as regent for her adolescent son (during the Tongzhi era, 1862–1875). Cixi held significant political power even during the rule of the last two Chinese emperors in the Guangxu (1875–1908) and Xuantong (1908 – 1912). She came to power after a political coup in 1861 together with a group of regents and the empress dowager Ci'an (慈安皇太后, 1837–1881), who was the first wife of the late emperor Xianfeng. After the death of the empress dowager Ci'an in 1881, Cixi significantly strengthened her grip on power as the regent for her under-age son. She officially relinquished that position in 1889, when she married her niece to Emperor Guangxu, but after he tried to introduce a series of political and economic reforms Cixi had him put under house arrest and in 1898 she returned to power.
- 54** John F. Fairbank, *Dějiny Číny*, Praha 1998, p. 254.
- 55** After the empress dowager withdrew from power in 1889, she embarked on a grand and financially extravagant reconstruction of her much-loved Summer Palace (Yihe yuan), a large imperial palace complex on the outskirts of Beijing.
- 56** Brown Claudia - Ju-hsi Chou, *Transcending Turmoil: Painting at the Close of China's Empire 1796–1911*, Phoenix Art Museum 1992, p. 21.
- 57** Some important activities Cixi engaged in included studying painting and calligraphy. Mastery in these two supreme intellectual activities was intended to secure her a stronger political and above all a higher social role. Cixi required an experienced artist for her instruction in art. However, owing to strict social rules and the very high-ranking status of the empress dowager it would not have been acceptable for her to study painting and calligraphy under any of the imperial male painters. Therefore, in 1888 an official order was issued that led to a search across the empire for suitable candidates for the position of art instructors of the empress dowager. Ka Bo Tsang, *In Her Majesty's Service: Women Painters in China at the Court of the Empress Dowager Cixi*, in: Deborah Cherry - Janice Helland (eds.), *Local/Global: Women Artist in the Nineteenth Century*, Aldershot 2006, p. 36. The most famous female artist who worked in the service of Cixi was Miao Jiahui (繆嘉蕙), whose courtesy name was Miao Suyun (繆素筠, 1842–1918), who came from the southwest province of Yunnan. Miao Suyun, however, did not just serve as an art instructor, but also created official paintings and calligraphic works in Cixi's name. Allegedly all of the works with flower motifs that Cixi gave away as gifts to high-ranking officials and supporters were created by Miao Suyun. On this see especially 趙蕙蓉 (Zhao Huirong), *清宮女畫師 - 繆素筠 (Qinggong nühuashi Miao Suyun)*, in: 紫禁城 (*Zijin Cheng*), vol. 39, no. 2, 1987, p. 17.

58 Cixi's numerous art commissions went to court painters. According to contemporary sources, there were eighteen artists working in the court of Cixi and they created paintings, calligraphic works, artistic objects for the everyday functioning of the court, and grand visual records of important events at the imperial court. On this see Ka Bo Tsang (cit. in note 57), p. 36.

59 Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. in note 5), p. 159.

60 Ka Bo Tsang (cit. in note 57), p. 45.

61 The hanging scroll, featuring a highly decorative auspicious motif in the form of an eagle on a rock amidst the waves of the ocean, dates from the 5th day of the 8th lunar month in the year 1889 (inv. no. 17832). The painting even includes an imperial 'signature', *yu bi* – created by the imperial brush, which, if the work is authentic, ranks it among the paintings that the empress dowager was herself involved in creating. See an identical painting with the same date but a larger number of imperial seals and an accompanying inscription at: <http://www.artnet.com/artists/empress-dowager-cixi/%E9%B9%B0%E5%9B%BE%E7%AB%8B%E8%BD%B4%E8%AE%BE%E8%89%B2%E7%BA%B8%E6%9C%AC-m188T46SJ7EorLBstrdqWg2>.

62 李滢 (Li Shi), 慈禧 款繪畫及宮掖女畫家 (Cixikuan huihua ji gongyi nühuajia), in: 故宮文物月刊 (*Gugong wenwu yuekan*), no. 2, 1999, p. 92.

63 There were three basic colour schemes in a coloured composition. For flowers or fruit a bolder colour scheme was often used, typically employing bright colours of red, blue, orange and purple. But even with these colours it was primarily muted shades of them that were employed. Another type of colour composition involved a combination of nuanced shades of green, brown, and blue-grey, the objective being to create an overall impression of calm, delicateness, and harmony. The third colour scheme, which worked mainly with various shades of monochrome ink, drew inspiration from the tradition of monochrome ink painting practised by the literati scholars, which was intended to evoke a sense of very high culture and aesthetic refinement. On this see Ka Bo Tsang (cit. in note 57), p. 46.

64 Ka Bo Tsang (cit. in note 57), p. 46.

65 李滢 (cit. in note 62), p. 92.

66 In Chinese tradition the chrysanthemum is a symbol of autumn, resistance, and long life. In connection with Cixi's obsession with longevity the chrysanthemum motif here can be interpreted as a symbol of a long life and contented old age. Linking the chrysanthemum motif to the notion of a harmonious, liberated old age is associated in Chinese literature, and the tradition of painting that tied in with it, with

the figure of the famous poet Tao Yuanming (陶淵明, 365–427) and his poetry, in particular the cycle of poems titled *Drinking Wine*.

67 Ka Bo Tsang, Receiving Imperial Favour: Paintings by Cixi, The Empress Dowager, in: *Oriental Art* 35, 1989, p. 215.

68 See note 63.

69 For more on this, see note 57 of this study.

70 There were strict rules governing where imperial seals were to be placed on paintings and calligraphic works created in the court of the empress dowager. There was a collection of regularly used seals and they are present on surviving works from Cixi's court. Most of them are inscribed with congratulatory messages or celebrate the grandeur and generosity of Cixi's rule. The paintings also regularly include inscriptions indicating the imperial era of rule, the year, and the season in which the work originated. For more on the position of seals and inscriptions on paintings and an overview of the most commonly used seals, see 李滢 (cit. in note 62), pp. 92–93.

71 I would like to thank Mr Li Xiaokun (李蕭錕) for his help with reading the inscription on this seal, and prof. Olga Lomová from the Department of East Asian Studies at Charles University in Prague for refining the translation.

72 '...The man of wisdom delights in water; the man of humanity delights in mountains. The man of wisdom is active; the man of humanity is still. The man of wisdom is happy; the man of humanity is long-lived.' (知者樂水，仁者樂山；知者動，仁者靜；知者樂，仁者壽). *The Analects of Confucius. A Literal Translation with an Introduction and Notes* (transl. Chichung Huang), New York and Oxford 1997, p. 84. I thank Mr Li Xiaokun for his help with reading the inscription and prof. Olga Lomová for drawing my attention to this quotation.

73 For biographical information, see Arthur W. Hummel, *Eminent Chinese of the Ch'ing period: 1644–1912*, SMC publ. 1991, p. 360. There are several other surviving paintings that originated in the court of the empress dowager that are inscribed with a congratulatory poem by Lu Runxiang. See, e.g., Ka Bo Tsang (cit. in note 67), p. 212.

74 *Ibidem*, pp. 215–216.

75 For an overview of the collecting of Chinese art in pre-war Czechoslovakia, see in particular Michaela Pejčochová, *Masters of 20th-Century Chinese Ink Painting from the Collections of the National Gallery in Prague, The National Gallery in Prague* 2008, pp. 24–56.

76 On the issue of gender reform towards the end of the Qing Dynasty, see, e.g., the recent publication by Qian Nanxiu, *Politics, Poetics, and Gender in Late Qing China: Xue Shaohui and the Era of Reform*, Stanford University Press 2015.

Translated by Robin Cassling

Portrait of Ḥakīm Shifā'ī from the Collections of the National Gallery in Prague in the Context of the Work of Rizā-yi 'Abbāsī, his Workshop and Epigones

KRISTÝNA RENDLOVÁ

The *Portrait of Ḥakīm Shifā'ī*, poet and court physician of the Persian Shah 'Abbās I, is undoubtedly one of the foremost works in the Islamic art collection of the National Gallery in Prague. In style the painting unequivocally refers to the work of one of the greatest masters of Persian painting, Rizā-yi 'Abbāsī, who did in fact paint a portrait of Shifā'ī, as was testified by Mu'īn Muṣavvir. Today this original painting is considered to be lost, but three copies of it still exist in world collections and now a fourth can be added to them – the one from the collections of the National Gallery in Prague. The Prague portrait is historically the closest to Rizā-yi 'Abbāsī's original and it also contributes new findings relating to the whole series of portraits of ḥakīm Shifā'ī.¹

Keywords

ḥakīm Shifā'ī; Rizā-yi 'Abbāsī; Mu'īn Muṣavvir; portrait; muraqqa'; Persian painting; Islamic painting

Part of the funds of the Collection of the Arts of Asia and Africa of the National Gallery in Prague contains, alongside objects of Japanese, Chinese, Korean, Tibetan, South Asian and Southeast Asian provenance, also approximately 660 items from the Islamic cultural area. This collection of Islamic art has not yet been fully expertly processed and the study of the individual art objects offers the opportunity to deal in greater depth with several works of unique art-historical value.

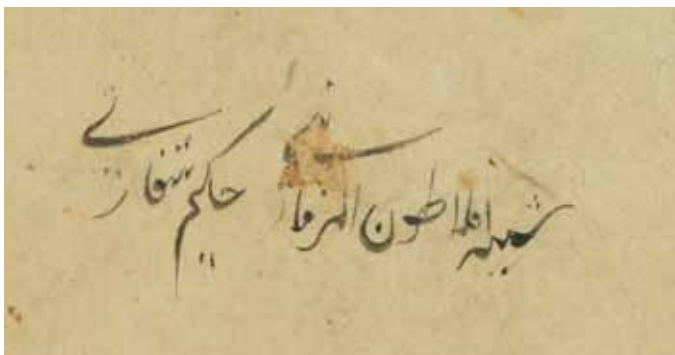
Undoubtedly one such object is the Persian painting depicting, on a separate folio, the likeness of ḥakīm Shifā'ī, poet and court physician of the Persian Shah 'Abbās I.² The identity of the person portrayed is determined by the inscription, according to which the painting is also dated to the year 1038 AH (1628–1629). The work is not signed, but in style it points unequivocally to the work of one of the most significant figures of Persian or also Islamic painting, Rizā-yi 'Abbāsī (died 1635). Through his innovative and highly appreciated style he inspired many of his disciples who at first, during their apprenticeship years, copied the master's



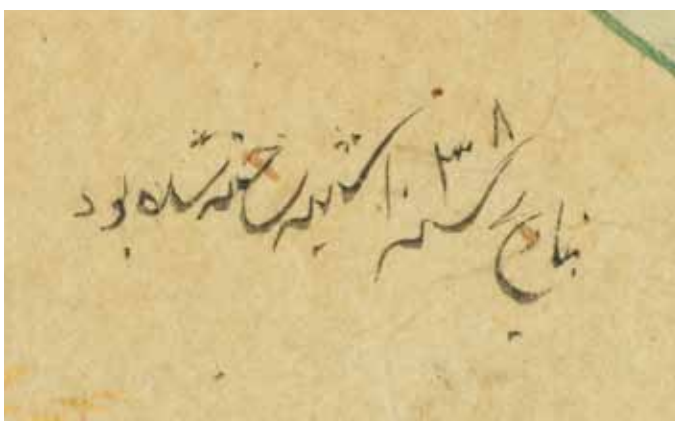
1 *Ḥakīm Shifā'ī*, 1038 AH (1628-1629), The National Gallery in Prague.



2 *Ḥakīm Shifā'ī*, detail in half figure.



3 *Ḥakīm Shifā'ī*, detail of upper inscription.



4 *Ḥakīm Shifā'ī*, detail of lower inscription.

work, but later as mature artists developed their style autonomously, allowing their works in turn to be copied by their own disciples. It is because of this practice that there are three versions of the same portrait of ḥakīm Shifā'ī in the funds of world collections, all the works of the disciples and epigones of Rizā-yi 'Abbāsī, which present clear evidence of the existence of the original painting by Rizā-yi 'Abbāsī, the original model, which is now considered, however, to be lost.

Now we are able to add a fourth painting to these three known portraits of ḥakīm Shifā'ī, from the National Gallery in Prague, which shows the entire set and the theory about the existence of Rizā-yi 'Abbāsī's original in a somewhat different light. This study presents, for the first time, the portrait of ḥakīm Shifā'ī, one of the foremost works of the collection of Islamic art from the National Gallery in Prague, in the context of the work of Rizā-yi 'Abbāsī, his workshop and his epigones. This is also an opportunity to introduce the issues of the development of Persian portrait painting in the 16th and 17th centuries.

Presentation of the work

The portrait of ḥakīm Shifā'ī (Fig. 1) is a painting executed in opaque watercolour, gold and ink on a separate paper folio measuring 22.5 × 12.7 cm (including a backing measuring 26.4 × 15.1 cm).³ It shows the likeness of a man in full figure, three-quarters turned, sitting on the ground with legs crossed, the left arm alongside the body and the right arm in front of the body, slightly bent at the elbow and holding the left forearm. The man is dressed in a simple over-garment of bright blue colour and three-quarter length, the front parts of which are crossed over the chest. At the neck one can see a brown under-garment with white and purple edging, at the lower edge what are probably trousers of a pink colour, but because of the stockings reaching right to the knees they only show a little below the outer garment. At the waist the clothing is belted several times with a double cloth tied at the back, the decorated upper layer of which, with its vertical stripes of purple, brown, gold and black, suggests that it is of more expensive material, perhaps brocade. Particularly striking is the massive and richly pleated turban of white sash, which is decorated with terminal embroidery showing a floral motif on a gold background, completed with a delicate fringe of tassels.⁴

The viewer's attention is drawn more, however, to the face beneath the turban,

which exceeds, thanks to the effective delicacy of the modelling, the visual impression of the robust head-covering (Fig. 2). The face is dominated by a strong, hooked nose, the lips are narrow and sunken, the eyes slightly closed, deep-set and lightly drawn. The wrinkles on the forehead and around the eyes are indicated so finely as to be almost invisible. The half-profile view reveals the prominent cheekbones and the modelling of the beard also indicates a slightly jutting chin.

Whereas in the treatment of the clothing the lines are strong, both in the outline and also in the careful depiction of the folds of cloth, for the modelling of the face delicate shading is used, which then again contrasts with the non-three-dimensional treatment of the hands. The careful modelling of the face points to the painter's effort for maximum individualisation of the person portrayed. His identity is then indicated by the scribe's requisites situated in the lower left-hand corner – inkwell, scissors, a quite flatly painted pouch for writing equipment, known as a *qalamdān*, and a folder probably containing sheets of paper.

The figure is not set in a definite space; the background is missing. Only on the upper left-hand part of the folio are there stylised clouds indicated with gilding, at the level of the figure on the left there is a flowering plant, on the right several long stems with narrow leaves emerge from the framing and in the middle of the lower edge and in the lower right corner there are isolated clumps of grass. The scene has a double frame, an inner line of gold and an outer band of ochre.

Within the scene there are two inscriptions. The upper identifies the person portrayed: “*shabihe Aflātūne az-zamāni ḥakīm Shifā’ī*” (“*portrait of the Plato of his age, the physician Shifā’ī*” [Fig. 3]).⁵ The lower inscription dates the work: “*be tārikhe sane 1038 shabiḥ sākhte shode būd*” (“*the portrait was painted in the year 1038*” [Fig. 4]).

Ḥakīm Sharaf ad-Dīn Ḥasan, known as Shifā’ī Isfahānī

Sharaf ad-Dīn Ḥasan was a Persian physician, poet and companion of Shah ‘Abbās I. The profession of physician, in which he followed the family tradition, brought him not only the title of *ḥakīm*, or physician, but also the epithet Shifā’ī, “healing”, which he used in particular in his literary work, sometimes specified with the addition of his place of origin “Isfahānī”, meaning “from Isfahan”.⁶

The sources of the information about ḥakīm Shifā’ī are mainly the *taḍkiras*,

anthologies containing the biographical data of poets, in particular *Majma’ al-fuṣṣahā* (Concourse of the Eloquent) or *Riyādu’l-‘arīfīn* (Gardens of the Gnostics) by Riḍā-qulī-khān and *Ātash-kada* (Fire Temple) by Luṭf ‘Alī-beg Āzār Bigdeli.⁷ The dating of Shifā’ī’s birth varies, being given either as 956 AH (1548–1549) or 966 AH (1558–1559). Sources refer to his death, however, with greater precision, with the majority giving the fifth day of the month of Ramaḍān in the year 1037 AH (9th May 1628).⁸ Iskandar Munshī, however, in his historiographical work *Tā’rikh-i ‘ālam-ārā-ye ‘Abbāsi* (History of Shah ‘Abbās the Great) dates his death in the Year of the Dragon, i. e. 1038 AH.⁹ Shifā’ī was buried in Karbala.

Shifā’ī probably did not write any medical treatise, even though Elgood erroneously ascribes to him the pharmacopeia *Qarābādīn-i Shifā’ī*,¹⁰ which in reality was written by Muḥaffar b. Muḥammad al-Ḥusaynī (died 963 AH, 1556), also known as Shifā’ī.¹¹ However, there is no doubt about Shifā’ī’s medical abilities and skill as documented by the outstanding scholar and founder of the Isfahan School of Philosophy, Shifā’ī’s friend Mīr Muḥammad Bāqir Dāmād (died 1041 AH, 1631–1632).¹²

In the sphere of literature Shifā’ī mainly composed *qaṣīdas* (“special-purpose”, especially panegyric or satirical poems according to the rhyme scheme *aa, ba, ca*), in which he acknowledges his inspiration by a poet of the Azerbaijan School from the second half of the 12th century Chaqānī, and *ghazals* (a lyrical type of poem with a rhyme scheme similar to a sonnet), in the case of which, on the contrary, he believes in his own originality, but according to Rypka they are nothing other than “*modified Bābā Fighānī* [the poet of Aq-Qoyunlu Sultan Ya’qūb, died 925 AH (1519), author’s note]”.¹³ Particularly well known, however, are Shifā’ī’s *matnavīs* (an epic form consisting of rhyming couplets) *Namakdān-i ḥaqīqat* (Salt Cellar of Truth), or *Mīhr u maḥabbat*, a work dealing with the theory of love, completed in the year 1021 AH (1612–1613).¹⁴ Rypka nevertheless does not have too high an opinion of these works either, as in connection with *Namakdān-i ḥaqīqat* he states that “*it imitates the work of Sanā’ī* [a Sufi poet who died in 525 AH (1130–1131), author’s note] *to such an extent that many considered it a work by this poet*”.¹⁵ This not too complimentary appraisal by Rypka, however, is linked more to the relative decline in Persian poetry under the rule of the Safavids in comparison with earlier centuries rich in outstanding poets

when, as a result of, among other things, the centralisation of power, the formerly flourishing feudal literature died out and the foremost Persian poets moved to India.

Regardless of the literary value of the works mentioned, sources unanimously present Shifā'ī as one of the best Safavid poets. Iskandar Munshī refers to him as the “most famous poet of his time” and states that in this connection the Shah awarded him the title *malek al-sho'arā* (poet laureate, literally “King of Poets”).¹⁶ Riḍā-qulī-khān also expressed a similar opinion when he said of Shifā'ī: “his medicine eclipsed his scholarship, as his poetry eclipsed his medicine”.¹⁷ The poet and disciple of Shifā'ī, Muḥammad 'Alī Ṣā'ib of Isfahan (born 1010 AH, 1601), reflects on the death of his master with the words: “Who will care for poetry in Isfahan, O Ṣā'ib, / Now that Shifai, whose discerning hand was on the pulse of poetry, is no more?”¹⁸ Last but not least, the popularity of Shifā'ī's poetry among his contemporaries is testified by the fact that during the poet's lifetime a selection of his work amounting to five thousand couplets was brought to India.¹⁹ Later, in 1040 AH (1630–1631), shortly after Shifā'ī's death, Mīrzā Muḥammad Taqī Davlatābādī compiled a collection of Shifā'ī's poems amounting to twenty thousand couplets.²⁰

Unequivocal consensus prevails among the sources in particular with regard to the fact that Shifā'ī was an original and rhetorically very capable polemist and especially satirist, who was not afraid to treat his contemporaries to criticism and derision, for which they both admired and cursed him.²¹ A certain degree of antipathy in connection with Shifā'ī's callousness in this respect is mentioned by the poet, calligrapher and painter Ṣādiqī Beg Afshār (died 1018 AH, 1609–1610) in his *tadkira* on the lives of artists, *Majma' al-khavāṣṣ* (*Concourse of the Élite*).²² More positive, on the other hand, is Rypka's summary of another contemporary reflection on Shifā'ī's character: “this is how he reacted, a sensitive man, easily offended and hasty, to the bad behaviour and unkindness of people; at the same time he scorned inessentials and did not wish to bow down to anyone, even to Shah 'Abbās I, even though he enjoyed unusual respect from him.”²³ In spite of this, according to Iskandar Munshī, Shifā'ī earned a rebuke from the Shah for some of his biting insinuations and at the end of his life he allegedly expressed regret over the content of some of his satirical pieces and occasionally composed poems expressing a supplementary apology.²⁴

Because of his unrestrained way of life Shifā'ī only rarely accompanied Shah on his

travels.²⁵ In spite of this there is no doubt that he was a respected and outstanding figure of the Shah's court and had friends among its most important members, such as the Shah's son-in-law, also a poet, Jalāl Asīr.²⁶

The art-historical context of the work

The fact that Shifā'ī was portrayed seems quite natural, given his social and literary significance at the time. A short look into the history of Persian painting, however, reveals that this was far from being common practice, as might appear, for instance, to a reader with experience mainly of European art. Up to the middle of the 16th century the prevalent part of Persian painting was miniature painting, fulfilling the function of illustrations of manuscripts dealing with mainly Persian epic poetic works. Their patron was the ruler or the provincial governor and they were produced by the court manuscript workshop known as the *kitābkhāne*, consisting of calligraphers, illuminators, painters, gilders and bookbinders. The figural representation within the miniature painting is a part of the narrative scene and portrays primarily mythological or historical figures, based on the conventional depiction of the ideal type rather than on individualisation. At the most the patron of the manuscript is represented sporadically within its illustration, being sometimes identified with a protagonist, to whom he lends his face; a certain effort at portrayal is shown, for instance, by Bihzād's painting on the frontispiece of a copy of Sa'dī's *Būstān* from 893 AH (1488) capturing Sultan Husayn-i Bayqara with the court (Cairo, Dār al-Kutub, Inv. No. Adab Farsi 908).

The autonomous portrait appears in Persian painting from the beginning of the 16th century. At first the inclusion of the date on the painting was not usual, due to the tradition of miniature painting, the dating of which was based on the dating of the entire manuscript in the *colophon*, meaning there are more likely to be arguments about the dating of individual paintings. One of the early examples is the portrait of Jāmi's nephew, the poet 'Abdu'llāh Hātifī, which is dated to the period around 1525–1534 and the authorship of which is ascribed once again to Bihzād (Toronto, Aga Khan Museum, Inv. No. 00160).²⁷ In favour of an earlier dating around the year 1511, however, is the theory that the painting was carried out in honour of Hātifī's meeting with Shah Ismā'īl in 916 AH (1510–1511), celebrated by



5 Riżā-yi 'Abbāsī, *Nashmī the Archer*, 1039 AH (1630), Cambridge, Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of Abby Aldrich Rockefeller, © President and Fellows of Harvard College.



6 Mu'in Muşavvir, *Nashmī the Archer*, Washington, D. C., Arthur M. Sackler Gallery, © Arthur M. Sackler Gallery.

the poet in the epic *Ismā'īlnāme*, and also the fact that Hātifī died in 927 AH (1521).²⁸

Court painters devoted attention to the portrait more systematically, but still rather on the fringe, in the thirties and forties of the 16th century, when individual portraits took the form of paintings on separate folios, which were subsequently bound into albums known as *muraqqa'* together with other paintings, drawings and calligraphic sheets. The portraits are of unspecified princes and princesses, youths, pairs of lovers and representatives of various professions, mostly connected to the court. In connection with the aesthetic tradition of miniature painting the figural depiction still tends more towards idealism than realism, is subject to stylisation and represents rather ideal types at the expense of the capturing of true individualities with their physiognomic and psychological characteristics. It is therefore better to refer to them as paintings of the portrait type rather than actual portraits, although the

larger scale of the figure did allow greater attention to detail than was possible in miniature painting (the drawing of the eyes, etc.).²⁹ The figures radiate elegance, they sit or stand in a graceful pose, in their hands they hold a flower, a fruit, a drink in a goblet or an attribute suited to their profession – the Istanbul album of Shah Ṭahmāsp, for instance, contains the portrait of a painter with another portrait in his hand (Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Inv. No. H. 2161, fol. 101a).

Leading authors of paintings of the portrait type in this period were Sulṭān Muḥammad (died ca. 1550), Mīr Muşavvir (died ca. 1555), Dūst Muḥammad (died ca. 1565), Mīrzā 'Alī (died ca. 1576) and Aqā Mīrak (died ca. 1576), all court painters of Shah Ṭahmāsp I (1524–1576), devoting themselves under his generous patronage mainly to miniature painting for the illustration of the most splendid manuscripts in the history of Persian painting. In the middle of the 16th century,



7 Mu'īn Muṣavvir, *Rizā-yi 'Abbāsī*, 1044 AH (1635) and 1084 AH (1673), New Jersey, Princeton University Library, © Princeton University Library.

however, Shah Ṭahmāsp, as a result of more orthodox absorption in faith, lost interest in painting and most of the painters in the court workshop were dismissed. Some of them left for the Ottoman or Mughal courts; for instance Mīr Muṣavvir and Dūst Muḥammad were already working in Mughal Kabul in 956 AH (1549).³⁰ Others like Mīrzā 'Alī and Aqā Mīrak resorted to the patronage of Sultan Ibrāhīm Mīrza, a Safavid prince and nephew of Shah Ṭahmāsp. The remaining painters were then forced to seek for commissions outside the royal courts; some of them moved to Shiraz, which became the centre for the production of commercial illustrated manuscripts, others produced independent paintings for individual clients. This meant that there was a fundamental change when painters, in order to build up their reputations, emphasise the original nature of their style and the ownership of a

painted work of art ceased to be a privilege reserved only for the ruler, his closest relations, or eventually the provincial governors, but became more widely accessible. Because, however, non-royal patrons often could not afford to finance an entire manuscript, they preferred independent paintings, or perhaps several paintings or drawings in combination with calligraphy in the form of an album, and thus the *muraqqa'* became popular. Along with the diminishing of dependence on royal patronage and the release from the illustrative function of painting there came a newly acquired freedom for painters in their choice of subject. The result of this was the development of portrait painting, within which for the first time painters depicted the Iranian society of the time.³¹

Muḥammadi (active ca. 1570–1587), a disciple of Sulṭān Muḥammad, and Shaykh Muḥammad (died ca. 1588), a follower of Dūst Muḥammad, both active, inter alia, during the brief reign of Shah Ismā'īl II (1576–1578) in his workshop, achieved mastery in the painting of portraits on separate folios. The theme was no longer only the elegant figures of court rulers, but also mendicant dervishes embodying poverty and asceticism. According to Iskandar Munshī there occurred in addition, thanks to Shaykh Muḥammad, the introduction and popularisation of European painting in Iran, which influenced the development of the Persian portrait in both technique and theme.³² All this was subsequently put to good use in the supreme portrait production of the royal workshop, revived in full after the ascension of Shah 'Abbās I in 995 AH (1587).

With regard to manuscript illustrations the workshop of Shah 'Abbās I did not achieve the qualities of the workshop of Shah Ṭahmāsp; its most important production was portrait painting on separate folios for the *muraqqa'* albums. This does not mean the decline of the royal patronage, the cause is rather the Shah's personal preference based on his temperamental nature, as an album is more easily accessible for contemplation than a manuscript. At the same time there is mention, for clarification of the Shah's favouring of the portrait compared with other themes, of his nighttime incognito wanderings among the people as proof of his interest in ordinary people and their individualities.³³ Shah 'Abbās was also an admirer of European art and retained several European painters at his court who, according to the British Ambassador

Thomas Herbert, realized the wall decorations of some of the Shah's palaces.³⁴ Although these works in European style have not been preserved and their nature is not even known, the inspiration by European painting is evident in Persian portraits at least in the modelling and shading, which were somewhat foreign to the illustration of manuscripts.

The leading figure of the royal workshop of Shah 'Abbās was Riḏā-yi 'Abbāsī, who in his portrait painting followed Muḥammadi and Shaykh Muḥammad, some of whose works he occasionally copied, and he made the portrait a distinctive genre of Persian painting. From Shaykh Muḥammad he borrowed the use of the calligraphic line in painting.³⁵ In his portraits he reflected the social diversity of the cosmopolitan city that was Isfahan, this newly constituted capital of Safavid Iran, under the rule of Shah 'Abbās, chiefly thanks to the support of trade. Among those portrayed we thus find villagers, pilgrims, dervishes, scribes, poets, dandies, young girls and even Europeans. Although some of the works of Riḏā-yi 'Abbāsī are dated to the period around 1585, the earliest work bearing the inscription of the date and the attribution of which is undoubted, gives the date 1000 AH (1591–1592). With a creative gap between the years 1603 and 1610 Riḏā-yi 'Abbāsī was then active right up to his death in 1044 AH (1635).³⁶

In his treatise on calligraphers and painters, entitled *Gulistān-i hunar* (*The Rose Garden of Art*), dating from 1015 AH (1606), Qāḏī Aḥmad praises Riḏā-yi 'Abbāsī with the words: *“in the flower of his youth he brought the elegance of his brushwork, portraiture, and likeness to such degree that, if Mānī and Behzād were living today, they would praise his hand and brush a hundred times a day. In this age he has no rival; master painters, skilful artists who live in our times regard him as perfect.”*³⁷ He then documents the Shah's appreciation of Riḏā-yi 'Abbāsī, expressed in connection with his painting of portraits: *“On one occasion he made such a portrait that this glorious monarch involuntarily expressed a thousand approvals and praises.”* In the Hyderabad copy of the same manuscript it is even stated in the same connection that the Shah kissed the painter's hand.³⁸ Riḏā-yi 'Abbāsī devoted himself to the portrait using the techniques of both painting and drawing, in which he was outstanding in style and sense of detail, which resulted, among other things, in the treatment hitherto unseen in Persian painting of the structure of the drapery or the fuzz of hair escaping from beneath the turban. Whereas in the portrayal of young



8 Ḥakīm Shifā'ī, London, British Museum, © Trustees of the British Museum.

men and girls he still submitted in part to the idealism arising from convention, in the portraits especially of dervishes and of persons situated lower in the social hierarchy he expressed the psychology of the figure in its full profundity (Fig. 5). When Qāḏī Aḥmad uses for the portrait painter the designation *chihra-kushā* or the “face-opener”, in the case of Riḏā-yi 'Abbāsī this is extremely apt.³⁹

The style of Riḏā-yi 'Abbāsī's late, mature work strongly influenced the painters of the following generation, active under the rule of Shah Ṣafī (1629–1642) and Shah 'Abbās II (1642–1666). His works were copied and imitated, but the most talented and probably also the most productive of these epigones was undoubtedly Mu'īn Muṣavvir (active ca. 1635–1697), Riḏā-yi 'Abbāsī's devoted disciple, who demonstrated his



9 Mu'in Muşavvir, *ḥakīm Shifā'ī*, 1085 AH (1674), from the Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan.

relationship to the master not only with copies of many of his works (Fig. 6), but also by the production of his portrait, started in the year of the master's death and completed forty years later (New Jersey, Princeton University Library, Inv. No. 96G [Fig. 7]).⁴⁰ Mu'in Muşavvir was also the author of one of the portraits of *ḥakīm Shifā'ī*.

Versions of the portrait of *ḥakīm Shifā'ī* and theories about the original by Rizā-yi 'Abbāsī

Apart from the portrait of *ḥakīm Shifā'ī* from the National Gallery in Prague there are three other known versions of the same portrait, these being from

the collections of the British Museum (Inv. No. 1920,0917,0.298.2), the collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan (Inv. No. Ir. M. 95) and the Bibliothèque nationale de France (Inv. No. MS. Suppl. Pers. 1572, fol. 3).⁴¹

The British portrait (Fig. 8) originally belonged to a *muraqqa'* album from the collection of oriental manuscripts of the British Library (Inv. No. Or. 1372, fol. 7a), combining calligraphic sheets in the *nasta'liq* script and paintings of Persian and Indian provenance, but also including four graphic prints in Flemish and German style.⁴² The portrait had been in the collection of the British Museum since 1920 and at present is in the form of a separate folio.⁴³ The inscription identifies the portrayed as "*ḥakīm Shifā'ī*", followed by the signing "*Rizā-yi Muşavvir*" (literally "*Rizā-yi Painter*"), this being one of the signatures of Rizā-yi 'Abbāsī, and the date is missing. With regard to the authorship stated and the fact that the original album also included a further three folios bearing the name of Rizā-yi 'Abbāsī (fols. 4b, 11a, 34b), this painting was long considered to be his original portrait of *Shifā'ī*. Anthony Welch had no doubts about the authorship and Soudavar also mentioned it as possible, although Titley was hesitant about the attribution and finally Canby rejected it definitively.⁴⁴ At present the signing is perceived to be an undoubted falsification and the work is catalogued in the collection as being close in style to the work of Mu'in Muşavvir; the dating is not clear, stating the thirties of the 17th century, but the question is whether the dating is not from the time when the painting was considered to be Rizā-yi 'Abbāsī's original.⁴⁵

The portrait from the collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan (Fig. 9) is signed by Rizā-yi 'Abbāsī's disciple Mu'in Muşavvir, who presents detailed information in two inscriptions concerning the circumstances of the origin of the work.⁴⁶ The first inscription, situated in the centre of the lower part of the folio, apart from giving the authorship of the folio, dates it to the fifteenth day of the month of Muḥarram in the year 1085 AH (21st April 1674). The second, at the same level on the left, gives the crucial information that the portrait was painted according to the model of the painting by Rizā-yi 'Abbāsī from the year 1044 AH (1634-1635). By the upper edge of the folio there is yet a third inscription, written by another hand than that of Mu'in Muşavvir.⁴⁷ This fully corresponds in both content and formulation to the inscription in the

same position on the portrait from the collection of the National Gallery in Prague and identifies the portrayed as “the Plato of his time, physician Shifā’ī”. On the basis of this not completely unequivocal title both Arnold and Stchoukine published the painting as the portrait of Mirzā Muḥammad Shīrāzī, another physician of Shah ‘Abbās, to whom Iskandar Munshī refers explicitly as the Plato of his time (in spite of this, however, Stchoukine associates it with the other two versions of the portrait of Shifā’ī).⁴⁸ Welch, however, refutes this identification with the argument that the title of “the Plato of his time” was commonly used for a physician and scholar in one person, and is based primarily on the epithet Shifā’ī, under which ḥakīm Sharaf ad-Dīn Ḥasan was known and also mentioned in sources.⁴⁹ The portrait from the Sadruddin Aga Khan collection was also originally part of a *muraqqa’* album, the content and nature of which are, however, unknown.⁵⁰

The portrait from the Bibliothèque nationale de France (Fig. 10) is the only one that is still bound in its original album, which contains, apart from the portrait of Shifā’ī, a further twenty-eight Indian and Persian paintings of varying quality (Inv. No. MS. Suppl. Pers. 1572). Some originally bore the signing by Riḏā-yi ‘Abbāsī, but in many cases the inscriptions were erased for some unknown reason and this is also the case in the portrait discussed.⁵¹ The legible signatures of some of the paintings in the album were probably the reason why Blochet, identifying the portrayed as an unknown Persian secretary, first presented the work as a Riḏā-yi ‘Abbāsī’s original, although in an “unusual style” for this painter, and dated it to 1620.⁵² After Stchoukine, noting Blochet’s attribution, associated the painting with the other two versions of Shifā’ī’s portrait, Welch dated it to the end of the 17th century and denied the authorship of Riḏā-yi ‘Abbāsī.⁵³ Soudavar determined the painting to be the work of an epigone and gave an approximate date around 1640.⁵⁴ A significant shift was then achieved in this respect by Richard, who read the erased inscription and revealed, apart from the signature of Riḏā-yi ‘Abbāsī, also the date 1043 AH (1633–1634).⁵⁵ There is no reason to doubt the dating, but the authorship is open to discussion with regard to the quality of the painting, which Soudavar already evaluated as the weakest copy of the entire set of Shifā’ī’s portraits, and Canby, although she considers some of the paintings in the album to be the works



10 Ḥakīm Shifā’ī, 1043 AH (1633–1634), Paris, Bibliothèque nationale de France, © Bibliothèque nationale de France.

of Riḏā-yi ‘Abbāsī (fols. 5, 18, 22), does not mention the folio with the portrait of Shifā’ī in this connection.⁵⁶

The existence of Riḏā-yi ‘Abbāsī’s original portrait of ḥakīm Shifā’ī, which was the model for the other copies, is chiefly substantiated by Mu’īn Muṣavvir’s inscription. There is no reason to doubt the fact that Mu’īn Muṣavvir created his portrait of Shifā’ī according to the model of Riḏā-yi ‘Abbāsī, due to their mutual relationship of master and disciple, especially as Mu’īn Muṣavvir’s copies of Riḏā-yi ‘Abbāsī’s paintings are not unusual; one example might be Mu’īn Muṣavvir’s portrait of Nashmī the Archer (Washington, D. C., Arthur M. Sackler Gallery, Inv. No. S 1998.15 [Fig. 6]) after Riḏā-yi ‘Abbāsī’s work with the same title

(Cambridge, Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Inv. No. 1960.197 [Fig. 5]). A further argument in this respect is also the existence of at least one portrait with a false Rizā-yi 'Abbāsī's signature, which must be a copy. Last but not least, even from the historical point of view there is not the slightest reason to doubt that Rizā-yi 'Abbāsī really did paint a portrait of Shifā'ī – they were contemporaries, both were favourites of Shah 'Abbās I and they must certainly have met within the court, which was less strict about the observance of protocol due to the Shah's informality.⁵⁷ It is even possible to suspect that they were mutually suited in temperament, because, like Shifā'ī's literary work, even Rizā-yi 'Abbāsī's work of the twenties and thirties is not free of a certain breath of satire.

Questions arise, however, from the problems with the dating of the original portrait. Mu'īn Muṣavvir gives the year 1044 AH (1634–1635), which sets Rizā-yi 'Abbāsī's portrait of Shifā'ī in the last year of the Rizā-yi 'Abbāsī's life, for in the portrait of his master (Fig. 7) Mu'īn Muṣavvir dates his death in the month of Dū'l-Qa'da in 1044 AH (from 18th April to 17th May 1635). The portrait would thus have been painted roughly seven years after the death of Shifā'ī, which caused Soudavar to have doubts about Mu'īn Muṣavvir's dating already at a time when the content of the inscription on the French portrait was not yet known.⁵⁸ If, however, one takes into account the dating of the portraits from the collections of the Bibliothèque nationale de France and the National Gallery in Prague, the necessary conclusion is that Mu'īn Muṣavvir's dating of Rizā-yi 'Abbāsī's original is not precise, being at least six years out with regard to the Prague portrait. Setting the original painting in the period up to the year 1038 AH (1628–1629), in other words up to the year of the death of Shah 'Abbās I (28th day of the month of Jumādā'l-Ūlā in the year 1038 AH, 27th January 1629), then appears more logical with regard to the date of Shifā'ī's death according to the major part of the sources in 1037 AH (1628), or else according to Iskandar Munshī in 1038 AH (1628–1629). Mu'īn Muṣavvir's doubts can be explained by the time lag between his portrait and the original work by Rizā-yi 'Abbāsī. At the same time this dating of the original would give credence to Welch's theory about the original purpose of the portrait, this being that the painting may have been made for Shifā'ī in person, or the person commissioning it may have been a patient

of Shifā'ī, using this as a way to express gratitude for his cure.⁵⁹

The level of the demonstrated formal analogies between the versions of the portraits of Shifā'ī is high. The figure's pose, apart from insignificant nuances in the folding of the crossed legs, is identical, in the British and French versions the lower edge of the outer garment is visible beneath the feet, otherwise the clothing differs in the individual portraits only in colour. The placing of the writing implements and their components differ and in the British portrait they are missing completely. In the French version nothing at all is done about a background, whereas the British portrait is outstanding in this respect in the conspicuous nature of the vegetation. The concept as regards the positioning of the figure portrayed within the framework of the folio is identical with the exception of the British version, in which the dimensions of the figure are larger with regard to the folio. The differences in style show in particular in the modelling of the face, mostly the eyes and nose, which in the portraits from the collections of Sadruddin Aga Khan and the National Gallery in Prague are more elaborated in their rendering. From the point of view of the comparison of facial type the British portrait again differs most. The forming of the drapery in this painting is also different, but in the French version the line of the folds is less emphatic. Within the series the most distant is quite undoubtedly the portrait from the British Museum. The greatest level of mutual analogies, on the other hand, is in the portraits from the collections of Sadruddin Aga Khan and the National Gallery in Prague, which actually have an inscription identical in content and form on their upper part. Eventually the portrait from the Bibliothèque nationale de France, although inferior in quality, might be attached to those two.

Conclusion

After Stchoukine drew attention to the link between the portraits of ḥakīm Shifā'ī from the collections of the British Museum, Sadruddin Aga Khan and the Bibliothèque nationale de France, Welch and Soudavar shared the theory that the British portrait was the original by Rizā-yi 'Abbāsī dated in the year 1044 AH (1634–1635) by the inscription on the Mu'īn Muṣavvir's copy, which together with the French copy was rather a free adaptation of the original work. Sheila Canby declaring the signature to be false revoked the theory of the British

original. Richard's subsequent reading of the inscription with the dating in the year 1043 AH (1633–1634) and Rizā-yi 'Abbāsī's signature on the French portrait awakened doubts about Mu'īn Muṣavvir's dating of the original and raised the question of whether the French portrait might not be the original. Now, with the addition of the portrait of ḥakīm Shifā'ī from the collections of the National Gallery in Prague to the whole series and concerning its dating in the year 1038 AH (1628–1629), Rizā-yi 'Abbāsī's authorship of the French portrait has been disproved, making it a copy, although its dating seems possible. At the same time the suspicion has been confirmed that Mu'īn Muṣavvir made a mistake in the inscription on his copy when giving the date of the creation of the portrait by Rizā-yi 'Abbāsī' and the dating of the lost original is again shifted by the dating on the Prague portrait. The dating of the original portrait in the period up to the year 1038 AH (1628–1629) also appears logical because it could thus have been painted while ḥakīm Shifā'ī was still alive, as he probably died in 1037 AH (1628), which means that the stimulus for the making of the Prague copy in 1038 AH (1628–1629) might well have been Shifā'ī's death.

The dating indicated on the Prague portrait does not give any cause for doubt for the simple reason that if this inscription were the work of a forger, then he would certainly also have added the signature of Rizā-yi 'Abbāsī, as was common in the 17th century, as demonstrated by both the British and the French portraits. In addition we have here the undoubted quality of the work, especially in the modelling of the face, which might perhaps even suggest the participation of Rizā-yi 'Abbāsī himself in the painting. If, however, this were his work, there would be good reason to expect the portrait to be signed, as was usually the case in the late phase of Rizā-yi 'Abbāsī's work. Candidates for authorship are thus the disciples of Rizā-yi 'Abbāsī and from among them, with regard to the quality of the work, especially in the modelling of the face, theoretically the participation of Mu'īn Muṣavvir is also possible, as he was one of the most talented and one of his characteristics was the elaboration of the facial traits. With regard to the dating, however, and the fact that he was allegedly born around the year 1617, it is very unlikely that he was the author. On the basis of the style, then, it is difficult to attribute the portrait to any particular one of the disciples of Rizā-yi 'Abbāsī, as the

purpose of the painting was certainly to copy the master as faithfully as possible.

The portrait from the collections of the National Gallery in Prague is historically the closest to the original by Rizā-yi 'Abbāsī. This fact, together with the formal similarity to the version by Mu'īn Muṣavvir, unequivocally determines these two portraits to be the most faithful copies of the master's work, painted according to the original model, whereas the other two portraits are either looser adaptations or copies of a copy. With regard to the degree of similarity between the Prague portrait and that by Mu'īn Muṣavvir, including the completely identical upper inscription, which in the case of Mu'īn Muṣavvir's painting was not written by his hand, the theory is also suggested that Mu'īn Muṣavvir began his portrait of Shifā'ī many years before its completion in 1085 AH (1674), as was also the case in his portrait of Rizā-yi 'Abbāsī, with the sole difference that in the portrait of Shifā'ī he did not consider it necessary to supply this information. Both Shifā'ī's portraits could thus have originated at least in part in the same workshop under the guidance of Rizā-yi 'Abbāsī and the upper inscription of Mu'īn Muṣavvir's painting might have come from this period. Subsequently Mu'īn Muṣavvir's dating of Rizā-yi 'Abbāsī's original might correspond to the time when he actually began to work on his copy of the portrait while still a pupil, whereupon, with the passing of the years, he mistakenly associated this date with the painting of the master's original work. At the same time, if Mu'īn Muṣavvir was closely acquainted with Rizā-yi 'Abbāsī's portrait of Shifā'ī when the master was still alive, then he might have been inspired by it in his own portrait of Rizā-yi 'Abbāsī, as the two portraits display many analogies and work on them might have commenced at the same time. Here, however, we are entering the realm of speculation. There is nevertheless no doubt that, as part of Rizā-yi 'Abbāsī's later production, the original portrait of ḥakīm Shifā'ī represented the painter's mature work, characterised in theme by the selection rather of pensive figures, in the individualisation of which, within the framework of portrait painting, the Persian paintings by the hand of Rizā-yi 'Abbāsī achieved the peak, which the portrait from the National Gallery in Prague, albeit only a copy, undoubtedly evokes in full value.

This paper was reviewed.

Notes

1 I would like to express my profound gratitude to PhDr. Zdenka Klimtová, curator of the Collection of the Arts of Asia and Africa of the National Gallery in Prague, for kindly enabling access to the work, for providing her notes and especially for her helpfulness and support.

This study was written with the financial support of the Scientific and Technological Research Council of Turkey and it was published with the support of a Grant for the Long-Term Conceptual Development of Research Organisations from the Ministry of Culture of the Czech Republic.

2 The *Portrait of hakīm Shifā'ī* (Inv. No. Vm 1165) was transferred to the Collection of the Arts of Asia and Africa in 1956 from the Print Collection of the National Gallery in Prague (the folio was loosely inserted in a *rāgamala* album originating in the north of India, probably Avadhu). This work was published once, erroneously identified as a Mughal miniature painting of Indian provenance, although based in style on Persian production, depicting the falsely identified Plato of Marfayan. It must be added that in the illustration only a detail of half-figure was published. See Lubor Hájek, *Indian Miniatures of the Moghul School*, Prague 1960, p. 79 and Fig. 35.

3 Scientific analysis identified blue copper pigment on the clothing, probably azurite, lead white on the white turban and the decoration was in gold leaf. All the pigments identified were in common use in painting at the time the work originated. See Radka Šefců, *Nepublikovaná laboratorní zpráva č. 15/213*, archive of the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague, 2015.

4 Layla S. Diba, Clothing X. In the Safavid and Qajar Periods, in: *Encyclopædia Iranica*, V, 8, pp. 785–808.

5 The identity of the figure portrayed was correctly identified by PhDr. Jakub Karfík, who corrected the original faulty designation as the Plato of Marfayan.

6 Manuscripts of literary work are mentioned, for instance, by Hermann Ethé, *A Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office*, I, Oxford 1903, pp. 834–836; Ahmed Ateş, *İstanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserleri I: Üniversite ve Nuruosmaniye Kütüphanesi*, İstanbul 1968, pp. 509–511.

7 For completeness see Ethé (cit. in Note 6), p. 835; J. T. P. de Bruijn, Shifā'ī Işfahānī, in: *The Encyclopaedia of Islam*, IX, eds. C. E. Bosworth, E. van Donzel, W. P. Heinrichs and G. Lecomte, Leiden 1996, p. 434.

8 Ethé (cit. in Note 6), p. 835; Bruijn (cit. in Note 7), p. 434.

9 Eskandar Beg Monshi, *History of Shah 'Abbas the Great (Tārīkh-i 'Ālamārā-ye 'Abbāsī)*, II,

transl. Roger M. Savory, Boulder, Colorado 1978, p. 1308.

10 Cyril Elgood, *Safavid Medical Practice. The Practice of Medicine, Surgery and Gynaecology in Persia between 1500 A.D. and 1750 A.D.*, London 1970, p. 108.

11 C. A. Storey, *Persian Literature. A Bio-Biblical Survey*, II (2): *E. Medicine*, London 1971, p. 245; Peter Jackson and Laurence Lockhart (eds.), *The Cambridge History of Iran IV: The Timurid and Safavid Periods* (1986), 5th ed., Cambridge 2006, p. 608.

12 Elgood (cit. in Note 10), p. 108; Seyyed Hossein Nasr, *Islamic Philosophy from its Origin to the Present. Philosophy in the Land of Prophecy*, New York 2006, p. 212.

13 Jan Rypka et al., *Dějiny perské a tádzické literatury [History of Persian and Tajik Literature]*, Praha 1956, pp. 89–90, 228.

14 Bruijn (cit. in Note 7), p. 434.

15 Rypka (cit. in Note 13), pp. 182, 228.

16 Monshi (cit. in Note 9), p. 1308.

17 Edward G. Browne, *A Literary History of Persia*, IV: *Modern Times (1500–1924)* (1924), 7th ed., Cambridge 1976, p. 256.

18 Ibidem, p. 268.

19 'Abd al-Nabī Fakhr al-Zamānī, *Tadkīra-yi maykhāna*, Tehran 1340 Sh./1961, p. 523. After Bruijn (cit. in Note 7), p. 434.

20 A. Gulchin-i Ma'ānī, *Shahrāshūb dar shi'r-i fārsī*, Tehran 1346 Sh./1967, p. 54. After Bruijn (cit. in Note 7), p. 434.

21 For instance the manuscript *Majma' al-Şanā'ī* from the collection of the British Library (Inv. No. Add. MS 12560) contains Shifā'ī's satire *Sīzdah band* (fols. 134–140). See Charles Rieu, *Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum* (1881), II, 2nd ed., Oxford 1966, pp. 821–822.

22 Sādiqī Kitābdār, *Tadkīra-yi majma' al-khavāşş*, ed. 'Abd al-Rasūl Khayyāmpūr, Tabriz 1327/1948, pp. 204–205.

23 Rypka (cit. in Note 13), p. 228.

24 Monshi (cit. in Note 9), p. 1308.

25 Ibidem.

26 Rypka (cit. in Note 13), p. 228.

27 Grabar Oleg, *Masterpieces of Islamic Art. The Decorated Page from the 8th to the 17th Century*, Munich – Berlin – London – New York 2009, p. 136.

28 Sheila R. Canby, *The Golden Age of Persian Art, 1501–1722* (1999), 2nd ed., London 2008, pp. 33–34; *Treasures of the Aga Khan Museum. Arts of the Book & Calligraphy*, Istanbul 2010, p. 321.

29 Günsel Renda, *Portraiture in Islamic Painting*, in: *Islamic Art. Common Principles, Forms and Themes*, eds. A. M. Isa and T. Ö. Tahaoglu, Damascus 1989, pp. 225–235 (225).

30 Canby (cit. in Note 28), p. 54.

31 Ibidem, pp. 89–90; Sheila R. Canby, *The Rebellious Reformer. The Drawings and Paintings of Riza-yi 'Abbasi of Isfahan*, London 1996, pp. 11–12;

- Oleg Grabar, *Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting*, Oxford 2000, p. 74.
- 32** Eskandar Beg Monshi, *History of Shah 'Abbas the Great (Tārīkh-i 'Ālamārā-ye 'Abbāsī)*, I, transl. Roger M. Savory, Boulder, Colorado 1978, p. 273.
- 33** Canby (cit. in Note 31), p. 17.
- 34** Sir Thomas Herbert, *Travels in Persia, 1627–1629* (1928), 2nd ed., London – New York 2005, pp. 154–155.
- 35** Canby (cit. in Note 28), p. 105; Esin Atil, *The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India*, Washington, D. C., 1978, pp. 34–35.
- 36** Canby (cit. in Note 31).
- 37** *Calligraphers and Painters. A Treatise by Qāḍī Aḥmad, Son of Mīr-Munshī (circa A.H. 1015/A.D. 1606)*, transl. T. Minorsky, Washington 1959, p. 192.
- 38** Ibidem.
- 39** Ibidem, p. 174.
- 40** Atil (cit. in Note 35), p. 36; Canby (cit. in Note 28), pp. 122–123; Canby (cit. in Note 31), p. 20. The mentioned portrait of Mu'īn Muṣavvir is, among other things, the main guideline for the dating of the death of Rizā-yi 'Abbāsī.
- 41** The link between all three portraits was pointed out by Stchoukine. See Ivan Stchoukine, *Les Peintures des Manuscrits de Shāh 'Abbās Ier a la Fin des Šafavīs*, Paris 1964, pp. 67–68, 75–76. Illustrations of all three versions of the portrait of ḥakīm Shifā'ī were published together by Soudavar. See Abolala Soudavar, *Arts of the Persian Courts. Selections from the Art and History Trust Collection*, New York 1992, pp. 261–262, Figs. 39–41.
- 42** Rieu (cit. in Note 21), p. 786.
- 43** *Kamtārīn Riḍā Muṣavvir* [online]. The British Museum © Trustees of the British Museum [cit. 27. 4. 2015]. Accessible from: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=265908&partId=1&searchText=abbasi&page=1>.
- 44** Anthony Welch and Stuart Cary Welch, *Arts of the Islamic Book. The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan*, Ithaca – London 1982, p. 126; Anthony Welch, *Collection of Islamic Art*, III, Geneva 1978, p. 161; Soudavar (cit. in Note 41), p. 261; Norah M. Tittle, *Miniatures from Persian Manuscripts. A Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and the British Museum*, London 1977, p. 166; Canby (cit. in Note 31), p. 208.
- 45** *Kamtārīn Riḍā Muṣavvir* (cit. in Note 43).
- 46** Dimensions of the painting 18.5 × 9.8 cm, dimensions of folio 30.5 × 21.1 cm. See Welch and Welch (cit. in Note 44), p. 124. The dimensions of the portraits from the collections of the British Museum and the Bibliothèque nationale de France have never been published.
- 47** Welch and Welch (cit. in Note 44), p. 126; Welch (cit. in Note 44), p. 161.
- 48** Stchoukine (cit. in Note 41), pp. 67–68; T. W. Arnold, Some Unpublished Persian Paintings of the Safavid Period, in: *Journal of Indian Art and Letters*, 135 (1916), Fig. 1. After Welch (cit. in Note 44), p. 162.
- 49** Welch (cit. in Note 44), p. 162.
- 50** Ibidem, p. 161.
- 51** Soudavar (cit. in Note 41), p. 299.
- 52** E. Blochet, *Musulman Painting. XIth–XVIIth Century*, London 1929, Fig. CLVI.
- 53** Stchoukine (cit. in Note 41), pp. 75–76; Welch (cit. in Note 44), p. 161.
- 54** Soudavar (cit. in Note 41), p. 262.
- 55** Francis Richard, *Splendeurs Persanes. Manuscrits du XIIe au XVIIe Siècle*, Paris 1997, pp. 207, 218. Richard inaccurately states the year 1043 AH as 1632. The paintings and the identity of the person portrayed are also given wrongly on the web page of the exhibition, for which the publication named above was issued as a catalogue. See *Splendeurs Persanes* [online]. © Bibliothèque nationale de France [cit. 20. 6. 2015]. Accessible from: <<http://expositions.bnf.fr/splendeurs/grand/7-150b.htm>>.
- 56** Canby (cit. in Note 31), pp. 196, 198–199.
- 57** Monshi (cit. in Note 32), p. 529.
- 58** Soudavar (cit. in Note 41), p. 299.
- 59** Welch (cit. in Note 44), p. 162. With the theory that the portrait might have been intended for Shifā'ī himself, Welch contradicts his own theory on the dating of the original in accordance with Mu'īn Muṣavvir's inscription in 1044 AH (1634–1635), as Shifā'ī died at latest in 1038 AH (1628–1629).

Translated by Joanne P. C. Domin

Norbert Grund, Josef Platzer or Christoph Seckel?

New Findings about Paintings Depicting Ancient Ruins from the Collections of the National Gallery in Prague

MARCELA VONDRÁČKOVÁ – RADKA ŠEFCŮ – ADAM POKORNÝ

Detailed restoration research which took place within work on the Norbert Grund (1717–1767) 1 grant project, opened, among other things, a discussion about authorship of some of the works. Some of its conclusions are summarised in the article. It focuses in detail on three paintings in possession of the National Gallery in Prague originally from the collection of Richard Jahn. All researched works are similar in their format, subject matter and origin, until now, however, they had been to different artists. The *Landscape with Ruins of Round Temple* composition (oil, canvas, 76 × 103,7 cm, inv. no. O 2741) is, in terms of authorship, associated with the name of Norbert Grund (1717–1767), the *Ruins with Fountain and Staffage* (oil, canvas, 76 × 103,2 cm, inv. no. O 2956) painting is attributed to Josef Platzer and the picture entitled *Ruins of Ancient Temple with Obelisk* (oil, canvas, 76 × 103,5 cm, inv. no. O 2742) to Kryštof Seckel (1725 – after 1811). Conspicuous similarities of all works in both the composition of materials as well as manner of execution leads to a conclusion that all three architectural *caprices* were created by the same hand and most probably in a relatively short span of time. Comparison of the works under examination with other paintings by Josef Platzer and Kryštof Seckel implies that neither of them is the author. They were created by an unknown specialist in painting of architecture in collaboration with Norbert Grund who, in two cases, complemented the ruins of classical antiquity by figures.

Keywords

baroque, painting of architecture, caprice, Norbert Grund, Josef Platzer, Kryštof Seckel, restoration research

The research of materials, which took place within work on the Norbert Grund (1717–1767)¹ grant project, opened, among other things, a discussion about authorship of some of the works. Discovered during the natural scientific investigation, were conspicuous similarities in applying layers and artistic materials used on underpainting and painting in the *Landscape with Ruins of Round Temple* composition (oil, canvas, 76 × 103.7 cm, inv. no. O 2741) associated with Norbert Grund in terms of authorship and a painting attributed to Josef Platzer, the *Ruins with Fountain and Staffage* (oil, canvas, 76 × 103.2 cm, inv. no. O 2956). This discovery renders the accepted present-day attributions problematic. While in the case of the *Landscape with Ruins of*



1 *Landscape with Ruins of Round Temple*, The National Gallery in Prague.

Round Temple, there is basically no reason to doubt the authorship of Norbert Grund, although the architectural part of the work was earlier attributed to various other artists – specialists (Leopold Peuckert, Ludvík Kohl), in the case of the *Ruins with Fountain and Staffage* the attribution was changing (German 18th century painter and Norbert Grund, Norbert Grund and Ludwig Kohl, Norbert Grund) and it was attributed to Josef Platzer (1751–1806) only relatively recently. Remarkable similarity between both works in terms of material composition, however, corroborates the assumption that both paintings were executed by the same hand and most probably during the same time period. Owing to its format, subject matter and provenience, the painting of *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk* (oil, canvas, 76 × 103.5 cm, inv. no. O 2742) attributed to Christoph Seckel belongs in the group with the two mentioned paintings. Taking into account new findings, the contribution aims to evaluate and interpret the results of further deeper complementary analysis of all works (and all available comparative material) from both, the natural science

position as well as from the viewpoint of an art historian and a restorer.

Attracting attention among the small-scale paintings of Norbert Grund (1717–1767), is the unusually large-scale painting entitled *Landscape with Ruins of Round Temple* (Fig. 1).² The work depicts a flat fluvial landscape opening towards a distant horizon with mountain chain. The landscape is dominated by monumental ruins of ancient-like round temple in the middle with an altar of a goddess. Carefully defined crumbling ruins are illuminated by the early-evening sun. Impressive interplay of light and shadows enlivens the architecture rendering it monumental and dramatic on the background of high skies with spectacularly illuminated striking clouds. Light accents are also clearly discernible in the animated staffage – the frolicking satyrs at the forefront, nymphs sacrificing to Venus in the middle (Fig. 2) and a herd grazing in the pasture at the background.

The sacrifice scene in front of the altar with the statue of Venus and Cupid may be compared with a very similar image on Grund's painting in the Collections of the Prague Castle, which, however, is



2 *Landscape with Ruins of Round Temple*, detail, The National Gallery in Prague.



3 *Sacrifice to Venus*, detail of figures, Prague Castle Collections.

a small-scale work.³ What we find here, is an almost identical triad of nymphs (**Fig. 3**). One is kneeling in front of the statue standing in a niche and puts flowers into a sacrificial vessel from which smoke is rising. Two girls, coming from the right, are bringing more flowers. In essence, their gestures as well as poses are identical to those on the large canvas from the National Gallery in Prague. In this case, there are no doubts as to the authorship of the figural component of the painting; the manner of rendering of the figures as well as the draperies, which is clearly perceptible especially on

macrophotographs, fully corresponds with Grund's style. It is, however, a different situation when it comes to the landscape component and, especially, when it comes to the architecture. In the case of the vast landscape with high cloudy sky it is certainly possible to find analogies with other paintings created by the hand of Norbert Grund, but the rendering of trees and vegetation growing over the ruins is characterised by the use of criss-cross strokes of an almost dry brush that is unlike the usual Grund's brushwork, which introduces light into the leaves in the form of round bright spots. The architecture is clearly and precisely defined. Although we take into account the different scale of other small-size works of Grund, it is evident that the carefully elaborated details of the column capitals, cornices and balusters, impressively illuminated in some places, are different to the vague, rather allusive and often only rapidly sketched structures from different works of the author.⁴ Similarly, there are not to be found parallels in Grund's works to smooth modelling of the round forms of the statue of Venus.

Sharp, clearly defined forms of architectonic components as well as elaborately chiselled sculptural details are to be found in the painting attributed to Josef Platzler (1751–1806) entitled *Ruins with Fountain and Staffage* (**Fig. 4**).⁵ Ruins of fictitious ancient-like palace stretching towards a flat horizon are depicted on the left hand side of the canvas. On the right, the ruins are complemented by a fountain fitted with statues of Poseidon



4 *Ruins with Fountain and Staffage*, The National Gallery in Prague.

and Amphitrite on a carriage drawn by two horses. The space created by stage set-like arrangement of spatial planes is united by an atmospheric haze. In the same way as in the previous case, the scene is enlivened by mythological figures - playing at the fountain are two putti, nymph and satyr are flirting on the staircase at the forefront, approaching them from the right hand side is another nymph with a disapproving gesture while barely noticeable faun is to be found in the middle plane on the left hand side. The small scale of the figures intensifies the impression of monumentality of the imposing arcades that are already eroded by time. Their conception corresponds with the painting of Norbert Grund - despite the dissimilar scale, there are evident analogies in the treatment of the draperies or bodily forms in certain images of bathing girls or children, similarly, too, in the representation of the fauns. (Figs. 5, 6).⁶

Architecture painted in a similar manner as in the case of both mentioned works is also to be found in a painting that is, in terms of authorship, currently being associated with the name of Christoph Seckel (1725 - after 1811), *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk* (Fig. 7).⁷ Monumental ruins on its right hand side, which, in free picturesque variations combine the column construction a the arcades



5 *Ruins with Fountain and Staffage*, detail, The National Gallery in Prague.



6 Norbert Grund, *Four Bathing Girls*, The National Gallery in Prague.



7 *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk*, The National Gallery in Prague.

with elliptical arches, wide staircases and dilapidated fluted columns on high plinths with balustrade galleries – all of this is complemented by more dilapidated ruins at the foreground on the left hand side. Spectator's gaze is directed over the damaged obelisk and columnar building in the middle plane as far as the low horizon with tranquil water surface. Rising up from it in the vanishing point is a lightly-built pavilion building connected with an undulated riverside by a bridge. Barren, unpopulated scene is bathed in a golden glow illuminating fluffy clouds in the sky and starting up an impressive interplay of lights and shadows on the crumbling ruins.

All three paintings described above come from the same collection, namely from the

collection of Richard Jahn where they were recorded by Theodor Frimmel.⁸ He ascribed all the works to a “German painter and, undoubtedly, to Norbert Grund”. According to Frimmel's information, the paintings were numbered on the bottom left hand side – the *Ruins with Fountain and Staffage*, attributed to Josef Platzer, was labelled with no. 2,⁹ *Landscape with Ruins of Round Temple* associated with the name of Norbert Grund with no. 3¹⁰ and *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk*, attributed to Christoph Seckel, bore the number 4.¹¹ The numbering was not preserved to this day but it is evident that the paintings formed a series, not least because of the subject matter as well as identical format.

The works found their way to the National Gallery in Prague gradually. At first, the *Landscape with Ruins of Round Temple* (as *Ruins I*) and *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk* (as *Ruins II*), were purchased from the collection of Pavel Jahn from Bratislava, namely as paintings by Norbert Grund. Record of the 55th meeting of purchase committee I (for old art and art of the 19th century) of 20. 11. 1941 states that: “Concerned are two counterparts of unusually large dimensions, one of which is probably unfinished and therefore, to a certain extent, conveys the impression of being inanimate. Both paintings occupy a prominent place in Grund's oeuvre...” Somewhat later, the third mentioned painting entitled the *Landscape with Fountain and Staffage* (as *Ruins*), found its way to the collections, submitted as a work by Norbert Grund and Ludwig Kohl. Purchase from the estate of Taťána Karlíková from Mariánské Lázně (Marienbad) was approved by 64th committee I, which took place on 30th June 1950. Stated in the record is: “The work in question here is a counterpart to two paintings acquired by the gallery earlier. The painting is remarkable because of its large-scale format, which is very uncharacteristic of Grund. At the same time, it is another contribution to gaining deeper knowledge of the painter's work...”

Size of the works, uncharacteristic of Norbert Grund¹² and the treatment of the ancient-like ruins, equally unusual for this author, led to thoughts about collaboration of two painters. Frimmel¹³ suggested a participation of Leopold Peuckert (documented 1790–1793). Indicated as another potential collaborator, was the already mentioned Ludwig Kohl (1746–1821).¹⁴ Because of both the time as well as style reasons, such collaboration was out of question as was already pointed out by Pavel Preiss.¹⁵ In case of the *Landscape with the Ruins of Round Temple*, researchers

gradually accepted the opinion of Pavel Preiss,¹⁶ who believes the entire painting is the work of Grund. The other two extant parts of the group were found to be “noticeably more schematic and dull”,¹⁷ “a composition conveying an impression of being dull and contrived”¹⁸ and in terms of authorship, they were associated with other painters – *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk* with Christoph Seckel,¹⁹ *Ruins with Fountain and Staffage* with Josef Platzer.²⁰ According to the generally accepted idea of Preiss,²¹ the paintings, conspicuously reflecting the influences of the period stage design and scenography, belong to the series of architectural *capriccios* of identical format, of which the oldest work was a painting of Norbert Grund (from around 1750–1760), which was subsequently followed upon, in a similar spirit of creative competitiveness, by other paintings by younger colleagues of Christoph Seckel (c. around 1775) and of Josef Platzer (most probably around 1780).

Set of the mentioned paintings was examined in detail during the work on the Norbert Grund (1717–1767) grant project.²² Style analogies of the three described paintings, suggested already in the introductory part of the essay, were also confirmed by the results of natural science investigation.²³ Owing to their different attributions, the paintings were simultaneously compared with other works by Norbert Grund,²⁴ Josef Platzer²⁵ and Christoph Seckel.²⁶ Platzer’s painting *Ancient Ruins (Ruins of Architectures)*²⁷ (Fig. 8) shows, at the right hand side of the composition, ruins of an ancient temple or rather a palace located in a landscape with overgrown with trees. At the front part of the edifice, between two arches supported by fluted Ionic columns, is a fountain with a statue of enthroned Neptune and a couple of stone animals, spewing out water. Depicted in the middle plane, the crumbling ruins, overgrown with abundant vegetation, are, at foreground on the left hand side, balanced with more ruins, which are erected against cloudy skies. Certain analogies with the examined painting attributed to Platzer, *Ruins with Fountain and Staffage* may be found only in the treatment of the vegetation which, however, barely appears in the large painting. There are, however, considerable differences in the construction and rendering of the architecture itself, which appears more fragile and is constructed in a much more simple manner in the painting executed on copper plate. Despite the fact these differences could be explained also by a different size of both works, it must not

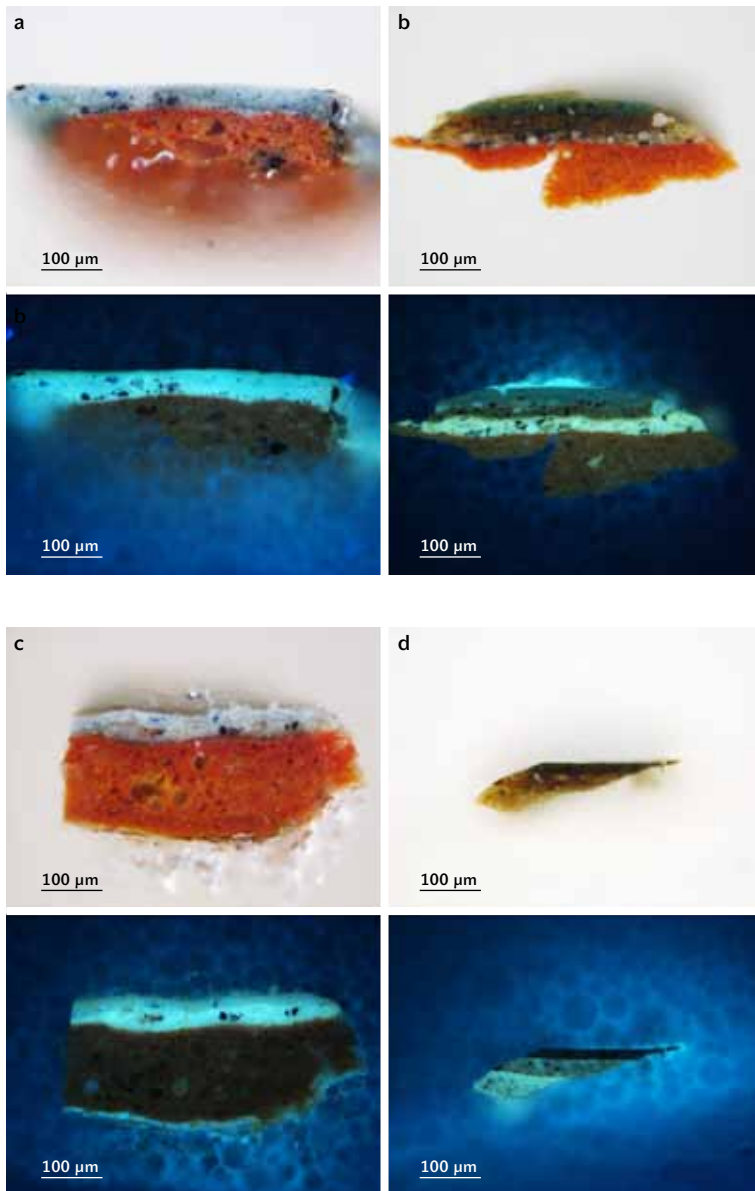


8 Josef Platzer, *Ancient Ruins (Ruins of Architectures)*, The National Gallery in Prague.



9 Christoph Seckel, *Architecture (Palace Courtyard I)*, The National Gallery in Prague.

be overlooked that different is also the brushwork and the use of lights. While in the case of the large canvas the painting is smooth, volumes modelled in three-dimensions and details carefully executed, the brushwork in the compared painting is more painterly and relaxed. This is especially evident in the treatment of both statues on the fountains or in the rendering of the column capitals and cornices.



10 Comparison of the layers of the ground in the painting in reflected light in the painting of *Landscape with Ruins of Round Temple*: a) blue sky, b) vegetation and on the painting of *Ruins with Fountain and Staffage*: c) blue sky, d) architecture. In both cases, the application of layers is the same. On the red ground is a second, grey layer. In the blue painting of the sky, lead white is used in the mixture with ultramarine and the Prussian blue.

Different manner of painting is also noticeable in the case of the clouds.

The second one of the paintings, Seckel's *Architecture (Palace Courtyard I)*,²⁸ represents a view of the courtyard corner, surrounded by the palace entrance in the form of a triumphal arch and colonnade decorated with balustrade with figurative sculpture (Fig. 9). Monumental architecture that occupies almost the entire pictorial space, is complemented by minute figures, picturesquely distributed on the staircase steps. In comparison with the *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk* painting, which is also associated with Christoph Seckel, the architecture on the small canvas exhibits a certain stiffness, hard contours

of individual parts and considerably drier painterly rendering. The light here is flooding the somewhat schematically conceived forms solidly, and completely missing are the subtle, refined contrasts of lights and shades on the delapidating ruins in the large painting.

Non-invasive x-ray fluorescence analysis was carried out within the natural science investigation on the paintings of interest as well as taking of micro-samples from similar surfaces (painting of sky, vegetation).²⁹ In the painting of architecture, sky, vegetation and especially on coloured surfaces where it was not possible to take of a micro-sample (figures, red and yellow draperies, flesh of the figures), the x-ray fluorescence analysis roughly identified the inorganic pigments used in the painting. Analysis by methods of optical microscopy was carried out on the collected micro-samples in the Chemical-technological Laboratory of the National Gallery in Prague that allowed to evaluate the application of individual layers (stratigraphy); and morphology of pigment particles was observed on the microscopical preparates from the coloured layers of the painting.³⁰

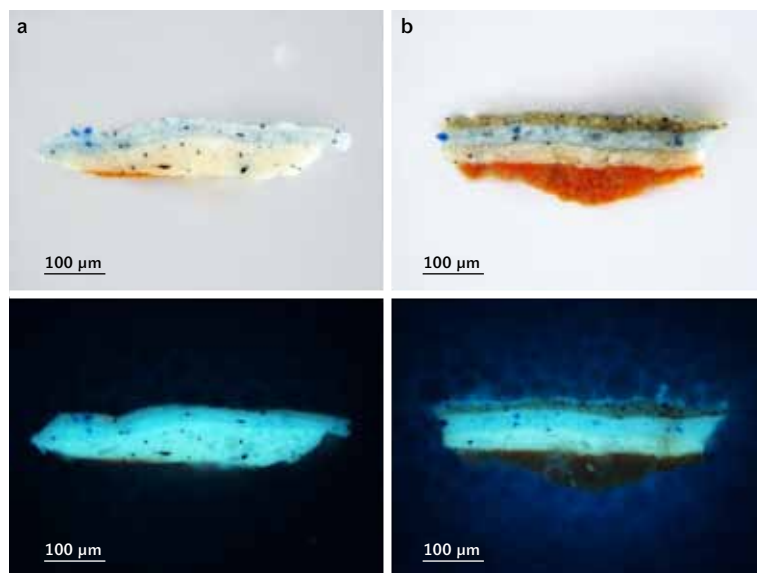
Spectroscopic analysis of element composition was carried out on prepared samples on scanning electron microscope with energy dispersive x-ray detector³¹ while molecular analysis was carried out by the method of Raman's spectroscopy.³² Analysis of binding media of coloured layers was carried out roughly by micro-chemical testing and, on samples from the sky, by the method of gas chromatography with mass spectrometry, by which it was possible to specify precisely the type of oil binding medium utilised.³³ Carried out within the non-invasive research methods was a photographic documentation in visible light, infrared reflectography, x-ray and, on selected surfaces, macrophotographic documentation.

From the surviving edges of the canvas with holes after the original nails, it is clearly visible that the format of the *Ruins with Fountain and Staffage* painting is original. The size is 76 × 103.2 cm. The dimensions of the *Landscape with Ruins of Round Temple* painting are almost identical. Height of the painting is the same but the width is about 0.5 cm longer. This difference is given by the fact the original edge is utilised in the pictorial surface and was visually engaged by the secondary retouching. Original formats of both paintings are thus identical. The *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk* painting also has nearly the same format with the size 76 × 103.5 cm. All

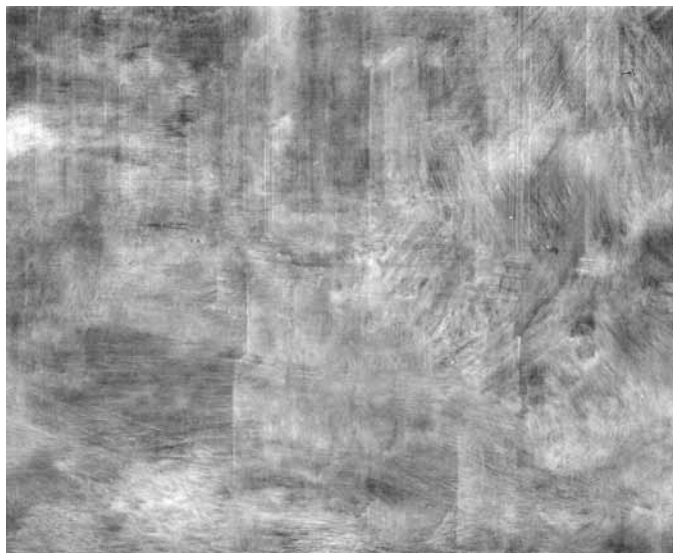
works have unoriginal stretcher frame and in all cases doubling of canvas was carried out. Samples of threads were collected from the original textile supports, weave type was determined and type of threads identified on the basis of the characteristic morphological attributes.³⁴ In all three cases the support is linen canvas. The canvases are densely woven in taffeta weave with single threads and have slightly coarser structure character. Density of the weave is in the case of the *Ruins with Fountain and Staffage* painting 13×14 threads per square centimeter and the same type of canvas with the same density was also used in the painting of *Landscape with Ruins of Round Temple*. In the painting of *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk*, the support is only a slightly coarser canvas with the density of 12×13 threads per square centimeter.

Before application of ground layer on the linen support, insulating organic layer was applied. Commonly used during the preparation of canvas, is animal glue insulation, which prevents absorption of the oil binding medium by the support material. It is visible under the ground layer on the sample taken from the sky of the *Ruins with Fountain and Staffage* painting. In all examined paintings, two-layered ground is applied on the entire surface. The bottom layer is made up by standard red ground³⁵ and on it is a top ground layer of grey shade. Colouring of red ground layer is bright red-orange with warmer hue, which is produced by the combination of used clays and ochres, yellow goethite $\text{FeO}(\text{OH})$ and red hematite, Fe_2O_3 .³⁶ Identified in the grey top modelling layer, which formed the optical base of the painting, was a mixture of lead white and charcoal black with the admixture of ochres (Fig. 10). On the textile support of the examined works undoubtedly attributed to Norbert Grund, second layer of the identically coloured ground was not identified.³⁷ Second layer of ground in Grund's painting is of ochre brown tone³⁸ or light ochre (almost orange) coloured.³⁹

On the painting *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk* the red ground has the same tone but the second layer of the ground has a unified light grey tone, both in the sample taken from the sky as well as in the sample taken from the architecture (Fig. 11).⁴⁰ In the work entitled *Architecture – Palace Courtyard I*, the red ground is of deeper red colour with the second layer of grey ground of markedly darker shade compared to the grey ground in the *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk* painting, in which there is a greater amount of very



11 Stratigraphy of individual layers in reflected and in ultraviolet light from blue sky (a) and architecture (b) from the painting of *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk*. On the layer of the red ground is a second, light grey layer of unified tone. In the blue painting of the sky lead white is used in the mixture with ultramarine and the Prussian blue.



12 *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk*, x-ray image, The National Gallery in Prague.



13 *Ruins with Fountain and Staffage*, infrared image, The National Gallery in Prague.



14 *Ruins with Fountain and Staffage*, comparison of the same detail in a picture in the visible light and in infrared image, The National Gallery in Prague.



15 *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk*, infrared image, The National Gallery in Prague.

subtle ochres and blacks. It is therefore evident that the paintings were coated with this layer only after the canvas was stretched on the stretcher frame. The grey layer in question manifests itself on the x-ray images with rough brushstrokes which are not corresponding with the top painting. These brushstrokes are clearly evident in the x-ray image of the painting *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk* (Fig. 12). It appears that in this case the grey coating is applied in a thicker layer than in the two other examined paintings where this layer manifests itself less markedly.

On the painting *Ruins with Fountain and Staffage*, the whole composition, with the exception of the figures, is organised by a very precise underdrawing as documented by the infrared reflectography images (Fig. 13). Drawing contours are running in a precise line by the ruler. The entire architectonic construction is embedded into the system of vanishing points with one mutual point. It is interesting that numerous significant changes are to be found in this drawing. The author initially intended to stand some of the columns, for example, on high plinths, subsequently, however, they were lowered to the bottom bases (Fig. 14). The author of the painting probably had an access to the architectonic model, perhaps in the graphic form, which he did not merely copy but creatively modified directly in the painting during the course of the work. Numerous changes are also evident in the painting itself. Pentimenti by the author are discernible for example in the shift of the fountain, in the change of the pavement in the first plane of the painting or in the fragment of the relief in the left hand part of the composition. Author knew well the principles of the perspective projection of the architectonic motifs, with which he could have familiarised himself through Italian treatises,⁴¹ and evidently also had an experience with production of vedutas or, more precisely, architectural *capriccios*. We encounter the same kind of underdrawing also in the painting of *Ruins of Ancient Palaces With Obelisk* (Fig. 15). Here, too, the architectural drawing is significantly changed and modified. The most noticeable change is to be found in the lowering of the level of the palace entrance space where an elaborately segmented stairway (Fig. 16) was originally intended. In the painting of the *Landscape with Ruins of Round Temple*, underdrawing was also used for the architectural elements (Fig. 17). Such distinctive changes are, however, not evident here compared to

the two paintings described above. It is, though, due to the considerably simpler architectonic construction of the ruins; the character of the drawing is, however, identical. In connection with the detection of the underdrawing in all three paintings, it is necessary to emphasise that the underdrawing was not found by the method of infrared reflectography on no other examined painting attributed to Norbert Grund.⁴² Nor it was found in the case of the paintings entitled *Ancient Ruins (Ruines of Architectures)* by Josef Platzer and *Architecture (Palace Courtyard I)* by Christoph Seckel, which were examined as a comparative material.

From the infrared reflectography images and x-ray images of all examined paintings, it is evident that the painting was started from the sky and the last pictorial plane. It is also obvious in the macrophotographs that the brushstrokes on the sky run behind the painting of the architecture. The character of the architecture painting and the landscape environment of the examined paintings are mutually very close. Except for the local pentimenti, the painting of the architecture takes place in two layers. Coloured layers are the weakest in the shades, the chromatic quality of which is determined by the optical sum of the showing-through grey ground, dark subtle painting and the top glaze. The painting grows more powerful in the illuminated parts, which are made up by the topcoat painting. Architectural details are defined in the shades by the top dark glaze drawing combined in the lights with the topcoat painting. Proximity of the painterly treatment of the architecture of the examined paintings is further highlighted by the identical stylisation of plants. In the figure of the nymph in the painting of the *Ruins with Fountain and Staffage*, minor changes are evident in the tilting of the head towards the left and in the outstretched hand, the pentimenti being visible with the naked eye.

In the paintings of *Ruins with Fountain and Staffage*, *Landscape With Ruins of Round Temple* as well as *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk*, the natural science investigation showed the painting of the sky is the same in almost all surfaces measured by the method of the x-ray fluorescence analysis.⁴³ Identified in the painting of the sky was iron and lead that are associated with the use of clays, ochres and lead white $/2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2/$ in the layers of the ground. Lead white is also to be found in the coloured layers of the painting. Detected in nearly all spectra was a presence of sulphur, which



16 *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk*, comparison of the same detail in a picture in the visible light and infrared image, The National Gallery in Prague.



17 *Landscape with Ruins of Round Temple*, detail and infrared image, The National Gallery in Prague.

corresponds with the use of ultramarine ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$); identified in some spectra was also silicon.⁴⁴ Confirmed in all three works in the painting of the sky was, besides the lead white and ultramarine, the presence of the Prussian blue $[\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3 \cdot x\text{H}_2\text{O}, \text{KFe}[\text{Fe}(\text{CN})_6] \cdot x\text{H}_2\text{O}]$.⁴⁵ Within the investigation of the works unequivocally associated with Norbert Grund, mixture of lead white and Prussian blue was confirmed in all instances of blue layers of the painting of the sky.⁴⁶ In blue painting of the sky, no ultramarine was identified in any such work.⁴⁷ Minor (more

recent) retouches are made with zinc white (ZnO) in combination with blue pigment.⁴⁸

Identified in the light yellow painting of the architecture and in the yellow clouds beside lead (lead white) was only iron. Neither in any part of the architecture, nor in the sky, the x-ray fluorescence analysis did detect any other element characteristic for yellows, such as tin (Sn) or antimony (Sb) and it may therefore be possible to assume that, apart from the lead white, exclusively a yellow pigment based on iron – yellow ochre, had been used in these parts.

In the darker painting of the architecture in the painting of *Landscape with Ruins of Round Temple* is a mixture of lead white, yellow to brown ochres and black (brown layer on the **Fig. 10b**). In the painting of green vegetation (green layer **Fig. 10a**) is a mixture of the Prussian blue, yellow to brown ochres and black, in the light painting, it is possible to assume also the presence of the lead white.⁴⁹ Identified in the painting of the *Ruins with Fountain and Staffage*, in the painting of architecture (**Fig. 10d**), was, in addition to these predominant pigments, also the admixture of vermillion (HgS) and calcium carbonate (CaCO₃). In the shades, where the painting assumes a green-brown tone, identical composition was confirmed as in the painting of vegetation in the work entitled *Landscape with Ruins of Round Temple*. In the painting of *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk*, it was possible to take sample from the leaves on the borderline of the sky where stratigraphy does not show any visible layers of painting of architecture, but of the blue sky (**Fig. 11**). Light greenish tone of the vegetation layer is a result of the mixture of lead white, ochres, ultramarine, black, vermillion and present probably also is green earth and calcium carbonate. In the work unequivocally associated, in terms of authorship, with Christoph Seckel, *Architecture (Palace Courtyard I)*, similar pigments are used (in architecture – lead white, ochres, black, in the green painting of vegetation – Prussian blue, lead white, ochres), but, similarly to the ground, the painting itself has much more subtle structure of pigment particles.

Non-invasive elemental research significantly helped to characterise the use of certain pigments in the figures, particularly in red and yellow painting of draperies and of flesh tone, in the paintings *Ruins with Fountain and Staffage* and *Landscape with Ruins of Round Temple*. On the basis of identified characteristic elements, it is possible to assume in the flesh colour the

standard mixture of pigments – lead white with vermillion (HgS). Identified in both paintings in depictions of flesh, was, in addition to mercury and lead, antimony, which is an element that is significant for the Naples yellow /Pb(SbO₃)₂ nebo Pb(SbO₄)₂/.⁵⁰ Vermillion and the Naples yellow are also a part of yellow and red draperies. Red lake is used in the painting of the draperies, which it is visible in the macro-photographs. It may be stated the use of pigments as well as painting of figures itself exhibit in the case of both works a considerable similarities.

Analysis of binding media by the method of gas chromatography with mass spectrometry revealed in the blue painting of the sky in the *Landscape with Ruins of Round Temple* composition the walnut oil (P/S~2.2; A/P~1.4) as the main binding medium.⁵¹ The walnut oil was recommended as a binding medium especially of blue pigments for its properties, particularly for its better resistance to yellowing.⁵² The same applies for the painting of *Ruins with Fountain and Staffage*. Identified on the case of the painting of *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk*, was a mixture of linen and walnut oil (P/S~2.0, A/P~1.0). Identified in the works of Norbert Grund were both, the walnut as well as linen oils. Confirmed in the blue painting, was more frequently the walnut oil.

On the basis of style analysis as well as detailed restoration and natural science investigation, is possible to state that the architecture and landscape on all three examined paintings are a work of the same author or, as the case may be, the same couple of authors. The painting of the *Landscape with Ruins of Round Temple* and *Ruins with Fountain and Staffage* were probably created simultaneously as it is possible to conclude from the significant analogies in the technique. Use of the pigments on the painting of the background (sky) and architecture is identical. The *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk* were most likely created somewhat later and were in all probability not entirely finished. On the *Ruins of Ancient Palaces with Obelisk* painting, the stratigraphy of sky as well as vegetation is, in terms materials, very similar, but the structure exhibits a slightly different character.⁵³

The figures may be attributed to Norbert Grund. Architecture and landscape were created, in all cases, by the hand of one painter, but not Norbert Grund. After all, Jan Quirin Jahn who knew Grund personally and most probably was the first owner of the three examined paintings,

stated that: “Although [Grund] frequently incorporated buildings into his landscapes, we may rarely see anything of the column orders, because he did not study architecture thoroughly enough.”⁵⁴ Presence of the precise linear underdrawing of the architectures, manner of the painting of the ruins itself as well as the treatment of the vegetation and, finally, the unusually large format, all unequivocally speaks against his authorship. It is highly likely, verging on absolutely certain, his authorship is debatable also because of the use in the painting of the sky. Searching for the name of a concrete artist is problematic. It is certain that it is neither Josef Platzler, nor Christoph Seckel, to whom the paintings were also attributed. Their collaboration with Grund is out of question because of the time reasons as well as because of a different character of their other works, which are markedly different to the style of the three examined paintings. His identification still remains a question of further research. There is, however, no doubt about the fact that he was an experienced specialist in the painting of architecture with the knowledge of Roman veduta tradition, who could also work in the field of theatre scenography.

This paper was reviewed.

Notes

- 1 Norbert Grund (1717–1767), GAČR reg. no. 13-07247S.
- 2 Oil, canvas, 76 × 103.7 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 2741. Last time in detail Hana Seifertová – Anja K. Ševčík, *S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750*, Praha 1997, pp. 176–177, cat. no. 90, Fig. with a reference to older literature.
- 3 *Sacrifice to Venus*, oil, wood, 25.2 × 22 cm, Prague Castle collections, inv. no. O 475. In detail Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského hradu. Soubor vybraných děl*, Praha 1964, pp. 120–121, no. 32, Fig. with reference to older literature. Reference and Fig. also Seifertová – Ševčík (quoted in the footnote 2), pp. 176–177.
- 4 Serving as an example may be the painting entitled *Roman Ruin*, (c. 1760), oil, lime wood, 27.2 × 17.3 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 281.
- 5 Oil, canvas, 76×103.2 cm, Národní galerie v Praze, inv. no. O 2956. Last time Marcela Vondráčková (ed.), *Baroque in Bohemia. Guide to the permanent exhibitions of the National Gallery in Prague, Museum of Decorative Arts in Prague and Institute of Archeology of the Academy of Sciences of the Czech Republic*, Praha 2013, s. 135; in detail Jiří Bláha (a), *Josef Platzler (1750–1806)*, diploma thesis, Palacký University Olomouc, 2009, pp. 63–65, cat. no. I.7.

- 6 Comp. for example, *Five Bathing Girls*, oil, oak wood, 22.9 × 28.1 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 353; *Four Bathing Girls*, oil, oak wood, 22 × 26.5 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 343 or *Four Children at Waterfall*, oil, lime wood, 18 × 23.5 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 363; alternatively *Two Bathing Nymphs and Satyr*, oil, copper, 18.5 × 15.3 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 272.
- 7 Oil, canvas, 76 × 103.5 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 2742. Last time on this work Pavel Preiss (a), *K ohlasu jevištního výtvarnictví v malířství na sklonku 18. století*. Norbert Grund, Kryštof Seckel a Josef Platzler, in: *Z dějin umění V. Na předělu věků. Sborník prací k počtě prof. PhDr. Jaroslava Pešiny, DrSc., Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica* 3–4, Praha 1992, p. 169, Fig. 2. The painting was included additionally on the basis of similarities found in the treatment of the architecture. Its style analysis is more difficult due to the missing staffage.
- 8 Theodor Frimmel, *Sbírka obrazů Ing. Richarda Jahna v Praze*, Prague 1902, pp. 31–32.
- 9 Ibidem, p. 31, no. 22, Fig. German 18th century painter and undoubtedly Norb. Grund, *Landscape with Roman style ruins*. “The minute figures are reminiscent of Nor. Grund’s hand, the ruins, however, seem to be executed by different painter.”
- 10 Ibidem, p. 31, no. 23, Fig. The same master, *Ruins of Roman rotunda*. “The minute figures and landscape are by two different painters...Companion piece of the one described previously.”
- 11 Ibidem, p. 32, no. 24, Fig. The same master, *Remnants of classical antiquity buildings on a seashore*. “Without figures.”
- 12 Within Grund’s oeuvre, the size is quite unique. Dimensions of the works are somewhat different according to the type of support used for the painting. Works on a wooden support belong to the most ample group, metal and textile supports occur less frequently. Size of the works executed on canvas support ranges from 14.5 × 12 cm (the smallest work is entitled *Rabbi with Book*, The National Gallery in Prague, inv. no. O 14903), mostly to 29 × 40 cm, *Landscape with Port and Soldiers* and its counterpart, *Landscape with Resting Soldiers* (Cistercian monastery in Vyšší Brod) have the largest format of 20 × 40.5 cm. The works on metal support range from the smallest format of 4.3 × 5.2 cm, *Flat Land II* (The National Gallery in Prague, inv. no. O 304) to a format not exceeding 40 cm, the largest dimension, 28 × 38 cm, is that of the *In Front of the Church* (The National Gallery in Prague, inv. no. O 5384). Greater variability of format exists in works executed on wooden support but the largest size does not exceed 54 cm. The smallest painting, *Landscape with Bay and Burning Village at Night* (The

National Gallery in Prague, inv. no. O 9139) has dimensions of 6.8 × 4.2 cm, while the painting entitled *At the Market* (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, inv. no. 2198) has the biggest size, 34.5 × 54.5 cm. From the comparison of dimensions of Grund's works, it is evident that, with its dimensions of 76 × 103 cm, the *Landscape with Ruins of Round Temple* painting (The National Gallery in Prague, inv. no. O 2741) is exceptional. Compared were 340 works.

13 Frimmel (quoted in footnote 8), p. 10 "...in addition, three large views of architecture, undoubtedly executed in Prague, which, in my opinion, point out to the outstanding master Leop. Peuckert..."

14 Prokop Toman, *O životě Norberta Grunda (1717–1767)*, *Volné směry* XVI, 1912, p. 295.

15 Pavel Preiss, *Česká barokní krajina*, Prague, 1964, no. 52.

16 Ibidem.

17 Pavel Kříž, *Norbert Grund 1717–1767*, Prague 1967, cat. no. 159.

18 Seifertová – Ševčík (quoted in footnote 2), p. 176.

19 *Prager Barock*, Schallaburg 1989, p. 306, cat. no. 4.12, Fig. (author of the entry Pavel Preiss) – as *Ruinen antiker Paläste mit Obelisk (Ruins of Ancient Palaces with Obelisk)*, probably around 1775. „Als Schöpfer dieses Bildes kann durch Vergleich mit anderen unumsrittenen Werken mit Sicherheit Christoph Seckel betrachtet werden; dies belegt gegenüber dem ‚barockeren‘ Platzler seine charakteristisch strengere, bereits rein klassizistische Formensprache der trocken und etwas schwächer traktierten architektonischen Glieder, aus denen ein wenig mechanisch grössere Komplexe zusammengesetzt sind“.

20 Ibidem, pp. 310–312, cat. no. 14.20, Fig. (author of the entry: Pavel Preiss) as *Antike Ruinen mit Figurenbrunnen und Staffage (Antique Ruins with Fountain and Figures)*, most probably around 1780. „Die Form der Architektur mit den schlanken Säulenschäften mit angenagten Fugen, mit den weitausladenden korinthischen Kapitälern, mit den scharf modellierten Archivolten und dem Eierstab-Ornament, die Fragmente der Balustraden – alle diese Motive, die das Bizarre in der Gliederung der Bilder und die scharfe Perspektive der in Lichtkontrasten und scharfen Schatten medellierten und durch Durchblicke verbundenen Architektur steigern – dies alles bringt dieses interessante Bild den Gemälden Joseph Platzers näher. Aus diesem Grunde darf Platzler ohne Zweifel als Schöpfer des Werkes betrachtet werden.“

21 Preiss (a) (quoted in footnote 7), pp. 168–171; Pavel Preiss (b), *Scénografie a jevištní obraz na předělu staletí a stylů: Josef Ignác Platzler mezi divadly v Praze a ve Vídni*, in: *Mezi časy... Kultura umění v českých zemích kolem r. 1800. Sborník příspěvků z 19. ročníku symposií k problematice 19. století*, Plzeň 4.–6. 3. 1999, Praha 2000, p. 252; Seifertová – Ševčík (quoted in footnote 2), p. 176; Andrea Rousová, *Krajinné motivy v dílech barokních mistrů*, in: *Naděžda Blažičková–Horová (ed.), Krajina v českém umění 17.–18. století*.

Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze v Paláci Kinských, Praha 2005, pp. 17–18; Bláha (a), (quoted in footnote 5), pp. 63–65, cat. no. I.7; Jiří Bláha (b), *Das malerische Werk Josef Platzers*, *Umění* LVII, 2009, pp. 553, 561, note 29; Vondráčková (quoted in footnote 5), p. 135.

22 Restoration and natural science investigation was carried out on more than 90 works associated with the name of Norbert Grund. Its aim was to specify the materials of the supports, grounds, inorganic and organic materials in the layers of paint, as well as to describe the technique of painting which could be characterised in terms of authorship, and to distinguish Grund's authentic paintings from paintings by his circle and his followers or, as the case may be, his imitators. On the painting technique on textile support in the oeuvre of Norbert Grund see Radka Šefců – Marcela Vondráčková – Václav Pittthard – Adam Pokorný, *Technika malby na plátěné podložce v díle Norberta Grunda a jeho následovníků*, in: *FÓRUM 2015 pro konzervátory-restaurátory*, AMG, Brno 2015, pp. 23–30.

23 Radka Šefců, unpublished laboratory reports no. 14/146, 14/147, 15/43 of 2014–2015, archive of the Chemical-technological Laboratory of the National Gallery in Prague, 2014.

24 Laboratory reports of research of Norbert Grund's paintings from the period of 2013–2015. Unpublished laboratory reports, archive of the Chemical-technological Laboratory of the National Gallery in Prague.

25 *Ancient Ruins (Ruines of Architectures)*, oil, copper, 24.5 × 33 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 2752, unpublished laboratory report no. 15/37, archive of the Chemical-technological Laboratory of the National Gallery in Prague. The technique of painting on metal support has a different character. Layers of paints based on the lead white with admixture of earth pigments and vermilion are to be found on the support. Identified in the blue painting of the sky was a mixture of Prussian blue and lead white.

26 *Architecture (Palace Courtyard I)*, oil, canvas, 85 × 67.5 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 846, unpublished laboratory report no. 15/135, archive of the Chemical-technological Laboratory of the National Gallery in Prague, 2015.

27 In detail Bláha (a) (quoted in footnote 5), pp. 61–62, cat. no. I/5 with reference to older literature, alternatively Bláha (b) (quoted in footnote 21), pp. 553, 561, note 26. The painting also comes from the collection of Richard Jahn in Prague – see Frimmel (quoted in footnote 8), p. 46, no. 79.

28 *Prager Barock* (quoted in footnote 19), pp. 306–307, no. 14.15; Preiss (a) (quoted in footnote 7), p. 170, note 23, Fig. 3 with references to older literature.

29 Sample collecting places were selected with

consideration to the assumption of the use of the pigments which would be characteristic or, as the case may be, well datable in respect of their use in the painting. Such approach was applied within the entire material research of Norbert Grund's work.

30 On the technique Nicholas Eastaugh - Valentine Walsh - Tracey Chaplin - Ruth Siddall, *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, Butterworth-Heinemann, Amsterdam 2008.

31 Elemental analysis SEM/EDS was carried out by Jana Odvárková.

32 Molecular analysis by the method of Raman's spectroscopy was carried out by Radka Šefců. On the technique John R. Ferraro - Kazuo Nakamoto - Chris W. Brown, *Introductory Raman Spectroscopy*, Academic Press, Amsterdam 2003.

33 Analysis was carried out by Václav Pitthard of Naturwissenschaftliches Labor in KHM in Vienna. Analysis of oils is based on esterification of free fatty acids, while it is, from their ratios, subsequently possible to determine the particular oil used in the painting. Michael Schilling, *Workshop on Binding Media Identification in Art Objects*, Netherlands Institute for Cultural Heritage, 2003.

34 Debora Mayer, Identification of textile fibres found in common painting supports, in: Joyce Hill Stoner - Rebecca Rushfield (eds.), *Conservation of Easel Paintings*, Routledge, London and New York 2012, pp. 318-325.

35 Typically used from the 17th and during the course of the 18th century was a colored ground. It is usually red, red-orange to brown ground based on clays (aluminosilicates) and earth pigments, for example, ochres - red hematite Fe_2O_3 , yellow goethite $\text{FeO}(\text{OH})$, sienna, umber.

36 Kate Helwig, Iron oxide pigments: natural and synthetic, in: Barbara H. Berrie (ed.), *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, Volume 4, The National Gallery of Art, Washington 2007, pp. 39-109.

37 Lighter grounds are visible on micro-samples collected from works on metal and wooden supports. It is, however, necessary to bear in mind that the type of support had a considerable influence on the subsequent technique of the painting and, for example, on the metal supports it is quite common to use lead white in the entire ground. On the technique on metal supports for example Michael K. Komanecky - Edgar P. Bowron - Clara Borgellini - Isabel Horovitz - Jorgen Wadum - Ekkehard Westermann, *Copper As Canvas: Two Centuries of Masterpiece Painting on Copper 1575-1775*, Oxford University Press, New York 1999.

38 For example, the *Gallant Scene in Park I - Refreshments in Park*, oil, canvas, 36.5 × 29 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 360,

unpublished laboratory report no. 14/9; *Gallant Scene in Park II - Walk in Park*, oil, canvas, 36.5 × 29 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 361, unpublished laboratory report no. 14/10, archive of the Chemical-technological Laboratory of the National Gallery in Prague, 2014.

39 For example, the *Landscape with Cart*, oil, canvas, 21 × 28.5 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 2888, unpublished laboratory report no. 14/71, *Landscape with Rider*, oil, canvas, 19.5 × 29 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 2889, unpublished laboratory report no. 14/94, archive of the Chemical-technological Laboratory of the National Gallery in Prague, 2014.

40 Use of this type of double layered ground with bottom layer containing earthy pigments with colouring varying from red-orange to brown-red and top grey to grey-ochre layer is generally very widespread in the Transalpine countries from the beginning of the 18th century. Their origin, however, may be found as early as the Dutch painting of the previous century. See Arie Wallert, *Still Lifes: Techniques and Style, An Examination of Paintings from the Rijksmuseum*, Amsterdam 1999, p. 11; Maartje Stols-Witlox, Grounds, 1400-1900, in: Joyce Hill Stoner - Rebecca Rushfield (eds.), *Conservation of Easel Paintings*, Routledge, London and New York 2012, pp. 175-176.

41 Construction principles of illusionistic architecture were, towards the end of the 17th century and the beginning of the 18th century published in numerous period publications. They differ from the older treatises on perspective with prevailing texts by their extensive pictorial supplement and great capacity to illustrate. They were, therefore, very popular. For all Andrea Pozzo, *Prospettiva de pittori, e architetti*, Roma 1683, which was published in various language versions, among others, in German.

42 In one of the few paintings of Norbert Grund, although on a wooden support, *Scene in the Interior with Spinning Wheel on Table*, oil, wood, 17.7 × 13.5 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. DO 6344, the red-brown drawing performed obviously the pigments of iron based (ochres, earth pigments) is visible. These pigments are invisible in the Infrared reflectography. The drawing made of carbon-based materials have not been identified by the Infrared reflectography on the Grund's artworks.

43 Identified elements obtained by XRF measuring are from the entire depth of the stratigraphy.

44 Other elements characteristic for ultramarine, such as sodium (Na), are below the limit of detection of the instrument. Joyce Plesters, Ultramarine blue, natural and artificial, in: Ashok Roy (ed.), *Artists' Pigments, A Handbook*

of *Their History and Characteristics*, Vol. 2, Washington 1993, pp. 37–65.

45 Prussian blue / $\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3 \cdot x\text{H}_2\text{O}$, $\text{KFe}[\text{Fe}(\text{CN})_6] \cdot x\text{H}_2\text{O}$, or $\text{M}^{\text{I}}\text{Fe}^{\text{III}}\text{Fe}^{\text{II}}(\text{CN})_6$, where M^{I} is a cation of Sodium (Na), Potassium (K) or an ammonium cation NH_4^+ / see Barbara H. Berrie, Prussian Blue, in: Elisabeth West Fitzhugh (ed.) *Artists' Pigments A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 3, The National Gallery of Art Washington, Oxford University Press, New York 1997, pp. 191–217.

46 In the painting of the sky, it is characteristic, for works associated, in terms of authorship, unequivocally with Norbert Grund, see the laboratory reports of 2013–2015, archive of the Chemical-technological Laboratory of the National Gallery in Prague. As the only blue pigment, the Prussian blue, was identified, together with the lead white in the painting of the sky in the *Architecture (Palace Courtyard I)* composition by Christoph Seckel. On the Prussian blue see François Delamare, *Blue Pigments. 5000 Years of Art and Industry*, Archetype Publication, London 2013, pp. 145–193.

47 Ultramarine was not confirmed on any other work on textile support attributed to Norbert Grund. Identified was only on disputable works, on metal support, the *Landscape with Laundrywoman*, oil, tin-plated iron sheet, 16.2 × 12.7 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 9136, unpublished laboratory report no. 13/61; *Landscape with Spinner*, oil, tin-plated iron sheet, 16 × 12.7cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 9144, unpublished laboratory report no. 13/62; *Arrival of Riding Troop to a Village*, oil, copper, 17.5 × 22.5 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 376, unpublished laboratory report no. 14/65; *Departure of Armed Riders*, oil, copper, 17.5 × 22.5 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 377, unpublished laboratory report

no. 14/66, archive of the Chemical-technological Laboratory of the National Gallery in Prague, 2013–2014. No ultramarine was identified in any examined work on wooden support.

48 Zinc (Zn) was identified in the blue sky, also in the sample from the sky of the *Landscape With Ruins of Round Temple*, unpublished laboratory report no. 14/146; visible retouch layer with the use of zinc white.

49 Lead (Pb) identified by XRF analysis.

50 Naples yellow is also used in the work of Norbert Grund *Aeneus with Anchisus Fleeing the Burning Troy*, oil, canvas, 14.5 × 14.5cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 1626, unpublished laboratory report no. 13/59, archive of the Chemical-technological Laboratory of the National Gallery in Prague, 2013. On Naples yellow see Ian M. Wainwright – John M. Taylor – Rosamund D. Harley, Lead Antimonate yellow, in: Robert L. Feller (ed.) *Artists' Pigments A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 1, Cambridge University Press, London 1986, pp. 219–254.

51 Individual oils were identified by means of ratios of fatty acids. In particular, the type of oil may be determined from the ratio of palmitic acid and stearic acid (P/S), while the ratio of azelaic acid and palmitic acid (A/P) will reveal the way the oil was treated prior to its use.

52 Raymond White – Jo Kirby, Rembrandt and his Circle: Seventeenth-Century Dutch Paint Media Re-examined, *National Gallery Technical Bulletin*, Vol 15, 1994, pp. 64–78; Raymond White – Jennifer Pilc – Jo Kirby, Analyses of Paint Media, *National Gallery Technical Bulletin*, Vol 19, 1998, pp. 77–79, 88–89.

53 It is especially apparent in the stratigraphy of the vegetation micro-sample.

54 Quot. Seifertová – Ševčík (quoted in footnote 2), p. 176.

Translated by Rosana Murcott

Restoration and Conservation of *Madonna and Child Enthroned* from the Collections of the National Gallery in Prague. The Process and Problems of Cleaning

DUNJA STEVANOVIĆ

A wooden, polychromed, gilded and silvered sculpture *Madonna and Child Enthroned* (anonymous author, dated around 1300; h. 87 cm × w. 35 cm × d. 23 cm) from the National Gallery in Prague was passed to the Studio of Restoration of Painted Artworks of the Academy of Fine Arts in Prague in 2012 to execute all the necessary conservation and restoration procedures. The history of the sculpture and its keeping during the centuries, historical, and art-historical circumstances were carefully researched; written, graphic and photo documentation was made; the sculpture analysis, sampling and probing was carried out. After detailed examination it was determined that the sculpture is relatively well preserved, and approved for further works. The Committee consisting of the academic painter prof. Karel Stretti, academic painter Markéta Pavlíková Ph.D. from the Academy of Fine Arts in Prague, PhDr. Petr Příbyl Ph.D. from the National Gallery in Prague and prof. PhDr. Pavel Štěpánek Ph.D. from the Academy of Fine Arts in Prague with the help of Ing. Radka Šefců, Ing. Ivana Vernerová and Ing. J. Odvárková from the National Gallery in Prague laboratory decided that the second out of four chronological layers will be presented. The sculpture was photographed through all phases of work, layers of polychromy were fixed, cleaned, consolidated, fillings were made, layers of chalk were laid on visually critical areas, they were retouched and finally the whole sculpture was varnished. All materials used in the works are reversible. The sculpture was returned to the National Gallery in Prague at the end of 2014, where it is kept under recommended, controlled and favourable microclimatic conditions.

Keywords

wooden polychromed sculpture, Enthroned Madonna, Sedes Sapientiae, 1300, Spain, restoration and conservation, cleaning process, solvent-gel, azurite, orpiment

Introduction

The sculpture *Madonna and Child Enthroned* (Inv. No. P216), from the iconological point of view – Sedes Sapientiae, was bought on 19 October 1924 by Heinrich Ephron from Vienna collection for the National Gallery in Prague (further referred to as the National Gallery), since that time the sculpture has been kept in the depositary of the National Gallery and it was exhibited¹, and publicised² only a few times without being restored previously. It's origin, historical and art-historical value was defined by Prof. PhDr. Pavel Štěpánek Ph.D.³ in 1976 as a north Spanish sculpture, from a woodcarving studio originating probably in Navarre or Castile.

1 Total front view, under direct lighting, photo before restoration.

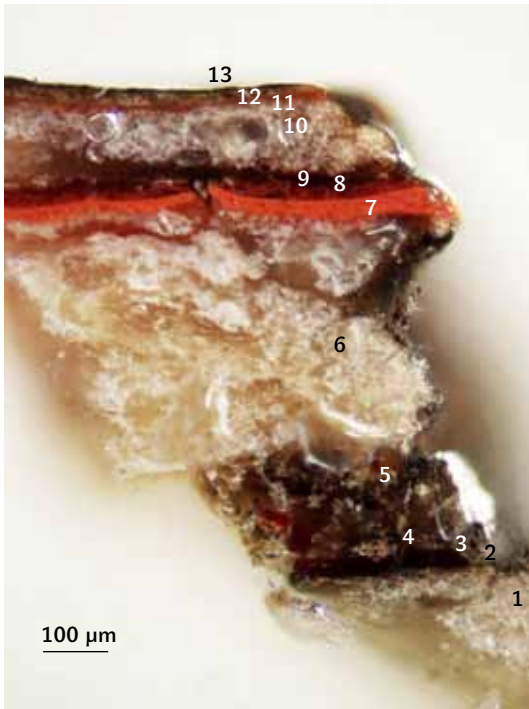


2 Graphical documentation – consisting pieces of wood.



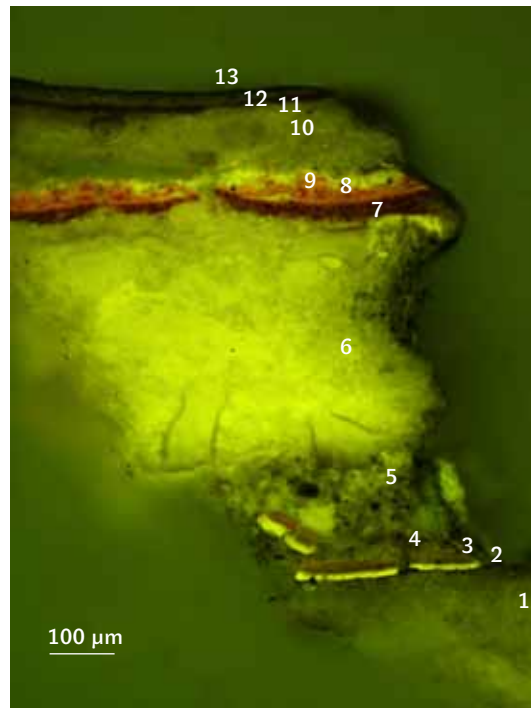
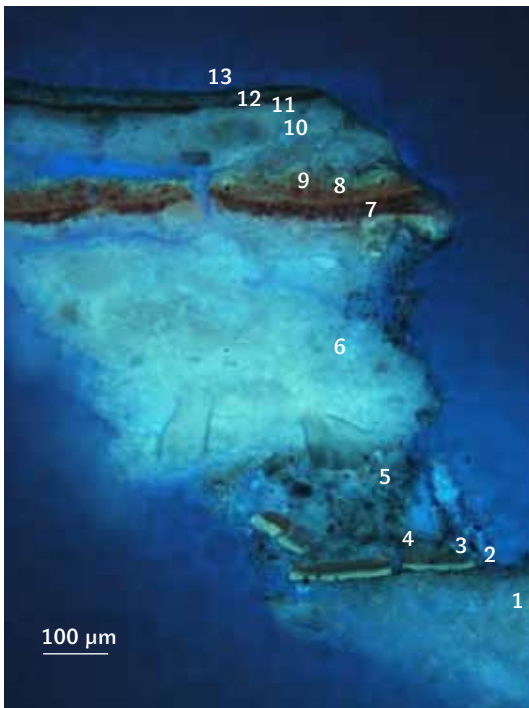
This Madonna belongs to a larger group of iconographic models, the *Andra Mari*⁴ with many similarities⁵ in construction, three-dimensionality and pose for which Alava, La Rioja and Burgos have all been proposed as the centres from which this model⁶ may have originated and spread. In the National Gallery, only one is found, while in the Spanish museums there are many⁷ which more or less conform to the Prague one. The sizes of the Madonnas are different (varying from 87 cm to 146 cm)⁸. However, the main features of the sculptures coincide to a great extent, although they also have many individual characteristics⁹: variations in drapery, types of wood, facial expressions, individual proportions and different attributes held by the Madonna and the Child¹⁰. It is likely that they were executed by different craftsmen at different workshops around Spain, but probably made from one pattern and inspiration, adored *Madonna with the Child* from the tympanum of Santa Maria la Real V Olite (Navarro).

The Prague sculpture *Madonna and Child Enthroned* was carved out of the hollowed out tree trunk with the back towards the core, and where it was needed, the form of the sculpture was completed with adding smaller parts of wood (shoulders, throne and pedestal), which were covered with linen canvas pieces, and in that way strengthened. It consists of one big piece of wood and 10 smaller ones¹¹. After completion of the carving, relatively small pieces of finely woven linen canvas were glued over the cracks and weak points of the surface in 10 different places with differently woven types of canvas (20 × 20, 16 × 13, and 10 × 13 threads per cm²) which originated from different chronological periods. Subsequently, animal glue was applied to the surface as an insulation layer. These layers were studied in the stratigraphic sections of micro samples and around the remains of the original layers of the chalk/glue ground. Before the surface of the sculpture was coated with the ground layer, a kind of porous putty had been stuck into the crevices between the posts and the main form to bridge the gaps. The putty seems to consist of chalk (gypsum/plaster?), wood filings and animal glue. On top of this the normal ground (gypsum) was applied. The carving is not too delicate¹², and it is visible that the original intention was to be covered by layers of polychromy. On the wooden (and partial canvas lined) base of the sculpture, four chronological layers were found.



3 Stratigraphy of pigment layers, micro sample no. 2 (left shoulder of baby Jesus).

- 13 – surface layer of filth
- 12 – ocher layer, ocher, gypsum, clay (bole)
- 11 – red layer, ocher, gypsum, clay (bole)
- 10 – white layer, gypsum, clay
- 9 – darkend varnish
- 8 – red layer, red organic varnish
- 7 – red layer, cinnabar
- 6 – white layer, gypsum
- 5 – dark organic filled mass, aluminosilicates
- 4 – red layer, red organic varnish
- 3 – darkend varnish
- 2 – dark layer, fragments of silver with degradation products
- 1 – white underlayer, gypsum



Stratigraphy of paint layers: (what did the mechanical/chemical sondas and stratigraphic cross-section show¹³)

The first (original) chronological layer was found only in fragments (probably covering less than 10% of the intended surface) but well preserved, showing us the beauty of silvered surface, covered with different types of lazures, and tempera (egg-binding medium) whose coloration depended on their placing on the drapery. This painted layer was laid on delicate gypsum base¹⁴ (gypsum with traces of

alumosilicate, isolated with organic layer (egg-white?/gelatine?) on which silver was applied, and then again isolated (but this time with shellac – seen by the coloration under UV). Madonna's cape¹⁵: inside-red (cinnabar), outside-silvered¹⁶-corroded, no coloration was found; Madonna's dress: silver (corroded) + lazures and geometric ornaments¹⁷; Child's cape¹⁸: inside-green, outside- red + red lacquer¹⁹, Child's dress: white with couple of small geometric-rhomboid silvered ornaments; throne: silvered with green, and blue-black (carbon



black, copper pigment) ornamental stripes; and delicate pink incarnate on both Madonna and the Child. Madonna's hair is golden. Madonna's veil²⁰ is pale, semitransparent white colour, but its inside is bright red. Her complexion is pale, her lips are red (vermilion, lead white), the eyes large with black contour drawing and black eyebrows. All of these features and analysed pigments and binding medium can help us from the art-historian point of view, confirming and reinforcing, prof. P. Štěpánek's dating the sculpture to the late 13th and early 14th century.

The second chronological layer was made with great delicacy, (probably late middle ages - assumption supported by the use of egg-tempera and choice of pigments) covering the original layer with a thin layer of gypsum - aluminosilicate base, and then with a layer of gypsum and finally the painted layer which was probably trying to follow the coloured fragments of the original, but lacked in iconographic/iconological background (knowledge) judging by the choice of used colours. It is covering majority of the sculpture's polychromed surface (approx. 90%) and is showing us higher technical quality

than the 3rd and 4th chronological layers (Madonna's cape: inside - red (vermilion), outside - 3 layers of green²¹ (copper pigment mixed with lead white); Madonna's dress: blue (azurite fragments - bare pigment particles, applied only on almost dry egg white?/gelatine? - very unstable); Child's cape: inside - green, outside - red (vermilion) + red lacquer, Child's dress: white (lead white); throne: yellow orpiment background with black (charcoal black) ornament and green, red and blue (copper pigment, vermilion, the blue pigment was not analysed) ornamental stripes; and delicate pink incarnate on both Madonna and the Child). As in the painted areas, on the hair and the crown, an insulation layer was first applied to the ground; areas were firstly covered in paint (red lead - orpiment mixture, giving it a warm undertone) and then gilded possibly by applying orange/yellow pigmented oil mordant or protein binding media. The gold leaf was conceivably applied when the mordant was almost dry. No glaze or varnish has been applied on top of the gold leaf. The polychrome of the incarnate is very light, pinkish, giving the impression of porcelain. The cheeks were slightly pink; the eyes brown, the eyebrows were wide²². All this together gave an inimitable greyish-violet skin tone. In this chronological layer one drastic intervention was probably done, research showed that the most bottom pedestal (the maple wood one) was added, probably because of the deterioration of the original one, the joint was re-glued and covered with original canvas pieces.

The third chronological layer was the one that prof. Pavel Štěpánek was describing in the mentioned article, covering the first two layers with a thick layer of gypsum with traces of aluminosilicate base, which was followed by red bole and gilding²³ that was covering majority of the sculpture, (Madonna's cape: inside - red, outside - gilded; Madonna's dress: blue; Child's cape: inside - red, outside - gilded, Child's dress: red bole; throne: gilded; and not as thin, but poorly done greyish-white incarnate on both Madonna and the Child). After the micro-probing it became visible that during this period metal (brass) parts²⁴ were added, covering the areas, of Madonna's and Child's chest area, and cufflinks. In this chronological layer one more drastic intervention was done, after deterioration and loss of wood in the area of Madonna's right knee side (all the way down to the second pedestal); the hole was covered with thick and messy layer of plaster (in some places 4 cm thick - which became very hard

and rigid during the time) visible from the inside, and from the outside covered by canvas, gypsum, bole, and gilding.

The fourth chronological layer was not covering the whole sculpture, but was visible only on the incarnate, as the remains of dark pink rough layer, white oil overpaint on Madonna's head scarf and Child's dress, powdered gold, azurite, ochre, and wax layer applied in between cape and throne, and as an intervention on the 1st and 3rd pedestals where additional metal (brass) stripes was added. Where it was needed the joint in between the brass stripes and the pedestals was covered by rigid and hard plaster putty, which was retouched to a darker colour. This is the only layer that was tested positive for oil binding media.

Restoration process

Having in mind that the sculpture will be returned to favourable condition (The National Gallery), preventive gluing of unstable areas was done by 5-7% fish glue. The sculpture was continuously documented photographically (IR, UV, daylight and X-ray). After micro-probing by mechanical and chemical (organic solvents, solvent-gels) methods carefully selected micro samples were taken and sent to laboratory for the research.

The 1st step: consultation, treatment, how far should it go?

The conservator's and restorer's work is an intrusion in the object's life, because they are permitted to alter heritage. This alteration is supposed to be a desirable one, and it is expected to have positive effects upon the object itself. However, every conceivable conservation/restoration treatment has to some extent also negative effects, because whenever an object is treated, some of its "original" features are altered, some portions of the object's history are obliterated, and some information is hidden or lost. Even when new evidence is revealed through conservation, each modification implies the loss of historical evidence (overpainting, repairing, and varnishes). Restoration alters objects, and it does so in a perceivable way; changing the object in a way that can be noticed by the observer, who will hopefully obtain some benefit from alteration (increased aesthetic pleasure, increased local or national pride, or increased knowledge). An ethical dilemma is posted to the conservator: Should be the main goal of the treatment the revealing of the original



5 Total front view, under the direct lighting, photo after cleaning and before retouching.

6 Detail of Madonna's head, front view, under direct lighting, photo before restoration.



7 Detail of Madonna's head, front view, RTG.



work of the artist? Or should it be the preservation of as many traces as possible of an actual history of the sculpture?

This kind of dilemma lies at the heart of nearly every conservation controversy. The principle of minimal intervention does not actually refer to the intervention as such, but to the loss of potential meanings of the object. It is not actually a principle of minimal intervention, but rather a principle of minimal loss of potential meanings. Keeping few guidelines²⁵ in mind: endangerment of the work of art and misrepresentation of the original intent or appearance, ethic and aesthetic dilemma of removing or keeping additional wooden parts, putty, and canvases done in the non-original layers, authentic form and authentic spirit ("form and design, materials and substance, use and function, traditions and techniques, location and setting, and spirit and feeling, and other internal and external factors") research was done, committee was formed, and all of these questions were revised.

The 2nd step: thinning and removing of surface wax and varnish layer

The whole sculpture was covered with a thick layer of wax + resin varnish especially visible on the metal jewellery placed on Madonna's and Child's chest, and pedestal continuing on to other drapery (the wax residue was in some areas even 3 mm thick). Cleaning was done by technical gasoline, left to evaporate, and neutralized with white spirit.

The 3rd step: thinning and cleaning of the surface dirt layer from the gilding of the 3rd chronological layer

The whole sculpture was covered in dark residue of dust and filth which converted in greyish hard layer during the time. Venetian soap was used, and for further treatment of especially dark spots (size of a pin needle) a combination of solvents (acetone: ethanol: vinegar - 1:1:1/2), or DMF (dimethylformamid) diluted with white spirit (1:10). After several attempts solvent-gel²⁶ was made which solved the problem of thinning of the discoloured varnish layer, solvent-gel was working gradually and with greater accuracy, all solvents were neutralized.

The 4th step: consultation

After long research, micro probing, laboratory analysis, and consulting with other experts: a committee was formed (academic painter prof. Karel Stretti, academic painter Markéta Pavlíková Ph. D.

from the Academy of Fine Arts in Prague, PhDr. Petr Příbyl Ph. D. from the National Gallery in Prague and prof. PhDr. Pavel Štěpánek Ph. D. from the Academy of Fine Arts in Prague; Ing. Radka Šefců, Ing. Ivana Vernerová and Ing. J. Odvárková from the National Gallery in Prague laboratory), and decided in favour of gradual removal of the fourth and then the third chronological layer, because the second chronological layer, (which was decided to be presented) was better showing the authentic form and authentic spirit (quality of original polychromy and the wood carving form and design, materials and substance hidden under the thick layers of last two chronological layers).

The 5th step: removal of the 4th and 3rd chronological layers

This work was accompanied by systematic research into the state of preservation of the two oldest layers of polychromy, and also very careful gradual removal of the layers that were not original, with a good deal of documentation. A wide range of experts were always invited for consultation at the important stages. This procedure was done in a few steps, firstly, the brass jewellery²⁷ (from 3rd chronological layer), and decoration from the pedestal (from 4th chronological layer) was removed. To accomplish that, rust around the nails was softened by adding flaxseed oil to nail heads, which were then removed. After removing all the nails, metal parts were removed easily, and the residue of the wax + animal glue holding the metal parts was cleaned with White Spirit + water combination emulsified in Pemulen TR2. Oil over-paint on the veil of the Madonna was removed in the end by the Xylene gel (Pemulen TR2 + trietanolamine + Xylene). The removal of red bole and gilding from inner and outer side of the cape was done by the combination of thinning it mechanically, and cleaning the residues of chalk/gypsum with mixture of enzymes and distilled water, and all solvents were neutralized. This procedure was possible because the 3rd chronological layer (red/green cape) had the finishing layer of organic varnish, and was extremely stable. Removal of over-painting (3rd and 4th chronological layers) from the incarnate of the Madonna and the Child was done mechanically. Blue, azurite²⁸ layer on Madonna's dress was the most complicated one to clean. Gilding was mechanically thinned, but the residue of chalk/gypsum was strongly holding on to unstable fragments of azurite pigment which seemed



8 Total front view, under the direct lighting, photo of mid-cleaning process – removal of 3rd and 4th chronological layers.



9 Side detail of the throne and drapery, presenting the intricate ornament of the throne, and the velvety texture of Madonna's dress.

not to have binding media at all in-between themselves (blue layer of pigment was possibly just sprinkled on the layer of animal glue that just started to dry on top of the base-gypsum layer, making the application of this colour extremely quick but also extremely unstable). Use of this technique left an interesting and unique velvety finish on Madonna's dress. Research has shown that unprotected fragments of azurite pigments were reacting to all oil and protein based substances with a colour change (with oil-bases, colour changes to grey and with proteins –colour changes to green). For some reason, the gypsum base under the azurite was also problematic, and changing its coloration to darker or yellowish-green shade every time some PVAc or PVA substance was used. Tests²⁹ were made which shown that water has to be used as the dissolving agent for the substance used for stabilization of the pigment grains. The weakest discolouration to both layers was with Mowiol, and so it was decided that the pigment grains will be stabilized with the solution of 5% Mowiol dissolved in purified distilled water. Consolidation of the wooden carrier was done by 10% Paraloid B72 in acetone. Exposed wooden parts were also cleaned; the cleaning was done with rigid Agarose



10 a Left semi-profile (a), front (b), right semi-profil (c).

gel, by the combination of cold and warm application. Rusty spots on the exposed canvas, from the removed nails were cleaned with Tannic acid, and removed with application of small absorbent tissues. When the cleaning was finished, majority of the sculpture was varnished with 5% (dammar in 2× rectified turpentine) isolation varnish, whereas the problematic surface of Madonna's dress covered with azurite was isolated by 5% Mowiol dissolved in water. Smaller, but visually unpleasant defects in wood were closed with 10% gelatine and fine wood shavings (1:2) mixture, and where it was needed covered with 7% chalk, locally isolated, and



10 b



10 c

retouched. The biggest defect treated was the one where the plaster filling was visible on the back side (Madonna's right side knee). When the rigid plaster filling was removed few irregular triangular holes were left, visually and aesthetically bothering the viewer's eye; these defects were closed by gradually gluing thin strips of balsa wood together (having in mind the grain of the wood) with 10% fish glue, and where it was needed covered with 7% chalk, locally isolated, and retouched. The sculpture was returned to the National Gallery in Prague at the end of 2014, where it is kept under recommended, controlled and favourable microclimatic conditions.

Conclusion

Whenever an object is treated, some of its original features are altered, some portions of the object's history are obliterated, and some information is hidden or lost. Restoration alters objects, changing the object in a way that can be noticed by the observer, who will hopefully obtain some benefit from alteration (increased aesthetic pleasure, increased local or national pride, or increased knowledge). The conservator's work is guided by ethical standards, advised by a group of experts (professionals who can aid: restorers, conservators, curators...) and always has to be followed by a documentation of his work.³⁰

Acknowledgements

Special thanks to the above mentioned committee for their exceptional support during the continual course of the restoration work.

This paper was reviewed.

Notes

- 1 Exhibition *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem, uspořádaná v budově Ústřední knihovny hl. města Prahy k počtě osmdesátin presidenta Československé republiky T. G. Masaryka*, Praha, 1930., cat. No. 50, Křivoklát, Revisions 1973, and 1976, and from 1977 to 1985 permanently exhibited at Středočeská galerie in Nelahozeves.
- 2 Catalogue of the exhibition: *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem, uspořádaná v budově Ústřední knihovny hl. města Prahy k počtě osmdesátin presidenta Československé republiky T. G. Masaryka*, Praha, 1930, cat. No. 50, at the last catalogization stated in the inventory (V. Kramář, *Stručný průvodce obrazárnou společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha, 1936, cat. No. 383) as a work of a master from Southern France around 1300.
- 3 Pavel Štěpánek, Španělská plastika v Národní galerii v Praze, *Umění XXIV*, 1976, No. 3, pp. 256-273; Esculturas españolas en la Galería de Bohemia Central, *Ibero-Americana Pragensia*, XII, 1979, pp. 185-192; Pinturas y esculturas góticas españolas en la Galería Nacional de Praga, *Anuario de Estudios Medievales* (Barcelona) 1990-1991, No. 20, pp. 349-356.
- 4 In the Gothic, the rigidity of *Sedes Sapientiae* - Our Lady represented as the Seat of Wisdom, gives way to a more humanised image of the Mother of God, since she is represented as a mother as well as a queen. Unity of type within Hispanic Gothic art and known Basque Country is formed by the generic name of *Andra Mari* (Our Lady or Our Mother).
- 5 "The most characteristic elements of these images are: the facial features- thin, arched eyebrows, almond shaped eyes, straight nose and soft smile, the dress-draped veil, broach over the cleavage of the tightly wrapped robe with belt, and mantle with fastener falling over her breast. The Child, usually seated on Mary's left leg, rests his feet on the mother's lap, and blesses the faithful with his right hand." An Iconographic Model: The *Andra Mari* in: Jaume Barrachina, Sílvia Llonch and Pilar Vélez, *Escultura medieval a les colleccions catalanes*, Frederic Marés Museum and Barcelona City Council (Culture Institute), 2002, p. 36.
- 6 The style has also been compared to the images of *Andra Mari* (Our Lady) that appear in the miniatures that illustrate the book of Canticles by Alphonse X, *The Wise* (1221-1284), which is conserved in the library of the Royal Monastery of El Escorial (New Castle). "These

- miniatures are the clearest evidence of the role that the poet king played in spreading and popularising Marian devotion. However, this model had already taken shape by the last third of the 13th century and continued to be popular well into the following century." Barrachina - Llonch - Vélez (cited in note No. 5), p. 104; Comparison with the Cloister *Virgin and Child*: "A comparison of the salient features of the image in the manuscript with the now damaged statue reveals the likeness. Since the manuscript has been identified as the one mentioned in Alphonso's will it must have been written before his death in 1284, and its date is generally placed between 1275 and 1284. As the statue must pre-date its illustration in the manuscript it cannot be later than the third quarter of the century." Richard H. Randall, Jr., *A Spanish Virgin and Child*, JSTOR, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, p. 139.
- 7 C. Bernis, La moda y imágenes góticas de la Virgen, Claves para su fechacion, *Archivo Español de Arte XLIII* (1970), No. 170, p. 197 and following. According to Weise, ibidem, a particular example of the French influence on portal sculpture in Basque provinces is the *Madonna* in the Vitoria cathedral; M. Blanch, *Arte gótico en España*, Barcelona 1972, p. 225.
 - 8 1. *Madonna and Child Enthroned*, inv. No. P 216, NG, unknown author, dated around 1300, size: h. 87 cm × w. 35 cm × d. 23 cm; 2. *The Virgin and Child Enthroned* wood, polychrome finish, size: h. 107 cm × w. 43 cm × d. 31 cm, Spain, early 14th century, Pushkin Museum, Moscow, Russia; 3. *Virgin and Child Enthroned*, wood, polychrome finish, size: h. 127 cm, Spain, late 13th century, De Young Museum, San Francisco, Northern California, USA; 4. *Virgin and Child Enthroned*, wood, polychrome finish, size: h. 132 cm, Spain, early 14th century, Cloister, Metropolitan Museum, New York, USA; 5. *Mare de Deu amb el Nen*, wood, polychrome finish, size: h. 140 cm × w. 56 cm × d. 36 cm, 14th century, Museum of F. Mares, Barcelona, Spain; 6. *Mare de Deu amb el Nen*, wood, polychrome finish, size: h. 158 cm × w. 56 cm × d. 42 cm, 14th century, Museum of F. Mares, Barcelona, Spain.
 - 9 C. Bernis, La moda y imágenes góticas de la Virgen, Claves para su fechacion, *Archivo Español de Arte XLIII* (1970), pp. 170-197.
 - 10 "In 13th and 14th centuries closely related statues in wood were made en masse in Spain as devotional images for shrines, hermitages, chapels, or cathedrals. One writer of the period noted that "...some make images of our saints and sculptures of other things in many figures and sell them for money." And it is because of their numbers, their varying quality, and their continual repetition that many of these images are difficult to date exactly." Richard H. Randall, Jr., *A Spanish Virgin and Child*, JSTOR, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, p. 137; William D. Wixom, *Medieval Sculpture at the Cloisters*, JSTOR, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, p. 32.
 - 11 Analysis of the wood showed us that all of

the pieces are from the same type of wood – oak wood (*Quercus* sp.) / beech wood (*Fagus* sp.) except the bottom pedestal – maple wood (*Acer* sp.); analysis made by ing. Ivana Vernerová, chemical-technological laboratory of the NG, appendix to the laboratory report *Madonna and Child Enthroned P216, 12/11, (20. 3. 2013)* – samples 14–17.

12 Few defects are visible: wood deteriorated by aging, infestation with wood eating bugs (European house-borer (lat., *Hylotrupes bajulus*) and common furniture beetle (lat., *Anobium punctatum*), Uwe Noldt, *Monitoring wood – destroying insects in wooden cultural heritage*, Florence 2007, p. 73; L. Uzielli, *Wood Science for Conservation of Cultural Heritage*, ISBN 978-88-8453-996-8 (online), ISBN 978-88-8453-382-1 (print), ©2009 Firenze University Press), and mechanical damages which are visible on the both Madonna's and Child's hand. Madonna's finger tips are broken of, as well as the attribute she was holding (probably flower) and Child's whole right fist is missing, and a big defect is visible on the right side, close to the knee of Madonna, described in the section about third chronological layer.

13 Analysis made by ing. Radka Šefců, and J. Odvářková, chemical-technological laboratory of the NG, laboratory report and appendix to the laboratory report *Madonna and Child Enthroned P216, 12/11, (20. 3. 2013)*. The study of the pigments and dye-stuffs are based on the individual stratigraphy of polished cross-sections (prepared in resin based on methyl methacrylate), which were photographically documented in white incident light, white polarized light, and ultra violet light (UV filter 330–380 nm and 450–490 nm) on a polarizing microscope Eclipse 600 Nikon (magnifications between 50×–500×), microscopic and micro chemical analysis of pigments, the analysis of the elemental composition by the scanning electron microscope with energy-dispersive detector (SEM/EDAX), RTG-JEOL JSM 6460 LA, micro chemical test for the presence of oil binders, histochemical colouring of cross-sections by fuchsin S for protein identification.

14 The same gypsum base with addition of kolinitic clay and insulation layer is found on the Cloister *Virgin and Child*; Barrachina – Llonch – Vélez (cited in note No. 5).

15 The same type of silvering and colouring of Madonna's cape is found also on the 13th century *Virgin and Child* from the Cloister of the Metropolitan Museum of Art in New York, USA; as well as on the *Andra Mari* polychrome wooden sculpture in the parish church of Tuesta (Alava), Spain.

16 Having in mind that the 13th century Cloister *Virgin and Child* (Navarro) from the Metropolitan Museum of Art in New York, USA, *Andra Mari* polychrome wooden sculpture

in the parish church of Tuesta (Alava), Spain, statues of the *Virgin and Child* from Miranda de Arga (Tafalla), Los Acros (Estella), Igres (Yequeda), Treviana, Sajayarra (Logrono), Schevitz collection, and *Madonnas* form Museum of F. Mares, Barcelona, Spain (Segovia, Treviana, Navarro), the *Madonna and Child Enthroned*, inv. No. P216 from the National Gallery in Prague, which all have silvered original capes (mantles), and are all dated 13th–14th century and represent a large group of nearly identical statues concentrated in a tiny area, is it possible that they descended from a single, much revered, and lost silver (such as the Navarro/ Irache/ Ujué and Pamplona) original?

17 Geometric ornaments, found similar to the 13th century Cloister *Virgin and Child* (Navarro) from the Metropolitan Museum of Art in New York, USA, and *Andra Mari* polychrome wooden sculpture in parish church of Tuesta (Alava), Spain.

18 Similar to the ones found on already mentioned Cloister *Virgin and Child*.

19 Same combination of red colour covered by red glaze was often used in Gothic, similar use can also be found on throne of Treviana *Andra Mari* (1260–1280) from the Museum of F. Mares, Barcelona, Spain, and cape of the child on 13th century *Virgin and Child* from the Cloister of the Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

20 Same as on the images of *Andra Mari* that appear in the miniatures that illustrate the book of Canticles by Alphonse X, the Wise († 1284), from the library of the Royal Monastery of El Escorial.

21 The question remains if the copper pigment is mixed with lead white malachite or verdigris. If it is malachite, is it a consequence of degradation of azurite blue of the Virgin's mantle darkened due to its degradation into green malachite and now this mantle looks green?

22 Barrachina – Llonch – Vélez (cited in note No. 5), p. 36; complexion found similar to the 13th century *Virgin and Child* (Navarro) from the Cloister of the Metropolitan Museum of Art in New York, USA, and *Andra Mari* polychrome wooden sculpture in parish church of Tuesta (Alava), Spain, statues of the *Virgin and Child* from Miranda de Arga (Tafalla), Los Acros (Estella), Igres (Yequeda), Treviana, Sajayarra (Logrono), Schevitz collection, and *Madonnas* form Museum of F. Mares, Barcelona, Spain (Segovia, Treviana, Navarro).

23 Water gilding was applied: the gold was placed directly on polished, reactivated red bole. After few hours of drying, it was probably polished. On top of this a lightly pigmented varnish was applied. During time it was covered again with different types of varnish, and wax layers (by the colouration, and solvents used for cleaning, probably damar + beeswax).

24 Analysis done by ing. Dušan Perlík, Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy with ED-XRF (25. 10. 2012).

25 <http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic35-02-003.html>.

26 The recipe of the solvent-gel is as follows: 1.5 g of Carbopol 940, Ethomeen C25: 9 ml, 15 ml isopropanol, 15 ml benzyl alcohol, trifluoroethanol 45 ml, 10 ml distilled water.

27 All metal parts (jewellery and pedestal decoration) were analyzed by Ing. Dušan Perlík at Středočeské muzeum v Roztokách with ED XRF (25. 10. 2012); analysis has shown that the metal decoration do not only differ visually, but also by composition; both types of metal are brass, but the jewellery found on the chest, and wrists did not contain any arsenic, tin or silver compounds, and was galvanized from the front side.

28 Azurite is unstable in open air with respect to malachite, and often is pseudomorphically replaced by malachite. This weathering process involves the replacement of some the carbon dioxide (CO₂) units with water (H₂O), changing the carbonate:hydroxide ratio of azurite from 1:1 to the 1:2 ratio of malachite: $2 \text{Cu}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2 + \text{H}_2\text{O} \rightarrow 3 \text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2 + \text{CO}_2$ From the above equation, the conversion of azurite into malachite is attributable to the low partial pressure of carbon dioxide in air. Azurite was used as a blue pigment for centuries. Depending on the degree of fineness to which it was ground, and its basic content of copper carbonate, it gave a wide range of blues. It has been known as *mountain blue* or *Armenian stone*,

in addition it was formerly known as *Azurro Della Magna* (from Italian). When mixed with oil it turns slightly green. When mixed with egg yolk it turns green-grey. „It is also known by the names *Blue Bice* and *Blue Verditer*, though *Verditer* usually refers to a pigment made by chemical process. Older examples of azurite pigment may show a more greenish tint due to weathering into malachite. Much azurite was mislabelled *lapis lazuli*, a term applied to many blue pigments. As chemical analysis of paintings from the Middle Ages improves, azurite is being recognized as a major source of the blues used by medieval painters. True *lapis lazuli* was chiefly supplied from Afghanistan during the Middle Ages while azurite was a common mineral in Europe at the time. Sizeable deposits were found near Lyons, France. It has been mined since the 12th century in Saxony, in the silver mines located there.“ Andersen, Frank J. *Riches of the Earth* W. H. Smith Publishers, New York 1981, ISBN 0-8317-7739-7.

29 Firstly on similarly prepared surface-wooden board+insolation+gypsum base+azurite pigment, and then if the results were positive, on the original): fish glue 3-5%, 3-5% gelatin, 3-5% egg white in water, 5% hidrogrund, 5% Primal AC33 in water, 5% Mowilith in water, 5% Mowiol dissolved in water, 5% Paraloid B72 in toluene / xylene / acetone / ethanol, 5% Paraloid B82 (ethanol-water 1:1), 5% Paraloid B67 in isopropanol.

30 This article was prepared with the support of a Grant for the Long-Term Conceptual Development of Research Organisations from the Ministry of Culture of the Czech Republic.

Reminiscences of the “Golden Sixties” at the National Gallery in Prague

OLGA PUJMANOVÁ-STRETTI

The present article is a revisiting of memories of my earliest days at the National Gallery in Prague, where I arrived at the end of 1960. As for so many, the 1960s were for me a lively and intoxicating time. Lively as we were constantly striving to catch up with everything that had remained beyond our reach for many years, and intoxicating in the sense of a desire to satisfy our need for contact with the outside world, something we eagerly consumed with all of our senses. Although my work at the National Gallery was difficult and arduous, it also brought with it a distinct advantage: I was blessed with an opportunity to meet a wide range of formidable figures, from both the Czech and international art scene. And it is a dual blessing that I am able to revive my memories of this interesting group of personalities through the means of my own notes as well as through surviving correspondence, which is itself worthy of publication.

Keywords

Josef Cibulka, Vladimír Novotný, Jiří Mašín, Jan Krofta, Jiří Kotalík

Motto: Let memories come alive through their remembrance...

Before my long tenure at the National Gallery in Prague I also worked for five years at the Institute of Archaeology of the Czechoslovak Academy of Sciences (1955–1960). These were unforgettable years of my youth, although influenced strongly by the indescribable experiences and downturns of the 1950s.

Archaeology was my minor, and thus every summer during my studies, together with my friends Dagmar Hejdová and Libuše Uřešová, I took up a summer job on archaeological excavations. I therefore cherished the hope that I might find a job in the field of research into medieval monuments, which was then in its infancy and one of whose leading figures was our friend Antonín Hejna. And indeed, after one of my visits with this friend, the Institute's director, Mr. Böhm, a Member of the Academy, I left overjoyed and with a promise of being enrolled in two weeks' time at the newly-founded

Department of Medieval Archaeology. However, when I presented myself on the arranged date, the concierge referred me to the ceramics laboratory. I did not blame the honorable director for the fact that after the intervention of the party bigwigs he was unable to follow through with the promised appointment. What irked me was to be kept in the dark until the very day, and then to learn this from a porter. I would have preferred to hear an explanation, but the director refused to see me. As a matter of fact, Mr. Böhm continued to avoid me throughout the entire time I was employed there. It was only much later that I could think of him with any gratitude for even giving me the protection of a job. I was far from unhappy at the Institute of Archaeology. I fondly remember all of the staff of the ceramics laboratory, as well as of the department of documentation, the kindly secretaries at the head office, and many other colleagues. I enjoyed participating in the Institute's rich and varied social life: needlework courses, games of volleyball, excursions to archaeological sites and other landmarks, and wintertime skiing trips. Had I pursued studies in archaeology more arduously, I might have even eventually worked my way into an appointment at the Department of Medieval Archaeology. But this was not to be. And fortunately for me! Every experience turns out to be somehow useful, and so my tenure at the Institute of Archaeology proved. It opened my eyes to the fact that archaeology was not only my minor at university, it was also secondary in terms of my interests; soon I began to badly miss working in my main field – art history. Little could I imagine then that shortly I would be working at the National Gallery, and soon after that the entire world would open up to me. And not simply by acting as a tour guide and companion to guests from abroad, from both near and far, but also through travelling myself.

Providential circumstances had it that at that very moment an inquiry was put to me which augured hope of a change in fortune. The Ministry of Education and Culture approached me with a query as to whether I spoke Italian – my surname being Stretti, hailing from an Italian family. “Of course”, I lied without hesitation; in fact it was a white lie. I had long planned to learn the language of my ancestry, and had the dictionary and textbook ready on my desk. I was, however, taken aback by the notice that promptly followed – that within two weeks I would be invited to undergo a language exam. So soon! I would

certainly have given up, if it were not for Professor Cibulka: “If the Ministry says it will be two weeks, it's more likely to be two months. You speak French, and did some Latin at school... well, and Italian is in your blood. Tomorrow, you shall receive a letter from me in Italian, and I shall expect your response immediately – naturally, in Italian.” Just as Professor Cibulka predicted, the language exam did not take place until two months later, and by measure of daily application, I passed. After that, I underwent a training course and was selected to work as a hostess at the Triennial of Applied Arts in Milan. I did not entertain much hope of being granted an exit visa as was customary at the time, and my fears proved to be well founded. I did not receive one, nor was the intercession of the staff committee of the Archaeology Institute of any use. Professor Míčko, an observer at my language exam, likewise pleaded on my behalf with the powers that be, but to no avail. Still, these efforts were a comfort and an encouragement for me in facing an uncertain future.

Shortly after that my ardent and long-term wish came true – when a door to the National Gallery opened quite unexpectedly. To my surprise, it was my dear old colleague Jiří Mašín¹ who approached me on their behalf. He was overjoyed to be the bearer of good tidings: I was to present myself at an interview at the shortest possible notice; the National Gallery was looking for a guide who was conversant in foreign languages. Unlike the 1950s, when fluency in foreign languages – with the exception of Russian – was not to be commended, times were changing and language skills were at long last seen again as useful. It was on these grounds that Professor Míčko put forward my name to the leadership of the National Gallery. I reported for duty on November 1, 1960, in the capacity of a guide to the collections, after an entrance interview with Dr. Jan Krofta.² He was a newcomer there as well, having been appointed director of the National Gallery only three months before our interview, on July 1, 1960, after the abrupt departure of his predecessor, Dr. Vladimír Novotný.³

My interview with Dr. Krofta was brief and amicable. My lack of experience in the field and of published work was not an issue, which came as a pleasant surprise. Dr. Krofta reassured me that what he valued more was life experience, and it was on these grounds that he was employing me.



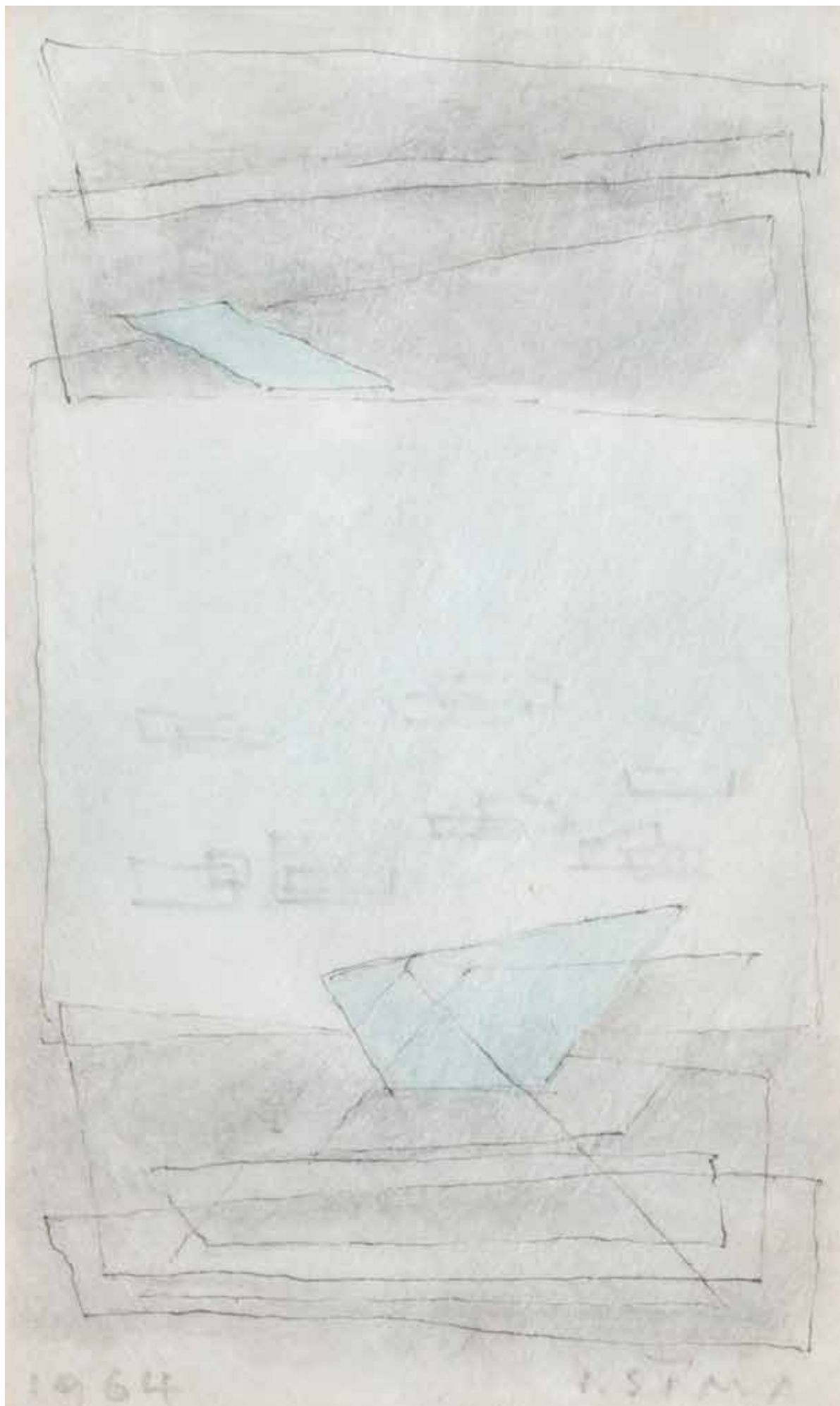
1 Josef Šíma, *Sketch for a Stained Glass Window for the Cathedral in Reims*, pen and ink drawing, 24 × 19 cm, inscribed on the reverse in capital letters: SIMA 1961.

To this day I remember my sense of exhilaration - how I could not wait for the day on which I would report to work for the first time, how I relished my daily pilgrimage to the National Gallery at the Sternberg Palace in the Hradčany Square, how I strove to make up for my lack of erudition! I did not mind the hard work, which involved overtime as often as not, or my stage fright before every guided tour... I was beside myself with joy!

At the time I joined the National Gallery, the interior of the Sternberg Palace was undergoing major renovations almost

overnight. The necessary impulse for this had come shortly before, when the ex-director general, Dr. Vladimír Novotný, moved out, having not only worked at the National Gallery, but also lived there. His apartment had taken up the entire east wing of the first floor, and was just then being converted to a restoration studio, under the supervision of Mojmír Hamsík.

The issue of my workplace was solved after some delay by Mr. Vávra, formerly butler to the Kinsky family, an indispensable presence and a most loyal guardian of the Sternberg Palace in those



2 Josef Šima, *Peace*, colour drawing on paper, 13 × 8 cm, signed 1964 SIMA.

days. It was he who discovered an ancient school desk in the attic, which would serve as my office for many months to come. It was placed on the first floor corridor, in front of the entrance to the north wing, which today hosts the library. At the time, however, it housed the records office, personnel department and telephone exchange.

People were constantly coming in and out, and the door stood ajar most of the time, keeping me under control unless I was giving a guided tour through the collections. At first I worried how the gallery employees would take to my emergency "office". I was aware that my frequent phone-calls - which were part of my job - must be bothering them. But fortunately my fears were futile. To my astonishment, it was these very same staff at the gallery who took me under their patronage. Apparently this was due to my enthusiasm for work, and also the fact that I was seemingly content with a workplace that was really quite extraordinarily inconvenient. Without realizing it at the time, my provisional deployment helped win me a place in the good books of the administration of the National Gallery.

Truly, my early days at the Gallery were not easy. Unlike most of my colleagues, who had worked for the National Gallery since completing their doctorates, I had a lot to catch up with. From the quiet and professionally undemanding backwater of my position at the Institute of Archaeology, I was thrown into a setting that exceeded my wildest dreams, but at the same time proved unfamiliar - and to which I was expected to act as a guide almost from the very beginning. All of my evenings and weekends naturally went towards preparation. Apart from the daily guided tours for a highly diverse assortment of children, young people and adults, I also had a host of other duties. These included teaching training courses for tour guides working for the state-run tourist agencies, Čedok and PIS (Prague Information Service), which were demanding in terms of preparation, as were the art classes offered to the Czechoslovak Army Arts Course (Armádní výtvarné studium), for whom we also prepared traveling exhibitions and slideshows with recorded narration on modern art. We also organized a competition for children held together with Czechoslovak Radio entitled "I'll tell you what I know", which was fun, but a great deal of work all the same. Preparation for my guided tours of the numerous exhibitions held by the National Gallery

was likewise time-consuming. Going through my journals of those days, I am amazed as to how much I managed to squeeze in, and I wonder now how it was that I never felt disheartened. I was thrilled to find myself where I was, and yet at the same time always dreaded that I would somehow not rise to the occasion and that I would fail.

The thing is that the thrill of my new work also had its underside. Ever since childhood, I was prey to the most mortifying stage fright, and any public appearance was for me an unspeakable torment. Now I gave not one but several guided tours every day - for groups of schoolchildren, vocational trainees, students, day trippers, hobby groups, socialist labour brigades, Soviet soldiers and foreign tourists. I was not satisfied with my Russian and drafted a simple narration introducing visitors to the collections of the Sternberg Palace. This opened with an appeal to visitors to kindly point out to me the most serious mistakes in my Russian and to help supplement my meager vocabulary. More frequently than new expressions, however, I was presented with all manner of badges.

The biggest workload occurred during the Spartakiads mass gymnastics events. From the nearby Strahov Stadium, there arrived endless throngs of participants, and all had to be catered to. In those early days, I did not yet know how to manage my voice, which would deteriorate to a whisper as the day wore on, and eventually I temporarily lost my voice altogether. It was then that the idea came to me for a respite from this everyday drudgery: I would train young volunteers who would then be decorated with the badge of "Young Guide to the NG" if they successfully passed a tour guide examination, and who would then be qualified to do their summer job, which was mandatory at the time, at the National Gallery. Both parties benefited from this arrangement. It relieved the gallery's workload at no cost whatsoever, while parents were happy that instead of the usual hop picking or potato harvesting, their children could expand their knowledge and spend their mandatory summer job in a cultured environment. The students in turn enjoyed the sense of importance which the job allowed them, as they gained self-esteem and realized that many things on the school curriculum might actually prove useful in real life. They were surprised to realize that they could communicate via foreign languages - including even the much-dreaded Russian.

It was in fact with groups from the Soviet Union that the young NG guides met with the greatest success, and to their joy, also with *podarki* (gifts). Their zeal often made up for their lack of erudition, and it was in fact this enthusiasm that helped to charm domestic and foreign visitors alike, and which would in many ways make the National Gallery's collections more accessible than any erudite lecture by an art historian. The staff welcomed the help of these young guides, as it allowed them to pursue their research, which giving guided tours was a distraction from – as it was then mandatory for every art historian employed at the NG to give one guided tour a week.

Organizing the young volunteers was demanding and saved me little time or energy. What it did was free me from an unswerving everyday routine whose monotony had begun to wear me down. The positive response of all parties involved was heart-warming. My work in fact followed up on my youthful activities as a girl scout and additionally helped to realize my old dreams of international friendship. Though initially sporadic, visitors from abroad offered the opportunity for conversation and contact with the “normal” world, from which the citizens of our country were shielded by the Iron Curtain.

The year 1960, at the end of which I joined the National Gallery, was a special time in that it was the period of “de-Stalinization”, when tens of thousands of political prisoners returned from prisons after being amnestied. Those who had since 1950 been trapped in the “prison at large” of the era also finally glimpsed a ray of hope that they might again find employment in their field. This is not to say that there was some kind of a general détente in the Communist regime across Europe. It is enough to say that in 1961 the Berlin Wall was erected. These events stoked the interest in the world “behind the Iron Curtain”, in the countries affected by Communism. This rise in interest had a marked impact on the life of the National Gallery in Prague. While previously guests from abroad were sporadic, by the beginning of the 1960s the gallery was teeming with foreign visitors.

Today the National Gallery presents its collections across several venues, and the Sternberg Palace is host only to the Collection of Old Masters of European Art; in those days it was also home to two other permanent exhibitions, the Collection of Czech Gothic Art and the Collection of 19th and 20th Century French Art. It is therefore

hardly surprising that the Sternberg Palace was in those times one of the most frequently visited Prague landmarks. As the atmosphere of the Communist regime slowly relaxed, the numbers of foreign visitors grew. Since the custodians were strictly forbidden to communicate with guests, both domestic and foreign tourists addressed any questions they had to us – the guides. To our shame and chagrin, the most frequent questions concerned whether there was a place to rest and have a glass of water. Today, when the Hradčany Square and its vicinity, and in fact the whole of Prague, are inundated with every kind of café or restaurant imaginable, it is hard to believe that in those days there were simply no refreshments available. I often think of this upon visiting the café on the ground floor of the Sternberg Palace, where in the early 1960s and for many years to follow there was nothing but garage and storage space.

I will never forget the conversation of an elegant elderly English couple I happened to overhear on the gallery staircase one day. Leaning on the balustrade, they were amicably debating whether they should sit on the stairs in order to have a rest before tackling the second floor of the exhibition. The lady was worried that her spouse might not be able to get up on his own, and that she would herself be helpless to support him. I will never forget the sense of embarrassment and mortification that I felt in hesitating as to whether to enter the conversation, since both had their back to me. Still, I decided to risk it, and to everyone's mutual satisfaction, directed them to some seats in a nearby corridor outside the director's office. These were at the time manned by Krofta's formidable secretary Eva Kredbová, née Květová, who was obliging enough to make some tea for them. This incident later provided an impulse for the Samaritan endeavors of the official guides; but that is another chapter of my tenure at the National Gallery.

The early 1960s were a hectic and heady time for many of us. Hectic in that we strove to catch up with what we could not do or were not allowed to for many years. And heady in our desire to quench the thirst for contact with the rest of the world, which we now enthusiastically imbibed with all our senses – a world which had hitherto remained unknown to us and perhaps for that reason was sorely missed. It was a time of turmoil and excitement, and we sought to forget the horrors of the previous decades, even if momentarily. We nevertheless knew that we must be aware

of how thin the ice of happiness we were dancing on really was.

I spent a lot of time giving guided tours to foreign language groups. These were often most instructive and also entertaining. And even when they lacked both of these qualities, I saw them as useful language practice. I was of course unable to have it like of my colleague Jaromír Šíp, who was perhaps the only one of my colleagues who enjoyed giving guided tours to foreign guests or groups - but exclusively in English. While he was actually fluent in German and French as well, he refused to speak those languages, allegedly in order not to contaminate his truly formidable command of English. I was happy enough to forgive this small eccentricity, since he was one of the few colleagues who also gave guided tours to groups of children and adolescents and who enjoyed helping me train the forthcoming young tour guides.

Although my work at the National Gallery was arduous and time-consuming, it also had one great advantage: it was never tedious. I got to know a large number of interesting people, both local and foreign. As all of them parade through my memory in retrospect, I am astonished how much I took it all in my stride. Fortunately with individuals I never felt that paralyzing shyness with which I was plagued then - as I am to this day when compelled to appear in front of any kind of public gathering. I am happy to have kept a record of visitors from abroad to remind myself of them; I have selected but a few, and given their large number even this was a daunting task.

September 24, 1961:

Since Thursday I have been acting as a guide to Dr. Lionello Puppi of Vicenza and his wife. He is an art historian and a lecturer at the University of Padua. An unpaid lecturer, which is to say that he makes a living as a high school teacher. His wife Paola studied psychology, and now she works as his secretary. They provided a fascinating account of the situation in Italy. On Thursday I gave them a tour of the Sternberg Palace, and on Friday Eda Šafařík looked after them. Puppi's particular interest lies with the Italian Primitives, he wrote an article on Pasqualino Veneto. We had lunch together at the Loreto. On Saturday we toured the collection of 19th century art, the Museum of Decorative Arts, the Ledeburg Gardens; we lunched at Mánes. They drove to Prague by car, and also came and had coffee in our house at Santoška. This morning the Antonín Slavíček exhibition was opened. This was a huge affair, and "all of Prague was there." The Puppis arrived with Professor Míček, who invited us for



3 Josef Šíma, *Tempest*, colour drawing on paper, 18 × 7 cm, signed 1964 SIMA.



4 Jan Zrzavý, *Church in Brittany*, colour drawing on paper, 15 × 20 cm, inscribed in the left corner: 24. XII. 1967.

an aperitif at the Na Baště restaurant, where he introduced us to Jan Zrzavý. We enjoyed an excellent lunch at the Chinese Restaurant. Black coffee once more at our house at Santoška, and at 4pm, a visit to Jan Zrzavý's studio.

At last I met him! For years I had reverently observed this popular eccentric figure in his black shirt and oversized beret poised over a white beard, usually equipped with a sturdy walking stick. I often met the Master on the stairs up to the Prague Castle, and today I managed to visit his flat. Zrzavý gave us an extraordinarily warm welcome. He even rushed to make coffee as soon as we came in. He looked like a gnome, without a jacket and in his black sweater and red cap. He was perfectly fluent in French, and only here and there could not remember a word, which is when he impatiently cast a gaze my way, in order to help him out. He reminisced about his past sojourns in Italy, musing about what it is like now and asking advice, as he is leaving for Venice in a week. He was sorry he did not have more paintings with him, as these were on exhibition in Písek. But he did show us a large number of drawings and even his early works, dating back to when he was fourteen. He presented Puppi with a signed lithograph. In the course of our two-

-hour visit, a doctor arrived to check his pulse, as Zrzavý said he had not been feeling well the last few days. The Master then showed us around the apartment, after which he was happy enough to accept our invitation to take him to mass at the Capuchin Monastery. "I am escorted to church like a Prince," he congratulated himself, and immediately proceeded to ask of Lionello: "You are not communists, by any chance?" And upon Lionello's positive response he replied that they had no idea what communism was really like. As he left the car on the Loreto Square, the bells were chiming six o'clock. The little man in the beret was full of emotion, as he silently bowed and departed for church - like a picture of the old days."

As was, in fact, the quaint form of address "your ladyship" he used in some of his postcards, to our great mirth.

1963: We were thinking of you at the Puppi's in Padua yesterday, and were about to send you a card, but we then got into a hurry and forgot. So this is intended to give you both their and my regards. I will be in Prague soon, in August I think. Yours sincerely, Jan Zrzavý

With a remembrance of you and cordial greetings from Venice,

Yours J. Zrzavý

Venice, 15 May 1963

August 5, 1964, Okrouhlice: Thank you for your greetings! I hope you are not in Italy now and that this card reaches you in Prague! I was in Padua; Mr. and Mrs. Puppi are counting on your visit. They are supposed to come to Prague this month, but I must stay here now to paint (I have been painting a lot) and would be really sorry to miss them. Please, do persuade them to come here with you, it is just half an hour by car, and as they have an automobile of their own, surely that would not be a problem for them – please help arrange things so that they have a free afternoon. I have one rather large-format picture for them here – tell them to come and get it! I believe I can find something here for you too! Do you happen to know which day they are coming? I will drop them a line now. Take care! My cordial greetings to you and your husband. Yours,

Jan Zrzavý

November 12, 1965

Dear and kind sir and dearest lady,

Thank you for your kind birthday wishes – many greetings, I look forward to meeting you soon.

Yours, Jan Zrzavý

November 12, 1966: Dearest lady,

In vain have I searched for the address of the two American ladies you brought this past summer; they sent me a beautiful calendar, and I need to thank them – perhaps you will save me from my predicament? One of them was called something like Diamondstein. I think I may have their address in Prague, but I cannot go there to get it, as I am still not feeling well – somehow I am not taking well to this strange winter we are having this year. I would like to go to Athens for a short time in April, but unless my health improves it shall have to wait. Where are you going during this coming year? Do you have any news from Puppi?

Cordially yours, and many greetings to your husband. Yours, J. Z.

J. Zrzavý, Okrouhlice n/Sáz.

November 26, 1966

Thank you for the addresses of these foreign ladies, to whom I hope to venture to write today, which is always a big event for me. I am happy that you will have the opportunity to travel abroad – I long to go to Greece, but my courage fails me, as I am not in good health and it tires me overly much. Make sure to enjoy travel while you are young! Cordially yours, and many greetings to your husband. Yours J. Zrzavý

And pray, when did you sit for Modigliani?

(On the reverse of the postcard: reproduction of Modigliani's "Donna dalla collana")

Olga Pujmanová-Strettiová, Nad Santoškou 6, Praha 5

Dearest lady, when you find a minute, please drop by (at noon would be best) – as you forgot something from Brittany, and I would like you to have it before I leave for the Christmas holidays. It cannot be sent by mail, and I am sick now and do not have a messenger. When I am in better health, I may be visiting the hospital in the mornings, so it would be better if you could telephone before you come, to make certain I am home. I hope to see you soon, greetings.

Yours Jan Zrzavý

Greetings to your husband!

Many cordial greetings to you both. Yours, Jan Zrzavý

Venice, 26 June, 1969

Merry Christmas and Happy New Year 1969 to you both, Yours, Jan Zrzavý

Thank you for your message of January 10, 1970. I only received it yesterday here in Okrouhlice from my nephew Jan Zrzavý, to whom it was delivered by post, as it did not state the house number and occupation of the addressee. I returned from Greece on December 18, 1969, and spent Christmas in hospital, until the middle of February. Then I was in Prague, and only now am finally here, but I am unwell. I hope things will settle down. I hope that I will be able to go to Greece again in the fall, as I am to have an exhibition in Athens, organized by our Embassy and the Ministry of Interior, so hopefully they will let me go. I hope to stay here until the end of September and paint away, as I haven't done anything for nearly a year, due to the situation and general insecurity in all respects. I am losing both courage and strength. Cordial greetings to you and your husband. Yours, Jan Zrzavý

November 19, 1961

This week the Italian writer Giancarlo Vigorelli visited Prague, on the invitation of the Union of Czechoslovak Writers, as the founder and now general secretary of the European Writers' Association. On Monday afternoon I gave a tour to his wife, Lorenza Trucchi, who is a modern art critic (she gave me her book "Qualche ritratto da Cézanne a Pollock"). All she wanted to see initially was French art, but she was surprised by our collections, and it was a pleasure to give her a tour. Together with her guide, Miss Strěbrná, the daughter of Professor Pečírka, we then had coffee and mostly talked about literature. She told me about Pavesi, about the situation in South Italy, and the Mafia. I could have listened to her forever.

On Wednesday I had the opportunity to continue the conversation for at least a little while, after we visited the Slavíček exhibition. I was happy that she enjoyed the exhibition so much. (In particular she praised both 1902 pastel works of Prague, A Day in June, Mariánské Square and Prague Seen from Ládví. She also praised the installation. Again, we spoke about Pavese.) I then took her by car to the Writer's Union, and en route she briefly described her impressions of the socialist countries.

On Thursday I also met Giancarlo Vigorelli. He was thrilled by Czech Gothic art. Both were much taken by the Master of Vyšší Brod, and astonished by Theodoricus. They also liked the Master of Třeboň. In terms of Czech Baroque, they were surprised by Škréta's Miseroni. Lorenza instantly cited Las Meninas of Velazquez. They liked Canaletto, Brueghel, Hals. German painting on the other hand failed to impress them, even Dürer. Their taste was thus very much in line with my own. We drank coffee at Šíp's, whom we had met day before at the Italian embassy...

Literární noviny published an article about the visit of the great Vigorelli. Lucky that I had not read it yesterday, I may not have mustered the courage to meet them.

April 21, 1962

Resurrection

My life is truly full of interesting encounters. Right after Christmas, we had as a visitor Mrs. H. Noyer, professor of drawing and art education at the Louvre. Next was a delegation of Indonesian painters, who had an exhibition in Prague. At the Italian Embassy I made the acquaintance of Bompiani, along with Professor Ripellino and the writer Cassier, who in particular distinguished me with his attentions. He gave me his book "Il Calcinascio"; he told me so much about himself that it feels as if I have known him for ages. He comes from the South, and his summer retreat is in Gargano, a place which has come to fascinate me after I read Primo Levi's "Christ Stopped at Eboli".

As for Northern Italy and Milan, I met Alfredo Soppiani for several days, photographer at the Fratelli Fabbri Editori publishing house. I accompanied him as his translator to Benešov nad Ploučnicí, where we spent two fascinating evenings in the romantic surroundings, next to the fireplace.

May 9, 1962

During the public holiday I was on duty at the Gallery. I gave two guided tours to Professor Thacher from India, a guest of the Minister of Culture. An elderly gentleman, very cultured and immensely erudite. He seemed to be tired of all the official protocol and was happy to accept black coffee at the National Gallery. He opened up about the situation in India.

A week ago, Féda and I had dinner with Dr. Lili Leder, a dramaturg, and a handsome and spirited lady of middle age. This was already her second visit here. I met her during her previous tour of the National Gallery. She had promised to get in touch as soon as she came back, and I was surprised that she actually did so. She told us about the precarious predicament of divided Berlin. She is one of the few figures of the cultural scene who remained in East Berlin out of conviction that this was perhaps the correct path, although often difficult. Apparently she is a good friend of Arnold Zweig. She even used to help transcribe his work; for he is all but blind, and has everything read out to him, while he dictates his work. The husband of Lili Leder, an eminent surgeon, also travels extensively. They visited Indochina together.

Lately I have been getting a lot of practice in French conversation, and currently already for two weeks with Lobeleri Turk, a painter from Tunisia, who has an exhibition in Prague as a guest of the Artists' Union. For the first time I heard a first-hand account of the problems of North Africa. L. T. is a synthesis of European civilization and culture and a medieval sensibility. Hence the chip on his shoulder, camouflaged by his self-assured bearing; I am currently acting as his liaison officer with the Union, for their person in charge, Mila Janečková, speaks no French.

May 11, 1962

I am as worn out as a dog. Last night at the Hotel Jalta we had a farewell party with Professor Thacher (Křístek, Šorm, Hudeček, etc.) And tonight, a farewell party for the Indonesian painters, at the Artists' Club.

Sunday, September 16, 1962

My eyes are closing with exhaustion. Yesterday I was busy most of the day with Professor Shin Hamada of Japan, a professor at the Academy of Fine Arts in Japan. He received a three-month scholarship from our Artists' Union, and it is difficult to communicate with him. He speaks a little English and a little Russian, but both only very little. Still, he is extremely polite, tactful and quietly attentive - apparently all Japanese are famous for these qualities. I met him on Friday at the Artists' Union and was placed in charge of him. Still, I did not expect him to come to the Gallery so soon. So far he has few acquaintances here, as this is his first visit to Europe and he feels rather lonely. I therefore took him to lunch at the Loreto; we were joined by Věra Frömlová and Mojmír Hamsík, and our communication by gestures provided much amusement for the other diners. On Monday I will take him to see the collection of Modern Art.

Monday, November 26, 1962

At the Gallery we celebrated Mojmír's birthday,

and in the evening we had drinks with Fěda at the Hamada's. Recently professor Hamada's wife Fusako joined him in Prague. They both live at the Lecturers' Home, which is essentially a student dormitory. It is a nice place, and we felt at home there. I tried on a kimono – it is a most becoming fashion, and I rather liked myself in it. Apart from wine and Hennessy cognac we also drank green tea and ate seaweed with sea-urchin spread. Ugh! But Fěda rather liked it. Shin is quite amiable and well read. I only realized this at his lecture on Japan, which was translated from Japanese. It was well-structured and offered fascinating insights – which one would little suspect from the way we bray at one another in our Russian-English, trying to make sense of each other by mere gestures.

During the first years of my tenure at the National Gallery I felt that Krofta also enjoyed his new job. He was amiable and open, and took an interest in our work. Often he would appear as several of us gathered at Hamsík's restoration studio to eat lunch together; the room was formerly used by Vladimír Novotný, the ex-director, as a kitchen and it still had a stove with an oven where we could easily roast a chicken, to everyone's delight. The pleasant atmosphere at the Gallery in those days was also due to Mr. Krofta's aforementioned secretary Eva Kredbová, the daughter of the universally revered Professor Jan Květ. Another reason I will always think of Krofta fondly is that in 1963 he made it possible for me to travel to Paris, which back then was little short of a miracle.

My assignment in France was to conduct a check of our paintings on loan to the Eugene Delacroix exhibitions being held in Bordeaux and at the Louvre. Immediately after my arrival, I obeyed the bidding of Professor Cibulka and telephoned his old friend, Mlle Dormoy, the formidable assistant of Paul Léautaud; I was to give her a report on his fortunes and to find out if she was in good health. I was told this would prove an interesting encounter for me, and that I would get to see the paintings done by her remarkable friends. As soon as I telephoned, Mlle Marie Dormoy invited me to dinner that very evening, and mentioned that she was going to ask her neighbours to have coffee with us. I was less than pleased – as early the next morning I had to set out for Bordeaux, and given Professor Cibulka's account, the hostess herself provided plenty of interest in her own right. But what a surprise I was in for! The neighbours who came for coffee were Mr. and Mrs. Šíma! I wept like a child,

something I did not note in the following terse record...

September 30, 1963:

Dinner at Mlle. Marie Dormoy's. She is 'charmingly eccentric'. Mr. and Mrs. Šíma were in attendance, and also Mr. and Mrs. Larroche came to meet me, a cordial evening. Šíma was very nice. He invited me to his studio to view his paintings, and also to lunch, as soon as I return from my business trip. It was an unforgettable evening!

Wednesday October 9, 1963.

It is raining. Morning at the Louvre. After two at Šíma's place. An extremely lovely afternoon, I stayed until half past six. He was reminiscing, asking questions, showing me his pictures. He was warm and friendly, and surprisingly, I did not for one moment feel like "a victim of charity", as Fěda terms excessive hospitality. And was I shown some hospitality! On my way to their place, due to my clumsiness, I caught my finger in the door getting out of the Métro. I nearly fainted with pain and agony, which I did not manage to conceal during my visit. Mrs. Šímová expertly treated my finger, hugging me and saying that we now had one more thing in common – for she also had an injured index finger.

On the flight back from Paris I was still thinking of the cordiality Mr. and Mrs. Šíma showed me, and the farewell party held in my honour by Daniel and Helen Larroche. I had been wary of the disparate crowd that might gather, but fortunately these fears were in vain. The mood was highly congenial. Jacques and Lucy Gernet, Šíma with his daughter, Dorothy Kraus, Shin and Fusako Hamada. The Hamadas were radiant. I was happy to be able to introduce them to a variety of artistic "Parisiens". They were all but abandoned in the local House of Japanese Artists, and it was (literally!) with tears in their eyes that they reminisced about Prague, where they had been the center of attention. I visited with Mr. and Mrs. Šíma again in July 1968, when we celebrated the "Prague Spring" together, and then again the following year, when I managed to stop over in Paris for a few days before returning to Prague from a six-month residency in the United States. From my very first meeting with the Šímas, we never subsequently lost touch. I was happy to be able to make myself useful to them. Šíma often asked me to find some books for himself or his friends, whom I would also look after many times during their visits to Prague. In this way I got to meet a number of interesting figures. During one of these frequent

occasions, Šíma sent me a gift of his sketch for a stained glass window, as a memento, as he put it, of my excitement after my visit to Reims. I was quite touched by this gesture.

April 12, 1968

Mr. M. Seinselien (?) and Anička Masaryk have just left. Mr. S., an acquaintance of Šíma's, and his Reims patron, a parish priest, uncommonly unprepossessing with a bare scalp and huge ears – but a pair of deep-set blue eyes with a penetrating gaze. As well as a peculiar charisma. Yesterday Mašín and I took him to Karlštejn Castle and to visit Ronovský. And then on to the Medek's, but on our own. Mikuláš was out, but Ema was able to answer questions which I translated. Today we spent the day at the National Gallery, and in the evening I invited him to dinner at our place. We were deeply sorry not to have Professor Cibulka with us – as he was buried not a month ago.

Šíma did not attend the opening of his exhibition at the Wallenstein Palace in 1968. He was delighted all the same by the news of the success of the exhibition with both local and foreign visitors – not only from France, but also from England; he said he was particularly pleased by the presence of Roland Penrose and his wife, Lee Miller. He would hear their first-hand account of the success of his Prague exhibition a year later in Paris, at a cocktail party held by Iréne Bizot, a great admirer of Šíma's work. When the Society of Friends of the National Gallery was founded in 1992, Iréne Bizot became one of the eminent international members, and naturally did not miss the Šíma retrospective at the National Gallery, commemorating the twentieth anniversary of the artist's death.⁴ Šíma was memorably represented by a pair of his younger friends: Charles Marq and Brigitte Simon Marq, artists who ran a studio in Reims, producing stained glass windows from the designs of famous artists. Their collaboration with Šíma gave birth to a rare friendship and a lively interest in Prague and East Bohemia. For a number of years the Marqs had been planning a trip to Czechoslovakia, but each time something got in the way. When I took them with Iréne Bizot to visit Jaroměř and Kuks, places familiar to them from reproductions and Šíma's own passionate accounts, they were overcome with emotion. I in turn was moved by a conversation with them in my house at Santoška after our return. While looking at two small-format watercolours that Šíma had sent me after our encounter at Mlle. Dormay's, Charles asked me "Do

you realize that Šíma presented you with two distinct examples of the contradictions in his oeuvre? Something like Apollo and Dionysus, or Classicism as opposed to the Baroque." "Yes, but I have dubbed these dear treasures "Peace" and "Tempest", I replied. At this point Charles was already staring in rapture at Šíma's drawing of a design for a stained glass window for Reims. After a moment's silence he said: "Incredible...I once worked from this drawing, and ever since I have had no idea as to its whereabouts."

I apologise for this digression, justified by the significance of Šíma's "art of spiritual persuasiveness".⁵

But to return to the 1960s...one of my fondest memories is of serving as a guide to the French painter Jean Bazaine (on April 14, 1966), a guest of the Artists' Union, who had a lecture at Mánes. And also the excitement of the following month: the two exhibitions that opened – Henry Moore at the Sternberg Palace, and Dutch Drawings and Engravings at the Kinsky Palace. With my workload in those days I had little time – and perhaps little desire – to look too deeply into the precise causes of Krofta's growing discord with my colleagues, namely Mašín, Kesner, Šetlík and Zemina, and soon enough also with myself. It was all very sad and depressing. As a matter of fact, we were all much relieved when "Krotftík", as Šíma used to call him, was recalled from his function as director of the National Gallery in January 1967.

The person to assume his position as director of the National Gallery was Professor Jiří Kotalík,⁶ who nevertheless only took over in March, at the same time that Jiří Mašín arrived. During the interregnum the position was occupied by Ladislav Kesner.⁷

Among the foreign visitors at the time, I was very taken by Professor Fritz Novotný, director of the Belvedere in Vienna, whom I chaperoned together with Anička Masaryk, and Professor Mark Macken from Belgium. A great surprise came in the form of Ilya Ehrenburg, dispatched to the National Gallery courtesy of the Writers' Union.

March 14, 1967

I was expecting a warrior – the lion as I knew him from old photographs, and was therefore taken by surprise to find a white-haired, mild elderly gentleman, toothless and homely. He was accompanied by a young Swede, whom he had met in France somewhere, so we spoke mostly French together. He asked if I was familiar with the Gothic sculpture of North Russia. When I replied

that it was difficult for Czechs to travel even to the brother country, he smiled and said that even so, life here was wonderful by comparison to theirs. "40 ans de la vie perdue, j'en sais quelque chose." He said we had only had a bad 15 years. Should I feel guilty about my trips abroad after such words?

At that point I had already traveled abroad several times. Still, I was not able to travel to the West together with Fěda until January 1969, on a Ford Foundation scholarship which we both received thanks to Meda Mládková. I think of her often with gratitude, and am reminded of how thankful Fěda was to her to the end of his life. During our sojourn in the United States, Mr. and Mrs. Mládek were an unforgettable source of support to us. We lived with them when we first arrived, and later stayed with their friends in the vicinity.

This was a time we both benefited from greatly. Fěda – a biologist – worked at the National Institute of Health in Bethesda, Maryland, while I was based at the National Gallery in Washington and the Metropolitan Museum in New York, also traveling to almost all major art institutions in the United States. The experience re-affirmed my desire to dedicate myself, after my return, to the study of the Prague National Gallery's collection of the Italian Primitives, which came largely from the D'Este collections of Konopiště, and which I had long been interested in. Now that Eda Šafařík had left Prague for Italy, the study of this collection was open to me. And I had the extraordinary opportunity to seek the advice of Professor Millard Meiss at Princeton, or MM, as everyone called him.

Still, I did not want to leave educational work. At all the institutions I visited in the United States, I collected their educational materials. At the same time, I found opportunities to give lectures, promoting the art collections of the National Gallery in Prague. Never before had we spent such a long time outside of our country. We were received everywhere with open arms. We were offered jobs and places to stay – what grieved us was that these favours were prompted by compassion for the misfortune that had befallen our country. And so – each in our own field – we sought to form friendships that perhaps could, even in the uncertain future, help maintain contact between our country and the world. I shall cite just two of my numerous records of that time:

*Saturday night, February 15, Princeton
I am in Princeton since Monday and have fallen in love with the place. Compared to the*

provincialism of Washington – although that is perhaps not the right word, as Washington is something of a cross between a metropolis and a village – Princeton exudes the atmosphere of intelligence and security; everyone here quietly and diligently goes about their research. Without all the feverish rush and edginess. The sense of quietude and peace is accentuated by the snow. A week ago there was a big snowfall, a blizzard, the day before I arrived here. In New York the traffic is still at a standstill. I feel maliciously pleased when something does not work even here in this country. For shame! Stage fright and anxiety before my meeting with MM is dispelled. His kind forbearance helped me to overcome the fear of my own inanity. Every day I am angry with myself for not having studied more systematically in the past, just as I was unable to find benefit for my work through Professor Cibulka's friendship. I would give anything now to be able to ask his advice! I must take this lesson to heart and make good use of my access to Meiss. I must not be ashamed of my ignorance, but simply get to work. In the few days I have been here, I feel I have made some progress – I don't want to leave here. I keep thinking whether and when I will return. Gerda Panofsky offered to me that I could stay with her. I have met many interesting people. Comical, witty Cesare Gnudi, a good soul, and the dear Carl Nordenfal, a Swede. The selfless and solicitous Edith Kirsch, and Gerda Panofsky, who has been close to me from the first minute. A whole world to itself. Exclusive, safe, and by virtue of all these things, highly attractive to me. Away from Fěda and all the Washington Czechs I almost managed to forget the oppressive atmosphere of Prague. It cannot be forgotten, but only banished to the unconscious mind.

February 28, 1969

A fabulous day of sun and snow, full of wonderful experiences. In the morning, I drove to New Haven (Yale University), down the fine highway, to its parks with tall solitary trees, set in the snow, the blue sky, the sun. I was driven by Bernie Danziner, an amiable architect. We got to New Haven shortly after ten, we saw the collection, and then, biding the advice of Sandro Continni, we called on Charles Seymour. He was already expecting us. He gave us a tour of the depository, and introduced us to the restorer. He was an enthusiastic sportsman, cleaning one panel after another with a sort of religious zeal. A curious manner of instruction, in the depository! The students can actually touch the Gothic panel – literally like an object!

A kind lady, in a cozy home, chicken and Chablis, the atmosphere was reminiscent of the good old days – and our lunches at Professor Cibulka's house. Charles Seymour's father had been a diplomat at the end of the Second World War and had known Beneš. Apparently he

wrote about him as well as about Kramář in his memoirs. Charles gave me a copy of his book with a kind dedication. He asked me to come again, and perhaps I will indeed.

Around three o'clock we set out to see Naum Gabo.

Thanks to the detailed instructions of Mrs. Gabo we did not stray and soon found the house, standing on its own, with a sculpture in front of it, in the snowy landscape. The view reminded me a little of the hills around Karlštejn. The reception was more than warm. First we – understandably – discussed the current situation, and only then were taken to the studio. Gabo was obliging and solicitous. He brought us his creations to inspect, opening and closing the shutters to achieve the best possible lighting, placing me in the position he found ideal for viewing. It was a genuine experience! ... Until then I had little idea how much arduous, detailed work lay behind every one of his creations. As well as how much expense. Excellent tea was served at a round table. Gabo brought Russian wooden bowls, on a revolving tray. He had brought them from his visit to the USSR. He had only managed to go there two or three years previously. Before that, he was always rejected with the comment that they did not recognize his American passport; even after so many years, to them he remained a refugee. He would love to visit Prague (he had visited in 1928) and hopes to see it again when “the friends” leave. He is afraid to go now. But he believes they will leave. And that we will host his exhibition and lecture in Prague. “What would we be without hope?” were Gabo’s parting words, ones which I would often recall in Prague, as a memento.

The joy of reunion with my family and friends in Prague was nonetheless as overpowering as I sat on my balcony at Santoška, with a broad view of Prague – ravishing in all weather. And then came the writing of reports of my travels. Not only for the official records, but also purely privately, concerning persons who were still decidedly undesirable in our country. I was interrupted by a phone call from Jiří Mašín: “Míčko told me you would come back, but I was still worried you might stay there. I am most happy to pass along a message from Jiří Kotalík: you are to take a few days off to rest from all that hard work over there, before you plunge into it back here.”⁸

This paper was reviewed.

Notes

1 Dr. Jiří Mašín (1923–1991) was a member of the staff of the National Gallery in Prague for many years, first after 1946 as a volunteer, then as of 1952 as a regular member of staff, and from 1953 onward as deputy director. On October 1, 1964, he left the National Gallery by choice, as he was drawn to lecturing at an arts academy; all the same his departure was precipitated by the tense situation at the institution – to which Jiří Mašín would return after the appointment of Jiří Kotalík as director in 1967.

2 Dr. Jan Krofta (1907–1982) was appointed director general of the National Gallery on June 1, 1960 – his authority extended to the entire group of the National Gallery and the Museum of Decorative Arts in Prague. In January 1967 he was recalled from office, although he remained an employee. He was tasked with compiling an inventory of reports regarding the archaeological research undertaken at the St. Agnes Convent.

3 When the director of the National Gallery, Dr. Josef Cibulka, returned to the university after the war in the capacity of a professor, Dr. Vladimír Novotný was placed in charge of the National Gallery on July 1, 1945. At the end of 1959 he nevertheless submitted a request to the Ministry of Culture to be relieved of this function, citing that he realized that the conflict between him and a portion of the staff arose mainly as his name was cited in connection with the case of the imprisoned former director of the Museum of Decorative Arts, Dr. E. Poche, and also because of his position as director of the National Gallery after the trial of his former employees, Dr. Dvořák and O. Pinkas, who had been convicted of the misappropriation of socialist property. For further details regarding the reasons that compelled Dr. Vladimír Novotný to request to be relieved of his duties as Director of the National Gallery, see NG Archive 139/60.

4 From the spring of 1968 onward, Irène Bizot, from the head office of the Réunion des musées nationaux (RMN), was one of the most active and all-around useful friends of our nation, helping to maintain the tradition of close connections between our countries cultivated since the First World War. See: Olga Pujmanová, in: Irène Bizot, *Ur portrait par ses amis*. Blanchard Editeur, juin 2000, pp. 42-43.

Regarding the long friendship with the English-speaking world sparked by the visit of Miss Helen Lowenthal in 1963, see Olga Pujmanová Commentary, in: *The Attingham Trust Newsletter*, 2015, Number 13, p. 3.

5 See the article by Eva Bužgová “The Art of Spiritual Persuasiveness”, published in the *Lidová demokracie* daily newspaper, June 8, 1968, p. 5. The idea to hold a Šíma exhibition was proposed already by Jan Krofta in 1965, see NG Archive 5382/65-Ze/mi and 5902/65-DrKes.

On the very last day of 1964 a Šíma exhibition was opened at the Gallery of West Bohemia in Pilsen, with the collaboration of the National Gallery in Prague, curated by Anna Masaryk. The exhibition presented two sketches for an intricate stained glass window. One of those was the one Šíma later presented to me as a gift. See exhibition catalogue *Lidé a jejich krajiny, obrazy a studie* (People and their Landscapes. Paintings and Sketches), 1964, no. 78 and 79.

6 Prof. Jiří Kotalík (1920–1996).

The most significant change brought about by the appointment of Professor Kotalík was the new awareness of the studios of contemporary artists, to which I would subsequently bring foreign guests. Kotalík's close cooperation with the Artcentrum also directed me to contemporary work and provided me with the opportunity to travel abroad.

7 Dr. Ladislav Kesner (born 1928), was member of the staff of the National Gallery for many years. He joined the NG in 1951 as a volunteer, and from 1954 onward worked as a research fellow. After the departure of Jiří Mašín he was temporarily appointed deputy director of the National Gallery – an appointment which he was relieved of upon his own request in December 1970, when he was named an independent research fellow at the Collection of Old Masters.

8 This article was prepared with the support of a Grant for the Long-Term Conceptual Development of Research Organisations from the Ministry of Culture of the Czech Republic.

Translated by Barbora Štefanová

Sequences of Symbolism

PETR WITTLICH

Focusing on the phenomenon of Symbolism as an art movement in the culture of the Bohemian lands at the turn of the 20th century was a major exhibition with poetic title *Tajemné dálky (Mysterious Distances)* organised in the first half of 2015 in the Olomouc Museum of Art, subsequently shown in the National Gallery in Prague, accompanied by an impressive publication by the Arbor Vitae publishers. Both exhibitions as well as the book were conceived by Otto M. Urban following up on his past project entitled *In morbid colours – Art and the idea of decadence in the Bohemian lands 1880–1914*.

To create such a monograph on of the main tendencies of art of that time, not only means to compile a vast amount of fine art material but, above all, to decide on principles of its selection. But in fact, art falling under the label of Symbolism in particular, owing to its diversity, makes such clarification quite difficult. In the usual strategy used for the modern art of the end of the 19th century, the basic polarity between sensualism and idealism is applied, which historically crystallised as a contrast between Impressionism and Symbolism. At the turn of the century, there was certainly no shortage of sharp debates among supporters of both these movements, which were very different when it comes to both the aesthetics as well as the worldview. Discussion had resulted in a definite opinion, by which the sphere of visual experience still associated with emulation of the external natural model had been designated for Impressionism, while the sphere of ideal

imagination, allowing greater artistic abstraction, for Symbolism. That is why Symbolism could be positively evaluated as a gateway to the avantgarde art, albeit only as a part of the Surrealist and art-historical retrospect.

Effectiveness of this strategy, however, is weakened by the already mentioned diversity of Symbolism. One only has to look into the exhibition catalogue to see that it is often extremely difficult to separate these two art movements from each other – provided we shall not insist on the assumption Symbolism above all signifies a literary theme. Only this is problematic again, although there is no doubt about the fact the main sources of cultural Symbolism of the end of the 19th century were literary. In such situation we would have to take the main motto of Moréas' *Symbolist Manifesto*: “to dress the Idea in a sensible form” literally, but this would condemn fine art to mere illustration. This is why it is necessary to view the symbolist art in a very differentiating manner.

In order to establish a better understanding of this subject, it would perhaps be useful to go back to the beginnings of Symbolism and focus especially on those personalities, which were important particularly when it comes to authenticity of fine art associated with the Symbolist movement. Of crucial importance in this sense, was the meeting of Paul Gauguin with the art critic Albert Aurier who wrote about him the famous article published in March 1891 in *Mercure de France*. In this article, we read that a symbolist work of art shall be:

- 1) *"Ideistic"*, for its only principle will be a representation of Idea,
- 2) *Symbolist*, for it will represent this Idea in forms,
- 3) *Synthetic*, for it shall depict these forms, these symbols in a manner which generally comprehensible,
- 4) *Subjective*, for object shall never be understood merely as an object but as a symbol of an idea perceived by the subject,
- 5) (and this is a consequence) *Decorative* - for decorative painting in its own sense, as perceived by the Egyptians

and probably also by the Greeks as well as the Primitivists, is nothing but a manifestation of art which is simultaneously subjective, synthetic, symbolist and "ideistic".¹

The requirement, according to which a symbolist work of art should be (after Gauguin's example) decorative, meant for Aurier that such "*simple, spontaneous and primordial*" work is a true and absolute art because in its essence it is identical with the primitive art, with art created by "instinctive geniuses of the earliest



¹ Karel V. Mašek, *Libuše*, 1893, Paris, Musée d'Orsay.

times of humanity". Aurier establishes here the aesthetics of Primitivism, which subsequently was so important for the onset of the avantgarde.

Reminder of this original constitution of authentic symbolism in fine art indicates that Aurier's concept was not only revelling in the illusions of fanciful visions. Or, to be more precise, that he also applied to such visions the criterion of "transcendental emotiveness", that is the inner dramatic relationship with ideas, which is opening the way to their expression. Symbolism here, is not merely an exclusive enclave but a real culture-forming force. Aurier demanded walls for Gauguin.

As historians, we are aware what followed next. Pioneers, like Aurier or Gauguin, either died prematurely or were ostracised, and in the 1890s, the „juste milieu“⁴² which was a prerequisite for the social institutionalisation of modern art set in. Only the beginning of the 20th century, with the emergence of the new generation of the Fauvists, could go back/ the established foundations.

Copying the history of modern art canons again should certainly not be the main concern here. The current view must also take into account the complex developments taking place when the modern concepts permeated the resistant strata of the period artistic imagination. I think that this is, in essence, what Urban is concerned with.

The case of Czech art is, in this sense, quite enlightening, if only because of the complicated relationship between the artistic periphery Bohemia was and Paris as the artistic centre. First Munich, then Paris. This is the journey of Mucha and, together with him, Karel Vítězslav Mašek, whose *Libuše* is the first large-scale painting of Bohemian Symbolism, which is an impressive dominating piece of the exhibition held in the Church of Saint Salvator in the Convent of Saint Agnes of Bohemia. It is marvellous the organisers had an opportunity to exhibit this enigmatic painting the 1893 date and purpose of which are still a mystery. It is on temporary loan from the Musée d'Orsay. Hanging in the background, paintings of Maxmilián Pirner, especially his *Finis* (The End of All Things), of course immediately highlight the complexity of the first wave of Symbolism in the Bohemian art. While *Libuše*, besides other things, contains the decorative aspect, which was important for Aurier, Pirner's painting is painted by the traditional illusionistic technique avoiding the primitivist claim to authentic symbolism. It belongs to a different branch

of this art the origin of which is to be understood rather as neo-romantic and which, in contrast to the actual Symbolism per se, should perhaps be referred to as idealism. However, the matter is not as simple, especially owing to the peculiar erotic nature of Pirner's art which shows that the question of primitivism can also be dealt with in a different, psychologically determined way, which, in turn, is more open to the claim of subjectiveness.

Art-historical division of this subject into symbolism and idealism is quite well-established in the more recent literature. A good example of this approach is, incidentally, the exhibition of the Belgian Jean Delville held simultaneously in GHMP (Prague City Gallery). Distinguished in this manner is the period of the 1880s and 1890s from the later period of his work, the turning point being Delville's participation in the Rosicrucian campaign of Joséphin Péladan during which he changed from the intuitive follower of Hermetic tradition to communicator of the pseudoreligious gospel of Love and Beauty³. Perceived as the Bohemian counterpart of Delville, may certainly be František Bílek whose *Ůžas* (Astonishment) is the second dominant piece of the medieval church space of the Convent of Saint Agnes of Bohemia.

It was necessary to divide the mass of symbolist paintings into several subsections. For the purposes of this publication, Urban decided to do so chronologically, in three chapters based, in essence, on the generational aspect. Entitled Walled-up windows – The beginnings of Symbolism, the first chapter deals broadly with the breeding ground for symbolism emerging in the art of Bohemian and Moravian painters from the middle of the 19th century as a reaction to the period realism. The first icon among them is Gabriel von Max, whose Munich studio, and especially the peculiar mixture of decadence and natural scientific interest typical for his art attracted the attention of Czech painters who visited Munich before the invasion of the young generation in the 1890s. Liška, Lerch and especially the young Schikaneder influenced by reading Schopenhauer, acquired from this relationship their doubts about the value of human life. By contrast, sense of eroticism was not lacking in the works of Max Pirner who was active in both Prague as well as Vienna where he also won acclaim among the artists of the Vienna Secession. Similarly remarkable personality was also Felix Jenewein grappling, in all his works, with the „linearistic“ legacy of the art of the

Nazarenes. Contrast between the allegorical illusionism of Beneš Knüpfer and affected academism of Rudolf Jettmar and inclusion of both artists in the exhibition betray a great flexibility of Urban's conception of symbolism. The undue emphasis on morality of Emil Holáček also always raised doubts about his affiliation to symbolism. Only the younger group of these painters with the experience of Munich and subsequently Paris, manifested a true symbolist orientation, at least in some of their works. Mašek's *Libuše* and other works from the beginning of the 1890s as well as the slightly later pastels of Mucha reflected the Paris scene and the innate spiritualist inclination of authentic symbolism. However, both, each one for different reasons, fell out of favour with Karel Hlaváček who was believed to be the supreme authority on requirements of decadent symbolism in Prague after the middle of the 1890s. From his point of view, the only true symbolist (except for young Bílek) was František Kaván, who, of course, was a landscape painter.

Uprisen griefs, the second chapter of the book begins with the emergence of the *Moderní revue* (Modern review) and with it, also, the important alliance between symbolism and similarly orientated literature. Urban also sees here the beginnings of the modern Czech art criticism (Karel Hlaváček). Attention is paid to art of the young František Bílek and the young members of the Mánes Association of Fine Artists such as Preisler. Slightly surprising in his case, is Urban's partiality for representation of corpses (dead dragon in *Pohádka* [Fairy Tale], dead muse with the wings of an angel in *Jarní večer* [Spring Evening]). Representing this category are Panuška, Hudeček and Kupka, as well as does Ladislav Šaloun, with whom Urban also lists Anton Hanak and Franz Metzner. This may open an interesting question about complex issues pertaining to the reception of the Viennese and German art in the Czech milieu.

The third chapter, entitled *In the cobwebs of nerves*, focuses on the period of the beginning of the 20th century when, especially, the 1902 exhibition of Rodin and 1905 exhibition of Munch opened the imagination of Czech artists to authentic artistic representation of psycho-physical condition of the modern man. The outcome was the Osma group and Kubišta's expressionism, and Urban understandably pays a special attention to the artists of the Sursum group as the most outstanding representatives of the third generation



2 Jaroslav Panuška, *Alenka's Witch*, 1900.

of symbolist artists. František Kobliha in particular, followed by Konůpek, Váchal and Zrzavý, are welcome personalities of his work. Among sculptors, there are the young Štursa and Šaloun again, the last-mentioned being well-suited for the explanation because of his social interest in Spiritism and esoteric teachings, the echoes of which are absolutely stigmatising for this generation of symbolists. Nor does Urban leave out the artists of German nationality, of whom Alfred Kubin, August Bröms or Richard Teschner could also extend into the Czech context. In the case of others, such as Rudolf Jettmar, it is more problematic.

Every individual chapter is accompanied by anthologies of the period texts, in which Urban selects typical examples from abundant sources and it is excellent that he reproduces them unabridged, in their entire length. Moreover, the text of the book is supplemented with short chapters written by other authors. Luboš Merhaut gives an account of Czech literature with symbolist orientation, of which he naturally focuses predominantly on the publishing activity associated with *Moderní revue*



3 Otto Gutfreund, *Anxiety*, 1911, The National Gallery in Prague.

(Modern review). Petra Ježková writes about the symbolist theatre and, on the background of the official Prague theatres, which „reacted to stimuli of symbolist theatre only partially”, she recounts the endearing activity of small theatres with literary orientation, of which Divadlo Umění (Theatre of art) in particular achieved, between 1912 and 1914, highly professional standard. Moreover, Otto M. Urban also added notes on symbolism in applied arts and architecture where he focused predominantly on poster, bibliophilism, ex libris and symbolist interior design using

the examples of studios of František Bílek and Ladislav Šaloun, of which the artists themselves were authors. Filip Wittlich obtained the very useful Kalendárium (Calendar) highlighting, in broader sense, political and cultural events in Europe between 1880 and 1914.

The impressive publication suffers from one unpleasant flaw. The pictorial matter in it is organised monographically, that is strictly by the birth year of the artist and therefore very different types of artistic expression are often to be found shown together. Moreover, the biographical sketches introducing the sets of reproductions by individual authors are, instead of focusing on their to symbolism, aiming to characterise the author in general with the consequence of undue inaccuracies or even insinuations (Maxmilián Švabinský). Owing to the chosen format, the undisclosed author of biographical sketches is forced to resort to a condensed manner of expression, which, in turn, is disastrous for the Czech language. It is a shame because pictures are what the average reader focuses on to start with.

The exhibition in the Convent of Saint Agnes of Bohemia is conceived differently than the book. Here, the material is divided into sections by seven themes. The first one is Loneliness of dreams focusing on the artist and presenting works from self-portrait (Munchesque Preisler) to so-called „crypto-portrait“ or embedded portrait (Kubišta's *Saint Sebastian*), including paintings representing a fantasising artist (Oliva, Holárek), or his personifications (Hofbauer) and visions or archetypal (Kupka) or landscape (Jettmar) type.

The second subsection, Paradise lost is, somewhat surprisingly, devoted to the theme of lost and repeatedly found religion and, apart from the dominant reliefs by Bílek and Váchal, there are various paintings with the images of Judas (Max, Knüpfer), Crucifixion (Brömse, Pirner, Staeger), angels of life and death (Urban, Mandl), Jesus (Zrzavý). And, of course, there is the haunting cemetery by Gretsche.

The third subsection, Inner sight, is traditionally associated with symbolism. Urban highlights here the issue of spirituality intensified also by the use of opium. Considered here are predominantly heads and faces, which, with their eyes closed, are immersed in their own mystic experiences or staring into distance like prophets. The well-known works of Šaloun, Štursa and members of the Sursum group (Zrzavý, Váchal, Gartner) are complemented by an interesting painting by Gabriel Max,

Duševní boj (Mental Battle), in which the bracelet on the woman's wrist suggests a rather sexual subtext of the subject matter.

After the three rooms of the convent itself, the spectator walks through the roofed wing of the cloister where, owing to the requirement of reduced light, works executed on paper are exhibited. Works by numerous authors are to be seen here and, among them, the sheer scale of Mucha's pastel entitled *Propast* (Chasm) on loan from the Paris Musée d'Orsay, attracts immediate attention. It is one of the few extant remarkable examples of Mucha's symbolism, in this case most likely associated with the work on *Otčenáš* (The Lord's Prayer). After this, the exhibition continues with a large display case with examples of symbolist book illustration and typography, which, because of the interconnection between symbolism and literature, contains a series of excellent examples.

In the space of convent churches, Urban's themes grow urgent. *Přízraky noci* (The Spectres of the Night) epitomise the symbolist demonology. While the front part of the panel suffers from certain lack of unity (Jettmar's *Noc* [Night] brutally collides here with Zrzavý's *Údolí smutku* [The Valley of Sorrow]), the rear part will be a delight for the spectator. Collection of Panuška's paintings in particular is excellent (*Alenčina ježibaba* [Alice's Witch], *Zaklínači* [Enchanters] and his fairy tale-like and, simultaneously haunting visions correspond well also with Šaloun's *Vodníci* [Water Sprites] and with Kocian's *Úděl umělce* (Artist's Destiny). The interpretation bonus, offered here by Urban, is an inclusion of Gutfreund's *Úzkost* (Anxiety), which is a great contribution to the exhibition, albeit certainly debatable.

The space of the Church of Saint Salvator itself was chosen by the author for the theme *Et in Arcadia ego*. The title is based on a famous motto, the ambivalent meaning of which was already commented on by Panofsky. In it, the ideal of beauty is associated with the domain of death. This truly is a powerful subject matter and the spectator has the opportunity to view how it is consummated in the exhibited works of art. The choir is dominated by the brilliant Mašek's *Libuše* in which, thanks to his perceptiveness, Urban detected a dramatic undertone. Mašek's painting is accompanied by works by Maxmilián Pirner, where *Finis* (The End of All Things) again, still in a neo-romantic manner, epitomises the conflict of the world powers. Hanging on the choir walls

are impressive large-scale works intended for exhibitions and the spectator is thus confronted with the so-called official side of the symbolist art. It needs to be said that clearly manifested here are the limits and the general disparity of symbolism in the Bohemian lands. I think Urban is striving to illustrate this by hanging examples of symbolist academism on one side (Jílovenský, Lerch, Staeger, Knüpfer) and the modernists on the opposite side (Mašek, Preisler, Hudeček, Šimon). This, of course is made unclear because of the statues placed between them, of which I would consider only Kafka's *Mrtvá Labuť* (Dead Swan) truly symbolist. His *Orpheus* is a variation of Rodin. Šaloun's theatrical *Byl jsem včera a znám zítřek* (I Was Yesterday and Know Tomorrow) rather belongs on the other side. Hanák's naturalistic male nude *Na pokraji zoufalství* (On the Verge of Desperation) may even provoke laughter when we notice the fig leaf on his genitals.

Urban, is pleasantly persistent. His conception de facto culminates in a small lateral space of the so-called Agnes' oratory under the label *Víly a dívky* (Nymphs and Maidens). Here he exhibited the very icons of the Czech Modern, Švabinský's *Splynutí duší* (Communion of Souls) and *Chudý kraj* (The Poor Country), Štursa's *Melancholické děvče* (Melancholy Girl). Missing is perhaps only Preisler's *Spring*. Interpretation is based on the earlier Urban's analysis of *Splynutí duší* (Communion of Souls) when he compared it with Munch. Now he escalates the decadent aspect of this interpretation when, while pointing out the role of the tresses of the depicted Muse evoking Salome and other details, he concludes that the *Splynutí duší* (Communion of Souls) is "almost an icon of breakdown, emptiness and exhaustion". It is not clear, how such an interpretation could be applied to *Chudý kraj* (The Poor Country) and *Melancholické děvče* (Melancholy Girl). There is, however, a smaller picture by Mašek entitled *Děvče s koláčem* [Girl With a Cake] (dated as early as 1917), which is more acceptable for such purpose. Mašek was a contradictory personality of Czech art as early as 1890s when Karel Hlaváček first praised him and subsequently completely condemned him.⁴ Mašek failed to fulfill expectations associated with the paintings he painted shortly after his return from Paris. He combined the most varied elements but, even despite the fact he did no longer exhibit after the 1897 exhibition fiasco and earned his living as interior decorator and architect, he developed a distinctive style characterised by an almost bizarre

and chromatically biting illusionism. His large-scale paintings with pagan subject matter from the period between 1913 and 1914 may be perceived as competing with Mucha but they also have in them something unusually drastic. The *Děvče s koláčem* [Girl With a Cake] is seemingly a banal image, complemented by decorative-folklorist relicts in subject matter as well as detail, which Mašek liked, but its apparent innocence must, in a perceptive spectator, provoke a great anxiety. I would explain such expression as the typical “recurrence of the suppressed” in the Freudian sense. Upon his return to Bohemia, Mašek had become a successful entrepreneur in arts but evidently did not get any satisfaction as an artist.

The whole exhibition *Mysterious distances* is a remarkable comprehensive presentation of those kinds of artistic expression, which may be in various ways

associated with the symbolist tendency of art of that time. Assembling the works of art, especially those from private and foreign collections, is an achievement, which will probably be never surpassed. Emerging therefore at the same time is a new need for investigation of symbolism, in the notion of which Urban’s “decadent” conception leaves a profound imprint.

Notes

- 1 G. Albert Aurier, *Le symbolisme en peinture - Van Gogh, Gauguin et quelques autres. Textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu*, Paris 1991.
- 2 Michael Marlais, *Conservative Echoes in Fin-de-siecle Parisian Art Criticism*, The Pennsylvania State University Press 1992.
- 3 *Splendeurs de l'Idéal - Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, Musée de l'Art wallon de la Ville de Liège 1997.
- 4 Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Prague 2002.

Translated by Rosana Murcott

K ikonografii Krista na desce *Zmrtvýchvstání* tzv. *Vyšebrodského* *cyklu* z pohledu exegeze

PETR JINDRA

Deska *Zmrtvýchvstání* tzv. *Vyšebrodského cyklu* spojuje dva výjevy: *Visitatio sepulchri* a *Resurrectio Christi*. Přímé zobrazení zmrtvýchvstalého Krista se prosadilo kolem poloviny 12. století. V této době se rozvíjela i ostentativní prezentace objektů křesťanské úcty, aktivující vnitřní představu odpovídající náboženské reality. Součástí kulturního rozkvětu 12. století byl také rozvoj nových postupů vizuálního zpracování teologických obsahů, především exegetické pojetí zobrazení. Tyto souvislosti napomáhají pochopit ideová východiska umělecky a koncepčně mimořádně kvalitního deskového obrazu. Mezi scénou *Visitatio* a zobrazením zmrtvýchvstalého Krista (*Resurrectio*) vládne záměrný kontrast. Výjev *Visitatio* určuje narativní charakter obrazu a utváří jeho reálný prostor, vůči němuž se postava Krista emancipuje; frontalita těla a *facies* v podobě veraikonu podtrhují její epifanický a kultický charakter. Svým typem a jedinečnou aparencí retrospektivně navazuje na zdrojovou ikonografii přímého zobrazení zmrtvýchvstalého Krista a dokládá vztah k ostentativní složce liturgické praxe a kultické zbožnosti. Především však ve vztahu k výjevu *Visitatio* představuje pozoruhodně propracovaný exegetický koncept, o jehož rekonstrukci se studie na základě patristických zdrojů a vrcholně středověké exegeze a teologie pokouší.

Klíčová slova

Vyšebrodský cyklus, *Resurrectio*, *Visitatio*, exegeze, epifanický, *sensus historicus*, *alegoricus*, *tropologicus*, *anagogicus*

Úvod

Deska *Zmrtvýchvstání Krista* (obr. 1) tvoří s úvodní deskou *Zvěstování* umělecký vrchol devítičlenné řady tzv. *Vyšebrodského cyklu*. Její přesvědčivost se opírá o působivé zobrazení Zmrtvýchvstalého,¹ jenž stojí v nápadném kontrastu k svému okolí. Přímé zobrazení zmrtvýchvstalého Krista reprezentuje ikonografii *Resurrectio Christi*, vloženou do tradiční evangelní ikonografie Zmrtvýchvstání v podobě návštěvy zbožných žen u hrobu (*Visitatio Sepulchri*). Marie z Magdaly, Marie, matka Jakubova, a Salome, ztotožňovaná s jednou z Marií – přicházejí po sobotě k sarkofágu, aby pomazaly Ježíšovo tělo (Mk 16,1). Hrob je otevřen, na jeho obrubni sedí anděl (Mt 28,2), jehož zřasený šat „*barvy popela a okoralé hlíny*“ evokuje Dantova anděla v branách Očistce.² V pravici drží sceptrum, v levé ruce plátna, která ukazuje ženám, jimž praví: „*Non est hic surrexit enim sicut dixit.*“

(Mt 28,5).³ Plátna zbylá v prázdném hrobě jsou hmotným dokladem sdělení o zmrtvýchvstání Pána, které *hic et nunc* zůstalo nespátřeno.

Přímé zobrazení zmrtvýchvstalého Krista se prosadilo kolem poloviny 12. století,⁴ v době tak nebývalé akcelerace intelektuálního a kulturního rozvoje středověkého světa, že je „*takřka nemožné hovořit o 12. století, aniž bychom neodkazovali k renesanci 12. století*“.⁵ Součástí tohoto kulturního rozkvětu byl i vznik gotického slohu a rozvoj nových postupů vizuálního zpracování teologických obsahů víry, především exegetické strategie zobrazení,⁶ a zároveň rozvoj kultické zbožnosti s praxí *ostentatio*, tedy vizuální prezentace objektů křesťanské úcty aktivující vnitřní představu odpovídajícího náboženského obsahu. V následujícím textu se pokusím ukázat, že postava Krista na desce *Zmrtvýchvstání* má svou jedinečnou aparenčí vztah k ostentativní složce liturgické praxe a kultické zbožnosti, zejména však představuje v kontextu scény *Visitatio* ikonograficky pozoruhodně propracovaný exegetický koncept.

Liturgické *elevatio* a kultická praxe ukazování

Vztah mezi liturgickou ostentací a historickým vznikem ikonografie *Zmrtvýchvstání* s přímým zobrazením zmrtvýchvstalého Krista předpokládal již Hubert Schrade, vycházejí z analogické funkce vizuální a symbolické složky liturgické performance na straně jedné, a vizuální a ikonografické složky obrazu na straně druhé. Vizuálně-symbolický charakter liturgie umožňuje při mešním obřadu prostřednictvím promyšlené operace s viditelnými znameními spouštět mechanismus epifanie, tj. zpřítomnění neviditelného božství ve vnitřní představě. Smrt a zmrtvýchvstání se vyjadřuje a zpřítomňuje prostřednictvím symbolické povahy liturgických předmětů a gest: samotný oltář (ale i paténa, kalich) představuje *sepulchrum Christi*,⁷ hostie, již nad ním při konsekraci pozvedá kněz, je pravým zpřítomněním Kristova těla, vystoupivšího z hrobu.⁸ Účinek vizuálně-symbolického zpřítomnění těla Krista v liturgické aktivitě byl zesílen zavedením tzv. velkého pozdvihování (*elevatio*) kolem roku 1200. Kněz stojící při obětování čelem k oltáři (zády k lidu) vyzdvihl konsekrovanou hostii vysoko nad hlavu a prezentoval ji věřícím.⁹ Tím se výrazně podtrhla funkce vizuálně-komunikační složky liturgického obřadu, z níž vyrůstala i praxe vizuální zbožnosti (*Schaufrömmigkeit*), jež v průběhu 13. století sílila. Důraz na vizuálně-komunikační složku v liturgické a kultické praxi dokládají i nově se uplat-

ňující ostensoria a monstrance s viditelnou hostií, umožňující inscenovat kultické *ostentatio* (v roce 1264 byl ustaven svátek Těla a krve Páně doprovázený theoforickým procesím s monstrancí, v níž je vystavena hostie zraku lidu, který před ní pokleká). Podobně i relikviáře předkládají svaté ostatky očím věřících v křišťálové schráně. Během 13. a 14. století získávala vizuální prezentace v interakci s pohledem diváka prostřednickou úlohu s vnitřním spásonosným účinkem (*heilbringende schau*).¹⁰ Obraz tak obdržel specifický posvátný význam (*eigene Heilsbedeutung*) a blahodárnou moc (*neue Segensmacht*).¹¹ Tento vývoj stimuloval přechod od tradiční ikonografie *Zmrtvýchvstání*, vyjádřené podle zpráv evangelií scénou *Visitatio* či *Noli me tangere*,¹² k přímé prezentaci zmrtvýchvstalého Krista vstávajícího z hrobu před zraky vnímatele (zobrazení bylo do jisté míry předpracováno v typologických ilustracích byzantských, resp. karolinských žaltářů).¹³ Obraz umožnil přivést na oči neviditelná tajemství víry: přechod (*transitus*) Kristova pohřbeného těla (*corpus terrenum, corruptibile*) v tělo zmrtvýchvstalé (*corpus spirituale, celeste, incorruptibile*) se obrazem viditelně zpřítomnil obdobně, jako se viditelně zpřítomňovalo Kristovo tělo při pozdvihování hostie. Tak jako zavedení velkého pozdvihování a praxe ostensorií, monstrancí a průhledných relikviářů byla rovněž ikonografická inovace přímého zobrazení *Zmrtvýchvstání* odůvodňována touhou vidět a nechat na sebe působit posvátné a mocné.¹⁴ Hieratická, frontálně prezentovaná postava se symetrickými rysy tváře a nápadně potemnělým inkarnátem vskutku připomíná ostentativní objekty, například relikviářové busty, k jejichž materiálové exkluzivitě a luminozitě je paralelní i zářivý jas pláště a zlatě krumplovaný šat pod ním.¹⁵ Současně je však třeba vidět v inovační praxi vizuální prezentace i způsob, jímž se v lidské mysli individuálně a smyslově konkrétně ukotvovaly rituály a svátosti, které tvořily objektivní strukturu lidské existence. Epifanický a kultický charakter zmrtvýchvstalého Krista *Vyšebrodského cyklu* odpovídá jak touze posvátně vidět a nechat na sebe působit, tak i potřebě vstřebávat, upevňovat a především rozvíjet v mysli prostřednictvím vidění a prožitku objektivní řád víry a rituálu. Dobové postoj k zobrazení jakožto mnohostrannému médiu náboženské aktivity, kultu, paměti, meditace, ale i intelektuální spekulace nelze chápat jednoduše a plošně; jejich charakter byl jistě diferencovaný podle funkce zobrazení, prostředí, resp. kontextu, v němž bylo recipováno, a nepochybně i podle sociální identity recipienta. Víme o tom jen málo.

Mimořádné umělecké zpracování postavy a její reprezentativní ikonografie, promyšleně komunikující s narativním výjevem Navštívení, vyvolává představu spíše intelektuální recepce zobrazení (v celém obecně naznačeném spektru obrazové mediace). Její charakter může naznačit pouze komplexní rozbor obrazu.

Dvě obrazové reality a jejich vztah

Pole desky sdílejí dvě obrazové reality: narativní nitrosvětská scéna (*Visitatio*) a epifanický obraz zmrtevýchvstalého Krista (*Resurrectio*). Narativní výjev zahrnuje sedm figur – podle Matoušova evangelia příslušející k ikonografii *Visitatio* vedle postav anděla a tří Marií u hrobu i strážci (*custodes*), jež s nimi mají shodné měřítko i narativní pojetí. Výjev ilustruje zprávu synoptických evangelíí o nalezení prázdného hrobu s materiálním důkazem Kristova zmrtevýchvstání a jeho nebeským svědkem – andělem, jehož zářivý zjev (Mt 28,3) zdesil strážce tak, že byli jako mrtví (Mt 28,4). Scéna je rozvinuta do tří prostorových rovin: popředí tvoří prizmatický terén se strážci, sem je v hloubkové koncepci obrazu vysunut i praporec v Kristově levici. Střední plán určený stereometrickým útvarem tumbly přenáší do zadního plánu skupina tří žen, obklopujících zprava její zadní roh.

Ikonografii *Resurrectio* reprezentuje zářivá postava zmrtevýchvstalého Krista, která vytváří uvnitř obrazového pole autonomní, mimosvětskou realitu. Tato hieratická postava nepatří do žádné z prostorových vrstev, jež formuje narativní scéna, nýbrž tkví v konceptuálním meziprostoru na rozhraní předního a středního plánu. Svou velikostí radikálně přesahuje měřítko ostatních postav, její bělostné roucho působí v rafinovaně tónované barevné textuře plochy přeexponovaně a vynucuje si vůči ní autonomní pozici. Přísňá, vznešená frontality těla a „byzantská“ *facies* v podobě verakonu podtrhují její epifanický a kultický charakter, ostře kontrastující s převládajícím dějovým modelem obrazu. Tato jediná, kardinální postava, se vymyká vizuální povaze desky a narušuje její stylovou jednoduitost.

Důvod takové intervence spočívá ve významu motivu, jak ukázal Meyer Schapiro.¹⁶ Určité části zobrazení se na základě obsahových či výrazových požadavků mohou převažujícímu stylovému modu záměrně vymykat. V takovém případě se stylistické a výrazové pojetí daného motivu emancipuje od celkového výtvarného pojetí, k němuž se vztahuje kontrastně, a získává autonomní pozici, již ostentativně vyjadřuje autoreferencí. Autonomní a autoreferenční pozice motivu

vůči celku vyjadřuje jeho specifický význam, je tedy ikonografickým nástrojem. Právě takovým případem je na desce *Zmrtevýchvstání Vyšebrodského cyklu* postava Krista, která se svou epifanickou a kultickou aparencí radikálně vyděluje z prostorového a časového charakteru obrazového pole. Zatímco ženy, anděl a strážci tvoří nitrosvětský příběh probíhající v historickém čase a reálném prostoru, zmrtevýchvstalý Kristus těmito kategoriím nenáleží, nýbrž intervenuje ve své „nedotknutelné jinakosti“¹⁷ do narativu a časovosti obrazové plochy jako epifanie věčně přítomného božství – „věčně trvajících nyní“ (*nunc semper stans*).¹⁸ Dvojím vizuálním způsobem se prezentují dva ontologické mody: narativní a epifanický (kultický).

Hubert Schrade upozornil na paralelu této situace s jednou z forem liturgické inscenace probíhající během velikonoční liturgie. Při evangelním čtení představují převlečení chóroví bratři dialog žen s andělem. Inscenace vrcholí evokací Kristova zmrtevýchvstání: na slova anděla „*Surrexit, non est hic*“ (Mk 16,6) se účinkující, zastupující ženy u hrobu, obracejí k chóru se zvoláním: „*Resurrexit vere, Alleluia!*“¹⁹ Pouze dialog u hrobu je inscenován – vlastní okamžik Zmrtevýchvstání reprezentují hlasitě zvolaná slova evokující pouze jeho myšlenou představu (slovníkem scholastiky *phantasma*); právě ta se začala kolem poloviny 12. století uplatňovat vizuálně v jednom obrazovém celku s výjevem *Visitatio*.²⁰ Z toho však nevyplývá, že ikonografie ilustrovala liturgickou hru.²¹ Slova, liturgická gesta, obrazy, pohledy se v sakrálním prostoru a v široké oblasti náboženského kultu performativně a významově prolínaly a vzájemně na sebe odkazovaly. Liturgická inscenace a ikonografie *Resurrectio* v jistém smyslu činí totéž: performativně (nikoli informativně) konstituují a skrze představu (*phantasma*), respektive obraz (*imago*), zpřítomňují kultický podstatné a jinak nedostupné: finální moment božího díla, totiž mysterium spásy (*opus restorationis*), které vyžaduje lidskou responzi a přesahuje dílo stvoření (*opus conditionis*), neboť „*to bylo učiněno, aby sloužilo, zatímco ono aby zachránilo a pozvedlo, co upadlo.*“²²

Spojení ikonografií *Visitatio* a *Resurrectio* proto nemá pasivně aditivní charakter, nýbrž představuje promyšlenou interakci aktivující obrazovým jazykem teologické obsahy a současně i responzi vnímatele. Jak si povšiml Schrade, na desce propojuje opticky a dějově obě reality Kristův praporec vysunutý virtuálně do popředí nitrosvětské scény. Jeho tři pásy rozevlál pozemský vánek, takže jeden z nich překrývá křídlo

anděla. Tímto vizuálním spojením je nadzemský, nečasový zjev Zmrtvýchvstalého vtažen do narativu obrazu, vnitřně nesouměrné reality se propojují a svou dialektikou generují jedinečnou duchovní zkušenost.²³ Majestátní vyvýšení extramundánní postavy Krista nad nitrosvětskou narativní vrstvou je evangelní situací *ex definitione*: „*Vos de deorum estis, ego de supernis sum. Vos de mundo hoc estis, ego non sum de hoc mundo*“ (J 8,23).

„Z tohoto světa“ jsou zbožné ženy i strážci, umístění pod triumfální postavou Krista. Tyto skupiny reprezentují dialektiku víry a nevíry, dobra a zla, spásy a smrti. Zatímco ženy se vydaly hledat ukřižovaného Krista, strážci o něj nedbali. Ženy jej nenalézají, dostává se jim však útěchy a poučení, jež vede ke spáse. Strážci jej nehledají a jsou jím k smrti vyděšeni. Dvojí stav ducha, který reprezentují, tlumočí evangelní zprávu: „*Præ timore autem ejus exterriti sunt custodes, et facti sunt velut mortui.*“ (Mt 28,4; srov. Mt 28,13). Dva strážci ustrašeně zírají na Krista, jehož tvář tvoří vrchol pomyslného trojúhelníku mezi nimi a jejich pohledy, třetí tvrdě spí s hlavou na kolenou, levou nohu má opřenu o přilbici odloženou na zemi pod žerdí vítězného kříže. Spící je současně symbolicky mrtvý. Seskupení tvoří srozumitelnou konfiguraci vyjadřující triumf Zmrtvýchvstalého, jemuž nemohli zabránit *ministri mortis*, kteří podle Paschasiova výkladu Mt 28,4 „*jure facti sunt ac mortui*“.²⁴ Opačný význam reprezentují zbožné ženy u hrobu, k nimž se obrací anděl. Exegeze nalézala v protikladné významové situaci strážců a žen u hrobu exemplum, jež zjevně tlumočí i kompozice obrazu a středověký divák je zde nepochybně reflektoval: podle Jeronýmova komentáře k Mt 28,4-5 se obrací anděl s útěchou nikoli ke strážcům, kteří jsou příkladem lidí bez víry, a pro jejichž děs je evangelista po právu připodobňuje k mrtvým, nýbrž k ženám, jež jsou vzorem všech, kdo v duchovním a morálním smyslu hledají Ježíše ukřižovaného, který smrt překonal a dokonil, co slíbil.²⁵ V něm také budou podle své víry vzkříšeni. Postava zmrtvýchvstalého Krista je ve své nadzemské nedotknutelnosti vyvýšena nad protikladnými duchovními podněty, jež ji obklopují v pozemské sféře a účinkují jako exempla poměru člověka ke Kristu.²⁶

Nečasová, hieratická aparence Zmrtvýchvstalého, se ostře odlišuje od narativní struktury obrazu a hlásí se k triumfálnímu, kultickému pojetí *Resurrectio* starší epochy, z něhož se teprve během 14. století vyvíjel narativní, naturalizující obraz zmrtvýchvstání jako vystupování z hrobu.²⁷ Retrospektivní ikonografie byla volena jistě

vědomě. Poměr dvou nesouměrných realit je vystupňován, Kristova postava nejen přesahuje měřítkem vše ostatní, ale je pojata zcela odlišně: svou světelnou metafyzikou se odpoutává od materiálově definované barevné textury narativní scény, uzavírá se v nečasové frontální prezentaci a distancuje od reálných prostorových vrstev plochy. *Resurrectio* se vůči narativu *Visitatio* prosazuje jako vyšší realita, současně však z něho, jako ze svého nitrosvětského kontextu, jenž zahrnuje zakoušejícího diváka, vyrůstá. Tato dialektika časného a věčného v jednom obrazovém poli animuje prožitek vnímatele a soustředí jej na zlomový moment: přechod z časné pozemské existence do věčného božského bytí – *transitus*.

Ikonografie zachycující zmrtvýchvstalého Krista se na Západě formovala až počátkem vrcholného středověku. Důvodů pro tak pozdní nástup přímé vizuální prezentace klíčového momentu dějin spásy je více. K dispozici nebyl žádný obrazový koncept, který by mohl posloužit jako východisko. Jeho vytvoření znamenalo překonat nemalé obtíže exegetického charakteru, vyplývající ze složitosti Kristovy dvojí přirozenosti. Starověká tradice znala *transitus* ze smrtelného do nesmrtelného života pouze v podobě apoteózy – přenesení smrtelníka mezi bohy. Křesťanská soteriologie vnesla naukou o vtěleném, obětovaném a zmrtvýchvstalém Logu do těchto představ nový prvek, jemuž dosavadní pojmová či vizuální představa neodpovídala: zmrtvýchvstání je událostí, jež se uskutečnila uvnitř pozemského prostoru a času, totalita smrti nebyla zrušena božským zásahem v podobě nanebevzetí smrtelného těla, nýbrž božskou podstatou, jež byla v tomto těle již obsažena. Vzkříšený Kristus současně zůstával podle svědectví evangelií na zemi (Mt 28,5-7; Mk 16,7). Zmrtvýchvstání, při němž je zachována tělesná substance, bylo pro náboženský svět antiky nepochopitelnou představou a pro řecké filozofy nepřijatelnou aporií. Když o něm na athénském Areopágu hovořil mezi epikúrejci a stoiky apoštol Pavel, sklídl posměch (Sk 17,18).²⁸ Rovněž mlčení evangelií o aktu Zmrtvýchvstání představovalo s ohledem na exegetickou obtížnost události vážnou překážku. Zdrženlivost novozákonních textů byla patrně odůvodněna nejen mysteriem vlastního okamžiku Zmrtvýchvstání (jež uniká nitrosvětskému času, ačkoli se v něm odehrává) a jeho neviditelností, ale i dobovým kulturním a mentálním kontextem, jemuž byla představa těla vzkříšeného vlastní mocí (*virtute propria*) cizí. Tento odpor dokládá rétorická vášnivost, s jakou přesvědčoval Korintské v nejstarším

svědectví o události apoštol Pavel (1 K 15). Myšlenka bezprostředního vstoupení Krista na Nebesa je ovšem implicitní i jeho svědectví o zmrtvýchvstání Pána, který se mu zjevil na cestě do Damašku (1 K 15,8).²⁹

Návrat k Bohu byl dlouho jediným srozumitelným způsobem, jak zmrtvýchvstání vyjádřit. Antická literární tradice přitom v této souvislosti znala i téma dvojí přirozenosti – lidské a božské, z nichž během apoteózy zaniká pomíjivá lidská podstata a zůstává jen podstata božská. Antické příklady³⁰ přirozeně utvářely raně křesťanské formulace. Apokryfní Petrovo evangelium z 2. století líčí ve shodě s kanonickými texty návštěvu u hrobu, anděl však nepraví ženám, že Pán před nimi kráčí do Galileje, nýbrž říká „*vstal [...] a odešel tam, odkud byl vyslán*“.³¹ Podle svědectví strážců vyvedly Krista z hrobu dvě zářivé bytosti, které sestoupily z nebes. První přímé líčení zmrtvýchvstání obsahují *Kázání a hymny Efraima Syrského* (4. století). Text vyjadřuje událost sugestivními imaginativními prostředky: ze zavřeného hrobu začalo zářit slunce („*Quamvis ostium oclusum esset et nulla pateret apertura, tamen sol intus fulgebat*“) a naplnil se anděly („*Nemo erat qui clauderet aut aperiret, et intus stabat turba Angelorum*“). Za rozbřesku se jeho stěny počaly hýbat („*Summo mane coeperunt parietes sepulchri commoveri*“), hrob se naplnil září, noha pohřbeného se pohnula, aby vykročila, Ježíš se chystá povstat. Nastává jitra a pochovaný se proměňuje („*cadaveris pes movit se ad ambulandum et Jesus movit se ad resurgendum. Ubi advenit tempus aurore coepit qui conditus erat transformari*“).

Efraimův text je prvním popisem Zmrtvýchvstání *virtute propria*, první představou zmrtvýchvstalého Krista, který „*erexit se et stetit super pedes*“. Ta již obsahuje podstatnou charakteristiku zmrtvýchvstalého Pána: látky, do nichž byl zabalen, jsou složeny, je oděn do vlastní slávy („*propria indulus gloria*“), z mrtvého pozemského těla učinil tělo duchovní a jako blesk v okamžení vyšel ven („*in momento e corpore terreno effecit sibi corpus spiritualis; in ictu oculi velut fulgur exivit*“). Tyto souvislosti připomínám proto, abychom uvážili výchozí mentální představy, jež ve vztahu k Zmrtvýchvstání a zmrtvýchvstalému Kristu nepochybně formovaly teologické, ale i ikonografické koncepce středověku. Ústřední myšlenkou popisu je přechod z pozemského do božského bytí, vyjádřený konceptem dvojího těla: pohřbené porušitelné tělo (*corpus terrenum, corruptibile*) se mění v neporušitelné vzkříšené tělo (*corpus spirituale, incorruptibile*).³² Tato těla reprezentují dvojí přirozenost Krista. Přechod z jedné pod-

staty do druhé je protipolným momentem inkarnace, mezi oběma póly se soustředí celá teologie spásy: jako přijal Kristus při svém vtělení tělo pozemské (*corpus terrenum*), když vstoupil do lůna Mariina, aniž porušil pečet panenství, přijal při svém zmrtvýchvstání tělo nebeské (*corpus spirituale*), když vyšel z hrobu, aniž porušil jeho pečeti.³³ Zmrtvýchvstání je v rámci aktu spásy regenerací Kristova božství, a stojí proto v symetrické pozici k jeho sestupu do lidského bytí. Podobně jako bylo vtělení sestoupením z nebe, je vzkříšení opětovným „nanebevstoupením“; jakožto dovršení díla spásy současně odkazuje přímo k člověku: Kristus vstal z mrtvých, aby „ponížení“ – tj. ti z tohoto světa – „byli opět povýšeni“ (do světa božského): „*Tibi gloria qui demisisti te ad nos et rursus ascendisti ut qui deorsum erant extolles!*“³⁴ končí pisatel líčení Ježíšova zmrtvýchvstání.³⁵

Galilea interpretatur vel transmigratio vel revelatio

Po určitou dobu je představa Kristova zmrtvýchvstání ve smyslu vyvýšení, respektive návratu k Bohu (nejde o Nanebevstoupení – *Ascensio*, nýbrž o *redditus* v duchu křesťanského novoplatonismu), vlastní také triumfální ikonografii *Resurrectio*, jež se rozvíjí od poloviny 12. století (**obr. 8**).³⁶ Tato představa Kristova zmrtvýchvstání na první pohled nesouhlasí s evangelní zprávou, v níž anděl (scéna *Visitatio*) sděluje ženám: „*Non est hic: surrexit enim, sicut dixit. Venite, et videte locum ubi positus erat Dominus. Et cito euntes, dicite discipulis ejus quia surrexit. Et ecce praecedit vos in Galilaeam. Ibi eum videbitis. Ecce praedixi vobis.*“ (Mt 28,6–7). Pokyn anděla však nebyl chápán pouze „*historice*“, nýbrž byl interpretován exegeticky.

Velikonoce jsou křesťanskou oslavou *Paschy*, interpretované jako *transitus*; Augustin tímto pojmem rozumí přechod od poníženosti do pozemského utrpení k vyvýšení do božské slávy.³⁷ Význam *Pascha* – *transitus* představuje u raně středověkých systematiků *locus communis*.³⁸ Sicardus dokládá v *Sumě o církevní službě* s odvoláním na Augustina význam slova etymologicky³⁹ a interpretuje jej ve čtyřech exegetických rovinách: *historice* – jako odkaz na vyjití izraelského lidu z Egypta, při němž překročil (*pertransit*) Rudé moře, *allegorice* – jakožto křest, jímž společenství církve přechází (*transit*) od nevíry k víře, *tropologice* – když duše přechází (*transire*) zpovědí od hříchu k ctnosti, a konečně *anagogice* – kdy „*Kristus přešel ze smrtelnosti do nesmrtelnosti, ze smrti k životu, ze žaláře v podsvětí do radosti ráje, aby nám umožnil přejít z bídy tohoto světa do věčné radosti*“.⁴⁰

Kvalitativně chápaný tranzitní význam byl však konsekventně vložen i do místního názvu *Galilea*, což má podstatné exegetické důsledky, jež nepochybně reflektovala ikonografie. V instrukci anděla o cestě zmrtevýchvstalého Krista do Galileje, kde se s ním jeho věrní setkají,⁴¹ čte exegeze v názvu *Galilea* význam *transmigratio* – *přesídlení*,⁴² jímž se rozumí proměna pohřbeného pozemského těla v duchovní zmrtevýchvstalé tělo. Zmrtevýchvstání Krista tak vykládá v duchu tradice zachycené již u Efraima Syrského: „*In momento e corpore terreno effecit sibi corpus spirituale*.“⁴³ Beda však čte ve jménu *Galilea* dvojí význam: „*Galilea se totiž vykládá jako přesídlení (transmigratio) a jako zjevení (revelatio)*.“⁴⁴ Přejít (transitus) reprezentovaný obětí – *paschou* je dokonán přesídlením (*transmigratio*) do Galileje, jímž se pohřbené tělo (*corpus terrenum*) stává tělem vzkříšeným (*corpus spirituale*). Namísto služebného lidského těla, jež muselo strpět smrt, zjevuje se tělo božské, panující nad smrtí: „*Podle toho, že Galilea je interpretována jako zjevení (revelatio), nemá již být (Kristus) chápán v podobě služebníka, nýbrž v té podobě, v níž je roven Otci*.“⁴⁵ Náповědou k tomuto výkladu byl samotný evangelní výklad a jeho sled: po ujištění anděla, že učedníci spatří zmrtevýchvstalého Pána v Galileji, kam je předchází (Mt 28,7; M 16,7), se zmrtevýchvstalý Kristus na hoře v Galileji učedníkům vskutku zjevuje jako Pantokrator: „*Je mi dána veškerá moc na nebi i na zemi*.“⁴⁶ Slova „*praecedet vos in Galileam*“ (Mt 28,7) vyjadřují *in sensu historico* návrat zmrtevýchvstalého Krista do pozemského světa (*reditus terrenus*), *in sensu alegorico* přechod ze smrtelnosti do nesmrtelnosti, tedy proměnu smrtelného těla ve spirituální božské tělo (které jakožto tělo nepozbývá tělesnosti),⁴⁷ jež se, *in sensu anagogico*, nabízí v duchu velmi rozšířeného pojetí sv. Bernarda afektivnímu prožitku,⁴⁸ tedy niternému rozjímání, jako zjevení – *revelatio*. Zde se nakonec dostavuje i význam etický, neboť *in sensu tropologico* se niterný prožitek (*affectus*), zjevující člověku božskou podobu Krista, stává duší dostupným pouze přejde-li sama do Galileje, tj. projde-li sama morálním a duchovním *transmigratio*.⁴⁹ Výklad přechází na eschatologickou úroveň: „*Tam bude zjevení jakožto pravá Galilea, budeme-li mu podobni; tam ho spatříme takového, jaký jest*“ (1 J 3,2).⁵⁰

Spojení obou ikonografií v jednom obrazovém poli nyní získává hlubokou souvislost: prvá (*Visitatio*) tematizuje otázku žen a odpověď anděla, druhá (*Resurrectio*) přináší vizuální představu (*phantasma*) jakožto *revelatio* zmrtevýchvstalého Pána v podobě, v níž je roven Otci.⁵¹ „*In Galileam*“ vyjadřuje „*přesídlení z tohoto času do tamní věčnosti*“⁵²

a vrcholí v představě Posledního soudu, kdy *sinistri (impii)* půjdou do věčného zatracení a *iusti (pii)* do věčného života. Tam pak spatří Krista ve slávě, jak jej bezbožní vidět nemohou.⁵³ Ostenze zmrtevýchvstalého Pána před očima vnímatele je eschatologickým prožitkem, neboť i pro smrtelníky představuje smrt nikoli *terminus*, nýbrž *transitus*.⁵⁴ Tento exegetický rámeček byl zřejmě instrukčním při vzniku ikonografického typu *Resurrectio* v podobě triumfujícího Krista s vítězným křížem, jak jej zachycuje snad nejstarší dochovaný příklad přímého zobrazení Zmrtevýchvstalého v západním umění na celostranné ilustraci k Markovu evangeliu v *Reichenavském evangeliáři (obr. 2)*.⁵⁵ Jednotlivá evangelia uvádí celostranný obraz evangelisty u psacího pultu v architektonickém rámci svatyně sestávající ze dvou sloupů, na nichž spočívá architráv s tympanonem (*aedis sacra*). V tympanonu je zobrazen symbol evangelisty a odpovídající christologický výjev.⁵⁶ Marek je zachycen ve chvíli extatického vidění zmrtevýchvstalého Krista nad svou hlavou. Obraz komentuje text v podnoži stavby: „*FORTIA FACTA STUPET MARCUS Q[UI] NUNTIA DEFERT*“ („*Nad mocnými činy žasne Marek, který [o nich] přináší zprávy*“). Frontální postava zmrtevýchvstalého Pána má triumfální a ostentativní charakter: Kristus, vzpřímený v tumbě, třímá v levici triumfální kříž, pravíci žehná. Je to již typ vítězného zmrtevýchvstalého Krista (*Christus triumphans*), který západní ikonografie *Resurrectio* v následujícím vývoji rozpracuje a ke kterému se hlásí i zmrtevýchvstalý Kristus *Vyšebrodského cyklu*, jehož tóga má též bělomodrý tón. Ke Kristu se obrací lev s knihou v tlapách, atribut evangelisty. Spojení Zmrtevýchvstání s Markovým evangeliem není nahodilé, neboť lev Kristovo zmrtevýchvstání symbolizuje.⁵⁷ Známý údaj z *Physiologu*, dle něhož křísí lev třetího dne svá mrtvě narozená mláďata vlastním dechem, uvádí také Isidor ze Sevilly. Mláďata nejsou mrtva, nýbrž spí (v návaznosti na různé prameny).⁵⁸ Spánek namísto smrti uvádí rovněž Augustin ve výkladu Gn 49,8–12:⁵⁹ „*Což neusnul jako lvíče, jestliže i ve smrti samé nebyl poraženým, nýbrž vítězem*.“⁶⁰ A ve výkladu téže pasáže v *Obci boží* uvádí, že „*slovesem usnouti (je) předpověděna Kristova smrt, ale také jménem lev jeho moc nad smrtí – nikoli nutnost umřítí. Tu moc hlásá i v evangeliu, řka: ‚Mám moc položit svou duši a mám moc zase ji přijmouti. Nikdo mi ji nebere; ale já ji dávám od sebe a opět si ji беру‘ (J 10,17–18). Tak zařval lev, tak vyplnil, co řekl. Té moci se totiž týkají další slova o jeho vzkříšení: ‚Kdo ho vzbudí, tj. nevzbudí ho nikdo z lidí, než on sám [...]‘⁶¹ V tomto smyslu asi lze*

číst text na architrávu: „*Ecce Leo fortis transit discrimina mortis*“ („*Hle, udatný lev překračuje hranice smrti*“). Vyobrazení zmrtnýchvstalého Krista u evangelisty Marka snad mělo i další, méně zřejmý důvod: Marek očima víry příkladně vidí zmrtnýchvstalého Krista, neboť pouze jeho zpráva uvádí Kristovu výtku zbylým učedníkům, kteří pro nevěru a tvrdost srdce nevěřili těm, kdo ho viděli vzkříšeného (Mk 16,14).

Zobrazení, jež patří k prvním dokladům západního ikonografického typu *Resurrectio*, lapidárně prezentuje podstatu víry. Kristus vzpřímený v tumbě „*est principium, primogenitus ex mortuis*“ (Ko 1,18), jak jej nazývá Pavel v chvalozpěvu, který je pro triumfální ikonografii Zmrtnýchvstalého instruktivní. Ukazuje se jako „*imago Dei invisibilis, primogenitus omnis creaturae*“ (Ko 1,15). Typ žehnající frontální postavy vzpřímené v tumbě s triumfálním křížem neukazuje, jak zmrtnýchvstání Krista vypadalo, nýbrž reprezentuje (v zastoupení Markovy exemplární vize) *visio* božství, jež překonalo smrt (a v ní hřích).

Vrátíme-li se ve světle těchto úvah ke spojení ikonografie *Visitatio* a *Resurrectio*, všimněme si, že interpretace *Galilea – revelatio* již sama vychází z vizuální představy (*phantasma*); obraz zmrtnýchvstalého Krista tak není pouhou ilustrací Bedova výkladu. Exegeze zde nevysvětluje ikonografii, spíše je tomu naopak. Paralelně k realitě, kdy viditelné (empirický svět chápaný v platónské tradici jako *imago*) a neviditelné (svět idejí v Boží myslí) se ve své reálné podobě vzájemně podmiňují, ukazuje i obrazová reprezentace nespátřitelného zmrtnýchvstání Pána velmi názorně středověké pojetí zobrazení posvátného, založené na vidění, jež upravuje vztah mezi (skrže inkarnací) viditelným a (svou radikální transcendencí) neviditelným božstvím.

K typu Kristovy postavy – příklady z Apeninského poloostrova

S přímým zobrazením zmrtnýchvstalého Krista v rámci scény *Visitatio* pracovala ikonografická tradice na Apeninském poloostrově. Je zjevné, že toto spojení nemělo aditivní, pasivní charakter, jak se domníval Schrade,⁶² nýbrž naopak manifestovalo účinný interaktivní vztah mezi oběma výjevy. Na sklonku 13. století se zde pod vlivem západních a východních zdrojů zformovala specifická ikonografie *Resurrectio*, zpodobující oslavené tělo Pána, jež se vznáší nad prázdnou tumbou.⁶³ Heterogenní pramen této ikonografie kombinuje složku záalpského typu a složku byzantskou. Přejímá v rané formě motiv triumfálního vystupová-

ní Krista z hrobu, který však neprezentuje návrat do světa, nýbrž vyjadřuje *transitus*.⁶⁴ Postava je současně již zobrazena ve slávě v duchu byzantské ikonografie *Metamorfosis*. Tuto, v určitém smyslu až ambivalentní ikonografii, názorně dokládá Zmrtnýchvstání z christologického cyklu v kostele *Santa Maria in Vescovio* (konec 13. století). Kristus zde vystupuje z hrobu, avšak fyzický pohyb je pouze schematicky naznačen vykročením pravé nohy před okraj sarkofágu, nad nímž je tělo ve skutečnosti vyvýšeno (**obr. 3**). Postava s triumfálním křížem a sférou současně představuje zmrtnýchvstalého Pána *in maiestate*. Je zobrazena frontálně, oděna v bílé tóze a obklopena mandorlou, v níž rýsují zářící paprsky obrazec X (*chi*),⁶⁵ jak je tomu v ikonografii *Metamorfosis*. Novozákonní texty, exegeze i texty teologické chápou Krista proměněného na hoře Tábor jako předobraz Krista zmrtnýchvstalého: „*Pán se proměnil před učedníky, (a tím) naznačuje slávu svého těla, kterou měl být oslaven při zmrtnýchvstání, a ukazuje zářivý jas (slávu), jaký budou mít po vzkříšení budoucí těla všech vyvolených.*“⁶⁶

Ve Španělské kapli kostela *Santa Maria Novella* navazuje malba *Resurrectio* v klenbové kápi na obraz Ukřižování umístěný na oltářní stěně.⁶⁷ Zmrtnýchvstalý Kristus se v zářivém bílém rouchu a paprscité mandorle vznáší nad prázdným sarkofágem – oltářem⁶⁸ flankovaným anděly – celebranty. Zleva k hrobu přicházejí zbožné ženy, vpravo je výjev *Noli me tangere*. Funkční vztah Ukřižování a Zmrtnýchvstání na oltářní stěně a v klenbě nad ní zcela koresponduje se smyslem prostoru a zde prováděným liturgickým úkonem: Ukřižování má liturgickou analogii v Obětování (*offertorium*), zatímco gesto Pozdvihování proměněné hostie (*elevatio*) v námětu *Resurrectio*, který je ikonograficky vyjádřen jako Povýšení Krista. Zpodobení zmrtnýchvstalého Krista současně odpovídá epifanii na hoře Tábor, kde Petr, Jakub a Jan uviděli proměněné tělo Krista; ikonografie obrazu Zmrtnýchvstání s ženami u hrobu a vyvýšeným zmrtnýchvstalým Kristem s oslaveným tělem plně odpovídá exegezi „*in Galileam*“ ve smyslu *transmigratio / revelatio*.

Názornou realizaci tohoto konceptu představuje Fra Angelicova malba téhož námětu z kláštera *San Marco* (**obr. 4**). Jedna z žen, obrácená k divákovi, sklání hlavu a marně hledá v prázdném hrobě mrtvé tělo (podle J 20,1 jde patrně o Marii Magdalskou). Ve výši za její postavou se však zjevuje zářivá polopostava zmrtnýchvstalého Pána v bílém rouchu a světelné mandorle. Anděl sedící na okraji hrobu komentuje dialektiku obou momentů názornými gesty: pravicí ukazuje

do jeho prázdného vnitřku a levicí k zmrtvýchvstalému Kristu, jenž se, jako *revelatio* skryté ženě pátrající po mrtvém těle, ostentativně nabízí kontemplaci vnímatele: „[...] *praecedit vos in Galilaeam ibi eum videbitis sicut dixit vobis*“ (M 16,7).

Ikonografie desky *Zmrtvýchvstání Vyšebrodského cyklu* i podoba Krista byly italským typem *Resurrectio* ovlivněny, nebyly však odtud přímo odvozeny; jednalo se jen o jednu ze složek promyšleného vizuálně-exegetického půdorysu desky, který byl konstruován z více podnětů, primárně v kontextu záalpské tradice. Spojení obou scén (*Visitatio – Resurrectio*) má proti italským kompozicím těsnější vztah, postava zmrtvýchvstalého Krista zůstává na půdorysu ikonografie „vystupování z hrobu“. K italským příkladům odkazuje především její „revelační“ pojetí a typ *in maiestate*, vyjádřený však konceptem postavy spíše než symbolickými prostředky.

Do nejasné situace těla, jež vedle vystupování z hrobu naznačuje akt ascenze k Otci, se snad promítl i italský typ „povýšení“. Na první pohled se zdá, že Zmrtvýchvstalý právě vystoupil z tumb, kterou již téměř opustil; levá noha dokončuje závěrečný pohyb, za okamžik se postaví na pevnou půdu. Zlomek narativity obsažený v pohybu sugeruje návrat do světa (*reditus terrenus*), a hlásí se tak k ikonografii, jež ve 14. století převládala a potlačila starší hieratičnost a monumentalitu prezentace Zmrtvýchvstalého.⁶⁹ Přesto při bližším pohledu situace zdaleka tak jednoznačná není. Postava Krista ve skutečnosti reprezentuje dva rozdílné obrazové mody: narativní, náležející nitrosvětškému času, a epifanický, nečasový modus, který integruje a významově přetváří onen prvý. Pohybová situace postavy má dichotomní ráz – nachází se současně v dějovém pohybu i v hieratické stázi. *Sensu historico* reprezentuje zmrtvýchvstalý Kristus vystupování z hrobu, jeho hieratická aparence však tento dějový pohyb neutralizuje a transformuje před očima diváka do nečasového modu zobrazení *in sensu anagogico*, v němž se prezentuje neviditelné tělo Zmrtvýchvstalého v oslavené podobě mimo nitrosvětšký prostor a čas jako *revelatio*, a získává současně vůči sestupnému pohybu paradoxně povahu ascenze. Toho si povšiml již Friedl: „*Postava se vznášá, aniž by se dotýkala realit.*“⁷⁰ Kristus vystupuje z hrobu „*ve vší apotheoze triumfátora, [...] ani pevně nestojí, ani nesedí na okraji hrobu, nýbrž jest povznesen nad své prostředí, s nímž souvisí jako komposiční hieratická složka.*“⁷¹ Lze zde citovat slova Yvese Bonnefoye týkající se

Zmrtvýchvstalého na malbě Piera della Francesca z Borgia San Sepolcra: „[...] *i když se tu rýsuje pohyb či děj [...], jde o podstatný, archetypální pohyb, o posvátný akt, který rozptyluje profánní čas.*“⁷² Pohyb naznačený pozicí nohou je neutralizován, tělo je nadáno „*nehybnou svobodou*“, jež prýští z jeho hieratické podstaty.⁷³

Pozemské tělo zrcadlilo v tradici platonizujícího augustinianismu svými typickými pozicemi a gesty těla duchovní; Rabanus Maurus základní tělesné situace významově kodifikoval v VI. knize spisu *De universo* (kapitola *De situ et habitu humani corporis*): *stare* / stát znamená setrávat pevně ve víře („*Vigilate, state in fide* [...]“, 1 Kor 16,13); *sedere* / sedět znamená spočinout (*requiescere*) v Bohu („*Ingressus est autem rex David, et sedet coram Domino* [...]“, 2 S 7,18), *ascensus* / vystupování vyjadřuje povznesení k Pánu („[...] *ascensiones in corde suo disposuit* [...]“, Ž 83,6).⁷⁴ Tyto morální pozice reprezentují důstojnost těla v jeho poměru k Bohu; v anagogickém smyslu jsou obrazem Kristova těla, u něhož význam *stare*, *sedere*, *ascensus* získává epifanický význam. Tělo Zmrtvýchvstalého vystupující *virtute propria* z hrobu tvoří syntézu těchto pozic – syntézu, jež je obrazem smyslově neviditelného hieratického těla, ostění božského bytí, které středověká teologie v návaznosti na Augustina a Boethia formulovala jako „*věčně trvajících nyní*“ (*nunc semper stans*).⁷⁵

K typu Kristovy postavy: ikonografie *Transfiguratio*

Aktivitu postavy vstávající *virtute propria* z mrtvých tak neutralizuje hieratické tělo, jež odpovídá oslavenému tělu při Proměnění na hoře Tábor. Korespondence mezi ikonografií Krista zmrtvýchvstalého a Krista Proměnění je oproti italo-byzantské tradici v záalpském umění méně běžná, má však plnou teologickou a exegetickou oporu. K vlastnímu Zmrtvýchvstání odkazuje bezprostředně po Proměnění sám Kristus pokynem učedníkům, aby o svém zážitku nemluvili, dokud nebude vzkříšen z mrtvých (Mt 17,9; Mk 9,9). Podle Bedy Ctihodného Ježíš „*naznačil při Proměnění slávu svého těla oslaveného ve Zmrtvýchvstání...*“⁷⁶ Tomáš Akvinský se v *Sumě* zabývá otázkou, zda jas Kristovy postavy (*claritas Christi*) při Proměnění představoval skutečně „*zářivý jas božské slávy*“ (*claritas gloriae*). Proti argumentům o pouze obrazné povaze této *claritas* dovozuje, že se jednalo o „*claritas gloriae essentialiter*“ (podstatně), neboť „*claritas Kristova těla byla odvozena z božské podstaty a slávy jeho duše.*“⁷⁷ *Claritas* Kristova těla při Proměnění na hoře Tábor odkazovala k nesmrtelnému oslavenému tělu (*corpus glo-*

riosum), jež Kristus získá po svém zmrtvýchvstání.⁷⁸ V těle zmrtvýchvstalého Krista se tak zjevuje eschatologická podoba oslaveného těla, již charakterizuje exegeze právě v těch kvalitách, které zdůrazňuje malba: „*Kde se ukazuje nádhera tváře a líčí zářivá bělost roucha, nevyzdvihuje se substance, nýbrž vyjadřuje se oslavení.*“⁷⁹ Tomáš v této souvislosti v návaznosti na tradici připomíná příslib z Pavlovy epištoly Filipským – táž *claritas* je přislíbena i spaseným, neboť Kristus přetvoří tělo naší poníženosti podle svého oslaveného těla.⁸⁰ Kristovo *corpus claritatis* při Proměnění naznačuje nejen slávu těla Spasitele oslaveného ve Zmrtvýchvstání, nýbrž zároveň ukazuje (*manifestat*) i podobu budoucího oslaveného těla vyvolených, jak dodává Beda ve výše uvedeném citátu.⁸¹ Křesťané spatřují v Kristově epifanickém zjevu na desce i obraz své budoucí slávy a nesmrtelnosti. Vzájemný vztah mezi pozemskou a epifanickou sférou ve scéně *Visitatio* a *Resurrectio* je divákovi prezentován a „osobně“ připomínán pohledem ženy u hrobu proto, že je to vždy právě on, kdo zosobňuje eschatologickou naději, jež je nepochybně součástí hlavního sdělení obrazu.

Zářivý jas Kristova šatu odpovídá emfatickému popisu, jakým jej při Proměnění charakterizují evangelia: je oslnivě bílý, žádný bělič na zemi by nedokázal látku takto vybělit, je bělostný jako sníh.⁸² Poslední příměr – „*vestimenta [...] facta sunt alba sicut nix*“ – odkazuje k starozákonní typologii Boha „*Věkovitého*“ (*antiquus dierum*), když usedá k vládě: „*Aspiciebam donec throni positi sunt, et antiquus dierum sedit. Vestimentum ejus candidum quasi nix*“ (Da 7,9). Bělostnost látky stupňují jasně modré modelující tóny, které ji kvalitativně odlišují od jiných bílých tkanin na obraze, modelovaných tlumenými šedohnědými valéry. Malba tak tematizuje ontologické rozlišení dvojí světelné kvality, jež zná biblický jazyk, antická novoplatónská tradice a na ni navazující středověká metafyzika. Bible rozlišuje zdrojové, pramenné světlo označované *lux* (Gn 1,3), a jeho sublunární formu, pro niž užívá termín *lumen* (Gn 1,14).⁸³ Novoplatonizující výklady odlišovaly *lux* a *lumen* podle principu emanace pramenné kvality, jež je imanentní „nejvyššímu jednu“ a ze které druhotně vzniká empirické světlo. Pod vlivem novoplatónské tradice vytvořil pak Robert Grosseteste v letech 1225–1228 v traktátu *De luce seu de inchoatione formarum* paradigma středověké metafyziky světla.⁸⁴ Na základě principu extenze, multiplikace a radiace v prostoru je světlo vlastním zdrojem tělesovosti (*primum motivum corporale*). Pomocí dvojího označení se rozlišuje imate-

riální božské pramenné světlo (*lux*) a z něho odvozené empiricky viditelné, smyslové světlo (*lumen*) odražené z nebes (*firmamentum*) jakožto prvního tělesa. V podobném smyslu chápe v návaznosti na Grossetesta pojmy *lux* a *lumen* sv. Bonaventura, výrazněji však v christocentrické perspektivě. Svůj spis *De reductione artium ad theologiam*⁸⁵ otevírá citací z Jakubova listu (Jk 1,17) o darech sestupujících shůry od Otce světla (*lumen*).⁸⁶ Na malbě definuje světelně (a barevným tónem) odlišné zpracování bílé látky obdobnou ontologickou diferencí mezi imateriálním božským zdrojovým světlem, příslušejícím postavě zmrtvýchvstalého Krista, a empirickým světlem pod firmamentem, jež osvěcuje pozemské tkaniny. Běl Kristova šatu reprezentuje *lux* vlastní „*Otci světla*“, u něhož „[...] *non est transmutatio, nec vicissitudinis obumbratio*“ (Jk 1,17), naproti tomu pozemské tkaniny se nacházejí v přirozeném světle (*lumen*), které je nerovnoměrně ozařuje.⁸⁷ Distanční zlom mezi reprezentací božského a pozemskými fenomény, jež příslušejí narativní sféře obrazu, vyjadřuje malířsky zpracovaný ontologický příznak.

Kristus „*geminæ gigas substantiæ*“

Claritas transfigurationis jako předobraz *claritas resurrectionis* je pro Tomáše Akvinského argumentem dvojí přirozenosti Krista v epifanii na hoře Tábor; Tomáš zdůrazňuje, že Kristus při Proměnění neodložil svůj dřívější vzhled a tvář a nenahradil skutečnost svého těla (*veritas corporis*) tělem duchovním či vzdušným (*corpus spirituale vel aerum*).⁸⁸ Tato otázka byla závažná i pro formulaci zobrazení zmrtvýchvstalého Krista. V Tomášově argumentaci je postava definována v euklidovském duchu tělesným obrysem, na povrchu neprůsvitného těla se spatřuje barva a světelný jas příslušející postavě,⁸⁹ tento jas pak charakterizuje kvalitu osoby v ní samé („*sola claritas est qualitas ipsius personæ in seipsa*“).⁹⁰ V rámci christologické linie devíticenného cyklu, z něhož první tři desky tematizují inkarnaci a další tři desky smrt Krista, akcentuje ikonografická aplikace *claritas transfigurationis* na postavu zmrtvýchvstalého Krista s mimořádným účinkem jeho božství, které se zde náhle, v příkrém kontrastu k předchozím pašijovým deskám, doslova manifestuje. Tíže zbažené, nečasové hieratické tělo oděné do božské *claritas* reprezentuje *corpus spirituale*, rány po hřebech na rukou a bosých nohou současně dosvědčují jeho tělesnost a fyzickou obět, z níž se (v soteriologickém smyslu) toto tělo konstituovalo. Patristická exegeze zdůrazňovala, že Kristus vstal z mrtvých podle křesťanské víry („*jak sami kážeme*“) s viditelnými stopami ran.⁹¹

Ikonografii tělesné a zároveň eschatologicky platné, božské podstaty Zmrtvýchvstalého vyjadřuje vedle viditelných ran rovněž tvář v podobě veraikonu.⁹² V tomto případě není na místě spojovat ikonografický smysl veraikonu primárně s eucharistií,⁹³ nýbrž s teologickou problematikou dvojí přirozenosti (*geminæ substantiæ*) zmrtvýchvstalého Krista. Pravá tvář Krista vyjadřuje skutečné vtělení Boha, ale právě jakožto *vera icon* inkarnovaného božství představuje také eschatologickou podobu Boha (*effigies Dei*), v níž přijde Kristus při Druhém příchodu (*Parúsia*). Receptce diváka, konfrontovaného s těmito obsahy, je zároveň nesporně ovlivněna a aktivována kultickou funkcí veraikonu.⁹⁴ K eschatologické perspektivě obrazu se vrátím níže, zde ještě zůstanu v souvislosti s ikonografií postavy u problematiky Kristovy dvojí přirozenosti – doktríny, jež byla ústředním a rozhodujícím dogmatem teologie spásy. Měřítkově dominantní, exponované zpodobení Krista s tvář v podobě *vera icon* zřejmě evokuje starší koncept zmrtvýchvstalého Krista jakožto „obra dvojí podstaty“ (*geminæ gigas substantiæ*). *Facies* typu *vera icon* charakterizuje gigantické christomorfní tělo, v němž je ve středověkých vizuálních diagramech integrováno univerzum, respektive rodokmen lidstva.⁹⁵ Gigantická christomorfní postava reprezentuje dílo spásy (*opus restaurationis, regenerationis*), a zahrnuje proto významově i tělo prvního Adama, integrované do Krista vtělením. Je to tělo dvojí podstaty (*geminæ substantiæ*). Koncept tohoto těla *geminæ substantiæ* byl jedním z ústředních momentů středověké exegeze a rovněž ikonografie Zmrtvýchvstání, respektive Nanebevstoupení Krista.⁹⁶ Motiv kosmického těla se ve spojení s představou zmrtvýchvstalého Krista objevuje již v nejstarší literární tradici, v patrologických textech i v ikonografii. Podle vzpomínutého apokryfního Petrova evangelia měl Kristus vyváděný z hrobu anděly podobu gigantické postavy, jež kráčí nohama po zemi, zatímco hlavou přesahuje nebesa.⁹⁷ Tato představa vyjadřuje Krista *geminæ substantiæ*, Krista, jenž v sobě pojímá kosmos a zároveň personifikuje dějiny spásy (*opus restorationis*): nohy spojené se zemí symbolizují Kristovo lidství, hlava přesahující nebesa jeho božství.⁹⁸ Apokryfní Petrovo evangelium zmiňují Órigenés a Eusebios,⁹⁹ středověký Západ je však patrně neznal; nelze ale vyloučit jeho nepřímý vliv zprostředkovaný tradicí, neboť motiv vyvádění zmrtvýchvstalého Krista anděly z hrobu dokládá karolinská a románská ikonografie vycházející z 6. verše žalmu 18 (19): „[...] *et ipse tamquam*

sponsus procedens de thalamo suo. / Exsultavit ut gigas ad currendam viam.“¹⁰⁰ Motiv gigantického těla zprostředkovávaly, vedle této žalmové pasáže, jež byla vztažena ke zmrtvýchvstání Krista, i ortodoxní texty patristické a biblické. Při obhajobě dvojí soupodstatné přirozenosti Krista jej použil Augustin: „*Je přece zřejmé (že) sám tento Kristus, obr dvojí podstaty (geminæ gigas substantiæ), je shodně Bohu podřízen a s Bohem téže podstaty, shodně Syn člověka, shodně Syn Boží [...]*“¹⁰¹

V ilustraci k Janově evangeliu ve zmíněném *Evangeliáři z Reichenau* z 11. století doprovází Kristovo nanebevstoupení verš: *MAXIMUS ECCE GIGANS • SCANDIT SUPER ASTRA TRIUMPHANS* („*Hle nejvyšší gigant vystupuje vítězně nad hvězdy.*“). Ve winchesterském žaltáři *Tiberius* z poloviny 11. století (British Library, Cotton *Tiberius* C VI, f. 14) je zmrtvýchvstalý Kristus jako *gigas* zachycen ve výjevu Sestoupení do předpekli (**obr. 5**). Jeho obří postava stojí na spoutaném ďáblovi-drakovi a sklání se hluboko dolů k spravedlivým (Mt 27,52). Zlatý šat a tóga, znázorněná v kresebném stylu ilustrací jasně modrými tahy, připomíná tógu Zmrtvýchvstalého na desce *Vyšebrodského cyklu*.¹⁰² Nelze vyloučit, že měřítkově akcentovaná postava Krista i *facies* v podobě veraikonu na desce *Zmrtvýchvstání z Vyšebrodského cyklu* není pouze výsledkem hierarchického přístupu k měřítku postav, nýbrž má i vrstevnatější ikonografické odvodnění.

Kantorowitz v souvislosti s gigantickou postavou zmrtvýchvstalého Krista připomněl rabínskou tradici, podle níž byl první člověk Adam před svým pádem obrem.¹⁰³ Když vstal Kristus ze smrti, stal se druhým Adamem a jeho tělo se připodobnilo tělu prvního Adama.¹⁰⁴ Představa zmrtvýchvstalého Krista jako giganta má exegetickou oporu ve výkladu uvedeného 6. verše žalmu 18 (19) *Vulgáty*, v němž je obsažena i sluneční symbolika, jež koresponduje s alegorií zmrtvýchvstalého Krista jako neporaženého slunce – *Sol invictus*: „*In sole posuit tabernaculum suum; et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo. Exsultavit ut gigas ad currendam viam*“; příkladem je zmíněná ilustrace v *Utrechtském žaltáři* – dva andělé vyvádějí z hrobové stavby postavu označenou křížovým nimbem, jež je zřetelně převyšuje. Zmrtvýchvstalý Kristus-gigas je jako *Sol invictus* označen alegorií slunečního Apollóna zobrazenou při pravé straně se sluneční členkou a s atributy pochodně a lry. K alegorii *Sol invictus* snad odkazuje světelnými kvalitami roucha a paprsky vyzařujícími z křížového nimbu i postava zmrtvýchvstalého Krista z *Vyšebrodského cyklu*, jakkoli ji nedefinuje explicitní ikonografií.

Doplňme, že podle Boëthiova popisu personifikované *Filosofie*, ve spisu *De consolatione Philosophiae*, jenž patřil ve středověku k nečtenějším,¹⁰⁵ reprezentuje postava, jež se měřítkem vymyká proporcím smyslového světa, zjevenou bytostí: „Velikost její postavy nebylo možno určit jednoznačně, neboť hned nepřesahovala běžné lidské rozměry, hned zas se zdálo, že se temenem dotýká nebe, a když zvedla hlavu ještě výše, pronikla dokonce do samého nebe a lidé se po ní marně ohlíželi.“¹⁰⁶

Zmrtvýchvstání v katedrálních oknech a *Beau Dieu*

Jak ve vlastním obrazovém poli desky, tak v rámci celé christologické řady reprezentuje postava zmrtvýchvstalého Krista zlom mezi pozemským a extramundánním, časovým a mimočasovým. Svým autoreferenčním epifanickým zjevem na sebe soustředí kultickou pozornost, distancuje se od dějově aktivní ikonografie Zmrtvýchvstání jako vystupování z hrobu a (v duchu širší tendence umění 14. století) se konzervativně, či chceme-li, retrospektivně, hlásí ke scholastické exegetické tradici, formulované ve vizuálním programu „exegetického vitrajového okna“ (termín Conrada Rudolpha),¹⁰⁷ koncipovaného v Saint Denis, který se šířil během 13. století i mimo katedrální kontext.¹⁰⁸ Jednotlivé obrazy tohoto „exegetického okna“ tvoří uspořádaný diagram, který reprezentuje ucelený soteriologický koncept, interpretačně provázaný ve třech (*sensus historicus, alegoricus, tropologicus*), respektive čtyřech (*sensus anagogicus*) exegetických úrovních. Zmrtvýchvstání Krista má v této koncepci finální, eschatologickou úlohu, již odpovídá triumfální charakter postavy. Tomuto pojetí odpovídá zmrtvýchvstalý Kristus z *Vyšebrodského cyklu*. Ikonograficky a výrazově je postava spjata s typem, jaký představuje například *Zmrtvýchvstání* z tzv. *Biblického okna* kaple sv. Štěpána v kolínském Münsteru (před r. 1300),¹⁰⁹ kde je akt vystupování z hrobu (překonání smrti *virtute propria*) spojen s hieratickým pojetím vítězného Krista, který se již ujímá vlády. Ve druhé čtvrtině či k polovině 14. století vzniklo v chóru minoritského kostela v Řezně *Pašijové okno* s výjevem *Zmrtvýchvstání* (**obr. 6**).¹¹⁰ Zmrtvýchvstalý Kristus je svým triumfálním typem, jímž se retrospektivně hlásí ke scholastickému konceptu 13. století,¹¹¹ nápadně blízký též postavě z *Vyšebrodského cyklu*, včetně tváře v podobě *vera icon*. Typová blízkost obou postav otevřela otázku po konkrétní souvislosti vyobrazení, jež od sebe nejsou časově vzdálena.¹¹²

Hubert Schrade ukázal, že triumfální, majestátní typ zmrtvýchvstalého Krista

z kostelních vitrají genealogicky souvisí se sochami *Beau Dieu* na trumeau portálů Posledního soudu v Chartres, Paříži, Remeši a Amiens.¹¹³ Překvapivou absencí ústředního tématu křesťanské soteriologie (viz 1 K 15,20–28) v ikonografickém programu sochařských cyklů francouzských katedrál vysvětluje podle autora skutečnost, že námět Zmrtvýchvstání reprezentuje právě tato osová postava, která je jakožto *Christus triumphans* nejen plně integrována v ikonografii portálu, ale zároveň aktivně vtažena i do liturgické inscenace při velikonočním mešním obřadu. Po pozdvižení (*elevatio*) se za zpěvu 7.–10. verše 23. (24.) královského žalmu (*Attollite portas, principes, vestras, / et elevamini, portae aeternales, / et introibit rex gloriae. / Quis est iste rex gloriae? / Dominus fortis et potens, / Dominus potens in praelio*)“¹¹⁴ otevíraly dveře kostela.¹¹⁴ *Elevatio* eucharistického Krista jakožto symbolické zmrtvýchvstání doprovázelo otevření chrámové brány Králi slávy, jehož vzpřímená postava na osovém pilíři žehná pravici lidu, zatímco v levici „*alius liber apertus est, qui est vita*“ (Zj 20,12). V některých případech se místo Knihy života uplatňuje sféra, symbolizující vládu nad světem (**obr. 7**). Součástí ikonografie postavy je motiv potření nepřítele/děbla podle žalmového verše 90 (91),¹³: „*Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et dracounem.*“ Na Západě se tento ikonografický typ (*Christus triumphalis*) rozvinul v karolinském období, prototyp je však raně křesťanský. Majestátní *Beau Dieu* je zmrtvýchvstalým a současně již eschatologickým Kristem. Téma Zmrtvýchvstání Krista je ostatně především rezervoárem eschatologických obsahů. Zmrtvýchvstalý Kristus *Vyšebrodského cyklu* tento významový kontext intenzivně sdílí.¹¹⁵ K postavě *Beau Dieu* (*Christus triumphans*) se hlásí typem i ikonografií, jež tematizuje základní eschatologické obsahy: potření smrti/děbla a *Parúsii*, jak se pokusím doložit níže.

Crux triumphalis (Lignum crucis) a křavoc jako křavíov

Motiv pokoření smrti/děbla se v ikonografii Zmrtvýchvstání objevuje poměrně vzácně. Na miniatuře z *Ottobeurenského kolektáře* k velikonoční modlitbě „*Bože, který jsi nám dnes skrze svého vlastního Syna pokořením smrti otevřel bránu věčnosti [...]*“ stojí Kristus na sarkofágu, levicí vyprošťuje zemřelé z brány smrti a pravicí vráží triumfální kříž do chřtánu draka.¹¹⁶ Na zmíněné iluminaci z žaltáře *Tiberius* stojí zmrtvýchvstalý Kristus na spoutaném ďáblovi-drakovi. *Zmrtvýchvstání Vyšebrodského cyklu* tuto ikonografii obsahuje rovněž a je zde formulována teologicky důsledně, neboť v motivu poko-

ření smrti tematizuje i nehlubší dialektický moment křesťanské soteriologie, tj. vztah Ukřižování a Zmrtvýchvstání.¹¹⁷

Kristus sestoupil do smrti a zničil ji: „*Absorpta est mors in victoria*“ (1 K 15,54). Stává se tak původcem věčné spásy (*causa salutis aeternae*, Žd 5,9) a pravým veleknězem (*sacerdos in aeternum*, Žd 5,10). Tato christologická dialektika, již traduje ikonografie Zmrtvýchvstání od raně křesťanské doby, je na desce vyjádřena ojedinělým vizuálním způsobem: hierarchickým významovým vztahem přilbice spícího strážce a Kristova vítězného kříže, který se o ni zapírá. Oba předměty tvoří lapidárně formulovanou vizuální sestavu, jež prezentuje jejich polarizovaný vztah. *Cruix triumphalis* je atributem Kristova vítězství nad smrtí. Obraz obětovaného Beránka na praporci jej charakterizuje jako *lignum crucis*,¹¹⁸ nástroj smrtelné oběti a prostředek vítězství a spásy. Typologicky je kříž spojen s kořenem Jesse, který bude vztyčen jako znamení národům (*signum populorum*), jež si ho budou žádat: „*In die illa radix Jesse, / qui stat in signum populorum, / ipsum gentes deprecabuntur, et erit sepulchrum ejus gloriosum.*“ (Iz 11,10). Kontext veršů je eschatologický, spojení s Kristovým Zmrtvýchvstáním zajišťují poslední slova „*et erit sepulchrum ejus gloriosum*“. Motiv *sepulchra* a akt *deprecabuntur* patrně vedly konceptora iluminace Zmrtvýchvstání ve *Stammheimském* (*Hildesheimském*) *misálu*, aby postavu Izaiáše s uvedeným textem na pásce umístil k výjevu příchodu žen k hrobu, zatímco na protilehlé straně za postavou anděla leží strážci, jejichž spánek symbolizuje smrt (obr. 8).¹¹⁹

Přilbice, kterou voják odložil na zem, kde se bezděčně stala oporou pro jeho nohu, nebyla dosud v odborné literatuře významově interpretována;¹²⁰ patrně proto, že byla vnímána ve funkci žánrové glosy oživující skupinu strážců pod postavou zmrtvýchvstalého Krista. Avšak plošné symetrické zpodobení předmětu, jež působí v narativní barvitosti a plastickém reliéfu svého okolí jako „slepé místo“, signalizuje jeho významovou roli, kterou zdůrazňuje i vpadlý terén odlišné barvy pod ním. Symbolický status předmětu pak potvrzuje jeho vřazení do sestavy, která žánrově narativní kontext pozice pod nohou spícího strážce zastihuje silnějším významotvorným kontextem, tj. umístěním v ose Kristova triumfálního kříže, jemuž je přilbice subordinována.¹²¹ Profánní předmět se mění ve znakově-symbolický objekt, jak dokládá i srovnání s empirickým zobrazením přilbic ostatních strážců. Přilbice je vskutku přilbicí – předmětem příslušejícím strážci, který si o něj opřel nohu, avšak týž před-

mět (*res*) je obdařen na něj přeneseným symbolickým významem a mění se, podle Augustinovy klasifikace, v „*signum translationis*“.¹²² Podvojnost funkce předmětu (jako *res* a *signum* zároveň) je pečlivě promyšlena. Žánrová situace motivu zakládá spojení předmětu a osoby, jež je spolu s ním podrobena Kristu, a přenáší tak na *res* význam symbolu – symbolický obsah předmětu a osoby se vzájemně stvrzuje; v ikonografii *Anastasis* symbolizuje spící strážce smrt,¹²³ ale také Háda, respektive ďábla, na něhož šlape Kristus.¹²⁴ Tuto ikonografii přebírá symbolická figura triumfálního kříže a přilbice, jež je mu subordinována ve smyslu výroků vztažených k zmrtvýchvstalému Kristu, jako je 13. verš žalmu 90 („*super aspidem et basiliscum ambulabis*“), nebo o něm přímo vypovídajících: „*Christus resurgens ex mortuis jam non moritur: mors illi ultra non dominabitur*“ (Ř 6,9); „*oportet autem illum regnare donec ponat omnes inimicos sub pedibus eius*“ (1 K 15,25). Explicitně je přilbice jako předmět symbolizující ďábla doložena v básnické skladbě *Velryba* z tzv. *Staroanglického fyziologu*.¹²⁵ Subordinovaný vztah objektů akcentuje spuštěná noha Krista: linie chodidla míří k přilbici a spolu s linií nohy spícího vojáka, jež je na ní položena, symetricky směřuje z významově polarizovaných stran (život, spása / smrt, ztracení) pozornost diváka k tomuto symbolickému objektu.¹²⁶

Symbolický význam přilbice je v soteriologickém kontextu námětu Zmrtvýchvstání rozvinut konsekventně. Tento předmět svou podobou i funkcí připomíná lebku a v tomto smyslu (*per similitudinem*) má schopnost reprezentovat *signum* duchovního významu¹²⁷ – v daném kontextu vrch Golgoty (*Golgatha*), na němž byl Kristus ukřižován. Přilbice odkazuje k lebce (*Golgatha*) *per analogiam* rovněž etymologicky.¹²⁸ Podle Isidora je slovo etruského původu *cassis* – (přilbice) odvozeno ze slova *caput* – (hlava),¹²⁹ což evokuje jak název vrchu Ukřižování, tak i hlavu (lebku) praoce Adama,¹³⁰ původce prvotního hříchu, který byl Kristovou obětí smířen. Tato reference je zřejmá v etymologii řeckého výrazu pro přilbici – (*κράνος*), který je odvozen od slova *κράνιον*, jež znamená lebku a popravní místo (*Golgatha*).¹³¹ Jde o víceznačný výraz (*terminus aequivocus*), který se mohl dobře stát zdrojem ikonograficky funkční analogie.¹³² Užití výrazu „lebka“ pro přilbici je doloženo i v českých pramenech.¹³³ Umístění přilbice pod triumfálním křížem odpovídá ikonografii Ukřižování, kde se pod patou Kristova kříže nachází lebka značící Golgotu – Kalvárii („*Golgotha, quod est Calvariae locus.*“ Mt 27,33) a lebku

Adama, na niž kane krev obětovaného Spasitele smývající dědičný hřích. Vizuální charakteristikou Golgoty je zjevně i odlišení podloží pod přilbicí, jež je v tomto místě poněkud vpadlé a v kontrastu k okolnímu zelenému terénu má okrově červené zbarvení evokující holé skalisko ve smyslu typologie: „*Sanguis enim ejus in medio ejus est; super limpidissimam petram effudit illum: / non effudit illum super terram, ut possit operiri pulvere. / Ut superinducerem indignationem meam, et vindicta ulciscerer, dedi sanguinem ejus super petram limpidissimam, ne operiretur*“ (Ez 24,7–8).¹³⁴ Odkaz na Golgotu pod epifanickou postavou Krista ve slávě názorně manifestuje dialektiku Kristovy oběti a slávy.

Hierarchizovaná soustava přilbice, spícího strážce, který na ni položil nohu, a Kristova triumfálního kříže představuje složený symbol dějin spásy. Přilbice-lebka, symbolizující prvotní hřích a Kristovu obět, je (kauzálně a časově předcházející) *signum rememorativum*. Na ní vztyčený *crux triumphalis* vyjadřuje (kauzálně a časově následující) podrobením smrti-ďábla budoucí slávu Krista (*signum prognosticum*).¹³⁵ Konceptor obrazu zde vizuálně-symbolickými prostředky invenčně zpracoval soteriologický obrat v dějinách, vyjádřený slovy Honorio Augustodunensis: „*Celý čas od Adama až po Krista byl dobou smrti, v níž každý smrtelník přichází do Tartaru. Tento čas se však nazývá dobou života a vzkříšení, na jehož počátku byl podle předpovědi vzkříšen Kristus a mnozí další; a není pochyb, že na jeho konci bude v týž den vzkříšen celý (lidský) rod.*“¹³⁶ Úběžníkem soteriologické perspektivy je *Parúsia*, k níž ikonografie desky odkazuje typem Krista *in maiestate*.

Resurrectio a Maiestas Domini

Postava Krista si je své eschatologické úlohy, lze-li se tak vyjádřit, bytostně vědoma a záměrně revokuje triumfální koncept Krista Pantokratora.¹³⁷ Instruktivní je výše uvedený vztah k oslavené podobě Krista při Proměnění. *Claritas gloriae* zde tradičně reprezentovala Kristovo božství, v němž se ukáže při Posledním soudu. Tomáš Akvinský cituje Jeronýmův komentář k Mt 17,2 („*Transfiguratus est ante eos*“): „*Jakým bude v čase soudu, takovým se ukázal apoštolům*“,¹³⁸ a přidává poznámku Jana Chrysostoma, že „*Kristus, chtěje ukázat, jaká je ona sláva, v níž má přijít, zjevil ji apoštolům v přítomném životě, aby necítili bolest ve smrti Pána*“.¹³⁹ V kontextu smrti a zmrtvýchvstání je Kristus jako Soudce živých a mrtvých kázán Petrem ve *Skutcích* (10,40–42). Zmrtvýchvstalý na desce *Vyšebrodského cyklu* ztělesňuje pojem „*iudex vivorum et mortuorum*“ svým vizuálním charakterem.

Útvar pokrčené a spuštěné nohy je polyvalentním obrazovým znakem, jenž vyjadřuje jednak moc Pána, který vstal z mrtvých *virtute propria* (aktem vystupování z hrobu), jednak jeho povýšení v podobě trůnícího těla. Ikonografie trůnící postavy pracovala s typem vnitřně aktivního těla, jež oživuje nestejná poloha nohou; schéma pokrčené a spuštěné nohy je obouznačné a umožňuje vnímat tělo Zmrtvýchvstalého současně v aktu vystupování z hrobu i jako tělo trůnící *in maiestate*. Tato vícestupnost (nikoli ambivalence) je podstatnou funkcí středověkého obrazu, neboť umožňuje odpovídajícím způsobem reflektovat a vyjádřit polyvalentnost daného tématu či postavy ve vizuálním konceptu podobně, jak to činí exegeze.¹⁴⁰ V žaltáři chovaném v knihovně cisterciáckého kláštera ve Zwettlu¹⁴¹ se nachází vyobrazení trůnícího Krista s nástroji umučení (kříž, hřeby, houba a kopí); postava abstraktně tkví v pozici trůnícího těla ve volném prostoru nad drobnými postavami vzkříšených, jež k němu vztahují ruce; zcela abstrahované od reálného prostoru je ke skupině při Kristově pravici připojena přimlouvající se Panna Marie (**obr. 9**). Je to vizuální pojem obětovaného a zmrtvýchvstalého Spasitele a současně Krista *Parúsie* a Soudu. Motiv nestejně polohy nohou s viditelnými ranami je obdobou schématu pokrčené a spuštěné nohy Krista na desce *Zmrtvýchvstání*. Podstatnou paralelou mezi oběma vyobrazeními je obdobná mimoprostorová situace a autoreferenční charakter trůnícího těla v abstraktní ploše. Zmrtvýchvstalý Kristus *Vyšebrodského cyklu* zjevně reprezentuje svým vizuálním pojetím a ikonografickým typem Krista *in maiestate*. Srovnáme tuto postavu s iluminací v *Bible historiale* vytvořené Pucellovým žákem Jeanem le Noir,¹⁴² na níž trůnící Kristus v majestátu v mandorle nesené anděly vyplňuje archu úmluvy v podobě chrámu podle Iz 6,1 (**obr. 10**).¹⁴³ Bez ohledu na odlišný námět je zobrazení Krista obdobné jak po ikonografické, tak po vizuální stránce: tvář Zmrtvýchvstalého v podobě veraikonu je eschatologickou podobou Boha, který přichází k Soudu jako Kristus, v němž se stal viditelným.¹⁴⁴ Pravou tvář Boha (*effigiem Dei*) spatří *facie ad faciem* při Posledním soudu ti, kdo stanou po Kristově pravici (1 Kor 13,12).¹⁴⁵ Veraikon se proto uplatňuje nejen v kontextu eucharistie jako tvář vtěleného a obětovaného Spasitele, nýbrž reprezentuje rovněž věrnou podobu Krista eschatologického *in maiestate gloriae*,¹⁴⁶ v níž se ukázal po svém zmrtvýchvstání jedenácti učedníkům na hoře v Galileji již jako Pantokrator: „*Data est mihi omnis potestas in caelo et in terra.*“ (Mt 28,18).

Ze srovnání Krista *in maiestate* na pařížské iluminaci a zmrtvýchvstalého Krista na desce *Vyšebrodského cyklu* vyplývá obdoba ikonografického typu, v němž se uplatňují těž božská tvář, shodné hieratické tělo trůnící ve frontální pozici na oltáři/tumbě a stejné žehnající gesto pravice; odlišný je jen atribut: Soudce živých a mrtvých třímá *Liber vitae*, zatímco zmrtvýchvstalý Kristus *crux triumphalis* vítěze nad smrtí a hříchem. Týž typ postavy dokládají i morfologické paralely v pozici nohou a v motivu cípu tógy, který je přehozen přes levou paži; jakkoli je na desce *Zmrtvýchvstání* méně zřetelný, je patrné, že východiskem skladu draperie byl tento původně antický motiv adaptovaný pro obraz Krista v majestátu z konzulských diptychů.¹⁴⁷ Zmrtvýchvstalý Kristus tak současně rozvíjí eschatologickou perspektivu *Parúsie* a Posledního soudu v celkovém smyslu díla spásy (*opus restorationis*). Tuto eschatologickou perspektivu ostatně vyjadřovala i liturgická inscenace Zmrtvýchvstání v gestu vyvýšení hostie (*elevatio*), jímž kněz vystavil Tělo Krista pohledu věřících podobně, jako je mu zpřístupněno na obraze. Mezi ilustracemi mešní obřadu ve zmíněném *Krátkém pojednání o mši* doprovází iluminaci zachycující *elevatio* modlitba, jež obsahuje i tuto prosbu: „*Když jsi přemohl osten smrti, otevřel jsi věřícím Království nebeské. Ty sedíš po pravici Boží ve slávě Otce. Ty, jak věříme, jsi Soudce, který přijde.*“¹⁴⁸

Sekundárním potvrzením, že jsme na desce vskutku konfrontováni s epifanickým zjevem Krista v jeho božství, je zděšený výraz dvou strážců, který lze chápat jako afektivní paralelu k úleku apoštolů nad zjevem Krista proměněného ve slávě (*claritas Christi*). Podle výkladu Tomáše Akvinského „*mělo toto zděšení apoštolů ukázat, že znamenitost oné slávy, kterou tehdy představil, zcela přesahuje smysly a schopnosti smrtelníků, podle Ex 33,20: ‚non videbit me homo et vivet‘. To říká Jeroným k Mt 17,6: ‚Taková je lidská křehkost, že nedokáže snést pohled na tak velikou slávu.‘*“ Tomášův výklad se logicky obrací k epifanické naději: „*[...] ale lidé jsou vyléčeni ze své zranitelnosti Kristem, když je přivede do slávy. A to je označeno tím, že jim říká: ‚surgite, nolite timere‘*“ (Mt 17,6).¹⁴⁹ Autonomní zjev zmrtvýchvstalého Krista staví před vnímatele obrazovou formulaci pojmu blaženého zření – (*visio beatifica*), hojně diskutovaného teologií 14. století.

Závěr

Vizuální jazyk a sám fakt vizuální prezentace činí z obrazu médium zpřítomňující to, co je samo o sobě fyzicky nedostupné a co nelze reálně zpřítomnit intelektuálně-

mi prostředky. V poslední době se proto oprávněně zdůrazňuje, že smyslem obrazu je zpřítomnění (zde) nepřítomného.¹⁵⁰ Tím je také určen vztah obrazu k teologii a teologie k obrazu: obě oblasti usilují o zachycení nitrosvětsky nedostupného předmětu, k němuž se upírají, jejich metody a nástroje se v mnoha ohledech doplňují a překrývají, teologický pojem a teologický diskurz se však neumí stát obrazem, tedy viditelným zpřítomněním světa, jehož spletitý řád konstruuje; pouze k tomuto obrazu, k tomuto „vidění“ pojmové konstrukce, již stvořil, ukazuje. Ostatně, jak si povšimla středověká noetika, pojmový svět prapůvodně vyvěrá rovněž z obrazů, z vizuálních představ.¹⁵¹ Obraz tak nikdy není pouze vizuálním znázorněním teologie.

Co se tedy na desce zobrazuje? Je zřejmé, že nikoli námět Zmrtvýchvstání v úzce tematickém smyslu. V základní úrovni je komunikačním rámcem obrazu prezentace dvou realit – nitrosvětské a extramundánní, či jinými slovy viditelné a neviditelné. Vztah lidské bytosti k těmto skutečnostem pro křesťanskou duchovní tradici jasně formuloval Augustinus: „*Ze všeho viditelného největší je svět, ze všeho neviditelného je největší Bůh. Ale že svět jest, to vidíme; že jest Bůh, to věříme.*“¹⁵² Tato definice myslím dostatečně ukazuje, v jakém směru máme rozumět obrazu a jeho středověké recepci. Propojení historického času a děje (*Visitatio*) s nečasovou epifanickou postavou zmrtvýchvstalého Krista (*Resurrectio*) v jednom obrazovém poli otevírá cestu k exegetickému čtení v jednotlivých úrovních. Současně, jako v blesku, exponuje v příkré juxtaopozici k nitrosvětské realitě, jež je přístupna poznání, eschatologickou skutečnost, s níž se divák může konfrontovat jedině vírou. Že tato realita je určena právě jemu, zdůrazňuje pohled, který na něj upírá jedna z žen u hrobu. Na základě Janova evangelia (J 20,1–2), kde jako první zpravuje představitele budoucí církve Petra, že hrob Páně je prázdný, jako první se vzápětí setkává se zmrtvýchvstalým Kristem (J 20,14) a jako Kristem omilostněná kající bude mít úlohu prostředkovatelky mezi hříšníky a těmi, kdo jsou Kristovi, se domnívám, že touto ženou, upírající pohled na diváka, je Marie Magdaléna. Analogicky k roli, již měla tato žena v evangeliu vůči učedníkům – totiž oznámit jim Kristovo zmrtvýchvstání, aby v něj uvěřili –, jedná aktuálně ve své obrazové přítomnosti vůči vnímateli: také jemu oznamuje Kristovo zmrtvýchvstání, čili skutečnost, již lze uchopit jen vírou. Augustinovi se fakt, že Kristovo zmrtvýchvstání bylo oznámeno prostřednictvím ženy, stal příležitostí k typologické konstrukci:

„Prostřednictvím ženy oznámil prvnímu člověku smrt a prostřednictvím ženy byl oznámen mužům život.“¹⁵³

Deska je v tomto směru názorným příkladem faktu, že prioritní funkcí pozdně středověkého obrazu nebylo skutečnosti víry ilustrovat, nýbrž aktivně je vytvářet v mysli vnímatele tím, že obraz u něho iniciuje samostatný, aktivní proces rozvinutí naznačených soteriologických obsahů, v nichž vnímatel současně nalézá smysl a roli vlastního subjektu.¹⁵⁴ Různé mody významového sdělení nejsou alternativami, z nichž si divák volně vybírá podle svého porozumění a preferencí, nýbrž prolínají se, vzájemně na sebe odkazují a nakonec splývají na pevné půdě porozumění, které je jednoznačné a z jehož jednoty tato komplexní výpověď vyvěrá. Náročná, z hlediska vývoje intencně retrospektivní exegetická struktura obrazu, bezpochyby předpokládala učeného vnímatele, a byla tedy určena zasvěceným vzdělancům (*litterati*), schopným číst ve vizuální podobě jednotlivé exegetické roviny a aktivně rozvažovat vzestup od tělesného vnímání (*Visitatio*) k duchovnímu vidění (*Resurrectio*), který se v něm odehrává.¹⁵⁵

Nepochybně zde vidíme Krista vystupujícího *in sensu historico* z hrobu ve smyslu *virtute propria*, obrazová forma postavy však představuje obsáhlejší referens, který v dalších exegetických úrovních vyjadřuje finalitu christologie a soteriologie, a zahrnuje tak podstatné eschatologické obsahy. Zmrtvýchvstalý Kristus je Kristem *Parúsie* předznačené epifanií na hoře Tábor – k obojímu odkazuje jeho zjev i „*claritas gloriae*“, popsané v evangeliích a typologicky v žalmech a proroctvích Starého zákona, jež byly psány v eschatologickém smyslu a interpretovány christologicky. Zmrtvýchvstalý je „*primogenitus ex mortuis*“ a v tomto smyslu předznamenává vzkříšení mrtvých, jimž se zjeví v moci a slávě a jejichž životy bude soudit. Podle výkladu *Velikonočního cyklu v Etymologiích* Isidora ze Sevilly se velikonoční vigilie slaví „*kvůli příchodu našeho krále a Pána, aby nás doba jeho vzkříšení nezastihla spící (jako strážce u hrobu), nýbrž bdící*“.¹⁵⁶ Ono „*propter adventum regis ac Dei nostri*“ je míněno kulticky ve významu oslavy Kristova zmrtvýchvstání i eschatologicky ve významu symbolické přípravy na jeho Druhý příchod. Isidor proto udává dvojí důvod k bdění a slavení velikonoční noci: pro vlastní zmrtvýchvstání Krista a pro jeho budoucí příchod, kdy přijde člověka soudit v téže hodině, kdy vstal z mrtvých.¹⁵⁷ Probuzení člověka ze smrti spočívá v setkání s Kristem.¹⁵⁸ V Synu je smrtelní-

kům přístupný Boží majestát, když jej jako *effigiem Dei*¹⁵⁹ spatří při Posledním soudu (J 1,14);¹⁶⁰ Kristus zmrtvýchvstalý, jehož prostřednictvím získala Boží neproniknutelnost lidskou podobu, je epifanií Božství: v tomto smyslu exegeze interpretovala evangelní pasáž Ježíšova rozhovoru s Filipem (J 14,8–13).¹⁶¹ Evangelní čtení na neděli Vzkříšení uvádí 16. kapitolu Markova evangelia, verš 1–7 (tři ženy a anděl u hrobu), při ofertoriu se zpívá: „*Terra tremuit & quievit, dum resurget in iudicio Deus*“.¹⁶² Znamením *Parúsie* je samotný triumfální kříž, jímž se podle Jeronýma rozumí „*znamení Syna člověka na nebi*“,¹⁶³ pod kterým lidé „*videbunt Filium hominis venientem in nubibus caeli cum virtute multa et majestate*“ (Mt 24,30). Augustinus v tomtéž duchu vykládá eschatologické vidění proroka Habakuka vztažené ke Kristu (Ab 3,3–4):¹⁶⁴ „*Splendor eius ut lux erit, co to znamená, ne-li že sláva jeho ozáří věřící? Cornua in manibus eius sunt, co je to, ne-li triumfální kříž (tropaeum crucis)?*“¹⁶⁵

V tomto duchu je také koncipována postava Zmrtvýchvstalého: její ambivalentní pohybová situace mezi descenzí a ascenzí, její umístění mimo časoprostorovou strukturu výjevu sugeruje vnímateli, že patří na Krista „*venientem cum virtute multa et maiestate*“ (Mt 24,30). Středověký obraz aktivně vytvářel neviditelnou skutečnost v nitru vnímatele – i na něm se mělo uskutečnit to, co mu ukazuje obraz Kristova proměněného a oslaveného těla, neboť „*reformabit corpus humilitatis nostrae, configuratum corpori claritatis suae, secundum operationem, qua etiam possit subijcere sibi omnia*“ (Fp 3,21). Proměnění jako epifanická prefigurace užitá v koncepci desky *in sensu alegorico* symbolizovalo Kristovo zmrtvýchvstání a jeho Druhý příchod; *in sensu tropologico* je však oslňující epifanií božství stavící jednotlivci před oči zároveň poslední cíl jeho individuální cesty podle Pavlova 2. listu Korintským: „*Nam et in hoc ingemiscimus, habitationem nostram, quae de caelo est, superindui cupientes: si tamen vestiti, non nudi inveniamur. Nam et qui sumus in hoc tabernaculo, ingemiscimus gravati: eo quod nolumus expoliari, sed supervestiri, ut absorbeatur quod mortale est, a vita*“ (2K 5,2–4). Vizuální prezentace těla slávy (*corpus claritatis*), jež evokuje v oslavené postavě Zmrtvýchvstalého patření na *Parúsi* a Krista Soudce, současně sugeruje komunitní a komunikační rétoriku pavlovské teologie ve vztahu Kristus – křesťanská obec, stále aktualizovanou ve velikonoční liturgii. Čtení o sobotní viglii uvádí pasáž z Pavlovy epištoly Koloským 3,1–4: „*[...] si conresurrexistis Christo quae sursum sunt quaerite ubi Christus est in dextera dei sedens. Quae sursum sunt sapite non quae supra terram. Mortui enim*

estis et vita vestra abscondita est cum Christo in Deo. Cum Christus apparuit vita vestra tunc et vos apparebitis cum ipso in gloria.“ Podobně zdůrazňuje aktivní účast věřícího na eschatologické představě Krista exegeze.¹⁶⁶

Zdánlivě komplikované exegetické pozadí ikonografie Krista na desce *Zmrtvýchvstání* tzv. *Vyšebrodského cyklu* je v podstatě rozvinutím pavlovské teologie Krista jako nového Adama, jenž si zmrtvýchvstáním podrobil smrt a ohlašuje *Parúsií* a finální sjednocení s Bohem, jak shrnul apoštol v 1. epištole Korintským. Pro názornost v textu podtrhuji příslušné pasáže:

„Nunc autem Christus resurrexit a mortuis primitiæ dormientium, / quoniam quidem per hominem mors, et per hominem resurrectio mortuorum. / Et sicut in Adam omnes moriuntur, ita et in Christo omnes vivificabuntur. / Unusquisque autem in suo ordine, primitiæ Christus: deinde ii qui sunt Christi, qui in adventu ejus crediderunt. / Deinde finis: cum tradiderit regnum Deo et Patri, cum evacuaverit omnem principatum, et potestatem, et virtutem. / Oportet autem illum regnare donec ponat omnes inimicos sub pedibus ejus. / Novissima autem inimica destruetur mors: omnia enim subjecit pedibus ejus. Cum autem dicat: / Omnia subjecta sunt ei, sine dubio præter eum qui subjecit ei omnia. / Cum autem subjecta fuerint illi omnia: tunc et ipse Filius subjectus erit ei, qui subjecit sibi omnia, ut sit Deus omnia in omnibus“ (1K 15,20-28).

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 V tomto duchu oceňoval kvalitu desky již Grueber: *„Neben dem lieblich hingehauchten Verkündigungsbilde zeigt sich die Auferstehung als besonders glücklich angeordnet und enthält Köpfe von höchster Schönheit.“* Bernhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen III: Die Periode des Luxemburgischen Hauses 1310-1437*, Wien 1877, s. 121.

2 Dante Alighieri, *Božská komedie*, Očistec, IX, 114 (přel. Vladimír Mikeš), Praha 2009, s. 222.

3 *Písmo* nadále cituji dle *Vulgáty*.

4 Nahrazení ikonografie *Visitatio sepulchri* ikonografií *Resurrectio Christi* je zřejmě poprvé doloženo destičkou z *Klosterneuburského oltáře* Nikolase z Verdunu (dokončen 1181); ke změně ikonografie došlo během vzniku díla; na zadní straně destičky s *Pekelným chránem* se dochovala autorem rytá kresba *Visitatio*. Ta zřejmě představovala původní koncept destičky věnované *Zmrtvýchvstání*, jež původně respektovala tradiční ikonografii. Patrně na podnět objednavatele, probošta Wernhera, došlo ke změně ikonografického programu a scéna *Visitatio* byla nahrazena přímým zobrazením Krista triumfálně vystupujícího z hrobu a ukazujícího rány. Viz Franz Rademacher, Zu

den frühesten Darstellungen der Auferstehung Christi, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXVIII, 3, 1965, s. 212.

5 Viz Andreas Speer, *Reception - Mediation - Innovation. Philosophy and Theology in the Twelfth Century*, in: Jacqueline Hamesse (ed.), *Bilan et perspectives des études médiévales*, Louvain-la-Neuve 1995, s. 129-149. Jako století renesance označil 12. století Charles H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge 1927.

6 K tomu viz Conrad Rudolph, *Inventing the Exegetical Stained-Glass Window: Suger, Hugh, and a New Elite Art*, *The Art Bulletin* XCIII, 2011, no. 4, s. 399-422, zde zejm. s. 400.

7 Hubert Schrade, *Ikongraphie der christlichen Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltungsformen I. Die Auferstehung Christi*, Berlin - Leipzig 1932, s. 74-75. Autor cituje z Hrabana Maura, který o patěně a kalichu praví, že *„quaedammodo Domini sepulchrum typum habent“*. K oltáři jakožto hrobu Páně viz např. Justin A. Kroesen, *The Sepulchrum Domini Through the Ages. Its Form and Function*, Leuven - Paris 2000, s. 55-56.

8 *„Wenn die Hostie zu Grab getragen wird, ist es Christus selbst, der zu Grab geht. Wird die Hostie erhoben, ist Christus tatsächlich wie an dem Tage seiner ‚historischen‘ Auferstehung auferstanden.“* Schrade (cit. v pozn. 7), s. 75. Zde prameny a literatura. Schrade cituje Honoria Augustodunensis: *„Hodie resurrexit, dum eum ante plurimos annos resurrexissem noverimus.“* *Speculum Ecclesiae*, PL 172,929.

9 K tomu viz Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990, český Jean-Claude Schmitt, *Svět středověkých gest*, Praha 2004, s. 270-284. Zde je uveden instruktivní rukopis z počátku 14. století se sérií vyobrazení jednotlivých částí mše (Bibliothèque nationale de France, MS fr. 1342). Ibidem, s. 273 a s. 275-282, obr. 39.11-12; k rukopisu viz Francis Wormald, *A short tract on the Mass with Pictures by the Master of Queen Mary Psalter*, *The Walpole Society* 41, 1966-1968, s. 39-45. *Krátké pojednání o mši* patří k vzácným dokladům liturgické literatury určené vzdělaným laikům. Ibidem, s. 45.

10 Pojem do literatury uvedl Anton L. Mayer, *Die heilbringende Schau in Sitte und Kult*, in: Odo Casel (ed.), *Heilige Überlieferung. Ausschnitte aus der Geschichte des Mönchtums und des Heiligen Kultes. Festschrift für Ildefons Herwegen*, Münster 1938, s. 234-262.

11 Wolfgang Braunfels, *Die Auferstehung*, in: *Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie*, Bd. 3., Düsseldorf 1951, s. IX. Srov. Rademacher (cit. v pozn. 4), s. 217: *„Diese neue Bildprägung ist nämlich keineswegs ein isolierter Vorgang innerhalb der christlichen Kunst, vielmehr ist sie Teil des damals allgemein hervortretenden leidenschaftlichen ‚Schauverlanges‘ des Volkers. Ein entscheidendes Symptom hierfür ist der sich gleichzeitig vollziehende einschneidende Wandel in der Einstellung zur Reliquie.“*

12 Vzácněji se uplatňovalo zobrazení

zmrtvýchvstání Krista v duchu apoteózy (vvyššení k Bohu), jež pak splývalo s ikonografií Nanebevstoupení, jak dokládá *Reiderova destička* (Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. MA 157). K pojetí Zmrtvýchvstání jako Nanebevstoupení v raně křesťanských textech a ikonografii viz Schrade (cit. v pozn. 7), s. 5–11.

13 Klasicky Schrade (cit. v pozn. 7), s. 28–43, obr. 6, 7, 10; srov. Rademacher (cit. v pozn. 4), s. 202–203., obr. 7.

14 Takto viz Hans Aurenhammer, *Auferstehung Christi*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Wien 1961³, s. 234.

15 Srov. Barbara Drake Boehm, *Reliquary Busts: „A Certain Aristocratic Eminence“*, in: Charles T. Little (ed.), *Set in Stone. The Face in Medieval Sculpture*, New York – London 2006, s. 168–173, zde s. 170: „*The precious materials of reliquary busts suggested to many Christians the expected luminosity of a heavenly being, an aspect that was enhanced by the placid gazes of the saints. Medieval reliquary busts are also remarkable for their frontal presentation and regular features.*“

16 Meyer Schapiro, *On Perfection, Coherence and Unity of Form and Content*, in: Sidney Hook (ed.), *Art and Philosophy*, New York 1966, s. 3–15. Srov. Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress*, München, 1958, s. 1–50, zde s. 30–47. Viz rovněž Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994, s. 131.

17 „*Unberührter Aderheit*“, Schrade (cit. v pozn. 7), s. 172. Váhám, mám-li v této souvislosti zmínit koincidenci čísla osm, jež symbolizuje Zmrtvýchvstání a věčnou blaženost, s počtem postav na desce. Patrně jde o nevýznamovou shodu, avšak vyloučit, že zde byl koncipován vědomý vztah, je-li osmou postavou na desce právě Kristus Zmrtvýchvstalý, s jistotou nelze. Günter Bandmann, *Acht, Achteck*, in: Günter Bandmann – Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie I*, Freiburg i. B. 1968, Sp. 40–41.

18 V návaznosti na Platóna a patristiku, zejm. Augustina Aurelia a Boethia, takto vrcholná scholastika definovala boží nečasovost v protikladu k časovému charakteru stvořeného světa. Pro Augustina je Bůh „[...] *stálý a nepochopitelný, nezměnitelný a proměňující vše, nikdy nový, nikdy starý; vše obnovující [...] vždy činný, vždy klidný [...]*.“ „[...] *stabilis et incomprehensibilis; immutabilis, mutans omnia; nunquam novus, nunquam vetus; innovans omnia [...] semper agens, semper quietus [...]*.“ Viz Augustinus, *Confessiones*, PL 32,662 a 816. Neměnnost božského bytí je v platónském smyslu (*Timaios*, 37d–38c) podmínkou stvoření proměnlivého světa, jemuž přísluší plynoucí čas – viz Augustinus, *De Civitate Dei*, PL 41,321; 333–335; 363–366.

19 K tomu viz Schrade (cit. v pozn. 7),

s. 69–77, kde jsou uvedeny prameny a literatura. Podrobněji Peter Jezler, *Bildwerke im Dienste der dramatischen Ausgestaltung der Osterliturgie: Befürworter und Gegner*, in: Ernst Ullman (ed.), *Von der Macht der Bilder*, Leipzig 1983.

20 Srov. Schrade (cit. v pozn. 7), s. 73; Rademacher (cit. v pozn. 4), s. 201, 206–207. Do jiné varianty liturgické inscenace byl výslovně integrován i obraz Zmrtvýchvstalého, přítomný na trumeau portálu v podobě Beau Dieu. K tomu se vrátíme níže.

21 Vztah mezi liturgií a obrazem komplexněji objasňují studie z posledních let, zaměřené na vizuální zbožnost. Viz např. Thomas Lentz, „*As far as the eyes can see...*“ *Rituals of Gazing in the Late Middle Ages*, in: Jeffrey F. Hamburger – Anne-Marie Bouché, *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2006, s. 360–373, zde s. 367.

22 „*Nam opera restaurationis multo digniora sunt operibus conditionis; quia illa ad servitutem facta sunt, ut stanti homini subessent; haec ad salutem ut lapsum erigerent.*“ Hugo de St. Victoire, *De sacramentis Christianae fidei*, Prologus, PL 176,183–184; srov. zde Lib. I, kap. XXVIII, PL 176,203–204. K tomu viz Lenka Karfíková (přel. a koment.), *Hugo ze Svatého Viktora, De tribus diebus / O třech dnech*, Praha 1997, s. 18. Tato souvislost nemá k obrazu přímý vztah, připomíná však středověký myšlenkový model světa a spásy jako kontext tématu.

23 Vnímatel, vybídnut pohledem jedné z Marií, má vnitřní účast na starosti žen o tělo Pána. Ty však našly prázdný hrob. V prožitku diváka je jejich nejistota bleskem rozřešena, neboť sám již vidí Zmrtvýchvstalého, který jim zůstává skryt. Bezprostřední spojení obou realit otevírá specifickou duchovní situaci, v níž se konfrontuje (ještě) hledání a (již) vidění Zmrtvýchvstalého, časové a mimočasové, fyzické a epifanické, nitrosvětský narativ a extramundánní *visio*; tato situace inscenuje katarzi – rozřešení napětí mezi póly očekávání a uskutečnění, které obraz demonstruje. Schrade (cit. v pozn. 7), s. 170–171.

24 Paschasius, *Expositio in Mattheum*, Lib. XII, cap. XXVIII, PL 120,980–981. Ahistorický výklad strážců a odložené přilbice jednoho z nich (k tomu viz níže) podal Zdeněk Neubauer v jinak sympatickém pokusu o významovou interpretaci *Vyšebrodského cyklu* z pohledu filozofa. Viz Zdeněk Neubauer, *O pokladu v srdci Evropy. Jedna z cest k duchovnímu bohatství Vyšebrodského oltáře*, Praha 2011, s. 65–67.

25 „*Custodes, timore perterriti, instar mortuorum stupefacti jacent, et tamen angelus non illos, sed mulieres consolatur. Nolite timere vos. Illi, inquit, timeant: in his perseveret pavor, in quibus permanet incredulitas. Caeterum vos quia Jesum quaeritis crucifixum, audite quod resurrexerit et promissa perfecit.*“ Hieronymus Stridonensis, *Commentariorum in Evangelium Matthaei*, Pl 26,216. Viz Schrade

(cit. v pozn. 7), s. 170–171. Vědomé inscenace kontrastu mezi péčí žen a zděšením, respektive spánkem strážců, si povšiml Schrade (ibidem). V návaznosti na Schradeho rovněž Jaroslav Pešina, *Mistr vyšebrodského cyklu*, Praha 1987², s. 37.

26 V tomto směru bych poněkud opravil Schradeho pozoruhodný rozbor, který v těchto duchovních podnětech spatřuje afektivní impulsy modelující prožitek diváka, posilující jeho empatii a koncentrující tím jeho pozornost na autonomní postavu Zmrtvýchvstalého, jež vyvolává aktivní prožitek přechodu do jiného bytí, zbaveného strachu a starosti. Schrade (cit. v pozn. 7), s. 171.

27 K tomu viz ibidem, s. 77.

28 „Zmrtvýchvstání je pohoršlivé ze dvou hledisek: je jednak porušením běžného přírodního řádu a jednak zhodnocením těla, které je najednou zahrnuto do ‚slávy nesmrtelnosti‘.“ Zdeněk Kratochvíl, *Studie o křesťanství a řecké filosofii*, Praha 1994, s. 56.

29 Novozákonní formulace mají rovněž sklon chápat Zmrtvýchvstání jako božský zásah, v němž má Kristus sám pasivní roli: „quem Deus suscitavit, solutis doloribus inferni, juxta quod impossibile erat teneri illum ab eo.“ (Sk 2,24); aktivita vychází od Boha, nikoli z moci Krista samého. V tom smyslu má být Zmrtvýchvstání chápáno v bezprostředně eschatologických souvislostech a implikuje návrat k Bohu – Petr ve svém letničním kázání vztáhl na Kristovo zmrtvýchvstání slova žalmu 15 (16),8–10 s eschatologickým konsekvencemi (Sk 2,25–31).

30 Ovidiovo líčení deifikace Herkula během apoteózy, tj. procesu přeměny smrtelného v nesmrtelné, obsahuje prvky, které přejímalo křesťanské pojetí Kristova zmrtvýchvstání. Herkulův božský otec praví bohům: „Vítěz nade vším zdolá i plameny, které tu zříte, / pocítí ohně tu moc jen částí od matky danou, / věčné je však, co ode mne přijal: to zkázy je prosto, / aniž to propadá smrti [...] / Tu část, když už skončil svou pozemskou dráhu, já přijmu / v nebeský kraj [...] Zatím odklidil Vulkánus vše, co z rekova těla / mohl strávití oheň, i zbyla pak podoba, v níž bys / nepoznal Héraklea: teď z matčiny tvárnosti nemá / jediný rys, však z plna si uchoval Jovovy stopy [...] / [...] když smrtelných údů se zprostil, lepší své bytosti částí jen vzkvétá, zdá se být větším, / vznešené vážnosti nabyl a stal se ctihodný zjevem. / Otec všemohoucí jej zahalil mračnem a pojal / na čtverospřežní vůz a k hvězdám vznesl ho třpytným.“ Publius Ovidius Naso, *Proměny IX* (přel. Ferdinand Stiebitz), Praha 1969, s. 268. „Omnia qui vicit, vincet, quos cernitis, ignes; / nec nisi materna Vulcanum parte potentem / sentiet. Aeternum est a me quod traxit, et expers / atque immune necis [...] / Idque ego defunctum terra caelestibus oris / accipiam [...] / Interea quodcumque fuit populabile flammae, / Mulciber abstulerat, nec cognoscenda remansit / Herculis effigies, nec quicquam ab imagine ductum / matris habet, tantumque Iovis vestigia servat. [...] / [...], parte sui meliore viget,

maiorque videri / coepit et augusta fieri gravitate verendus. / Quem pater omnipotens inter cava nubila raptum / quadriiugo curru radiantibus intulit astris.“ *Metamorphoses IX*,250–272. Srov. texty z prostředí křesťanské gnóze: „Spasitel pohltil smrt. / Na to nezapomínej. / Opustil totiž svět, který pomíjí. / Proměnil se v nezničitelný věk, / a vznesl se, / vstřebav to, co je viditelné, / tím, co je neviditelné, / a dal nám cestu k naší smrtelnosti.“ List Rheginovi neboli Slovo o zmrtvýchvstání, in: Zdeněk Kratochvíl (ed. a přel.), *Evangelium Pravdy*, Praha 1994, s. 69–77, zde s. 71.

31 Petrovo evangelium (přel. Růžena Dostálová), in: Jan A. Dus – Petr Pokorný (eds.), *Neznámá evangelia*, Praha 2001, s. 233.

32 „In momento e corpore terreno effecit sibi corpus spirituale.“ *Sancti Ephraem Syri Hymni et sermones I*, Mechliniae 1882, col. 528.

33 „Sic quando surrexit et exivit Dominus noster e sepulchro, non destruxit sigillum sepulchri, sicut non solberat signacula virginitatis suae genitricis.“ Ibidem, col. 530; viz rovněž Schrade (cit. v pozn. 7), s. 11.

34 *Sancti Ephraem Syri* (cit. v pozn. 32), col. 528.

35 K tomu viz Schrade (cit. v pozn. 7), s. 30, který odkazuje na: PL 35, 1957; 38, 1143–1145, 1148, 1152.

36 Viz *Stammheimský misál*, MS. 64, fol. 111,1155–1160, či reliéf *Zmrtvýchvstání* na levém rameni kříže z Cloisteru, kolem poloviny 12. století (The Metropolitan Museum of Art, New York, The Cloisters Collection). Další příklady viz Rademacher (cit. v pozn. 4).

37 Augustinus (cit. v pozn. 18), PL 41,521–522. V českém překladu Aurelius Augustinus, *O Boží obci I a II* (přel. Julie Nováková), Praha 2007, díl II., s. 145: „To se stalo brzy po tom, co národ vyšel z Egypta a začal žít na poušti, padesátého dne, co bylo obětováním ovce oslaveno Pascha. To je předobrazem Krista, věštícím, že po obětním umučení přejde z tohoto světa k Otci (hebrejské ‚Pascha‘ totiž znamená ‚přechod‘).“

38 Takto uvádí již Hieronymus Stridonensis, *Liber de Nominibus Hebraicis*, PL 23,393: „Pascha, transcensum, sive transgressum“. Srov. Beda Venerabilis, *De Ratione temporum*, PL 90,511–512: „[...] Pascha, id est transitum de morte ad vitam, de corruptione ad incorruptionem, de poena ad gloriam [...]“

39 „[...] vel secundum Augustinum, hoc nomen Pascha divina dispositione compositum est a Graeco paschin, quod pati sonat et Hebraeo phase, quod transitus interpretatur.“ Sicardus, *Mitrare seu De Officiis Ecclesiasticis summa*, PL 213,343.

40 „[...] anagogice, transivit Christus de mortalitate ad immortalitatem, de morte ad vitam, de claustris inferni ad gaudia paradisi, ut nos transire faciat de hac mundi miseria ad aeterna gaudia.“ Ibidem.

41 „[...] dicite discipulis eius et Petro quia praecedit vos in Galilaem ibi eum videbitis sicut dixit vobis.“ (Mt 28,7).

42 Hieronymus Stridonensis (cit. v pozn. 38), PL 23,888: „Galilea, volutabilis, aut transmigratio

perpetrata, vel rota.“ Srov. Paschasius (cit. v pozn. 24), PL 120,983 a 987; Beda Venerabilis, *In Luce evangelium expositio*, PL 92,301–302; idem, *Homiliae*, lib. I., PL 94,90.

43 *Sancti Ephraem Syri* (cit. v pozn. 32), col. 528. Viz výše.

44 „*Galilea namque interpretatur vel transmigratio, vel revelatio.*“ Beda Venerabilis (cit. v pozn. 42). Srov. Hieronymus Stridonensis (cit. v pozn. 38), PL 23,858: „*Galiath, revelatus, sive transmigrans.*“ Výklad Galileje jakožto přesídlení (*transmigratio*) vychází patrně z Mt 26,32, kde Kristus bezprostředně před pašijovými událostmi instruuje učedníky: „*Resurrexerit praeceps vos (transmigratio) in Galileam.*“ Po zmrtnýchvstání potvrzuje předpověď andělů u prázdného hrobu, když praví ženám: „*...ecce praecedit vos in Galileam...*“ (*transmigratio*) a přislíbujícím jim, že zde Pána také spatří *Pána ibi eum videbitis ecce praedixi vobis (revelatio).*“ (Mt 28,7). Podobně M 16,7.

45 „*Secundum illud quod Galilaea interpretatur revelatio, non jam in forma servi intelligendum est, sed in illa in qua aequal est Patri.*“ Beda Venerabilis, *In Matthaei evangelium expositio*, PL 92,130.

46 „*Data est mihi omnis potestas in caelo et in terra.*“ (Mt 28,18).

47 Ve spisu *O Boží obci* rozlišuje Augustin v úvahách o zmrtnýchvstání Krista a vzkříšení mrtvých tělesnost živočišnou (*corpus animale*) a duchovní (*corpus spirituale*), pozemskou a nebeskou. Vzkříšená těla však neztratí svůj hmotný charakter (Augustin tak vymezuje proti platonismu křesťanskou nauku, vycházející ze stvoření hmotného světa Bohem), budou to těla mající masitou podstatu („*corpora carnis habitura substantiam*“), avšak zbavená tělesné tíhy a porušitelnosti („*sed nullam tarditatem corruptionemque carnalem spiritu vivificante passura*“). Tehdy již nebude člověk pozemským, ale nebeským („*Tunc jam non terrenus, sed coelestis homo erit*“). Augustinus (cit. v pozn. 18), PL 41,395–396. Tak i Spasitel byl po svém zmrtnýchvstání sice už v těle duchovním, ale skutečném („*...fides christiana de ipso Salvatore non dubitat, quod etiam post resurrectionem, jam quidem in spirituali carne, sed tamen vera...*“). Ibidem. Česky viz Augustinus (cit. v pozn. 37), díl I, s. 440–442.

48 Theo Kobusch, *Filosofie vrcholného a pozdního středověku*, Praha 2013, s. 75–78.

49 „*Sed quia Galilea transmigratio interpretatur, oportet qui Dominum videre desiderat, transmigrare primum de vitiis ad virtutes, de corruptione ad incorruptionem, de morte ad immortalitatem, quatenus in transmigratione jam facta, id est in Galileam, Dominum videre queat.*“ Paschasius (cit. v pozn. 24), PL 120,983. Dále: „*Iam Galilea, ut saepe dictum est, transmigratio, seu revelatio facta interpretatur.*“ Ibidem, PL 120,987.

50 „*Illic erit revelatio tanquam vera Galilaea, cum similes ei erimus, ibi eum videbimus, sicuti est (1 J, 3, 2).*“ Beda Venerabilis (cit. v pozn. 45), PL 92,130; Beda Venerabilis (cit. v pozn. 42), 92,301–302.

51 Viz pozn. 45. Wolfgang Schöne v hypotetické rekonstrukci nedochovaného triptychu Jana van Eyck s dochovanou střední deskou *Tří Marií u hrobu* uvažoval o obraze zmrtnýchvstalého Krista na pravém křídle podle příkladu ikonografie Zmrtnýchvstání *Vyšebrodského cyklu*. Viz Wolfgang Schöne, *Die drei Marien am Grabe Christi. Ein neugewonnenes Bild des Petrus Christus*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* VIII, 1954, s. 135–153, zde s. 142, nákr. s. 141.

52 „*[...] transmigratio ex isto saeculo in illam aeternitatem.*“ Beda Venerabilis (cit. v pozn. 42), PL 92,302.

53 „*Hinc illuc transmigrabunt, et ibi eum videbunt quomodo non videat impii. Tolletur enim impius ne videat claritatem Domini, et impius lumen non videbunt.*“ Ibidem. Tyto konsekvence Beda ve výkladu Lukášova evangelia (M 16) podepírá eschatologickou útěchou učedníkům ze 14. kapitoly evangelia podle Jana a Kristovou modlitbou za učedníky v kapitole 17.

54 Viz Michael Camille, *Master of death. The lifeless art of Pierre Remiet, illuminator*, New Haven – London 1996, s. 6.

55 Georg Leidinger (hrsg.), *Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Band VI: Evangeliarium aus dem Domschatze Zu Bamberg, (Cod. lat. 4454)*, München, s. d. (taf. 16). K obrazu *Zmrtnýchvstalého Krista* v tomto kodexu viz Schrade (cit. v pozn. 7), s. 43–44; Rademacher (cit. v pozn. 4), 197–199. K vývoji ikonografie Zmrtnýchvstání Krista v raně křesťanském a raně středověkém období viz ibidem, s. 195–224.

56 Obraz Krista-Krále u Matouše odkazuje ke genealogii na počátku evangelia, průvodní text poukazuje k tajemství vtělení (tedy i k eucharistii): **PRODIT IMAGO MINOR • Q(U)O(D) SIT SUBSTANTIA MAIOR. / Menší obraz vyjevuje vyšší podstatu.** Jedná se o incipit duchovní písně. Viz Dieter Schaller – Ewald Könsgen – John Tagliabue – Thomas Kleinz, *Initia carminum Latinorum saeculo undecimo antiquiorum: Bibliographisches Repertorium für die lateinische Dichtung der Antike und des früheren Mittelalters*, Göttingen 1977, s. 355. V Lukášově evangelium poukazuje vyobrazený *Agnus Dei* s křížovým nimbem k Zachariášovu obětování kadidla v chrámu, nápis tematizuje typologii starozákonní oběti podle Zákona a novozákonní oběti podle milosti: **AGNUS QUI MORITUR • NOUA GRA(TIA) XPC HABET(UR) / Beránek, který zemřel. Kristus přináší novou milost.** U Jana je ke Kristovu Nanebevstoupení připojen nápis: **MAXIMUS ECCE GIGANS • SCANDIT SUPER ASTRA TRIUMPHANS / Hle nejvyšší gigant vystupuje vítězně nad hvězdy.** K němu se vrátím níže.

57 Od reformy Řehoře Velikého (nebo i dříve) se v západní liturgii četly na velikonoční svátky perikopy z Evangelia sv. Marka. Rademacher

(cit. v pozn. 4), s. 200 a pozn. 17. Čtvero zvířat z Ezechielova vidění značí nejen jednotlivé evangelisty, nýbrž i čtyři podstatné christologické momenty: narození (člověk), smrt (býk), zmrtvýchvstání (lev) a nanebevstoupení (orel). Viz Schrade (cit. v pozn. 7), s. 65.

58 Isidor ze Sevilly, *Etymologiae* XII, 2 De Bestiis (5): „Cum genuerint catulum, tribus diebus et tribus noctibus catulus dormire fertur; tunc deinde patris fremitu vel rugitu veluti tremefactus cubilis locus suscitare dicitur catulum dormientem.“ Komentované latinsko-české vydání: idem, (Jana Fuksová přel. a koment.), Praha 2004, s. 69. „Mládě po svém narození prý po tři dny a tři noci spí; ale pak se již otcovým burácením a řevem místo, kde mládě leží, tak otrásá, až se probudí.“ Viz pozn. 112 ibidem.

59 Augustinus, *Contra Faustum Manichaeum* XII, 42, PL 42,275-176. Obdobně in: idem (cit. v pozn. 18), PL 41,519-520. Augustin vychází ze *Septuaginty*, z níž překládá „*recumbens dormisti ut leo*“ („usnul jsi jako lev“), namísto „*requiescens accubasti ut leo*“ („ulehl jsi k odpočinku jako lev“), jak stojí v textu *Vulgáty*.

60 „[...] si non dormivit ut leo, quia et in ipsa morte non est victus, sed vicit.“ Augustinus (cit. v pozn. 59), PL 42,276.

61 „Ubi et mors Christi predicta est verbo dormitionis, et non necessitas, sed potestas in morte, nomen leonis. Quam potestatem in Evangelio ipse praedicat, dicens: ‚Potestatem habeo ponendi animam meam, et potestatem habeo iterum sumendi eam. Nemo eam tollit a me: sed ego eam pono a me, et iterum sumo eam‘ (Joan. X, 18,17). Sic leo fremuit, sic quod dixit implevit. Ad eam namque pertinet potestatem, quod de resurrectione ejus adjunctum est, ‚Quis suscitabit eum?‘ hoc est, quia nullus hominum, nisi se ipse...“ Augustinus (cit. v pozn. 18) PL 41,520. Český Augustinus (cit. v pozn. 18).

62 Schrade (cit. v pozn. 7), s. 170.

63 K italským příkladům ibidem, s. 133-159.

64 Viz Schrade (cit. v pozn. 7), s. 149n.

65 Viz ibidem, s. 134. K malířské výzdobě kostela viz Raimond Van Marle, *Gli affreschi del Duecento in Santa Maria in Vescovio, Cattedrale della Sabina e Pietro Cavallini, Bolletino d'Arte* 1927, s. 3-30. Světlo obklopující Kristovo tělo na hoře Tábor představuje v palamistické teologii nestvořené světlo božství, mysticky spatřitelné vyzářování neviditelné božské substance a energie, jež naplňuje oblast mezi jí a stvořeným světem. Andre von Ivánka, *Plato christianus*, Praha 2003, s. 424-426, kde jsou uvedeny prameny.

66 „Transfiguratus est ante discipulos Dominus, et sui corporis gloriam, qua per resurrectionem erat illustrandus, significat, et electorum omnium quantae claritatis post resurrectionem sint corpora futura, manifestat.“ Beda Venerabilis (cit. v pozn. 42), PL 94,98. Ke vztahu oslavy těla při proměnění a zmrtvýchvstání viz níže. Augustin k vzezření těl po vzkříšení uvádí: „Qualia sanctorum corpora in

resurrectione futura sint, potest aliquando scrupulosius inter christianarum Scripturarum doctissimos disputari: futura tamen sempiterna minime dubitamus; et talia futura, quale sua resurrectione Christus demonstravit exemplum.“ Augustinus (cit. v pozn. 18), PL 41,10, 29. Český Augustinus (cit. v pozn. 37), díl I, s. 346: „Jaká budou těla svatých při vzkříšení, o to [...] mohou být pochybnosti a spory; ale nepochybujeme vůbec, že budou věčná, a že budou taková, jak ukázal Kristus svým zmrtvýchvstáním.“

67 Výmalbu Španělské kaple provedl spolu s dílnou Andrea di Bonaiuto (Andrea da Firenze) v letech 1365-1368. Viz Richard Offner - Klara Steinweg - Andrea Bonaiuti, in: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Sect. 4, Vol. 6., Florence 1979.

68 Viz výše, pozn. 8.

69 Schrade (cit. v pozn. 7), s. 109-110.

70 Antonín Friedl, *Pasionál mistrů vyšebrodských*, Praha 1934, s. 51. Nejasnou pohybovou situaci zaznamenal již Dostál, vysvětloval ji však chybou zobrazení: „Zase nás ponechává umělec v nejasnosti o posici jeho těla. Patrně sestupuje z hrobu; při tom pravá noha spočívá na předním okraji, kdežto levá se již dotýká země. Podařilo se umělci znázornit tuto posici, úplně jasně?“ Eugen Dostál, *Čechy a Avignon. Příspěvky ke vzniku českého umění iluminátorského v XIV. století, Časopis Matice moravské XLVI*, 1922, s. 1-106, zde s. 87-88.

71 Friedl (cit. v pozn. 70), s. 52.

72 Yves Bonnefoy, *Čas a bezčasí v malířství quattrocenta*, in: idem, *Eseje* (přel. Jiří Pelán), Zblou - Česká Skalice 2006, s. 14.

73 Ibidem, s. 27.

74 Rabanus Maurus, *De universo*, PL 110,178-179. K tomu viz Schmitt (cit. v pozn. 9), s. 89-90.

75 Viz pozn. 18.

76 „Transfiguratus est ante discipulos Dominus, et sui corpori gloriam, qua per resurrectionem erat illustrandus, significat.“ Beda Venerabilis (cit. v pozn. 42), PL 94,98.

77 „Respondeo dicendum quod claritas illa quam Christus in transfiguratione assumpsit, fuit claritas gloriae quantum ad essentiam.“ Tomáš Akvinský, *Summa Theologica* III, quest. XLV, art. II co.

78 Ibidem, quest. XLV, art. II ad 1.

79 „Ubi splendor faciei ostenditur, et candor describitur vestium, non substantia tollitur, sed gloria commutatur [...] Certe transformatus est Dominus in eam gloriam, qua venturus est postea in regno suo.“ Hieronymus Stridonensis (cit. v pozn. 25), PL 26,122.

80 „[...] reformabit corpus humilitatis nostrae, configuratum corpori claritatis suae“; F 3,21.

Viz Akvinský (cit. v pozn. 77), III, quest. XLV, art. I co.

81 Viz pozn. 66. Beda Venerabilis (cit. v pozn. 66); srov. Akvinský (cit. v pozn. 77) III, quest. XLV, art. II ad 3.

82 „[...] vestimenta autem ejus facta sunt alba sicut nix.“ (Mt, 17,2). „Et vestimenta ejus facta sunt splendentia, et candida nimis velut nix, qualia fullo non

potest super terram candida facere.“ (Mk 9,2). „[...] et vestitus ejus albus et refulgens.“ (L 9,29).

83 „*Dixitque Deus: Fiat lux. Et facta est lux.*“ (Gn 1,3). „*Dixit autem Deus: Fiant luminaria in firmamento coeli*“ (Gn 1,14).

84 K tomu viz Andreas Speer, *Physics or metaphysics? Some Remarks on the Theory of Science and Light in Robert Grosseteste*, in: J. Marenbon (ed.), *Aristotle in Britain during the Middle Ages*, Turnhout 1996, s. 73–90.

85 Bonaventura, *De reductione artium ad theologiam / Jak přivést umění zpět k teologii* (přel., studie a pozn. Tomáš Nejeschleba), Praha 2003, s. 58–103, zde viz s. 60–61. Roger Bacon naopak rozvádí v návaznosti na Grossetesta princip pramenného a odvozeného světla v přírodovědném smyslu. *Lux* a z něho vycházející *lumen* je základem veškerých forem a modů jsooucího. Roger Bacon, *Opus maius*, pars IV, d. II, c. I. Viz John Henry Bridges (ed.), *The opus majus of Roger Bacon*, London – Edinburgh – New York, vol. I, 1900, s. 111. (*Lux* je slunečním světlem, *lumen* je z něho pocházejícím ve vzduchu rozptýleným světlem.)

86 „*Omne datum optimum et omne donum perfectum desursum est descendens a Patre luminum apud quem non est transmutatio nec vicissitudinis obumbratio.*“ (Jk 1,17).

87 „*Humana natura, etsi non peccaret, suis propriis viribus lucere non posset. Non enim naturaliter lux est, sed particeps lucis.*“ Joannus Scotus Eriugena, *In Prologum S. Evangelii secundum Joannem*, PL 122, 290c. Česky viz Jan Scotus Eriugena, *Homilie na prolog Janova evangelia*, in: Jan Scotus Eriugena, *Homilie a Komentář k Janovu evangeliu* (přel. I. Zachová, komentář L. Karfíková), Praha 2005, s. 25: „*Lidská přirozenost, i kdyby nehřešila, nemohla by svítit vlastními silami, protože není od přírody světlem, nýbrž má na světle účast.*“ K platonizujícím výkladům světla v křesťanské tradici viz Ivánka (cit. v pozn. 65), s. 265–266.

88 „[...] *nemo putet Christum per hoc quod transfiguratus dicitur, pristinam formam et faciem perdidisse, vel amisisse corporis veritatem et assumpsisse corpus spirituale vel aereum. Sed quomodo transformatus sit, evangelista demonstrat, dicens, resplenduit facies.*“ Akvinský (cit. v pozn. 77) III, quest. XLV art. 1 ad 1.

89 „[...] *figura circa extremitatem corporis consideratur, est enim figura quae termino vel terminis comprehenditur. Et ideo omnia illa, quae circa extremitatem corporis considerantur, ad figuram quodammodo pertinere videntur. Sicut autem color, ita et claritas corporis non transparentis in eius superficie attenditur. Et ideo assumptio claritatis transfiguratio dicitur.*“ Akvinský (cit. v pozn. 77) III, quest. 45 art. 1 ad 2.

90 *Ibidem*, III quest. 45 art. 1 ad 3.

91 Augustinus (cit. v pozn. 18), PL 41,776. Česky Augustinus (cit. v pozn. 37), díl II, s. 407.

92 Zpodobení Krista na desce *Zmrtvýchvstání Vyšebrodského cyklu* (spolu se *Zmrtvýchvstáním Třeboňského oltáře*) zařadil mezi ty obrazy Krista,

do nichž se promítla podoba veraikonu, Ivo Kořán, *Gotické veraikony a svatolukášské madony v pražské katedrále, Umění XXXIX*, 1991, s. 286–316, s. 300.

93 K veraikonu reprezentujícímu hostii: Jeffrey Hamburger, *Seeing and Believing: The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art*, in: Klaus Krüger – Alessandro Nova (eds.), *Imagination und Wirklichkeit: Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Mainz 2000, s. 47–70, zde s. 54.

94 Kořán (cit. v pozn. 92), s. 286–316, zde s. 302, v souvislosti s veraikonem připomíná: „*Především nejde o obraz, nýbrž o relikvii, určenou k sváteční ostentaci [...] Secundo o podobu milostnou ‚vztažnou‘, u níž nelze rozlišit, kdo ji přijímá a dává. Tedy nikoli o objekt, nýbrž subjekt hledícího. V dějinném toku úcty k acheropitu to znamená přelomový čas od vidění k přivlastnění a ztotožnění se s viděným.*“

95 Viz např. Bruno Reudenbach, *Gemeinschaft als Körper und Gebäude*, in: Klaus Schreiner – Norbert Schnitzler (Hrsg.), *Gepeingt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, s. 171–198; David S. Areford, *The Passion Measured: A Late-Medieval Diagram of the Body of Christ*, in: Alasdair A. Mac Donald – Bernhard Ridderbos – Rita M. Schlusemann (eds.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen 1998, s. 211–238, zde s. 228–237.

96 Ernst H. Kantorowitz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1997, s. 70–71.

97 „[Vojáci] ... *viděli [...] vycházet z hrobu tři muže, dva podpírali jednoho a kříž je následoval; a hlavy těch dvou sahaly až k nebi a hlava toho, kterého vedli za ruku, přesahovala nebesa.*“ Růžena Dostálová (přel.), *Petrovo evangelium, IX–X*, in: Dus – Pokorný (cit. v pozn. 31), s. 232. Anglická edice viz pozn. 31.

98 Kantorowitz (cit. v pozn. 96), s. 70–71 s odkazy na prameny: Cyril Jeruzalémský, *Catechesis*, XII, 1, PGr, XXXIII, 726 a další východní prameny navazující na tento text; ze západní tradice je uveden Beda Venerabilis, *In Exodum*, PL 91,306–307 a Augustin, *Enarrationes in Psalmos*, XCI, PL 37,1178: „*O Christe, qui in coelis sedes ad dexteram Patris, sed pedibus tuis et membris tuis laboras in terra [...]*“ Srov. rovněž *idem* (cit. v pozn. 18), PL 41,532: „*Ascendit enim in coelum Dominus Christus, et inde venturus est ad vivos et mortuos judicantos. Nam quis ascendit, sicut dicit Apostolus, nisi qui et descendit in inferiores partes terrae? Qui descendit, ipse est et qui ascendit super omnes coelos, ut adimpleret omnia.*“ (Eph IV, 9 a 10).

99 Viz Dus – Pokorný (cit. v pozn. 31), s. 227–228.

100 *Utrechtský žaltář*, žalm 18, f. 10v se *Zmrtvýchvstáním Krista*. Scéna odpovídá líčení Petrova evangelia. Viz rovněž španělský rukopis

Bible ze Santa Maria de Ripoll z 1. poloviny 11. století, repro: Franz Rademacher (cit. v pozn. 4), s. 204, obr. 7.

101 Celá pasáž se týká protiariánské obhajoby nauky o dvojí přirozenosti Krista v jedné podstatě a ústí v problematice moci nad smrtí: „*Apparet tamen idem ipse Christus, geminae gigas substantiae, secundum quid obediens, secundum quid aequalis Deo; secundum quid Filius hominis, secundum quid Filius Dei; secundum quid dicat ‚Pater major me est‘ [J 14,28]; secundum quid ‚Ego et Pater unum sumus‘ [J 10,30]; secundum quid ‚non facit voluntatem suam, sed ejus a quo missus est‘ [J 6,30]; secundum quid ‚Sicut Pater suscitavit mortuos et vivificavit, sic est Filius quos vult vivificavit‘ [J 5,21].“ Augustinus, *Contra sermonem Arianorum*, PL 42, 689.*

102 Na desce *Zmrtvýchvstání* je postava Krista měřítkově dominantní, postavy strážců jsou vůči ní výrazně redukovány.

103 Kantorowitz (cit. v pozn. 96), s. 70, kde jsou uvedeny prameny.

104 Ibidem.

105 Boëthiovy spisy, zejm. *Consolatio*, byly na středověkých univerzitách součástí studijního plánu artistických fakult. To platilo i pro pražskou univerzitu. Viz Anežka Vidmanová, Boëthius a Čechy, in: eadem (úvodní studie) – Václav Bahník (přel.), *Boëthius. Poslední Říman*, Praha 1981, s. 31.

106 „[...] *Statura discretionis ambiguae. Nam nunc quidem ad communem sese hominum mensuram cohibebat, nunc vero pulsare caelum summi verticis cacumine uidebatur; quae cum altius caput extulisset ipsum etiam caelum penetrabat respicientiumque hominum frustrabatur intuitum.*“ Boëthius, *De Consolatione Philosophiae, Prosa I* (ed. Wilhelm Weinberger), *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* 67, Wien 1934. Český překlad: Anicius Manlius Severinus Boëthius, *Filosofie utěšitelkou* (přel. Václav Bahník), in: Vidmanová – Bahník (cit. v pozn. 105), s. 50; novější vydání téhož překladu viz Boëthius, *Filosofie utěšitelkou* (přel. Václav Bahník), Praha 2012, s. 8.

107 Rudolph (cit. v pozn. 6), s. 401.

108 Ibidem, *passim*. Zpodobení zmrtvýchvstalého Krista na typologických vitrajích věnoval v souvislosti s vývojem a typy ikonografie Zmrtvýchvstání samostatnou pozornost Schrade (cit. v pozn. 7), s. 86–89.

109 *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, heslo *Auferstehung*, col. 1233, Abb. 4.

110 Dnes Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově. Viz Jolanda Drexler, *Die Chorfenster der Regensburger Minoritenkirche*, Regensburg 1988, s. 85.

111 Gabriela Fritzsche, *Das Passionsfenster der Regensburger Minoritenkirche zur Frage einer Klosterwerkstatt im 14. Jahrhundert*, in: Rüdiger Becksman – Gabriela Fritzsche – Ulf-Dietrich Korn et al., *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten*, Berlin 1992, s. 77–91, zde s. 80. Mistr, který dílnu vedl,

byl orientován konzervativně; christologické výjevy v medailonech „*sind bewußt altertümlich gehalten*“. Ibidem, pozn. 30, s. 87. Badatelka datuje *Pašijové okno* kolem 1350; k tomu rovněž Drexler (cit. v pozn. 110), s. 84–87.

112 Hlava Zmrtvýchvstalého vykazuje „*eine verblüffende Ähnlichkeit*“ s tváří Zmrtvýchvstalého *Vyšebrodského cyklu*: „*Der byzantinisierende Typus der Hohenfurther Tafel mit den mandelförmigen Schlitzaugen, der extrem langen und schmalen Nase, den betonten Backenknochen und dem strengen Mund kommt der Regensburger Darstellung erstaunlich nahe.*“ Ibidem, s. 179–180. Jolanda Drexler uvádí jako srovnávací materiál práce ze štrasburského uměleckého okruhu, z Kolína a Porýní, odkud se zprostředkovávaly francouzské podněty (St.-Ouen v Rouenu) a zároveň zdůrazňuje slohové vztahy *Pašijového okna* k českému malířství kolem poloviny 14. století, zejm. k deskám *Zmrtvýchvstání a Soslání svatého Ducha Vyšebrodského cyklu*. Ibidem.

113 Schrade (cit. v pozn. 7), s. 59–60; s. 87: „*Wir haben beobachtet, daß dieser Beau Dieu in die Auferstehungsdarstellungen französischer Glasmalereien eingegangen ist – und nicht ohne inneren Grund.*“ Srov. ibidem, s. 86–88.

114 Tato inscenace ozřejmuje situování soch *Beau Dieu* na trumeau portálů. Schrade (cit. v pozn. 7), s. 88.

115 O tom svědčí i výtvarná afinita k soše *Beau Dieu* ze Svatoštěpánského dómu ve Vídni (kol. 1350). Viz Robert Wlattnig, Sochařský program Albertinského chóru. Ikonografické a slohové úvahy k sochařské výzdobě Sv. Štěpána v 1. polovině 14. století, in: Milena Freimannová (ed.), *Vídeňská gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni*, s. 59–73, zde s. 71, obr. s. 69. Přitom lze souhlasit s Milenou Bartlovou, že vzájemný vztah se opírá spíše o typ než o umělecké ovlivnění. Milena Bartlová (rec.), *Vídeňská gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni*, *Umění XLII*, 1994, s. 256–264.

116 Viz Schrade (cit. v pozn. 7), s. 84, obr. 30.

117 Viz Pavlovy epištoly: Ř 5,10 a 6, 4; Ef 5,14; F 3,10; 2 K 5,15;

118 Pešina (cit. v pozn. 25), s. 28. Tento význam je i podle následujícího rozboru ikonograficky důležitý.

119 *Stammheimský (Hildesheimský) misál* z let 1155–1160 (MS 64, fol. 111) představuje rané spojení *Resurrectio* a *Visitatio*. Oba výjevy jsou komponovány do pěti polí složených do obrazce kříže, který doplňují typologické výjevy mezi jeho rameny: nahoře vlevo Elíša křísí syna Šúnemanky (2Kr 4,32–33), vpravo Samson nese na zádech vrata Brány Gázy (Sd 16,3), dole vlevo Benajáš, jeden z Davidových reků, ubíjí v jámě lva (2S 23,20), vpravo David stíná hlavu Goliášovi. K ikonografii iluminace viz Stephan Beissel, *Ein Missale aus Hildesheim und die Anfänge der*

Armenbibel, *Zeitschrift für christliche Kunst* XV, 10, 1902, col. 315; Schrade (cit. v pozn. 7), s. 56–59; Rademacher (cit. v pozn. 4), s. 202.

120 Neušel naproti tomu pozornosti filozofa – viz Neubauer (cit. v pozn. 24). Autor o přilbici píše jako o „*dvojnásobném objektu, jenž vypadá těž jako uzamčená kovová vrata do podzemí*“. Ibidem, s. 63. Tento výklad následně rozvádí ahistorickou interpretací s exkurzem k psychoanalytickému pojetí osobnosti. Ibidem, s. 69. Výklad předkládaný v tomto textu jsem načrtl v diplomní práci, viz Petr Jindra, *K ideovému obsahu Vyšebrodského cyklu* (diplomní práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2008.

121 Spoj plátů, který vertikálně navazuje na linii triumfálního kříže, a příčný horizontální spoj, jenž vertikální linii přetíná a vytváří uvnitř plochy schéma kříže protilehlé kříži na žerdi praporce, tuto vazbu vizuálně podtrhuje.

122 Dalo by se hovořit o předobrazu Panofským formulované strategie skrytého symbolismu (*disguised symbolism*). Avšak aktivace symbolického významu ve věci jako takové je již klasickým postupem scholastiky, která v tomto směru navazovala na patristiku. Augustinus, *De Doctrina Christiana* I, PL 34,19–20, definuje *signa translata*, významy přenesené na věc, jež zároveň zůstává věcí samou. Zde uvádí jako příklad dřevo, které na Boží pokyn vhodil Mojžíš do hořkých vod, jež zeslály (Ex 15,25), kámen, který Jákob postavil v hlavě, než ulehl (Gn 28,11), berana, kterého obětoval Abraham Bohu namísto svého syna (Gn 22,13): „*Haec namque ita res sunt, ut aliarum etiam signa sint rerum.*“ PL 34,20. Tuto problematiku rozpracovali Hugo ze Sv. Viktora, Albert Veliký, Bonaventura aj. Viz Johan Chydenius, *The Theory of Medieval Symbolism*, in: *Commentationes Humanarum Litterarum* XXVII, Helsingfors 1961, s. 1–42.

123 Figura strážce s hlavou pokleslou do zkřížených rukou na kolenou vyjadřuje nejtvrďší spánek. Schrade (cit. v pozn. 7), s. 110.

124 „*Die Wächter vertreten den Hades oder den Teufel, über den Christus in der byzantischen Anastasis aufzusteigen pflegt.*“ Schrade, ibidem, s. 84, viz rovněž s. 99.

125 „*Zrakům skryt přilbici, /odloučen od dobra, náhle se obrací /stežkou do pekel.*“ Viz Michal Bareš (přel.), Velryba, in: Jan Čermák (ed.), *Jako když dooranou proletí pták. Antologie nejstarší anglické poezie (700–1100)*, Praha 2009, s. 354–356, zde s. 355 a pozn. 3. *Staroanglický fyziologus* s překladem do moderní angličtiny je dostupný na stránkách projektu Gutenberg, www.gutenberg.org (dokument 14529): <http://www.gutenberg.org/files/14529/14529-h/14529-h.htm>, vyhledáno 6. 11. 2011.

126 Chodidlo Krista směřující k přilbici odkazuje k ikonografii *Beau Dieu*: „*Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et dracounem.*“ (Ž 90 /91,13). V námětu *Resurrectio* se často uplatňuje v podobě šlapání na strážce

v souvislosti s uvedeným „[...] *ponat omnes inimicos sub pedibus eis*“ (1 K 15,25).

Viz např. *Zmrtvýchstalý Kristus z Wienhausenu*, který svým triumfálním charakterem a majestátní frontální prezentací není vzdálen konceptu postavy Zmrtvýchstalého z *Vyšebrodského cyklu*. Hannover, Provinzialmuseum, kolem 1300.

127 „[...] *per similitudinem sensibilibus rerum in divina Scriptura res spirituales nobis describuntur.*“ Akvinský (cit. v pozn. 77) III, quest. LX, art. IV co. Viz Chydenius (cit. v pozn. 122), s. 37–38.

128 Michel Pastoureau, *Symbol*, in: Jacques Le Goff – Jean - Claude Schmitt (edd.), *Encyklopedie středověku*, Praha 2002, s. 780–782.

129 Isidor ze Seville, *Etymologiae* XVIII (přel. a pozn. Daniel Korte), Praha 2002, 14. De Galeis, s. 185. PL 82,649.

130 Latinské *caput* – hlava odkazuje současně k jednotlivci, osobě a znamená rovněž vrch, vrchol. Viz Josef M. Pražák – František Novotný – Josef Sedláček, *Latinsko-český slovník* (přepřac. František Novotný), Praha 1999⁶, *caput*, s. 185.

131 František Lepař, *Nehomérovský slovník řecko-český*, Mladá Boleslav 1892, *κράνος* – lebka, přilbice. Viz dále Carolus Ludovicus Wilibaldus Grimm, *Clavis Novi Testamenti*, Lipsiae 1879, *κράνιον*, cranium, calva. Vulg. Calvaria; Mt 27,3; Mr 15,22; L 23,33; J 19,17. Podobně Souček 1973²: *κράνιον* – lebka, gulgölet.

132 Viz Josef De Vries, *Základní pojmy scholastiky*, heslo Analogie, Praha 1998, s. 24–33, zde s. 26.

133 V uspořádání majetku po zemřelém plzeňském měšťanu Janu Ryskovi z roku 1504 se v seznamu věcí uvádí lebka jako výraz pro přilbici. Josef Strnad, *Listář královského města Plzně a druhy poddaných osad*, č. 572, s. 474, Plzeň 1905.

134 „[...] *krev, kterou (město) prolilo, zůstává uprostřed něho, /nechalo ji téci na holou skálu, /nevylilo ji na zem, /aby ji přikryl prach. /Ať se zvedne rozhořčení, ať vzplane pomsta! /Nechám tu krev na holé skále /a nebude přikryta.*“ Verše jsou typologií Kristovy cesty na Kalvárii (*ductio Christi*) a jeho oběti. Podrobně viz James H. Marrow, *Passion Iconography In Northern European Art Of The Late Middle Ages And Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into descriptive Narrative*, Kortrijk 1979.

135 Tomáš Akvinský takto definuje symbolický charakter svátosti: „*Une sacramentum est et signum rememorativum eius quod praecessit, scilicet passionis Christi; et demonstrativum eius quod in nobis efficitur per Christi passionem, scilicet gratiae; et prognosticum, idest praenuntiativum, futurae gloriae.*“ Akvinský (cit. v pozn. 77) III, quest. LX, art. III co. Viz Chydenius (cit. v pozn. 122), s. 33.

136 „*Totum tempus ab Adam usque ad Christum dies mortis dicebatur, quo omnis homo moriens ad tartara ducebatur. Istud autem tempus dies vitae et resurrectionis appellatur, quo incipiente Christus cum multis resurrexisset praedicatur; quo finiente totum genus*

hac eadem die resurrecturum non dubitatur.“ Honorius Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae*, PL 172,929.

137 Toho si povšimli Dostál a Friedl.

Podle Dostála je postava Zmrtvýchvstalého „monumentální, skoro byzantsky přísna“. Dostál (cit. v pozn. 70) s. 87. Friedl upozornil na hieratičnost podoby Krista. Zmrtvýchvstalý se jeví jako románský Pantokrator, jehož přisnost nahradil rafinovaný splendor; tvůrce díla si byl vědom účinku, jaký vyvolává výrazový protiklad elegantní, hybné kaligrafie draperie a hieratické tváře s nápadně potměným inkarnátem, v níž Friedl spatřoval „archaickou tvář byzantského Pantokratora“. Friedl (cit. v pozn. 70), s. 52–53. Níže autor uvedl, že „[...] vyšebrodský Kristus jest byzantštější, než onen na všech uvedených obrazech italských trecentistů. Hieratičnost jeho zjevu připomíná více archaický výraz z monumentálních mosaikových obrazů VI.–VII. stol., než novodobý pathos stol. XIV.“ Ibidem, s. 55.

138 „Qualis futurus est tempore iudicii, talis apostolis apparuit.“ Akvinský (cit. v pozn. 77) III, quest. XLV, arti. II.

139 „Volens monstrare quid est illa gloria in qua postea venturus est, eis in praesenti vita revelavit, sicut possibile erat eos dicere, ut neque in Domini morte iam doleant.“ Ibidem, III, quest. XLV, art. II.

140 Zatímco verbální výklad může líčit dané téma v různých úrovních exegeze a s různými aspekty, jeho vizuální ekvivalent se musí vyjádřit v jediné formě. Mechanické ikonografické označení tématu či motivu vizuálního díla pak mnohdy víc zatemňuje, než osvětluje.

141 Knihovna cisterciáckého kláštera ve Zwettlu, Cod. 204. *Codex Zwettlensis* je patrně domácí provenience. Iluminaci uvedl a reprodukoval Antonín Friedl, Jeden z příkladů anachronismu ve vývoji moderní plastiky, *Umění XI*, 1938, s. 572–578, zde s. 577–578.

142 Jean le Noir, Kristus v majestátu se čtyřmi evangelisty, *Bible historique*, Paříž, kolem 1335. Ženeva, Bibliothèque Publique et Universitaire, Ms. 2, f. 1r.

143 „[...] *vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum; et ea quae sub ipso erant replebant templum.*“ Iz 6,1.

144 Augustinus (cit. v pozn. 18), PL 41,705. Česky Augustinus (cit. v pozn. 37), díl II, s. 333. Bůh je neviditelný, Kristus je však lidskou tváří Boha, a jakožto vtělený a obětovaný Spasitel je zároveň Bohem Soudcem. Patristické a teologické prameny uvádí Celia Chazelle, The Diagrams of The Codex Amiatinus, in: Hamburger – Bouché (cit. v pozn. 21), s. 84–111, zde s. 109, pozn. 58, 59; ikonografické doklady z našeho prostředí viz Kořán (cit. v pozn. 92), s. 300.

145 Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994, s. 543; srov. k tomu Chazelle (cit. v pozn. 144), s. 97–98. a s. 108, pozn. 49: „My main point is to stress the importance of Christ as the human face of God.“ Daniela Rywiková uvádí

v této souvislosti *Veraikon* v *Breviáři velmistra Lva* s proroky s nápisovými páskami, jejichž výroky „dodávají *Veraikonu* eschatologický akcent, odkazují k druhému příchodu Krista, do jehož tváře při posledním soudu pohlédne každý člověk.“ Daniela Rywiková, „V chlebej tváři ty se skrýváš...“ Obraz *Veraikonu* v kontextu eucharistické zbožnosti pozdně středověkých Čech, *Umění LVIII*, 2010, s. 366–383, zde s. 371.

146 Z prostředí karlovenského umění srov. *veraikon* na mozaice *Posledního soudu* na Zlaté bráně katedrály sv. Víta v Praze.

147 V českém prostředí dokládá tento motiv z konzulských diptychů trůnící postava sv. Petra na slonovinové destičce, zasazené do přední desky vazby *evangeliáře* z 9. století (Praha, Knihovna kapituly svatovítské, inv. č. 2). Destička pocházející z konzulského diptychu z 5. století byla pro stávající funkci druhotně použita ve 14. století a na postavu sv. Petra snad byla přerézána již v 11. století. Zásah narušil i útvar konce tógy splývající přes levou paži. Zdeněk Wirth (ed.), *Umělecké poklady Čech II*, Praha 1915, č. kat. 131, s. 7–8.

148 „Tu deicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna celorum. Tu ad dexteram dei sedes in glorie patris. *Judex crederis esse uenturus.*“ Wormald (cit. v pozn. 9), s. 41.

149 „Ad quartum dicendum quod conveniens fuit discipulos voce paterna terreri et prosterni, ut ostenderetur quod excellentia illius glorie quae tunc demonstrabatur, excedit omnem sensum et facultatem mortalium, secundum illud Exod. XXXIII, non videbit me homo et vivet. Et hoc est quod Hieronymus dicit, super *Matth.*, quod humana fragilitas conspectum maioris glorie ferre non sustinet. Ab hac autem fragilitate sanantur homines per Christum, eos in gloriam adducendo. Quod significatur per hoc quod dixit eis, *‘surgite, nolite timere.’*“ Akvinský (cit. v pozn. 77) III, quest. XLV art. IV ad 4.

150 Již klasickou prací je v tomto směru kniha Davida Freedberga, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

151 Obraz jakožto představa virtuálně předchází vlastní verbální výklad. Roger Bacon ve spisu *Opus maius* zařadil obraz (*figuratio*) v procesu chápání smyslu *Písma* před slovo (*sensus literaris*), které již samo je konceptem, opírajícím se o vizuální představu. Viz Katherine H. Tachau, Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries, in: Hamburger – Bouché (cit. v pozn. 21), s. 337–359, zde s. 354–355; srov. rovněž Jeffrey F. Hamburger, The Place of Theology in Medieval Art History: Problems, Positions, Possibilities, in: ibidem, s. 11–31, zde s. 24–25: „At the root of all encounters with images was vision.“

152 „*Visibillum omnium maximus est mundus; invisibillum omnium maximus est Deus. Sed mundum esse conspicimus, Deum esse credimus.*“ Augustinus (cit. v pozn. 18), PL 41,319. Česky Augustinus (cit. v pozn. 37), díl I, s. 356.

153 „*Quia enim ille mortem primo homini per feminam nuntiavit, et viris vita per feminam nuntiata est.*“ Augustinus, *In epistolam Ioannis ad Parthos tractatus decem*, PL 35,1998. Česky Josef Novák (přel.), *Šestá patristická čítanka. Sv. Augustin: Výklad k prvnímu listu sv. Jana*, Praha 1989, s. 29.

154 Mezi jinými viz Herbert L. Kessler, *Turning a Blind Eye: Medieval Art and the Dynamics of Contemplation*, in: *Hamburger – Bouché* (cit. v pozn. 21), s. 413–439, zde s. 421–422, obr. 9, s. 417: „[...] a picture need not to represent a single thing or a particular event, but rather, suggesting as many references as are consistent with accepted belief, can initiate processes of linking and replacing.“

155 Tento vzestup byl podle velkých exegetů 12. století Bernarda z Clairvaux, Viléma ze St. Thierry a Hugona ze Sv. Viktora přístupný pouze vzdělaným mnichům (*litterati*), schopným aplikovat exegetickou metodu při studiu *Písma*. V průběhu následujícího kulturního vývoje se tato cílová skupina rozvinula přirozeně i mimo klášterní okruh. Rudolph (cit. v pozn. 6), s. 407–408 a 415.

156 „*Cuius nox ideo pervigilia ducitur, propter adventum regis ac Dei nostri, ut tempus resurrectionis eius nos non dormientes, sed vigilantes inveniat.*“ (13). Isidor ze Sevilly, *Etymologiae* VI, heslo: *De cyclo Paschali/Velikonoční kruh*, in: idem, *Etymologiae* VI–VII (přel. Daniel Korte), Praha 2004, s. 118. „*Propter quod dicit: Surge qui dormis, et exsurge a mortuis, et illuminabit te Christus.*“ (Ef 5,14). Ke vzkříšení smrtelníků viz Augustinus, *Sermones*, *Sermo CCCLXII, De resurrectione mortuorum*, PL 39,1627.

157 „*Cuius noctis duplex ratiis est, sive quod in ea et vitam tunc recepit, cum passus est, sive quod postea eadem hora, qua resurrexit, ad iudicandum venturus est.*“ (13). Isidor ze Sevilly (cit. v pozn. 156), s. 118.

158 „*Amen, amen, dico vobis, quia venit hora et nunc est quando mortui audient vocem Filii Dei, et qui audierint vivent.*“ (J 5,25).

159 „[...] *qui vidit me vidit et patrem.*“ (J 14,9).

160 „[...] *et vidimus gloriam eius, gloriam quasi unigeniti a Patre plenum gratiae et veritatis.*“ (J 14,9).

161 „*Credamus eum veraciter se patri aequalem potestatae gloria aeternitate et regno praedicasse et bene agendo satagamus ad unam utriusque visionem pervenire, de qua roganti Philippo ac dicenti, domine ostende nobis patrem, et sufficit nobis, respondit ipse dominus dicens, qui me videt et patrem.*“ Beda Venerabilis (cit. v pozn. 42), PL 94,89.

162 *Missale romanum*, *Dominica Resurrectionis Domini, Offertorium*.

163 „*Tunc parebit signum Filii hominis in caelo. Signum hic aut crucis intelligamus [...] aut vexillum victoriae triumphalis.*“ Hieronymus Stridonensis (cit. v pozn. 25), PL 26,180.

164 „*Deus ab austro veniet et Sanctus de monte Pharan. Semper operuit caelos, gloria eius et laudis eius plena est terra, splendor eius ut lux erit cornua in*

manibus eius ibi abscondita est fortitudo eis ante faciem eius ibit mors et egredietur diabolus ante pedes eis.“

Vulgáta, Ab 3, 3,4.

165 Aurelius Augustinus (cit. v pozn. 18), PL 41,589: „*Splendor eius ut lumen erit, quid est, nisi, Fama ejus credentes illuminabit? Cornua in manibus ejus sunt, quid est, nisi tropaeum crucis?*“ Česky Augustinus (cit. v pozn. 37), díl II, s. 214. Augustin namísto termínu „*lux*“, který na tomto místě užívá *Vulgáta*, uvádí (metafyzicky nekorektně) termín „*lumen*“. K rozlišení obou termínů viz výše.

166 Viz pozn. 66.

Seznam vyobrazení

- 1 Mistr Vyšebrodského cyklu, *Zmrtvýchvstání Krista, Vyšebrodský cyklus*, kolem 1350, © Národní galerie v Praze.
- 2 *Evangelista Marek, Evangeliář BSB Clm 4454*, počátek 11. století, Reichenau, f. 86v, Bayerische Staatsbibliothek, Mnichov.
- 3 *Zmrtvýchvstání Krista*, konec 13. století, Santa Maria in Vescovio, Torri in Sabina, Itálie, © Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna.
- 4 Fra Angelico, *Zmrtvýchvstání Krista a zbožné ženy u hrobu*, 1442, © Museo di San Marco dell'Angelico, Florence, Italy / Bridgeman Images.
- 5 *Kristus v předpekli, Žaltář Tiberius*, 2. polovina 11. století, Cotton Tiberius C VI, f. 14, British Library, Public Domain.
- 6 *Zmrtvýchvstání Krista*, tzv. *Pašijové okno* z chóru minoritského kostela v Řezně, sklomalba, detail, kolem 1350, © Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. G 961b.
- 7 Střední portál západního průčelí katedrály v Amiens, *Christus triumphans (Beau Dieu)*, v podstavci pod ním *král Šalamoun, postavy apoštolů, Poslední soud* v tympanonu, 13. století, Notre Dame, Amiens, Francie, Public Domain.
- 8 *Ženy u hrobu, Stammheimský misál*, MS. 64, f 111, Hildesheim, 70. léta 12. století, © Getty Museum.
- 9 *Kristus v majestátu s nástroji umučení, vzkříšení mrtvých a Marie jako přímělkyně, Codex Zwettlensis* 204, 13. století, f. 83r, Zisterzienserstift Zwettl, Bibliothek, © Hill Monastic Manuscript Library and Stift Zwettl.

Rostliny v japonském dramatu. Křehká krása divadla *nó* a grafického umění

JANA RYNDOVÁ

Autorka se zaměřuje na příklady květomluvy ve hrách *nó*, které lze vysledovat z grafických listů ve sbírce Národní galerie v Praze. S ohledem na přesah tématu do literární dramatické roviny je součástí rozboru nejen samotný grafický materiál, ale podstatnou roli v analýze hrají rovněž překlady textů vepsaných v kartuších či na okrajích jednotlivých grafických listů. Každý z listů pak také znázorňuje určitý květinový symbol v návaznosti na téma té které divadelní hry. Analýze jsou podrobeny zejména dřevořezové série *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽図絵)* a *Album her nó (Nógaku gafu 能楽画譜)*, přičemž výběr tisků je doplněn rovněž o díla ze sérií *Ilustrace ke hrám nó a kjógen (Nó kjógen zukai 能狂言図解)* a *Soutěž mezi oblačnou říší prince Gendžiho a obrázky prchavého světa (Gendžigumo ukijoe awase 源氏雲浮世画合)*. Tyto série pocházejí z počátku 19. až počátku 20. století a zaměřují se na konkrétní populární literárně dramatické scény. V těchto scénách lze pak vysledovat tematické propojení květinové symboliky a her *nó* v grafickém umění z japonské sbírky Národní galerie v Praze. Z alba *Obrazy z her nó* jsou zde vyčleněny především ty hry *nó*, kde je ústředním motivem hlavní postavy duše květu, pojatá tak, jak je vnímána v japonském kulturním kontextu. V dalších hrách nevystupují přímo duše květin, nicméně i z dalších příkladů květinových motivů ve hrách *nó* je zřejmá silná vazba florální tematiky na japonské kulturní prostředí (zejména poezii) a také je zřejmé to, že květina je v japonském dramatu nezřídka pojata jako samostatná entita, případně jako součást identity hlavní postavy (která je s příslušnou květinou propojena svým jménem či svým osudem). V japonské květomluvě, jak je přítomna ve zkoumaném grafickém materiálu, lze sledovat jemnost i sílu. V tomto ohledu je pozoruhodný také posun ve výtvarném projevu, který se od precizně detailních původních dřevořezů období Edo posouvá k evropskou olejomalbou ovlivněné jemnosti dřevořezů období Meidži.

Klíčová slova

japonský dřevořez, květomluva, divadlo *nó*, japonská literatura, japonské výtvarné umění, japonské kulturní dějiny, japonské grafické umění ve sbírkách Národní galerie v Praze

Subtilní svět flóry má v japonském prostředí, v této „nejestetizovanější“ kultuře světa, své nezastupitelné místo. Již v samotném animistickém základu původního japonského náboženství, v „cestě bohů“ (*šintó*) je obsažen duchovní rozměr přisuzovaný existenci rostlin. Tento motiv je pak také rozveden v buddhistickém termínu 草木成仏 (*sómoku džóbucu*) shrnujícím polemiku nad otázkou, zda rostliny mohou dosáhnout nirvány. Otázkou spirituality rostlin se v rámci japonských duchovních nauk zabývají zejména sekty *Tendai* a *Šingon*. Z hlediska toho, jak se později

„duše rostlin“ objevují jako ústřední postavy v dramatech žánru *nó*, je zajímavá zejména průkopnická teze mnicha Annena, příslušníka sekty *Tendai* narozeného pravděpodobně roku 841. „*Annen... tvrdil, že rostliny jsou cítící bytosti a mohou dosáhnout buddhovství svými vlastními schopnostmi... Jeho závěry vychází z doktríny, že esenci všeho je pouze jedna mysl, jež je synonymem takovosti (tathatá). Díky tomu se stírá rozdíl mezi cítícími a necítícími jsoucný, protože obojí jsou obdařena univerzální myslí, a tudíž mají buddhovskou podstatu. Annen říká, že rostliny jsou neoddělitelné od mysli jako vlny od vody a jelikož jsou myslí, stávají se buddhy.*“¹ Z výše uvedeného je zřejmé, že japonská „květomluva“ jde daleko za hranice pouhé dekorativnosti a že v japonské kultuře lze rostliny vnímat jako samostatné, subjektivní a zároveň univerzální entity. A právě ve výsostně kondenzované, subjektivně působivé a zároveň bytostně univerzální formě japonského dramatu – v *nó* hrách – se často setkáváme s personifikovanou rostlinou, která tvoří samostatně funkční symbol a kterou lze vnímat v botanickém i dramaticko-literárním kontextu. Rostlinná symbolika je rozvedena nejen v obsahu jednotlivých *nó* her, ale také v jejich vizuálním rozměru, bohaté kostýmy imitující nákladná brokátová dvořanská roucha často odrážejí složitou florální symboliku a reflexi ročních období v kultuře japonského středověku. A právě tato vizuální stránka žánru *nó* je z pochopitelných důvodů častým námětem různých výtvarných reflexí.

Autorka se proto v následujícím textu hodlá zaměřit na příklady květomluvy ve hrách *nó*, které lze vysledovat z grafických listů ve sbírce Národní galerie v Praze. S ohledem na přesah tématu do literárně-dramatické roviny bude důležitou součástí rozboru nejen samotný grafický materiál, ale podstatnou roli v analýze budou mít také překlady textů vepsaných v kartuších či na okrajích jednotlivých grafických listů. Každý z listů pak také znázorňuje určitý květinový symbol v návaznosti na téma té které divadelní hry. V rámci výše uvedené intence se autorka hodlá zaměřit zejména na dřevořezové série *Obrazy z her nó* (*Nógaku zue* 能楽図絵) a *Album her nó* (*Nógaku gafu* 能楽画譜), přičemž výběr tisků bude doplněn rovněž o díla ze sérií *Ilustrace ke hrám nó a kjógen* (*Nó kjógen zukai* 能狂言図解) a *Soutěž mezi oblačnou říší prince Gendžiho a obrázky prchavého světa* (*Gendžigumo ukijoe awase* 源氏雲浮世画合). Tyto série pocházejí z počátku 19. až počátku 20. století a zaměřují se na konkrétní populární literárně-dramatické scény. Dříve než přikročíme k podrobnější analýze vybraných sérií, je nicméně záhodno uvést

obecnější příklad propojení květomluvy s japonským dramatem a žánrem japonského dřevořezu. Takovým příkladem par excellence je nepochybně fragment alba *Ilustrace ke hrám nó* (*Nó no zušiki* 能之図式) z poloviny 17. století. Jedná se o soubor sedmi listů se signaturou NG Vm 3813 a–g, který lze považovat za nejstarší příklad propojení květomluvy, japonského dramatu a japonského dřevořezu, jaký sbírka Národní galerie v Praze nabízí.

Komentář k ilustraci č. 1

Fragment alba *Ilustrace ke hrám nó* – 4. svazek (*Nó no zušiki* – *maki jon* 能之図式卷四), anonymní dílo ve stylu Jošidy Hanbeie, kolorovaný černobílý dřevořez, 21 × 30 cm, kolem 1650, signatura NG Vm 3813 (list a).

Vpravo nahoře: květinové vzory na brokátových kostýmech typu karaori (唐織 からおり), bohatá „čínská“ výšivka se vzorem travin (vpravo) a úponků břechtanu (vlevo).

Propojení žánru *nó* s japonským vnímáním „estetiky květin“ je dodnes živé, což mimo jiné dokazuje i album barevných dřevořezů *Obrazy z her nó* (*Nógaku zue* 能楽図絵). Dva svazky této série byly původně zahrnuty do sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze a roku 1961 byly převedeny do majetku Národní galerie v Praze, kde jsou uloženy pod signaturou Vm 2253. Autorem obou alb je Cukioka Kógjo (月岡耕漁, 1869–1927), první svazek je vázán ve světlezelených brokátových deskách s motivem fénixů a druhý v tmavozelených brokátových deskách s květinovým vzorem. Každé z uvedených dvou alb ve vlastnictví Národní galerie, vydaných v letech 1897–1902 tokijským nakladatelem Macukim Heikičim, obsahuje 51 barevných dřevořezů o rozměrech 24 × 36 cm, celkem tedy 102 listy. Celá pětisvazková série obsahuje 261 listů, což odpovídá základnímu repertoáru her žánru *nó*.

Nejzažitéjší rostlinný symbol japonské kultury rozšířený daleko za hranice japonských ostrovů je květ sakury. Květ sakury zosobňuje dokonalou krásu, která pomíjí, a přece se zas a znovu vrací. Zeami (1363?–1443?) ve své hře *Sakura putující k Západu* či *Saigjóova sakura* (*Saigjó zakura* 西行桜) motiv sakury dovádí do vysoce poetické formy, obohacuje ho o šintoistické i buddhistické konotace. V podstatě jde o umělecké pojetí výše nastolené duchovní otázky, zda může rostlina existovat jako samostatná entita a jako taková dojít spasení. List z alba *Obrazy z her nó* zachycuje vpravo sedícího mnicha Saigjóa, který přemítá při pozorování květů v Západních horách Kjóta nad podstatou existence sakur. Ve spánku se pak mnichovi zjeví duch místních květů, stojící

vlevo pod scénickou rekvizitou znázorňující sakuru v plném květu, a obhajuje existenci sakur s tím, že jejich krása není jejich proviněním, že jen bezděčně přitahují lidskou pozornost.

Komentář a rozbor textu k ilustraci č. 2
Cukioka Kógjo, **Obrazy z her nó (Nógaku zue** 能楽図絵), barevný dřevorez, 24 × 36 cm, signováno Kógjo (耕漁) a doplněno autor-
skou pečeti, nakladatel Macuki Heikiči (松木平吉), 1900, NG Vm 2253 b (list 12)

西行桜

Sakura putující k Západu
(Saigjóova sakura)

シテ: 桜の精

herec v hlavní roli: duše sakury

ワキ: 西行上人

vedlejší role: „Urozený Světec Putující na Západ“ Saigjó Hóši (1118–1190, filozof a básník, pozn. aut.)

ツレ: 花見の人々

herci v doprovodných rolích: lidé pozorující květy

狂言: 寺男

herec v komické roli: muž z chrámu

處: 山城

místo děje: hradní pevnost (poustevna)

v horách

太夫面 皴尉の類

maska hlavního herce: vrásčité dvorský hodnostář

西行上人京都西山ニ住みける頂桜の精あらはれて上人の歌か事二つき回答せし物語を作れり、雲玉集ニ「西行西山ニ山居の時花二人あつまりければ花見んとむれつゝ、人の来るのみぞあたら桜のとがニはありけるかくよみし暮つかた花のもとニ白髪の老人あらはれて罪科はいかいあらしの山桜ながむる人のわがみやま木をと返して失せ二けり花の精なるべし」とあるに本づきて作れるなるべし

Svatému muži Saigjóovi se zjevuje ušlechtilý duch sakury, obývající Západní hory Kjóta. Svatý muž zapře na základě vlastních veršů debatu, a tak vznikne příběh založený na Sbírci oblačných perel, ve které stojí: „Když Saigjó pobýval ve své poustevně v Západních horách, shromáždili se zde lidé kolem květů, nemohouce a nemohouce se vynadávat. Je to snad vinou sakur, že lidé přicházejí? Tak se dal světec do psaní a opěvování květů. Zvečera se mu pod květy zjevil bělovlasý stařec a opáčil, že skutečnými provinilými jsou ti, kteří do bouřných hor přicházejí hledět na květy sakur. Pak se ztratil. Zajisté musel být duší oněch květů...“ Toto má tedy být základ našeho příběhu.

Další zástupkyní rostlinné říše, která je pro japonskou kulturu přímo signifikantní, je borovice. Právě borovice instalovaná na

přelomu roku spolu s bambusem a rýžovou slámou jako dekorace u vstupu do domu má lákat do domácnosti božstva a s nimi štěstí a blahobyť. Nepomíjející svěží zeleň borovice je pak symbolem stálosti a věrnosti. Tento symbolický význam borovice je navíc v japonštině podpořen i foneticky, neboť sloveso „čekat“ (待つ macu) je zvukově shodné s podstatným jménem „borovice“ (松 macu). A tato fonetická shoda je v podstatě leitmotivem milostného příběhu dvořana Ariwary no Jukihiry, který je zpracován ve známé hře **Vítr v piniích (Macukaze** 松風). „Původní, nedochovaná verze této hry je připisována Zeamiho otci Kan'amimu. Ten přepracoval starší text od anonymního autora, nazvaný Louhování soli (Šiokumi). Konečná verze od Zeamiho je právem pokládána za jednu z nejlepších her třetí skupiny [v rámci žánru nó, pozn. aut.], v nichž hlavní herec šite hraje ženskou roli. Kan'ami a Zeami se inspirovali starou legendou a básněmi Ariwary no Jukihiry (818–893), z nichž tu, která začíná verši ‚Kdyby se někdo na mne ptal, odpovězte‘, byla Zeamim citována také ve hře Tadanori, která se stejně jako Vítr v piniích odehrává na pobřeží Suma.² Toto místo, drsně vonící vylouhovanou solí, je evokováno s velkou básnickou imaginací... Sem byl poslán hodnostář a básník Jukihira do vyhnanství, žil tu tři roky a věnoval svou přízeň dvěma dcerám solaře. Čas děje je neurčitý, někdy dávno potom, co zemřel Jukihira i obě dívky. Dobou hry je melancholický podzim s dlouhými nocemi zalitými měsícem. Postavy obou dívek působí ve svých nepřepásaných bělavých srchních kimonech téměř nehmotně... Jedinou náznakovou dekorací je pinie, postavená doprostřed bambusového stojanu. Hlavní rekvizita, vozíček s vědérky [k přenášení slané vody, pozn. aut.], je potažena červeným hedvábím a působí jako hračka. Hraje tu také drahocenné fialové kimono Jukihiry a jeho dvořanská čapka.“³ Tak věrně jako věčně zelená borovice čeká solařka Macukaze (Vít v Piniích) a spolu se svou sestrou Murasame (Náhlý Déšť) vzpomíná při přenášení věder s mořskou vodou na lásku šlechtice Jukihiry. Jména dívek evokují melancholickou atmosféru podzimu a jméno starší obou sester v sobě navíc skrývá znak pro borovici, která vévodí celé scéně.

Komentář a rozbor textu k ilustraci č. 3
Cukioka Kógjo, **Obrazy z her nó (Nógaku zue** 能楽図絵), barevný dřevorez, 24 × 36 cm, signováno Kógjo (耕漁) a doplněno autor-
skou pečeti, nakladatel Macuki Heikiči (松木平吉), 1897, NG Vm 2253 a (list 14)

松風

Vítr v piniích

狂心と物狂

jímavá hra o šílenství milostného vzplanutí

シテ: 松風
herec v hlavní roli: solařka Macukaze
(Vít v Piniích)
ツレ: 村雨
herec v doprovodné roli: solařka Murasame
(Náhlý Déšť)
ワキ: 僧
herec ve vedlejší roli: mnich
處: 摂津
místo děje: mořské pobřeží v kraji Seccu
太夫面 深女⁴ 小面・若女の類
maska hlavního herce: *koomote*, „drobný
obličej“ mladé ženy

行平の須磨にて寵愛ありし姉妹の海士あり其執心の幽霊あらはれて昔を語り僧の回向を望む事を作れり諺ニ熊野松風は米の飯とて珍重するは見ても聞きても飽かぬ譬なるべし

Jukihira se v Sumě zahleděl do dvou sester – solařek, jejichž oddané duše se tu zjeví a vyprávějí o dávných časech mnichovi s prosbou, aby za ně odsloužil zádušní obřad. Aneb jak praví přísloví, vítr v piniích na Medvědí Pláni je ctěn jako vzácný pokrm z vařené rýže, vidáme ho, nasloucháme mu, a přece se nám neomrzí, takže vešel až do rčení.

Stálost a věrnost spojená se symbolikou borovice se v japonské kultuře netýká jen vztahu muže a ženy, ale i vztahu vazala a jeho pána, jak dokazuje hra ***Strom z kořenáče***. Původ této hry je nejasný, nicméně bývá přisuzována Kan'amimu, případně jeho synovi Zeamimu. Děj se odehrává ve čtvrti Ueno a později se přesouvá do Kamakury, do chrámu Saimjó⁵. V první části putující mnich navštíví uenský příbytek samuraje jménem Sano no Cunejo. Aniž by Cunejo tušil, že mnich je ve skutečnosti někdejší regent z rodu Hódžó Tokijori, poskytne mu skromné útočiště. Aby mohl zatopit, podetne dokonce svou oblíbenou borovici, kterou dlouho láskyplně pěstoval v kořenáči. Na cestu do chrámu Saimjó pak poskytne mnichovi svého vyzáblého koně. Pravá identita potulného mnicha nakonec vyjde najevo a Cunejo je za svou úslužnost a loajalitu odměněn.

Komentář a rozbor textu k ilustraci č. 4
Kawabata Gjokušó, *Ilustrace ke hrám nó a kjógen (Nó kjógen zukai 能狂言図解)*, barevný dřevorez, 18 × 24 cm, signováno Gjokušó (玉章) a doplněno autorskou pečetí, vyšlo v nakladatelství Fukuendó se sídlem v tokijské čtvrti Nihonbaši, konec 19. století, NG Vm 3700 (list 15)

Toto album Kawabaty Gjokušóa (1842–1913) bylo do sbírek Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1976. List je doplněn názvem hry *Strom z kořenáče (Hači no ki 鉢木)*.

Komentář a rozbor textu k ilustraci č. 5
Cukioka Kójo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue*

能楽図絵), barevný dřevorez, 24 × 36 cm, signováno Kójo (耕漁) a doplněno autorskou pečetí, nakladatel Macuki Heikiči (松木平吉), 1897, NG Vm 2253 a (list 17)

鉢木
Strom z kořenáče

シテ(前後): 佐野常世
herec v hlavní roli (v prvním i pozdějším výstupu): Sano (Genzaemon) Cunejo
ツレ: 同妻
herec v doprovodné roli: Cunejoova žena
前ワキ: 旅増
herec ve vedlejší roli (v prvním výstupu): potulný mnich
後ワキ: 最明寺入道
herec ve vedlejší roli (v pozdějším výstupu): novic z chrámu Saimjó
ツレ: 近臣
herec v doprovodné roli: sloužící z urozených kruhů
狂言: 同 徒者
herec v komické roli: taktéž sloužící, obyčejný muž
處: 前ハ上野・後ハ鎌倉
místo děje: nejprve Ueno, později Kamakura
ツレ:
maska herce v doprovodné roli:
女面ハ太夫の年二より老若可斗
starší či mladá žena podle věku představitele (zvláštností hry *Strom z kořenáče* je fakt, že hlavní herec vystupuje bez masky, pozn. aut.)

北條五代の執権時頼剃髮して後、諸国の情態を視察せんとて六十余州を行脚せしと云ひ伝ふ、此旅行中上野にて廉潔の武士佐野常世にあひて、其志を感じ、一族ともの? 道を知り得し事を作れり、之を前段とす、鉢の木を切り客をもてなを處、瘦せ馬を借りて志を語る處、人情の厚き忠義の深きを見るべし。最明寺の明跡にあひて、押領せられし土地二所領を併せ賜はるに至る、之を後舞とす、風教二聞せし事少なからざる作と云ふべし

Poté, co pátý regent z rodu Hódžó Tokijori přijal mnišský stav, vydal se pryč na obhlídku různých provincií a na své pouti měl navštívit více než šedesát krajů. Během své cesty se v Uenu sešel s čestným válečníkem jménem Sano Cunejo a vycítil jeho odhodlání. Celá rodina vyzví vše možné o cestách příchozího a tím se uzavírá první část hry. Hostitel v zájmu hostova pohodlí porazí borovici, kterou pěstoval v kořenáči, k tomu mu půjčí vychrtlého koně a zpraví ho o svém odhodlání tak, že je patrná jeho oddanost a hloubka jeho vazalské věrnosti. Dále se hrdinové setkávají v chrámu Saimjó, Cunejovi je svěřeno velení nad vojskem a vláda nad krajem, tak královsky je odměněn a posléze tančí závěrečný tanec hry. Takový je příběh, kterému má být nasloucháno přinejmenším pro poučení, tolik je dlužno říci.

Neodmyslitelným květinovým symbolem japonské kultury je také květ chryzantémy, který je symbolem císařské rodiny a císařského trůnu a jako takový i nositelem propojení čínského a japonského kulturního prostředí. Toto propojení se jasně odráží v anonymní hře **Chryzantémový Džidó** (**Kiku Džidó** 菊慈童). Škola Kanze (která je jedním z proudů žánru *nó*) tuto hru uvádí pod názvem **Poduška věčného mládí** či **Džidó a poduška** (**Makura Džidó** 枕慈童). Na základě původní hry *nó* dokonce vznikla „epická báseň“ *nagauta* (poprvé byla veřejně prezentována v roce 1860) a byl jí inspirován také tanec ve stylu žánru *kabuki* (poprvé uvedený roku 1758). Právě Džidóův tanec je jedním z nejexpresivnějších pohybových vystoupení v rámci žánru *nó*. Děj hry je založen na epizodě *Urozené poselství božského (dračího) koně* (*Džinme šinsó / Rjúme šinsó* 神馬進奏 / 龍馬進奏) ze 13. svazku *Kroniky velkého míru* (*Taiheiki* 太平記) a je příběhem služebníka čínského panovníka Mu-wanga, mladého „pázete“ Džidóa (jeho jméno je složené ze znaků „milý, laskavý, líbezný“ a „mladík, chlapec, dítě“, čínsky by se vyslovilo *Cch'-tchung*). Tento mladík nedopatřením přejde přes panovníkovu podušku a před exemplárním trestem uniká daleko do hor, kde při meditaci požije rosu z květů chryzantém, na kterých se zrcadlí verše *Lotosové sútry*, a dosáhne tak věčného mládí a neutuchající svěžesti.

Komentář a rozbor textu k ilustraci č. 6
Cukioka Kógjo, **Obrazy z her *nó*** (**Nógaku zue** 能楽図絵), barevný dřevořez, 24 × 36 cm, signováno Kógjo (耕漁) a doplněno autorskou pečeti, nakladatel Macuki Heikiči (松水平吉), 1898, NG Vm 2253 a (list 23)

枕慈童
Poduška věčného mládí (Džidó a poduška)
一名 alternativní název
菊慈童 **Chryzantémový Džidó**
(**Chryzantémový mladík**)

シテ: (菊)慈童
herec v hlavní roli: mladík Džidó
ワキ: 魏文帝臣下
herec ve vedlejší roli: služebník císaře
處: 唐土
místo děje: starověká Čína
具一切功德
Nástrojem veškerenstva je milosrdenství.
慈眼視衆生
Laskavě pohlížeje na vše živé.
福聚海無量 Pak bude naše požehnání
nezměrné jako moře.
是故応頂禮 Tak v sobě máme zachovávat tu nejhlubší úctu.

太夫面 慈童 maska herce v hlavní roli:
Džidó (líbezný mladík)

太平記の文意を用ひて祝言ノ儀ニ仕組たるなりもろこし周の穆王中天竺の舍衛国ニ至り釋尊を拜す、尔時世尊四要品の中の八句の偈を授けたもふ、王震且国あり秘して世ニ伝へず、此時慈童と申す童子寵愛に依て常ニ帝の傍ニ侍りぬ、或時慈童誤つて御枕の上を超へたり群臣議して曰此罪科浅きに非ず、然れとも誤り出たれば死罪一等を宥ぬ遠流に處す、終に慈童を酈縣と云う深山へ流しける、然れとも王猶慈童を憐み、世尊ニ伝りたもふ内の二句の偈を潜ニ慈童ニ授けたり童子毎朝此文を禮拜し、八百歳歳の齡を保て兒少年の如しと云ふ

Jak se odvozuje ze slov „Kroniky velkého míru“, při přípravách svatebního obřadu se čínský vladař Mu-wang v srdci staré Indie ve Šrávastí poklonil Buddhovi Šákjamunimu. Tehdy vladař mezi čtyřmi pilíři Buddhova učení ráčil Buddhovi věnovat vyznání víry v osmi verších. Osmiverší pak panovník před otrěsy v zemi tajně skryl před světem, aniž by se někomu svěřil. A tehdy chlapec jménem Džidó (Cch'-tchung), který byl císaři vždy po boku a z upřímné náklonnosti mu oddaně sloužil, právě onehdy Džidó nedopatřením překročil vzácnou podušku svého pána a po poradě císařských vazalů mu nebyl dopřán mírný trest. Přesto však, neboť jeho vina vzešla z pouhého pochybení, nebyl odsouzen k nejvyššímu trestu smrti, ale poslán do vyhnanství a nakonec byl Džidó vyhnán do hlubokých hor jménem Li-sien. Přesto se však panovníkovi Džidóa zželelo a věnoval mu s tajným požehnáním světu zachované vyznání víry k Buddhovi ve dvou verších. Mladík pak každé ráno vzdával úctu oněm vzácným znakům, takže byl požehnan věčným mládím do více než osmi set let věku, jak se říká.

Scénu doplňuje bohatá chryzantémová dekorace, což naznačuje nejen přírodní scenerii, ale také vazbu hlavního hrdiny na prostředí císařského dvora. Chryzantéma je totiž tradičním císařským emblémem, jak již bylo řečeno. Objevuje se zde také podobně jako ve hře *Sakura putující k Západu* motiv buddhistického rozměru existence rostlin. Květ chryzantémy se stává nositelem Buddhova milosrdenství a věčného mládí. Motiv chryzantémy lze ostatně v japonské kultuře vysledovat nejen na běžných dekorativních předmětech, ale také na textiliích určených pro obřadní roucha buddhistických kněží.

Popis k ilustraci č. 7

Kesa (svrchní část roucha buddhistického kněze) se vzorem chryzantém v oblacích (detail), 19. století, NG Vu 266, a hedvábný závěs s emblémy císařské rodiny (detail), 18. století, NG Vu 402.

S císařským dvorem a „japonskou květomluvou“ je spojena i hra Konparu Zenčikua

(1405-1470) **Teika** (定家). Prostředí císařského dvora navozuje propojení s postavou básníka a dvořana Fudžiwary no Teiky (1162-1241) a flóru zastupuje motiv psího vína. Na začátku hry přichází do kjótské čtvrti Kamigjó potulný mnich, kterého na cestě zastihne náhlá přeháňka. Mnich se ukryje v blízkém domku a od místní ženy se dozví, že to kdysi býval čajový altán Fudžiwary Teiky zvaný Pavilon podzimního deště. Žena mnicha také zavede k hrobce Teikovy osudové lásky, princezny Šokuši (?-1201), jež se věnovala skládání básní, a zároveň byla vysoce postavenou šintoistickou kněžkou v kjótské svatyni Kamo. Lásky Fudžiwary Teiky a princezny Šokuši měla být tak silná, že se Teika po své smrti vtělil do psího vína, kterým je nyní celá princeznina mohyla porostlá. Z mohyly porostlé psím vínem se pak mnichovi v druhé části hry zjeví duch princezny Šokuši.

Popis a rozbor textu k ilustraci č. 8

Cukioka Kógjo, **Obrazy z her nó (Nógaku zue** 能楽図絵), barevný dřevořez, 24 × 36 cm, signováno Kógjo (耕漁) a doplněno autorskou pečeti, nakladatel Macuki Heikiči (松木平吉), 1898, NG Vm 2253 a (list 41)

定家 **Teika**
古名 původní název
定家葛 **Teika a psí víno**

三婦人の内

„mezi třemi hrami o vznešených ženách“

前ジテ: 里女

hlavní herec v prvním výstupu: místní žena

後ジテ: 式子内親王

hlavní herec v pozdějším výstupu: urozená princezna Šokuši (Šokuši Naišin'ó)

ワキ: 旅僧

herec ve vedlejší roli: potulný mnich

處: 京都

místo děje: Kjóto

太夫面 深女をよしとす

maska herce v hlavní roli: žena mladšího až středního věku

定家卿と式子内親王との物語を作れり、出處ハ不たしかなる由

古人も既に云へり

三婦人とは楊貴妃、定家、大原御幸の三番を号す

Založeno na příběhu urozeného pana Teiky a paní Šokuši Naišin'ó, jehož původ je nejistý, neboť lidé si jej vyprávějí již od pradávna.

Mezi tři hry o vznešených ženách patří: Paní Jang Kuej-fei⁶, Teika a Pouť do Óhary.

Hra **Svlačec (Júgao** 夕顔) v sobě opět spojuje dvorské milostné dobrodružství s květomluvou. Zápětka je založena na jednom z milostných dobrodružství prince

Gendžiho, respektive na Gendžiho vztahu k dámě Júgao (夕顔), jejíž jméno lze přeložit doslovně slovním spojením Večerní Tvář, ale také botanickým názvem jako Svlačec či Tykev⁷. Princ Gendži původně odjíždí na předměstí Kjóta, aby navštívil svou bývalou chůvu, která onemocněla. V sousedství chůvina příbytku ho ale upoutá omšely domek obrostlý vonnými kvítky. „Princ přijel v naprosto obyčejném voze, v jakém jezdívají ženy – bez předjezdů, bez vyvolávačů. Konečně dnes může volně vydechnout, kdo ho tu pozná? Otevírá tedy okenní mřížku, a dokonce vysune hlavu ven. Vidí branku... a hned za ní stěny domku; to že je dům, tohle mrzké obydlí?! Po stěně, která vypadá, jako by byla sbita z tenounkých prkének, se pne svěže zelený břečtan. Má se k světu! A před ním se na prince osaměle usmívá trs chladivě bílých květů, kvetou si tak hrdě, samy sobě pro radost. ‚Táží se tě, – co žije na druhé straně...‘, připomíná si princ bezděčně, a již jeden z členů družiny padá na kolena a s poklonou pohotově navazuje: ‚... Jak se jmenuje – tento bělostný květ?‘ ...

„Výsosti, tomuto druhu tykve lidé říkávají júgao, ‚Večerní tvář‘. Zní to jako něžné oslovení dámy, a zatím je to název květiny, která roste za takovými nuznými ploty“. *Opravdu, tuhle květinu najdeš jen v nepohledných koutech města s nuznými domky.*“⁸ Gendži nejdřív s paní domu podle zvyku naváže korespondenci prostřednictvím básní, brzy pozná, že domek obývá pohledná a kultivovaná paní Júgao, a naváže s ní krátký, ale o to intenzivnější vztah, který ovšem skončí tragicky, smrtí hlavní hrdinky kapitoly *Večerní Tvář*.

Popis a rozbor textu k ilustraci č. 9

Cukioka Kógjo, **Obrazy z her nó (Nógaku zue** 能楽図絵), barevný dřevořez, 24 × 36 cm, signováno Kógjo (耕漁) a doplněno autorskou pečeti, nakladatel Macuki Heikiči (松木平吉), 1900, NG Vm 2253 b (list 36)

夕顔

Svlačec (Večerní Tvář)

前ジテ: 里女

hlavní herec v prvním výstupu: vesnická žena

後ジテ: 夕顔の上

hlavní herec v pozdějším výstupu: Júgao no Ue (Paní Svlačec či Paní Večerní Tvář)

ワキ: 旅増

herec ve vedlejší roli: potulný mnich

處: 京都

místo děje: Kjóto

太夫面 小面・若女の類

maska herce v hlavní roli: *koomote*, „drobný obličej“ mladé ženy

源氏物語ニ夕顔の上と云ふ女あり三女中将なりし人の女めなるが早く父を失ひてから頭中將これハ通ひ睦び乞ひしかば玉葛の君生まれけりさる程ニ頭中好の北の方嫉妬の事ありて我身危なく思ひしかばひそかに住所をかへ玉葛をば乳母ニあづけて身をかくし居? りしか五條の仮住所せし折光源氏の立よらせ給ひしニ夕顔の花に歌そへて奉りしが御心ニ深くかない通ひ給ふ八月十五夜同車にて何がしの院ニうつり給ひし二十六日の夜ニいたり夕顔の上は物ニおそはれつゝ遂ニ空しくなり給ひぬと云ふ一段の物語を同書夕顔の巻ニよりにて作られるなり

V Příběhu prince Gendžiho *vystupuje žena jménem Paní Svlaček (Večerní Tvář), žena třetího stupně střední dvorské hodnosti, která ale brzy přišla o otce a od té doby za ní docházel generál a vrchní komoří Tó no Čúdžó [Gendžiho přítel, pozn. aut.], sblížil se s ní a z této známosti se narodila dcerka Tamakazura. Tehdy ovšem jistá „Osoba ze Severu“ [generálova manželka, pozn. aut.] propadla žárlivosti a Paní Svlaček nahlédla, že je v nebezpečí. Tajně proto změnila místo pobytu, Tamakazuru svěřila kojné a skryla se. Tehdy se ovšem u jejího bydliště na Páté ulici zastavil „Zářící“ Gendži a v básni složil hold květinám svlačky, které ho zde upoutaly. Jeho vznešené srdce bylo hluboce pohnuto a patnácté noci osmého měsíce se ve stejném voze milenci přesunuli do princovy rezidence na Druhé ulici. Šestnácté noci osmého měsíce však Paní Svlaček ze stálého pocitu ohrožení propadla malomyslnosti a nakonec svou slabost nedokázala překonat.⁹ Taková je zápleтка založená na příběhu nazvaném jménem prince Gendžiho, na svazku pojmenovaném Večerní Tvář.*

Popis a rozbor textu k ilustraci č. 10

Cukioka Kógjo, *Album her nó (Nógaku gafu 能楽画譜)*, barevná litografie, 25,5 × 36 cm, signováno Kógjo (耕漁) a doplněno autorovou pečeti, počátek 20. století, NG Vm 3971 (list 11)

Toto Kógjoovo album bylo z Orientálního ústavu ČSAV převedeno do sbírek Národní galerie v Praze roku 1976, původně patřilo do sbírky Joesa Hlouchy (legenda viz níže).

謡曲半部

hra *Pootevřená okenice* (alternativa hry *Júgao – Svlaček*, pozn. aut.)

立花供養

květinová dekorace vytvořená k uctění Buddhy u příležitosti zádušního obřadu
古名 半部夕顔

původní název hry – „*Pootevřená okenice pro Paní Svlaček*“

太夫面 深女小面若女の類

maska hlavního herce: *koomote*, „drobný obličej“ mladé ženy

Popis a rozbor textu k ilustraci č. 11

Ilustrace ke hrám nó (Nó no zušiki 能之囃)

式), anonymní dílo ve stylu Hanbeie Jošidy, kolorovaný černobílý dřevorez, 21 × 15 cm, kolem 1650, NG Vm 3813 (list g)

V pravém horním rohu listu je uveden název hry *Pootevřená okenice (Hašitomi či též Hadžitomi 半部)*: tato hra připisovaná Naitóovi Saemonovi je založena na příběhu potulného mnicha, který se při obětování květů Buddhovi setkává s duchem paní Júgao.

Popis a rozbor textu k ilustraci č. 12

Utagawa Kunijoši, *Svlaček (Júgao)* – 4. list ze série *Soutěž mezi oblačnou říší prince Gendžiho a obrázky prchavého světa (Gendžigumo ukijoe awase 源氏雲浮世画合四夕顔)*, barevný dřevorez, 36,5 × 24 cm, signováno *Ičijúsai Kunijoši ga* plus pečeť, nad signaturou cenzorské razítko *Watari* (cenzor Watanabe Džiemon), nakladatel *Ičibe* z domu Iseja (Ise Iči伊勢市), 1843–1847, NG Vm 4189

Verše v horní části listu situované do pole s květem svlačky (respektive tykve lahvovitě):

Jorite koso / sore ka to mo mime / tasogare ni / honobono mijuru / hana no júgao

よりにこそそれかとも見めたそかれに ほの／＼みゆる花の夕顔

Přicházím blíže / abych spatřil její líce / stěží patrné / jak tiše sní do stmívání / sličný svlaček u zdí chýše (překlad Helena Honcoopová)

賛辞 花笠外史

京撰に蒼嫁とよび。爰に夜鷹といふ。鷹は則拳を放てばかならず獲物あるの謂にして。義士四十八鷹の中。尾羽うちからせし浪人の棲ならなくに羽抜鳥鴛鴦の衾を重ねたる。あかぬ別に引かへて。身には襤褸をまとふとも。心の中ぞ綾にしき。名さへ織得て説ふせし。埒定めぬやめ鳥。飛立思ひ忍る。操を捨て自ら心の貞を全ふせり

(text v levé části listu)

Chvalozpěv Hanagasa Gaiši (alternativní jméno autora textu Hanagasy Bunkjóa) *V hlavním městě či kraji Seccu je nazývána Bledou Nevěstou. Říká se jí též Noční Ostráž. Jako dravec jí totiž ve spárech vždy dozajista uvízla kořist, když uvolnila svou pěst k lovu. Byla pravou samurajkou mezi čtyřiceti osmi ostráží. Dostala se ovšem do úzkých a jako ženě rónina jí nezbylo než se jako holé ptáče obrnit clonami věrnosti a opeřit se tak jako mandarínská kachnička oddaná svému druhovi. Třebaže oblečená do cářů, srdce si zachovala jemné a přece silné jako hustě tkané hedvábí. Přesvědčuje nás o tom i samo její jméno, které v sobě ukrývá znak pro vzácnou tkaninu. Byla jako ptáče bez hřadu, neustále v rozletu a skrytá ve vlastním nitru. Odhodila všechn ostych, v srdci však cele zachovala věrnost.*

矢間氏の室織江

Orie z domu pána Jazamy¹⁰

(červeně vyplněná pečeť pod textem)

Kromě Příběhu prince Gendžiho s dvorským prostředím a květomluvou bohatě pracují také Příběhy z Ise (*Ise monogatari* 伊勢物語), jejichž hlavní hrdina, „muž z dávných dob“ inspirovaný postavou Ariwary no Narihiry je přímo modelovým příkladem dvorský ušlechtilého milovníka. Ve hře Ošio (小塩) od Komparu Zenčikua, inspirované 76. epizodou z Příběhů z Ise, urozený muž z hlavního města navštíví horu Ošio v oblasti Óhara na sever od Kjóta, aby se pokochal krásou kvetoucích sakur. Mezi dalšími obdivovateli sakur spatří starce, který drží ulomenou sakurovou větévku. Když úředník z hlavního města starce osloví, stařec ocituje tyto verše:

Óhara ja / Ošio no jama mo / kjó koso ha / kami-jo no koto mo / omoi-izurame

大原や 小塩の山も けふこそは 神世のことも 思ひ出づらめ

Právě dnes asi / celá pláň Óhara / i hora Ošio / musely rozkvést vzpomínkou / na staré božské časy (překlad Helena Honcoopová)¹¹

Na úředníkovu otázku, či jsou to verše, stařec odpoví, že je složil Ariwara Narihira, a zmizí. Následně se pak zjeví v další části hry ve své pravé identitě, jako duch Ariwary Narihiry. Hra Ošio v sobě tedy spojuje tradici pozorování sakur, dvorskou lyrickou poezii i osobu milovníka Narihiry.

Popis a rozbor textu k ilustraci č. 13

Cukioka Kógjo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue* 能楽図絵), barevný dřvořez, 24 × 36 cm, signováno Kógjo (耕漁) a doplněno autorskou pečeti, nakladatel Macuki Heikiči (松木平吉), 1900, NG Vm 2253 b (list 18)

小塩

Ošio¹²

前ジテ: 尉

hlavní herec v prvním výstupu: dvorský úředník

後ジテ: 在原業平

hlavní herec v pozdějším výstupu: Ariwara no Narihira

ワキ: 男

herec ve vedlejší roli: muž

處: 山城

místo děje: hradní pevnost v horách

太夫前ハ尉 後ハ? 者の類

maska hlavního herce: dvorský úředník,

později zralý muž (?)

業平の霊あらはれて我いにしへを語り詠歌を説く事を作り小しをか花盛を写さん為ニ業平を出だし業平を出さん為ニ花盛を写して相反射せしむ

Zjevuje se Narihirův duch, vypráví o dávných dobách a podává výklad své básně. Zdalipak by

kraj Ošio byl i bez Narihiry kvetoucím skvostem?

Takovým rozporem se skví ona báseň.

Jako ve hře Ošio je Narihirova lyrická poezie propojena s japonskou květomluvou i ve hře Iris (*Kakicubata* 杜若), která je inspirována 9. epizodou ze slavných Příběhů z Ise (*Ise monogatari* 伊勢物語). Putující mnich se v průběhu hry setkává v kraji Mikawa, v místě zvaném Jacuhaši, s duší místních irisů. Hra tedy opět akcentuje nejen estetickou, ale i buddhisticko-lyrickou existenci květin.

Popis k ilustraci č. 14

Ogata Kórin a kopista Sakai Hóicu, *Kosatce v Osmimostí z alba Sto obrazů od Kórina (Kórin hjakuzu* 光琳百図), černobílý dřvořez, 25,7 × 37,6 cm, 1815 (reprint 1893), NG Vm 2096 (list 27)

Popis a rozbor textu k ilustraci č. 15

Cukioka Kógjo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue* 能楽図絵), barevný dřvořez, 24 × 36 cm, signováno Kógjo (耕漁) a doplněno autorskou pečeti, nakladatel Macuki Heikiči (松木平吉), 1899, NG Vm 2253 b (list 22)

杜若

Iris

シテ: 杜若精霊

herec v hlavní roli: duše irisu

ワキ: 僧

herec ve vedlejší roli: buddhistický mnich

處: 三河

místo děje: kraj Mikawa

太夫面 深女・老女・小面の類

maska hlavního herce: koomote, drobný obličej starší ženy

業平杜若の古跡を伊勢物語ニ依りて述べ経文の功德にて花の精まで成佛する事を作り「むかし男ありけりその男身をえうなきものニ思ひなして京にはあらじ東の方ニ住むべき国もとめニとて行きけり三河国八橋といふところニ至り此八橋と云は水行く川の蜘蛛手なれば橋を八つ渡せるニ依て名づくそのほとりの木陰ニみて飯くひけりその沢ニ杜若面白く咲きたりそれを見てある人かきつばたと云ふ五文字を句の上ニすへて旅の心をよめといひければよめる唐衣きつつなれニし妻しあればはる／＼来ぬる旅をしぞ思ふとよめりはれば皆人かれいひの上ニ涙をとしてほとびニけり」と

Narihira v Příbězích z Ise opěvuje místo odedávna proslulé irisy, uchýlí se k milosrdenství skrytém v textech sůter, a tak zde dokonce i duše samotných květů dosáhnou nirvány. Jak stojí psáno: „Kdysi dávno žil muž, kterého omrzel život. Došel k závěru, že už nemůže dál prodávát v hlavním městě a že se tedy vydá na východ, aby našel kraj, kde by se mohl usadit. Vydal se tedy do kraje Mikawa, až dospěl na místo zvané Jacuhaši

(*Osmimostí*). *Osmimostí se mu říká proto, že zde řeka ubíhá a rozvětňuje se jako nohy pavouka a je zde tudíž třeba přejít osm mostů, odtud pochází místní jméno. Právě u zdejšího břehu usedla družina do stínu, aby pojedla, když si kdosi povšiml zvláštních květů irisu kvetoucích v bažině a řekl: „Složme báseň z písmen slova iris na téma mysl na cestách...“ A tehdy vznikly tyto verše:*

I brokátový vzor
roucha, co nosívala má žena,
i jeho květ mi připomíná
strastiplnou pouť, kterou jsme cestou neces-
tou prošli.
*Všichni pak dojetím skropili svůj suchý pokrm
slanými slzami.“*

Popis a rozbor textu k ilustraci č. 16

Utagawa Kunijoši, *Osmimostí (Jacuhaši)*,
6. list ze série *Paběrky z oblačné říše Příběhu
prince Gendžiho (Gendžigumo šúi 源氏雲拾遺
遺六八橋)*, barevný dřevorez, 36,5 × 24 cm,
signováno *Ičijūsai Kunijoši ga* plus pečet *kiri*,
nad signaturou cenzorské razítko *Murata*
(cenzor *Murata Heiemon*), nakladatel
Ičibei z domu *Iseja* (*Ise Iči 伊勢市*), 1846,
NG Vm 4194

Verše v horní části listu situované do pole
s květem irisu:

*Nagarete ha / kaheranu mizu no / hašibašira /
omohiwataru to / ifu hito zo naki*
なかれてはかへらぬ水のはしはしら思ひわたる
といふ人ぞなき

Ve svém proudu neměnné / plynou vody /
pod jedním mostem za druhým. / Kdo by
zde nestanul / v melancholickém zamyšle-
ní...

花美に出立を伊達といひ男をみがくを任侠とい
ふ昔は世の中正直なれば人に諂ひなく仮にもた
くみ偽る事も亦稀なり強きをくじき弱を助る事
皇国の慣しにして姓は善なりの謂なり世にたの
もしき風俗ならずや

花笠野史

(text v levé části listu)

*Nad krásu květů vyniká dandy, jak se říká, tak
jako muže šlechtí takzvaná rytířskost. Kdysi dávno
světem vládla čestnost, lidé si chvilkově nelichotili
pro pouhé falešné dovednosti, lež byla vzácností.
Síla sloužila obecnému prospěchu, slabost se
dočkala podpory. Tak to bývalo zvykem v císařské
zemi, kde se dobro snoubilo s dovedností. Svět byl
spolehlivým místem a dobré mravy nebyly potí-
rány...*

Hanagasa Gaiši (alternativní jméno autora
textu *Hanagasy Bunkjóa*)

寺西閑心

Teraniši Kanšin

(červeně vyplněná pečet nalevo od signatury)

Teraniši Kanšin byl legendární zásadový
šermíř počátečního období Edo, *Narihira* je
zde tedy volně přirovnán k šermíři a pozděj-

šímu zenovému mnichovi *Kanšinovi*, který
se proslavil jako zastánce bezbranných. Tím
se *Narihira* stává dokonalým, bezúhonným
hrdinou z dávno minulých zlatých časů
a iris je zde spíše než symbolem milostného
citu a touhy po domově právě symbolem
touhy po bezúhonnosti a mravní čistotě,
jak dokazuje průvodní text, a jak dokazuje
i výtvarné pojetí reprodukováného listu. Za
pozornost stojí například morální připo-
mínka smrtelnosti v podobě motivu lebek
na *Narihirově rouchu* (pozn. aut.).

Album *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽
図絵)* nám poskytlo již tři příklady postav,
ve kterých se divákovi zjevuje duše květu.
Jedná se o hry *Sakura putující k Západu, Ošio*
a *Iris*. Dalším příkladem hry žánru *nó*, ve
které je hlavní hrdina vtělením květu, je
hra *Vistárie (Fudži 藤)*. Vrcholnou částí hry
je v žánru *nó* typizovaný, nicméně přesto
jednotlivými rolemi individualizovaný závě-
rečný tanec, který má být definitivním vyjád-
řením charakteru hlavní postavy. *Vistárie*
je také spojována s významným raně stře-
dověkým rodem *Fudžiwarů* (*Fudžiwara*
= *Vistáriová pláň*), který byl zhruba do
11.-12. století vlivným hybatelem politiky
císařského dvora.

Popis a rozbor textu k ilustraci č. 17

*Cukioka Kógjo, Obrazy z her nó (Nógaku
zue 能楽図絵)*, barevný dřevorez, 24 × 36 cm,
signováno *Kógjo* (耕漁) a doplněno autor-
skou pečeti, nakladatel *Macuki Heikiči* (松木
平吉), 1900, NG Vm 2253 b (list 13)

藤

Vistárie

前ジテ: 里女

hlavní herec v prvním výstupu: vesnická
žena

後ジテ: 藤の精

hlavní herec v pozdějším výstupu: duše
vistárie

ワキ: 旅増

herec ve vedlejší roli: potulný mnich

處: 越中

místo děje: Eččú

太夫面 深女白妙小面の類

maska hlavního herce: zralá žena

越中多胡の浦ハ古歌二よみなる藤の名所なれば
其花の精あらはれて舞ひ遊ぶ事を作れり

*Zátoka Tago v kraji Eččú je opěvována jako
slavné místo výskytu vistárií. Zjeví se zde duch této
květiny a baví se tancem.*

Hra *Kamenný most (Išibaši 石橋)* je nejex-
presivnějším příkladem z alba *Obrazy z her
nó (Nógaku zue 能楽図絵)* a spojuje v sobě
tradici „lvího tance“ a motiv pivoňky. Mnich
Džakušó se během své čínské cesty zastaví

na místě zvaném Kamenný Most, kde se skutečně klene dlouhý kamenný most přes široké údolí. Džakušó zde potká mladíka, se kterým zapřede debatu o tom, že zdejší most je úzký a dlouhý jako lidská cesta ke spáse. Mladík mnicha vyzve, aby tu chvíli setrval, že se pak stane svědkem čehosi nevídaného. S těmi slovy zmizí. Po chvíli se na mostě objeví lev, zvíře sloužící bódhisattvovi moudrosti Maňdžušrímu. Pohrává si s rozkvetlými pivoňkami a tančí svůj lví tanec, až nakonec zaujme obvyklou pózu, jako by na svůj hřbet měl přijmout bódhisattvu Maňdžušrího, a zmizí. Již samotné prostředí, ve kterém se hra odehrává, v kombinaci se lvím tancem navozuje exotickou atmosféru staré Číny, pivoňka je pak v čínském prostředí symbolem nádhery a přepychu.

Popis a rozbor textu k ilustraci č. 18

Cukioka Kógjo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽図絵)*, barevný dřevořez, 24 × 36 cm, signováno Kógjo (耕漁) a doplněno autorskou pečeti, nakladatel Macuki Heikiči (松木平吉), 1897, NG Vm 2253 a (list 42)

石橋

Kamenný most

前ジテ: 樵童

hlavní herec v prvním výstupu: mladý dřevořez

後ジテ: 獅子

hlavní herec v pozdějším výstupu: lví zjevení

ワキ: 寂昭法師

herec ve vedlejší roli: mnich Džakušó

太夫面 獅子口

maska herce v hlavní roli: lví tlama

寂昭入宋して獅子舞の奇特に逢へる事を作れり

Džakušó odjíždí na studijní cestu do Číny a stane se svědkem skvělého provedení lvího tance.

Popis a rozbor textu k ilustraci č. 19

Kawabata Gjokušó, *Ilustrace ke hrám nó a kjógen (Nó kjógen zukai 能狂言図解)*, barevný dřevořez, 18 × 24 cm, signováno Gjokušó (玉章) a doplněno autorskou pečeti, vyšlo v nakladatelství Fukuendó se sídlem v tokijské čtvrti Nihonbaši, konec 19. století, NG Vm 3700 (list 23)

Toto album Kawabaty Gjokušóa (1842–1913) bylo do sbírek Národní galerie v Praze zakoupeno roku 1976. List je doplněn názvem hry *Kamenný most (Išibaši 石橋)*.

Takto lze tedy vysledovat tematické propojení květinové symboliky a her nó v grafickém umění z japonské sbírky Národní galerie v Praze. Autorka se zaměřila zejména na dvousvazkové album *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽図絵)* Cukioky

Kógjoa z přelomu 19. a 20. století. Z alba *Obrazy z her nó* jsou zde vyčleněny především ty hry nó, kde je ústředním motivem hlavní postavy duše květu, pojatá tak, jak je vnímána v japonském kulturním kontextu. Jsou to konkrétně hry *Sakura putující k Západu* či *Saigjóova sakura (Saigjó zakura 西行桜)*, *Iris (Kakicubata 杜若)* a *Vistárie (Fudži 藤)*. V dalších hrách nevystupují přímo duše květin, nicméně i z dalších příkladů květinových motivů ve hrách nó je zřejmá silná vazba florální tematiky na japonské kulturní prostředí (zejména poezii) a také je zřejmé to, že květina je v japonském dramatu nezdědka pojata jako samostatná entita, případně jako součást identity hlavní postavy (která je s příslušnou květinou propojena svým jménem či svým osudem). Například ve hře *Ošio (小塩)* je hlavní postava Ariwary Narihiry silně spojena se sakurovým květem a jeho poetickou symbolikou, s pomíjející krásou zašlých časů, která, i když pomíjí, nepřestává být svěží. Hry *Svlačec (Júgao 夕顔)* a *Teika (定家)* navozují téma kurtoazní lásky, jejímiž nositeli jsou květy. Prince Gendžiho k dámě Júgao – k „paní jménem Svlačec“ – přivádějí květy u jejího obydlí na Páté ulici, Fudžiwara Teika pak ve stejnojmenné hře obrůstá v podobě psího vína z žalu nad nenaplněnou láskou náhrobek princezny Šokuši. Podobně ve hře *Iris (Kakicubata 杜若)* vzpomíná Ariwara Narihira při pohledu na kosatce v kraji Mikawa na kosatci zdobené brokátové roucho své manželky. V období Edo se tato květinová symbolika ovšem mění z poetičnosti klasické literatury do etického rozměru. V sérii *Paběrky z oblačné říše Příběhu prince Gendžiho (Gendžigumo šúi 源氏雲拾遺)*, na grafickém listě z roku 1846 (NG Vm 4194) se Narihira objevuje jako dokonalý, bezúhonný hrdina z dávno minulých zlatých časů a iris se zde spíše než symbolem milostného citu a touhy po domově stává symbolem touhy po bezúhonnosti a mravní čistotě.

A stejně tak je do etické roviny posunut příběh tragické lásky Gendžiho a paní Júgao. V sérii *Soutěž mezi oblačnou říší prince Gendžiho a obrázky prchavého světa (Gendžigumo ukijoe awase 源氏雲浮世画合)*, na tisku z let 1843–1847, který je v Národní galerii uložen pod signaturou NG Vm 4189, je zachována symbolika svlačce, ale spíše než symbolem jemnosti, poddajnosti a křehkosti se zde svlačec (respektive květ tykve lahvovité) stává symbolem ženské stálosti a odolnosti, kterou zde reprezentuje srdnatá Orié, žena jednoho ze čtyřiceti sedmi róninů, Jazamy Džútaróa. Vidíme zde tedy touhu po křehkosti, jemnosti a zároveň sílu hrdého, nezlomného ducha. Tyto dva póly se ostatně objevují i v symbolice borovice, která ve hře

Vítr v piniích (Macukaze 松風) symbolizuje ženskou a ve hře *Strom z kořenáče* (Hači no ki 鉢木) vazalskou věrnost. A oba tyto póly, jemnost i sílu, lze sledovat v japonské květomluvě, v *nó* hrách a v japonských dřevorezech, jejichž propojení je hlavním námětem tohoto textu. V tomto ohledu je pozoruhodný také posun ve výtvarném projevu, který se od precizně detailních původních dřevorezů období Edo posouvá k evropskou olejomalbou ovlivněné jemnosti dřevorezů období Meidži. Jemnost a síla tedy tvoří jen literární, ale i výtvarné póly vytyčeného tématu, k jehož dalšímu zkoumání nabízí sbírka Národní galerie téměř nepřeberné množství materiálů.¹³

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

- 1 Jakub Kocurek, Buddhismus a rostliny – Rostliny v proměnách buddhistické ontologie a etiky, in: *Nový Orient* 68, č. 4, s. 33.
- 2 Suma, kde se děj odehrává, se nacházela na mořském pobřeží na jihozápadě dnešního Kóbe. Tímto místním názvem je také nazvána jedna část románu *Příběh prince Gendžiho* a jedna skladba pro strunný nástroj *koto*.
- 3 Kolektiv autorů, *Kalhoty pro dva. Antologie japonského divadla*, Praha 1997, s. 33.
- 4 Masky typu *fukai onna* (深女) je nazvána podle hry *Hluboká studna* (*Fukai* 深井) a většinou se jedná o masku ženy středního věku s oválným obličejem hlubšího profilu.
- 5 Chrám Saimjó, založený okolo roku 1254 sektou *Rinzai*, byl postaven na příkaz šóguna Tokijorihho z rodu Hódžó v horském klášterním okrsku v oblasti Kamakury; Tokijori se sem později uchýlil, když se vzdal politického života. Šógun Hódžó Tokimune chrám obnovil pod jménem Zenkó-dži, ale dnes je chrám zaniklý.
- 6 Jang Kuej-fei byla slavnou konkubínou tchangského císaře Süan-cunga.
- 7 Přesněji se jedná o „indickou okurku“ či tykev lahovitou, lagenárii dlouhou (*Lagenaria siceraria* var. *hispidia*), popínavou rostlinu, která za letních večerů rozkvétá silně aromatickými drobnými bílými květy. V českém překladu *Příběhu prince Gendžiho* je před významem „tykev“ upřednostněn význam „břečtan“ či „svlačec“, což koresponduje s popínavostí lagenárie dlouhé a také se vzhledem jejích květů. Jméno Svlačec také podstatněji vystihuje poddajnost a jemnost paní Júgao.
- 8 Murasaki Šikibu, *Příběh prince Gendžiho 1.*, Praha – Litomyšl 2002, s. 113.
- 9 Paní Svlačec měl zahubit žárlivý duch Paní ze Šesté ulice, stejně jako další Gendžiho milenku, Paní Cesmínu.
- 10 Orié byla podle četných dramát žánru *džóururi* a též podle her žánru *kabuki* oddanou ženou jednoho ze čtyřiceti sedmi věrných róninů,

Jazamy Džútaróa. Paní Svlačec je zde tedy propojena s příkladností ženské oddanosti.

- 11 Podle komentáře k *Příběhům z Ise* starý kapitán Pravé palácové stráže (Narihira ve věku 58 let) vsune tuto báseň do kočáru císařovny Nidžó jako erotickou připomínku na jejich „dávné božské časy“.
- 12 Místní název, jméno horské oblasti na území dnešního západního Kjóta (oblast Óhara).
- 13 Stať vznikla za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR.

Seznam vyobrazení

- 1 Anonym, *Ilustrace ke hrám nó – 4. svazek (Nó no zušiki – maki jon 能之圖式卷四)*.
- 2 Cukioka Kógjo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽図絵)*, hra *Saigjóova sakura*.
- 3 Cukioka Kógjo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽図絵)*, hra *Vítr v piniích*.
- 4 Kawabata Gjúkúšó, *Ilustrace ke hrám nó a kjógen (Nó kjógen zukai 能狂言図解)*, hra *Strom z kořenáče*.
- 5 Cukioka Kógjo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽図絵)*, Hra *Strom z kořenáče*.
- 6 Cukioka Kógjo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽図絵)*, hra *Chryzantémový Džidó*.
- 7 *Kesa* (hedvábná svrchní část roucha buddhistického kněze) *se vzorem chryzantém v oblacích* (detail). *Hedvábný závěs s emblémy císařské rodiny* (detail).
- 8 Cukioka Kógjo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽図絵)*, hra *Teika*.
- 9 Cukioka Kógjo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽図絵)*, hra *Svlačec*.
- 10 Cukioka Kógjo, *Album her nó (Nógaku gafu 能楽画譜)*, hra *Pootevřená okenice*.
- 11 Anonym, *Allustrace ke hrám nó (Nó no zušiki 能之圖式)*, hra *Pootevřená okenice*.
- 12 Utagawa Kunijóši, *Svlačec (Júgao) – 4. list ze série Soutěž mezi oblačnou říší prince Gendžiho a obrázky prchavého světa (Gendžigumo ukijoe awase 源氏雲浮世画合四夕顔)*.
- 13 Cukioka Kógjo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽図絵)*, hra *Ošio*.
- 14 Ogata Kórin a kopista Sakai Hóicu, *Kosatce v Osmimostí z alba Sto obrazů od Kórina (Kórin hjakuzu 光琳百図)*.
- 15 Cukioka Kógjo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽図絵)*, hra *Iris*.
- 16 Utagawa Kunijóši, *Osmimostí (Jacuhaši)*, 6. list ze série *Paběrky z oblačné říše Příběhu prince Gendžiho (Gendžigumo šúi 源氏雲拾遺 遣六八橋)*.
- 17 Cukioka Kógjo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽図絵)*, hra *Vistárie*.
- 18 Cukioka Kógjo, *Obrazy z her nó (Nógaku zue 能楽図絵)*, hra *Kamenný most*.

Díla slavných čínských malířek dynastie Čching ze sbírek Národní galerie v Praze

PETRA POLLÁKOVÁ

Dějiny tradičního čínského malířství jsou převážně dějinami mužů-umělců. Tato situace vycházela především z přísného rozdělení mužské veřejné a ženské vnitřní (domácí) sféry působení v rámci tradiční čínské konfuciánské společnosti. Důležitý obrat ve společenském uplatnění žen nastal na sklonku vlády dynastie Ming (1368–1644) a zejména za vlády poslední čínské dynastie Čching (1644–1911). V tomto období se pod vlivem zásadních sociálních změn uplatnilo podstatně více umělkyní než v celé předchozí čínské historii. Mnohé z těchto malířek byly mimořádně populární a jejich díla hojně vyhledávali také doboví sběratelé umění.

I z těchto důvodů se umělecká díla čínských malířek období vlády dynastie Čching dochovala v mnoha významných čínských i světových sbírkách. Tato díla dnes nejen poodhalují umělecké a životní osudy jednotlivých malířek, ale v mnoha ohledech také přispívají k povědomí o významu a svébytnosti ženské kultury a vzdělanosti v rámci tradiční čínské společnosti.

Ve sbírkách Národní galerie v Praze se nachází několik autentických děl výrazných osobností žen-malířek dynastie Čching včetně v dané době nesmírně populární malířky Jün Ping (Yun Bing, 惲冰, činná v 18. století, přesná data neznámá). Zajímavá jsou také dvě malířská díla z okruhu císařovny vdovy Cch'-si (Cixi huangtaihou, 慈禧皇太后, 1835–1908), nejvýraznější ženy v politické oblasti i dvorské kultuře sklonku čínského císařství.

Tato studie reflektuje také malířské dílo z oblasti figurální malby s tematikou *krásných žen*, které nese falešnou atribuci malířce Čchen Šu (Chen Shu, 陳書, 1660–1736), vůbec nejpoblárnější čínské malířce působící před 20. stoletím. Toto dílo je zvláště důkazem přetrvávající popularity některých žen-umělkyní, jejichž tvorba i životní příběhy představují nedílnou součást čínské kulturní historie.¹

Klíčová slova

čínské tradiční malířství, čínské malířky, sociální postavení žen v tradiční Číně, sbírky čínského malířství

Stíny bambusu – zrození legendy²

Historie čínského malířství před 20. stoletím je tvořena podobně jako v západním umění převážně muži-umělci. Přesto se zde objevuje několik desítek výrazných osobností malířek, sběratelek a patronek umění, které se svou tvorbou nebo aktivním podporováním umění natrvalo zapsaly do čínské umělecké a kulturní tradice. V důsledku přísného rozdělení mužské a ženské sféry působení v rámci čínské konfuciánské společnosti a z toho pramenícího podřízeného sociálního postavení žen však byly

oficiální záznamy o životě a tvorbě umělkyní řazeny v rámci oficiálních historiografií do oddělených sekcí nebo na konce kapitol či knih.³ Historické opomíjení životních a uměleckých osudů čínských malířek dnes značně komplikuje vytvoření komplexního pohledu na danou problematiku. Do dnešních dnů se dochovalo jen velmi málo autentických děl čínských umělkyní a také podrobnější záznamy o jejich životě jsou vzácností.

Tato situace se začala do značné míry měnit koncem 17. století, kdy docházelo k důležitým změnám ve společenském a intelektuálním postavení žen. V čínské literární kultuře se začaly výrazněji prosazovat ženy jako autorky poezie nebo malířky a také jako teoretičky umění a literatury.⁴ V rámci tohoto nového pohledu na společenskou roli žen vznikaly také snahy o rekonstrukci dějin umění malířek. Zásadním počinem je v tomto směru spis *Historie malířství z Nefritové terasy (Jü-tchaj chua-š')*,⁵ *Yutai huashi*, 玉台畫史⁶ z počátku 19. století od autorky Tchang Šu-jü (Tang Shuyu, 湯漱玉)⁷. Tchang Šu-jü se zde pokusila vytvořit jakýsi archetypální příběh čínských malířek od legendárních dob až po její současnost.

Pro základní pochopení vzniku svébytné historie čínských umělkyní je v tomto směru zajímavé srovnání čínských legend o původu malířského umění nebo konstituování důležitých malířských motivů se západní tradicí. Vynález malířství je v rámci západních dějin umění připisován dceři řeckého hrnčíře Dibútada. Podle této známé antické legendy dívka zachytila podobu svého milence, když na zeď obkreslila obrys stínu jeho tváře, který vrhala lampa.⁸ V čínské tradici se objevuje podobný příběh, který popisuje údajný vznik jednoho z nejvýznamnějších motivů čínského malířství – bambusu.⁹ I když je tato tematika spojována především s mužskou literární tradicí vzdělanců-literátů,¹⁰ vytvořila podle legendy první tušovou malbu bambusu žena. Z období vlády Pěti dynastií (907–960) se traduje příběh o dívce z rodu Li (Li Š', Li Shi, 李氏) která byla unesena a vězněna na neznámém, odlehlém místě. Ve svém vězení prý jednou v noci za svitu měsíce obkreslila tuší obrysy stínu bambusu na papírovou výplň okna.¹¹

Oba příběhy tak nejen potvrzují sílu legend o vzniku malířského umění prostřednictvím obkreslování stínů,¹² ale zaujmou především postavou ženy a jejího výtvarného projevu jako prostředku k vyjádření a naplnění osobních pocitů a emocí.

Jeden z důležitých bodů při budování historie ženského malířství v Číně představovalo duchovní i umělecké propojení významných čínských malířek napříč různými generacemi. Na příběh o dívce malující bambus jako symbol svého psychického rozpoložení částečně navázala všestranná umělkyně Kuan Tao-šeng (Guan Daosheng, 管道昇, 1262–1319), zakladatelská osobnost dějin čínských malířek a manželka jednoho z nejvýznamnějších čínských malířů všech dob Cao Meng-fua (Zhao Mengfu, 趙孟頫, 1254–1322).

Kuan Tao-šeng byla již ve své době vysoce ceněna jako mimořádně talentovaná osobnost, která vynikala v malířství, kaligrafii i poezii. Ve své malířské tvorbě se věnovala rostlinným námětům, krajinomalbě i figurálním tématům, charakteristickým motivem její tvorby se však stal především bambus.¹³ Jak již bylo řečeno, v rámci čínské umělecké tradice byl motiv bambusu spojen především s tvorbou mužů-literátů, pro které představoval určitou formu duchovního autoportrétu.¹⁴

Kuan Tao-šeng však v souvislosti se svým uměleckým vyjádřením posunula symboliku bambusu do roviny vyjádření osobních emocí ženy.¹⁵ Tento přístup se výrazně projevil především v její básnické tvorbě, která ve formě kaligrafických nápisů často doprovázela její malířská díla s tematikou bambusu. Motiv bambusu se objevoval v jejích autobiograficky laděných lyrických reflexích o vlastní rodině, dětech, lásce k manželovi nebo strachu ze stárnutí.¹⁶

Kuan Tao-šeng se stala jednou ze zásadních postav pro následující generace čínských umělkyní, které se k ní odvolávaly jako ke své duchovní učitelce. Důležité bylo z tohoto hlediska také její výjimečné postavení jako ženy v rámci dobové kulturní elity předních vzdělanců a literátů¹⁷ a její harmonický a zároveň intelektuální vztah s manželem umělcem.

Významnou roli v budování základní osnova historie čínských umělkyní sehrála právě tematika vzájemně se doplňující dvojice muže a ženy. Tchang Šu-jü ve své *Historii malířství z Nefritové terasy* spojuje prapočátek dějin působení čínských malířek s postavou Lej (Lei, 嫫), mladší sestrou čínského císaře Šuna (Shun, 舜, podle tradice vládl asi 2200 př. n. l.), jednoho z legendárních zakladatelů čínského císařství a čínské civilizace. Tchang Šu-jü dále uvádí několik dalších příběhů umělecky zdatných manželek významných mužů nebo výtvarných inštruktorek slavných umělců,¹⁸ zdůrazňujících především význam žen-umělkyní jako spoluzakladatelek čínských dějin umění. Hlavním cílem těchto příběhů

bylo bezesporu vytvořit obraz dějin umění žen-malířek jako paralelní linii k oficiálním dějinám čínských malířů (umělců).

Krásná, ctnostná a talentovaná – sociální postavení čínských malířek

Ve sbírkách Národní galerie v Praze se nachází komorní malířské dílo čínského umělce Fej I-kenga (Fei Yigeng, 費以耕, činný ve 3. čtvrtině 19. století), znázorňující mladou ženu oddávající se malířské nebo kaligrafické tvorbě ve studovně otevřené do tradiční čínské zahrady (**obr. 1**). Na pracovním stole jsou rozmístěny předměty symbolizující vznešenost a svrchovanost čínského kaligrafického, potažmo malířského umění. Jsou to takzvané *Čtyři poklady učencovy studovny* (*wen-fang s'-'pao, wenfang sibao, 文房四寶*): štětce, papír, tuš a kámen na roztírání tuše. Tyto předměty, tradiční symboly nejvyššího intelektuálního úsilí, estetických hodnot a společenského statutu mužů vzdělanců-literátů, jsou zde propojeny s činností krásné mladé ženy.

Fej I-keng, syn slavného malíře Fej Tan-süa (Fei Danxu, 費丹旭, 1801–1850), se stejně jako jeho otec specializoval na malířský žánr *krásných žen* (*mej-žen chua, meiren hua, 美人畫*), zobrazující převážně postavy osamělých vznešených krasavic, historických nebo legendárních ženských postav, umístěných do prostředí luxusních zahrad nebo palácových interiérů.¹⁹ Pro tyto výjevy je charakteristické symbolické propojení idealizované krasavice s nejrůznějšími předměty, rostlinami nebo zvířaty, které ji obklopují a zdůrazňují její melancholickou náladu, smyslounou krásu nebo touhu po milostných citech.

Do okruhu malířského žánru *krásných žen* můžeme zařadit také toto Fej I-kengovo dílo zachycující mladou umělkyni. Z hlediska problematiky zkoumání sociálních dějin čínských umělekyní je zde zásadní především posun v ikonografii vizuálního zobrazování krásné ženy jako vzdělané, intelektuálně zdatné osobnosti.²⁰

Jak již bylo zdůrazněno v úvodu této studie, konec vlády dynastie Ming (1368–1644) znamenal výrazné rozšíření společenského uplatnění žen, což mělo hluboký vliv také na výtvarnou oblast. V průběhu 17. století se formoval nový pohled na ideální ženu, která v sobě měla harmonicky propojovat tyto tři vlastnosti: ctnost, krásu a talent. Výrazně začala stoupat důležitost talentu v souvislosti s ženskou tvořivostí.²¹

Zásadní změny se projevíly mimo jiné v nebyvalém nárůstu počtu malířek na sklonku vlády dynastie Ming a především v období vlády poslední dynastie Čching (Qing, 1644–1911).

Podle spisu *Historie malířství z Nefritové terasy*, z 216 známých čínských umělekyní od nejstarších dob až po císařskou éru Ťia-čching (1796–1820) dynastie Čching, působila polovina umělekyní v období vlády dynastie Ming a čtyři pětiny na sklonku dynastie Ming.²² Tchang Šu-jü rozděluje ženy malířky do čtyř kategorií na základě jejich společenského postavení: na císařské konkubíny, slavné vznešené manželky a dcery z vysoko postavených rodin, konkubíny úředníků nebo sloužících a na poslední kategorii zahrnující kurtizány.²³ V rámci každé kategorie jsou umělkyně řazeny historicky podle dynastií. Nejrozsáhlejší je druhá kategorie vznešených manželek a dcer, kterou Tchang Šu-jü označuje názvem „slavné krasavice“.²⁴ V rámci sociálního rozdělení čínských umělekyní je třeba zmínit ještě dvě menší kategorie, buddhistické nebo taoistické mnišky a několik umělekyní pocházejících z okruhu císařského dvora.²⁵

Důležitou sociální skupinu v rámci čínských umělekyní představují konkubíny a především kurtizány. V rámci společenských změn započatých na sklonku vlády dynastie Ming se totiž zrodila nová ikona, vznešená konkubína nebo kurtizána, která byla v této době považována za ideál krásy, vznešenosti a kulturní svrchovanosti. Některé mingské kurtizány byly slavné po celé Číně. Jejich věhlas ovšem nevzešel pouze z jejich výjimečné krásy, ale i mimořádného básnického talentu a nadání v oblasti kaligrafie a malířství, schopností, které charakterizovaly intelektuální činnost učenců-literátů.²⁶

Umělecké vzdělávání a tematické okruhy čínských malířek

Již tento stručný pohled na základní sociální rozvrstvení čínských malířek naznačuje možnosti a východiska jejich uměleckého vzdělávání. Pro ženy z významných úřednických rodin bylo pro výtvarné školení často zcela zásadním rodinné zázemí, mnoho malířek totiž navazovalo na silnou rodinnou uměleckou tradici. Tradiční čínské umělecké vzdělávání bylo totiž založeno na individuálním, soukromém školení, neexistovaly zde výtvarné akademie západního stylu,²⁷ základní materiály k výuce představovaly tradiční malířské manuály a studium malířských technik a stylů slavných mistrů.

V případě kurtizán bylo umělecké vzdělání, zahrnující školení v hudební, literární a výtvarné oblasti, součástí jejich výchovy. Spojení fyzické krásy a uměleckého talentu bylo předpokladem pro získání významného klienta nebo patrona.²⁸ Protože

společenský pohyb kurtizán byl většinou omezen na uzavřený, specifický svět, jejich umělecká tvorba neměla žádné následovníky nebo následovnice.²⁹ Základům malířského umění se kurtizány většinou učily od svých starších kolegyň. Avšak vzhledem k poměrně neformálnímu uměleckému vzdělávání kurtizán je dost možné, že se učily také od speciálně najímaných malířů.³⁰

Co se týče malířských námětů, čínské umělkyně se podobně jako muži-malíři věnovaly všem základním malířským žánrům; krajinomalbě, rostlinným a květinovým motivům nebo figurální malbě.³¹ V této oblasti neexistovala žádná omezení, i když z většiny dochovaných děl významných umělkyně je patrná mimořádná obliba motivů květin, která ovšem nebyla nutně genderově podmíněná. Četnost florálních motivů vycházela také z mimořádné dobové popularity této tematiky nebo v mnoha případech také z rodinné tradice.³²

Kurtizány se na rozdíl od žen z vyšších společenských vrstev věnovaly omezenému repertoáru malířských námětů, převážně rostlinné tematice. Jasně prvenství v tematickém okruhu mingských kurtizán zaujímal motiv orchideje.³³ V rámci tradiční čínské rostlinné tematiky byla orchidej vzácným symbolem čistoty a výjimečnosti lidského charakteru. V literární tradici byla spojena s tragickým osudem a dílem slavného básníka a dvorského hodnostáře Čchü Jüana (Qu Yuan, 屈原, konec 4. stol. př. n. l.).³⁴ V kulturním prostředí kurtizán představovala orchidej v návaznosti na Čchü Jüanův literární odkaz symbol vzácné a výjimečné krasavice.³⁵ Dá se říct, že orchidej zde představovala určitou formu idealizovaného ženského portrétu, který stál v zajímavé paralelní linii k „mužské“ symbolice orchideje nebo třeba bambusu.³⁶

Vybraná díla čínských malířek ze sbírek Národní galerie v Praze

Ve sbírkách Národní galerie v Praze se nacházejí čtyři malířská díla připisovaná slavným čínským malířkám období vlády dynastie Čching. V některých případech je ovšem sporné, zda se skutečně jedná o autentické dílo, nebo spíše o apokryfní malbu provedenou ve stylu slavné malířky. Mimořádná popularita některých umělkyně, která se přirozeně odrazila také v zájmu dobových sběratelů o jejich tvorbu, často vedla k falšování jejich děl nebo k umístování apokryfních podpisů a autorových pečeti na obrazy, které jen velmi vzdáleně navazovaly na tematické okruhy, případně styl těchto malířek.

Typickým příkladem snahy o zvýšení „tržní“ hodnoty obrazu prostřednictvím

falešného podpisu slavné umělkyně je dekorativně pojatý obraz s motivem *Krasavice s orchidejí* (obr. 2)³⁷, který nese falešnou atribuci malířce Čchen Šu (Chen Shu, 陳書, 1660–1736), vůbec nejpopulárnější čínské malířce působící před 20. stoletím. Díky biografii, kterou sepsal její nejstarší syn Čchien Čchen-čchün (Qian Chenqun, 錢陳羣, 1686–1774), prominentní učenec a vysoký hodnostář čchingské doby, se o této umělkyni zachovalo podstatně více informací než o jiných malířkách premoderní Číny.³⁸ Čchien Čchen-čchün nadto několikrát daroval vybraná malířská díla své matky císaři éry Čchien-lung (Qianlong, 乾隆, 1736–1795), která byla zařazena do císařských uměleckých sbírek.³⁹

Čchien Čchen-čchünova biografie je především tradiční oslavnou chvalořečí, opěvující život příkladné ženy, ideálu konfuciánských ctností. I když zde není zásadní pozornost věnovaná malířské tvorbě Čchen Šu, podrobné vykreslení jejích ctností jako vzorné dcery, manželky, matky, učitelky a talentované umělkyně se stalo jedním z hlavních důvodů, proč tvorba Čchen Šu neupadla v polozapomnění jako v případě mnoha jiných umělkyně.⁴⁰

Čchen Šu dosáhla na to, že byla ženou mimořádného vzdělání a díky svému talentu se stala nejvýraznější uměleckou osobností své rodiny. Zásadně ovlivnila významné malířky následujících generací,⁴¹ což ji staví do pozice jakési zakladatelky linie výrazných ženských uměleckých osobností vrcholného období dynastie Čching.

Ve své malířské tvorbě se Čchen Šu věnovala všem hlavním žánrům: figurální malbě, krajinomalbě a především žánru *květina a ptáci* (*chua-niao chua*, *huaniao hua*, 花鳥畫), který její tvorbu nejvíc proslavil.⁴² Část její tvorby vycházela z bezprostředních malířských studií přírodních nebo rostlinných zákoutí, ale typickým byl pro ni formální a ikonografický konzervativismus, založený na imitacích nebo parafrázích slavných mistrů a stylů minulosti.⁴³

Obraz s figurálním námětem *Krasavice s orchidejí* ze sbírek Národní galerie v Praze je v pravém dolním rohu opatřen falešnou signaturou „*Namalovala Čchen Šu z Jižního pavillonu*“ (Nan-lou Čchen Šu chua-i, Nanlou Chen Shu huayi, 南樓陳書畫意)⁴⁴, pod signaturou se nacházejí dvě nečitelné („autorové“?) pečeti.

Dekorativní výjev s postavou elegantní krasavice na neutrálním pozadí se na základě malířského stylu i námětu vymyká z okruhu figurální tvorby Čchen Šu. Umělciných děl s figurální tematikou se dochovalo podstatně méně než krajinomalb a obrazů v žánru *květina a ptáci*. Základní

představu o některých figurálních námětech přinášejí pouze dobové komentáře jejího díla, podle kterých se Čchen Šu v oblasti figurality věnovala především historickým a náboženským výjevům⁴⁵ navazujícím na styly slavných mistrů minulosti.⁴⁶

V případě obrazu *Krasavice s orchidejí* ze sbírek Národní galerie v Praze se pravděpodobně jedná o mnohem pozdější malbu z 19. století, kterou můžeme řadit do žánru *krásných žen*. Fyziognomií tváře a pojednáním štíhlého, křehkého ženského těla se malba blíží stylu malíře Kaj Čchiho (Gai Qi, 改琦, 1774–1829), specialisty na tematiku *krásných žen*.⁴⁷ „Podpis“ slavné malířky měl bezesporu přitáhnout větší pozornost k obrazu s populárním námětem vznešené krasavice.⁴⁸

Podstatně kvalitnějším malířským dílem, připisovaným další významné čchingské malířce Jün Ping (Yun Bing, 懋冰, činná v 18. stol., přesná data neznámá), je vertikální svitek s námětem *Zlatých rybek pod lotosy* (**obr. 3**), který byl do sbírek Národní galerie v Praze získán ze soukromé české sbírky v roce 1981. Jün Ping, zdvořilostním jménem Čching-jü (Qingyu, 清於), pocházející z jihočínské provincie Ťiang-su (Jiangsu), byla rodově spřízněná s jedním z nejproslulejších malířů raného období vlády dynastie Čching, Jün Šou-pchingem (Yun Shouping, 懋壽平, 1633–1690).⁴⁹ Jün Ping se stala jeho nejslavnější pokračovatelkou v rámci silné rodové tradice, kde se mnoho dalších příbuzných úspěšně věnovalo malířské kariéře, včetně mladší sestry nebo vnuček Jün Ping. Mnoho dalších žen z jejího rodu se provdalo za malíře a v některých případech tvořily manželské páry společně. V této souvislosti je třeba upozornit na rozšířenou praxi, kdy slavní umělci ve snaze pokrýt mimořádnou poptávku trhu s uměním po jejich dílech někdy využívali „náhradní“ (zastupující) malíře (taj pi, dai bi, 代筆, v doslovném překladu: *zastupující štětce*), kteří malovali pod jejich jménem. Proto mnohokrát můžeme narazit na díla rozličné umělecké kvality připisované známému malíři nebo malířce. Tato praxe se vzhledem k silné rodové malířské tradici bezpochyby často objevovala také v případě malířské tvorby Jün Ping nebo Jün Šou-pchinga.⁵⁰

Jün Ping se, podobně jako její slavný předek, specializovala na oblíbený malířský žánr *květiny a ptáci*. Navázala také na jeho charakteristickou malířskou techniku „bez kostí“ (*mo ku chua, mo gu hua, 沒骨畫*), to jest malbu bez obrysových linií, modelující tvary pouze tušovými a barevnými tahy. Typickou ukázkou této techniky je svitek *Růžové pivoňky* (**obr. 4**), umělecky nejkvalit-

nější dílo ze sbírek Národní galerie v Praze, apokryfně připisované Jün Šou-pchingovi.

Pro tvorbu Jün Ping se staly charakteristické detailní, realisticky pojednané studie zahradních zákoutí, různých druhů květin, hmyzu nebo drobných živočichů. Důraz na bezprostřední zachycení zobrazovaných motivů a na přesné malířské vystižení tvarů a barev předurčoval také malířčinu oblibu malých formátů,⁵¹ především listů z alba nebo vějířů.

Vertikální malířský svitek ze sbírek Národní galerie v Praze má sice větší formát, ale přesto zachycuje intimní zahradní zákoutí s pohledem na lotosové jezírko s plovoucí skupinou zlatých rybek, oblíbený námět umělkyně.⁵² Téma obrazu vychází z čínské blahopřejné symboliky, často využívající homofonii čchingského jazyka. Slova pro lotos a ryby znějí podobně jako slova značící nepřetržitou hojnost, proto je možné tento vizuální motiv „číst“ jako přání neustálého bohatství a blahobytu.⁵³

Datace s autentickým (?) podpisem malířky v pravé části obrazu zasazuje vznik díla do letního období 9. dne 8. lunárního měsíce roku 1733. Pod nápisem jsou umístěny dvě autorské pečete umělkyně (1. Čching-jü nü-š', Qingyu nüshi, 清於女士, 2. Jün Ping, Yun Bing, 懋冰). Nesporná umělecká kvalita tohoto obrazu nasvědčuje tomu, že se jedná o dílo z jejího blízkého okruhu, malba ovšem nedosahuje úrovně autentických děl malířky. Ve srovnání s dochovanými díly Jün Ping z jiných světových sbírek se neubráníme konstatování, že pražský obraz zaostává především v naturalistickém zachycení zlatých rybiček a přírodních detailů.

Ať štěstí a harmonie vládnou světu.

Dvorské umění císařovny vdovy Cch'-si

Zajímavý fenomén v rámci zkoumání historie a společenského postavení čchingských malířek představují umělecké aktivity, mecenášství a v neposlední řadě podpora žen-umělkyně na dvoře císařovny vdovy Cch'-si chuang-tchaj-chou (Cixi huangtaihou, 慈禧皇太后, 1835–1908), která se v posledních desetiletích existence čchingského císařství pokoušela prostřednictvím dvorského umění i vlastní výtvarné tvorby navázat na velkolepost čchingského císařského dvora v období jeho největšího rozkvětu na sklonku 17. a v průběhu 18. století.

Císařovna vdova Cch'-si⁵⁴, jedna z nejkontroverznějších osobností čchingské dynastie, byla téměř padesát let ústřední postavou čchingského císařství a čchingské politické scény. Původně císařská konkubína nízkého postavení se díky porodu následníka trůnu a svým intelektuálním schopnostem

postupně propracovala na nejvyšší politický post, který si udržela až do své smrti v roce 1908.

Její rozporuplné politické působení, charakteristické především konzervatismem, úsilím o zachování určitého status quo a potlačováním snah o modernizaci čínské císařství,⁵⁵ bylo na straně druhé vyvažováno nejrůznějšími uměleckými počiny a nákladnými císařskými stavbami.⁵⁶ Cch'-si se po vzoru svých významných císařských předchůdců aktivně věnovala malířství, kaligrafii a umělecké patronaci. Obnovila také tradici dvorského malířství⁵⁷ a sběratelství v rámci císařských uměleckých sbírek.

Tyto projekty měly za prvořadý cíl posilovat autoritu císařovny vdovy nejen v rámci vnitřní politické situace, ale také s ohledem na mezinárodní diplomatické vztahy. Velkolepá dvorská reprezentace, umělecká patronace i vlastní malířská a kaligrafická tvorba císařovny vdovy pod vedením výtvarných instruktorek⁵⁸ sloužily v první řadě k její politické a společenské reprezentaci. Významná část dvorské malířské a kaligrafické produkce byla proto určena jako dary císařovny vdovy pro prince, vysoké dvorské hodnostáře, a později také pro západní diplomaty.⁵⁹

Po roce 1902, kdy se Cch'-si především díky západním mocnostem podařilo potlačit rozsáhlé vnitřní lidové nepokoje a znovu upevnit svou moc, otevřela svůj dvůr zahraničním diplomatům, jejich manželkám, misionářům a dalším zahraničním návštěvníkům.⁶⁰ S tímto otevřením se světu úzce souvisí také fenomén sběratelství uměleckých děl z dvorského okruhu císařovny vdovy.

Podle odhadů dnes existuje přibližně sedm set malířských děl připisovaných Cch'-si nebo jejímu dvorskému okruhu, které se nacházejí v čínských i světových veřejných i soukromých sbírkách. Díla pocházejí z období mezi roky 1870 až 1908, velká většina však vznikla v období od roku 1888 do roku 1908, kdy Cch'-si umírá.⁶¹ Ve sbírkách Národní galerie v Praze se nacházejí dvě malířská díla, která můžeme řadit do dvorského okruhu císařovny vdovy Cch'-si, další obraz v českých státních sbírkách se nachází v Národním muzeu – Náprstkově muzeu asijských, afrických a amerických kultur.⁶²

Malířská nebo kaligrafická díla, určená jako oficiální dary císařovny vdovy pro její příznivce a oblíbence, podléhala pevně stanoveným formálním i obsahovým požadavkům, což vedlo k vytvoření omezeného souboru vhodných námětů a také ke stanovení přesných výtvarných a kompozičních postupů.

Malířské motivy čerpaly především z tradice čínské blahopřejné symboliky, vyjadřující nejrůznější příznivá přání. Proto se na většině obrazů opakuje ustálený námětový repertoár zahrnující například motivy borovice, broskve nebo jeřába – tradičních symbolů dlouhého věku, námět pivoňky jako symbolu štěstí a bohatství nebo bambusu a orchideje vyjadřujících vznešenost a pevnost lidského charakteru.⁶³

Z formálního hlediska je pro tato díla charakteristická přehledná kompozice a střídání barevnost,⁶⁴ která má docílit určitou obecnou eleganci a jednoduchost tvarů. Většinou se zde neuplatňují obrazové plány, důraz je kladen na ústřední motiv v předním plánu, umístěný na neutrálním pozadí, s cílem maximálně zdůraznit blahopřejné poselství malířského výjevu.⁶⁵ Často uplatňovanými prvky jsou dominantní motivy solitérního stromu, rozkvetlé větévky nebo trsy propletených květů,⁶⁶ někdy doplněné motivy poletujících netopýrů – symbolů štěstí – nebo plujících barevných oblak – znamení přízně Nebes.

Typickou ukázkou této umělecké produkce je vertikální svitek ze sbírek Národní galerie v Praze zobrazující několik propletených trsů *Chryzantém* (**obr. 5**) rostoucích mezi skupinou zahradních skalek. Obraz byl do Národní galerie v Praze zakoupen v roce 1961 ze soukromé české umělecké sbírky.

Květinové motivy a zejména chryzantémy patřily mezi nejoblíbenější malířská témata císařovny vdovy,⁶⁷ známé svou nesmírnou láskou a obdivem ke květinám.⁶⁸ V rámci čínské rostlinné symboliky patří chryzantéma spolu s bambusem, slivoní a orchidejí do skupiny tzv. „čtyř ušlechtilých“ a je tematicky úzce propojena s tradicí literátského malířství. Návaznost na literátské malířství prozrazuje i malba provedena v jemných odstínech monochromní tuše, což ji řadí do skupiny barevných kompozic navazujících na estetiku literátské malby vzdělavců-literátů.⁶⁹

V levé horní části obrazu se nachází nápis datující dílo na počátek zimy 8. roku vlády císařské éry Kuang-sü (tj. rok 1882). Jedná se o poměrně rané dílo, vzhledem k tomu, že drtivá většina dochovaných děl z dvorského okruhu císařovny vdovy pochází až z let 1888 až 1908. Není jisté, jestli se Cch'-si aktivně věnovala umělecké tvorbě již před rokem 1888, kdy do jejích služeb začaly vstupovat malířky, působící také jako její výtvarné lektorky.⁷⁰ Svitek z Národní galerie navíc nenesl císařovnin „podpis“ *jū pi* (*yu bi*, 御筆, doslova „vytvořeno“ císařským štětcem), typický pro díla, na kterých se sama aktivně podílela. Proto se zde

s největší pravděpodobností jedná o dílo z rukou některého z dvorských umělců císařovny vdovy, bez aktivní umělecké účasti Cch'-si.

Vlevo vedle datace je umístěn čtyřslabičný nápis: *Nefritová rosa na zimních květech* (*Jü-lu chan-jing, Yulu hanying, 玉露寒英*). Pod nápisem se nacházejí tři pečete císařovny vdovy.⁷¹ Vrchní pečeť s motivem císařských draků (*jü šang, yu šang, 御賞*) znamená, že dílo viděla (doslova ocenila) císařovna (ale aktivně se na jeho vzniku nepodílela). Pod touto pečeti se nacházejí dvě pečete s blahopřejnými výroky, které patří k běžně používaným pečetím císařovny vdovy. Prostřední pečeť vyjadřuje myšlenku vše zahrnující velkorysé a osvícené císařské vlády (v doslovném překladu: *Moře je naplněné plodivostí jara, Chaj-chan čhun- jü, Haihan chunyu, 海涵春育*)⁷². Spodní pečeť s nápisem *Moudrý je šťasten, ale dobrý bezpečěn* (Č' le žen šou, Zhi le ren shou, 知樂仁壽) je odvozena ze známého citátu z Konfuciových *Hovorů*.⁷³

V horní středové části obrazu se nachází velká čtvercová pečeť *Cch'-si chuang-tchaj-chou č'-pao* (Cixi huangtaihou zhibao, 慈禧皇太后之寶, v doslovném překladu: *Poklad císařovny vdovy Cch'-si*), která je nezbytnou součástí všech oficiálních malířských nebo kaligrafických děl z okruhu císařovny vdovy. Oslavnou blahopřejnou báseň nadepsal významný dvorský hodnostář Lu Žun-siang (Lu Runxiang, 陸潤庠, 1840-1914), učenec chanského (čínského) původu zastávající vysoké posty v rámci vlády mandžuské dynastie Čching.⁷⁴

Druhým malířským dílem, řazeným na základě oficiálních císařských pečeti a výtvarného stylu do dvorského okruhu císařovny vdovy Cch'-si, je vertikální svitek s námětem krajiny (**obr. 6**). Jedná se o studii horské krajiny, provedenou monochromní červenou tuší, zachycující v předním plánu skupinu stromů a pavilonek s postavou čtoucího literáta. V pozadí se z dekorativně pojednaných oblak vynořují střechy tradiční stavby (chrámu).

Základní úsporná a přehledná kompozice volně navazuje na inspiraci tradicí literátské krajinomalby. Tematika krajinomalby je v rámci uměleckého okruhu Cch'-si méně častým námětem než rostlinné výjevy, přesto se dochovalo pár děl s motivy krajin,⁷⁵ navazujících na styly starých mistrů.

Obraz je opatřen dvěma císařskými pečetemi. V horní části se nachází obligátní centrálně umístěná čtvercová pečeť *Cch'-si chuang-tchaj-chou č'-pao* (*Poklad císařovny vdovy Cch'-si*) a v levém horním rohu císařská pečeť *jü šang* (viděla, ocenila císařovna). Nad obrazovou částí svitku je vyhrazen prostor pro doprovodný oslavný nápis jako u před-

chozího díla, v tomto případě však zůstal prázdný.

Malba není datována a nenesé žádné další nápisy nebo pečete. Národní galerie v Praze dílo získala převodem ze sbírek Správy Pražského hradu v roce 1964, což může nasvědčovat tomu, že obraz se do hradních sbírek původně dostal z některé z významných českých soukromých prvorepublikových sbírek čínského umění.⁷⁶

Závěr

Historie umění čínských malířek nejspíš připomíná potůček, který se vlévá do širokého proudu tradičního čínského vizuálního umění. Představuje jednu z hran mnohostěnného krystalu, která poodhaluje jiné možnosti porozumění kanonickému příběhu čínských dějin umění.

I když žádná čínská malířka nebyla zakladatelkou nového stylu, ani výrazně nepřekročila stín své doby, přesto se zde objevilo několik výrazných osobností, které přispěly k postupnému utváření povědomí o významu a svébytnosti ženské kultury a vzdělanosti v rámci čínské společnosti. Rozvoj ženských uměleckých aktivit byl také důležitým indikátorem zásadních sociálních změn čínské společnosti. Rošíření možností společenského působení a vytváření nového ženského ideálu se jasně odrazilo v zásadním nárůstu počtu umělkyň na sklonku vlády dynastie Ming a v průběhu dynastie Čching.

Ženy-umělkyně přirozeně hledaly základní východiska pro své umělecké vzdělávání a tvorbu v rámci tradice tvořené převážně muži, přesto si zde vytvořily určitou paralelní linii, navazující na legendární ženské kulturní hrdinky nebo na sdílená dobová ženská témata.

S výjimkou císařovny vdovy Cch'-si a několika málo jejích císařských předchůdkyň, neměly čínské ženy možnost veřejného (oficiálního) uplatnění. Jejich příběhy a umělecké osudy se proto rozvíjely především v rámci složitých rodinných struktur nebo partnerských vztahů s významnými muži a v neposlední řadě v kontextu vzájemných ženských uměleckých vazeb.

Tato tradice, rozvíjející se dlouhá staletí, vyústila na sklonku čínského císařství v otevřenou společenskou a politickou angažovanost výrazných ženských osobností, otevírajících nové možnosti pro sociální i umělecké aktivity žen.⁷⁷

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 Příspěvek vznikl za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR.

2 V úvodu této studie bych chtěla poděkovat prof. Olze Lomové z Ústavu Dálného východu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze za pečlivé pročtení textu a za velmi podnětné připomínky a komentáře.

3 Marsha Weidner, Introduction. Images and Realities, in: Marsha Weidner (ed.), *Flowering in the Shadows. Women in the History of Chinese and Japanese Painting*, University of Hawaii Press 1990, s. 1.

4 Tradiční konfuciánské striktní společenské rozdělení mužské – vnější – a ženské – vnitřní – domácí sféry působení se začalo v průběhu 16. a 17. století pod vlivem výrazných sociálních a ekonomických změn transformovat. To ženám umožnilo rozšířit původní sociální hranice a omezení. K této problematice viz zásadní publikaci Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-Century China*, Stanford University Press 1995, zejm. s. 115–143 a s. 179–219.

5 U prvního výskytu čínských jmen a názvů používám na prvním místě českou transkripci čínštiny a na druhém místě mezinárodní přepis čínštiny do latinky pchin-jin (pinyin), u zásadních jmen a názvů také čínské znaky. V případě opakovaného výskytu daného výrazu používám již pouze českou transkripci.

6 Název *Nefritová terasa* je v čínské literární tradici propojen s představou nadpozemského místa, kde přebývají vznešené, talentované nebešťanky. Tento termín poprvé použil v 6. století dvorský básník Sü Ling (Xu Ling, 徐陵, 507–583), kompilátor a editor první čínské antologie milostné poezie *Nové zpěvy z Nefritové terasy* (*Jü-tchaj sin-jung, Yutai xinyong*, 玉臺新詠). Marsha Weidner – Ellen Johnston Laing – Irving Yucheng Lo – Christina Chu – James Robinson, *Views from Jade Terrace. Chinese Women Artists, 1300–1912*, The Indianapolis Museum of Art 1988, s. 9.

7 Tchang Šu-jü byla manželkou učence Wang Jüan-suna (Wang Yuansun, 汪遠孫, 1794–1836), člena významné literátské rodiny z Chang-čou (Hangzhou) a dědice rozsáhlé, mimořádně kvalitní knihovny, kterou založil jeho praděd. Tchang Šu-jü proto mohla při své kompilační práci čerpat z rozsáhlého knižního a pramenného fondu. Ve svém konceptu navázala na *Historii kaligrafie z Nefritové terasy* (*Jü-tchaj šu-š', Yutai shushi* 玉台書史), historii tvorby slavných čínských kaligrafek, kterou zkompiloval učenec Li E (厲鶚, 1692–1752), taktéž pocházející z prostředí kulturní elity města Chang-čou. Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. v pozn. 6), s. 17.

8 Plinius, *Natural History XXXV* (přel. H. Rackman), Loeb Classical Library 1952, s. 43.

9 Vizuální nebo literární tematika rostlin představovala v rámci čínské kulturní tradice jeden z důležitých prostředků, jak symbolicky vyjádřit úděl člověka na tomto světě, jeho charakter, pocity, emoce nebo společenskou situaci. Jednotlivé motivy v sobě propojovaly základní, věcnou charakteristiku určité rostliny s různými symbolickými rovinami, které byly často odvozené od textů čínského literárního kánonu. K základní literatuře k této problematice viz např. Donald Harper, *Flowers in T'ang Poetry: Pomegranate, Sea Pomegranate, and Mountain Pomegranate*, in: *Journal of the American Oriental Society*, sv. 106, č. 1, 1986, s. 139–153; Hans H. Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretations of Chinese Poetry*, New Haven – London, Yale University Press 1978 nebo Ellen Johnston Laing, *Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art*, in: *Museum of Far Eastern Antiquities Bulletin*, č. 64, 1992, s. 179–223. V české sinologii se tímto tématem zabývá Olga Lomová, viz např. studii *The Motif of the Orange Tree in Early Chinese Poetry: From „Deep-rooted, Firm and Hard to Move“ to „Lacking Vigour“*, in: *Archiv Orientální* 72, 2004, 72, s. 285–297.

10 Zásadní roli v rámci symboliky rostlin hrála konfuciánská etika, která usilovala o propojení malířských témat s morálními a etickými principy. Vytvořil se ustálený repertoár několika druhů rostlin, jež představovaly metaforu pro ideální mužský charakter nebo harmonické mezilidské vztahy. Bambus, vysoce ceněný pro svou pevnost, odolnost a vytrvalost, se stal symbolem dokonalých morálních kvalit ušlechtilého muže (*tün-c'*, junzi, 君子). Bambus byl také první rostlinou, která se stala důležitým motivem čínského malířství. Základy malířské tradice motivu bambusu položili literátská vzdělanci již v pozdním období vlády dynastie Severní Sung (960–1127). Viz James Cahill, *The Yuan Dynasty (1271–1368)*, in: Richard M. Barnhart et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven and London 1997, s. 187. Zrod čínské literátské tradice včetně základních dobových teoretických textů a malířských témat zkoumá zásadní publikace k této tematice Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037–1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555–1636)*, Hong Kong University Press 2012 (1. vyd. 1971), k základním literátským malířským námětům včetně tušové malby bambusu viz zejm. s. 97–111.

11 Weidner (cit. v pozn. 3), s. 92.

12 Na rozšířenost tohoto typu legend v západním i východním umění s odvoláním na další literaturu upozorňuje Robert Rosenblum, *The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Painting of Romantic Classicism*, in: *The Art Bulletin* 39, č. 4, 1957, s. 279.

13 Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. v pozn. 6), s. 66–67.

14 *Ibidem*, s. 67.

- 15** Muži-umělci také vyjadřovali prostřednictvím vizuálního nebo literárního motivu bambusu své osobní emoce, které byly převážně propojené s mužským prostředím úřadu nebo odchodu do ústraní.
- 16** Kang-i Sun Chang – Haun Saussy (eds.), *Women Writers of Traditional China. An Anthology of Poetry and Criticism*, Stanford University Press 1999, s. 127–128.
- 17** *Ibidem*, s. 126.
- 18** Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. v pozn. 6), s. 17–18.
Význam partnerských vztahů a milostných citů pro rozvoj historie čínských umělkyní se projevil také v oblíbeném romantickém příběhu ženy-malířky, která svému nepřítomnému manželovi nebo milenci pošle svůj autotyp. *Ibidem*, s. 18. Magická moc portrétního nebo autotypu krásné ženy, schopného prostřednictvím lásky muže oživit obraz ženy, se stala jedním z oblíbených námětů čínské populární literatury. K tomu viz např. Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago 1996, s. 102–104.
- 19** Malířská tematika *krásných žen* patří z hlediska dějin čínského umění mezi nízké malířské žánry a byla tradičně považována především za populární umění bez hlubšího uměleckého nebo symbolického významu. Většinou se jednalo o díla specializovaných profesionálních malířů.
Výraznější pozornost začala být tomuto tématu věnována až v posledních desetiletích, především zásluhou předního amerického teoretika čínského umění Jamese Cahilla (1926–2014). Dlouholetý Cahillův zájem o toto téma vyvrcholil výstavou a publikací *Beauty Revealed. Images of Women in Qing Dynasty Chinese Painting*, University of California, Berkeley Art Museum, Pacific Film Archive 2013. Cahill a jeho spolupracovníci se zde snaží prostřednictvím analýzy skupiny obrazů s náměty krásných žen ze 17. a 18. století ukázat, že tento původně okrajový žánr čínského malířství může být mimořádně bohatým zdrojem odhalujícím sociální, kulturní a intelektuální zázemí různých vrstev čínské společnosti doby raného a vrcholného období vlády poslední čínské císařské dynastie Čching (1644–1911).
- 20** Symbolické propojení uměleckého talentu a ženské krásy nabývalo na významu v období pozdního 18. a raného 19. století. Claudia Brown, *Great Qing: Painting in China, 1644–1911*, University of Washington Press 2014, s. 129.
- 21** Dorothy Ko (cit. v pozn. 4), s. 143.
- 22** Yang Xin, *The Ming Dynasty (1368–1644)*, in: Richard Barnhart et al. (cit. v pozn. 10), s. 246.
- 23** Richard M. Barnhart, s. 363.
- 24** Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. v pozn. 6), s. 17.
- 25** Ellen Johnston Laing, *Women Painters in Traditional China*, in: Weidner (ed.) (cit. v pozn. 3), s. 81.
- 26** Wu Hung, *Beyond Stereotypes: The Twelve Beauties in Qing Court Art and the Dream of the Red Chamber*, in: Ellen Widmer – Kang-i Sun Chang (eds.), *Writing Women in Late Imperial China*, Stanford 1997, s. 350.
- 27** Císařské malířské akademie nebyly vzdělávacími institucemi, ale především profesionálními uměleckými dílnami pověřenými tvorbou malířských a dalších uměleckých objektů pro potřeby císařského dvora.
- 28** Yang Xin (cit. v pozn. 22), s. 248.
- 29** Laing (cit. v pozn. 25), s. 82.
- 30** *Ibidem*.
- 31** Ve figurální malbě autorky upřednostňovaly ženské náměty a náboženská témata. Mimořádně oblíbené bylo zobrazování ženské podoby bódhisattvy milosrdenství Kuan-jin (Guanyin) jako ochránkyně žen. Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. v pozn. 6), s. 23.
- 32** *Ibidem*, s. 24–25.
- 33** *Ibidem*, s. 37.
- 34** Čchü Jüan vedl po nespravedlivém zapuzení svým vládcem osamělý, melancholický prostoupený život v ústraní. Své nenaplněné ambice vylíčil v dlouhé alegorické básni *Setkání s horčostí* (*Li Sao*, 離騷). Politické a osobní ideje autora jsou v básni vyjádřeny prostřednictvím rostlinné symboliky. Vybrané druhy vzácných nebo léčivých rostlin zde představují lidské ctnosti a různé druhy plevelů zase morální úpadek člověka. Panovníkem neprávem zavržený hrdina je ve svém životě v ústraní obklopen vzácnými květy a zcela prostoupen jejich „pravými vůněmi“. Květy se stávají smyslem básníkovy života, jeho pokrmem, oděvem, jedinou útěchou. Symbolem nejvyšší ctnosti a morální čistoty jsou květy orchideje. Podobná symbolika květu orchideje je vztahována také k příběhu z Konfuciova života. Když byl Konfucius bez oficiálního úřadu, zcela nedoceněn svým vládcem, šel na procházku do osamělého údolí, kde kvetly pouze orchideje. Květy mezi různými travinami, ale údolím se rozlévala pouze jejich vůně, skutečná vůně králů. Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. v pozn. 6), s. 74. Čchü Jüanův životopis, k němuž se odvolávali pozdější malíři, je dostupný v českém překladu Olgy Lomové, S'-ma Čchien, *Knihy vrchních pisarů: výběr z díla čínského historika*, Praha 2012, s. 432–438.
- 35** K tomu viz např. ukázkou z básnické tvorby slavné kurtizány pozdní dynastie Ming Süe Su-su (Xue Susu, 薛素素, asi 1564 – asi 1637), která se proslavila svým malířským i literárním talentem. V básni *Maluji orchideje* je opěvována žena nepřekonatelné krásy, která je doslova fyzicky propojena s orchidejí rostoucí v temném údolí. Její vůně je vzácná, avšak zůstává nepovšimnuta. Kang-i Sun Chang – Haun Saussy (eds.) (cit. v pozn. 16), s. 229.
- 36** V této souvislosti je důležitý také motiv

mingské kurtizány jako symbol vlastenectví a vzdoru v období pádu dynastie Ming a nástupu (nečínské) mandžuské dynastie Čching kolem poloviny 17. století. Viz především divadelní hru *Vějíř s broskvovými květy* (Tchao-chua šan, Taohua shan, 桃花扇) autora Kchung Šang-žena (Kong Shangren, 孔尚任, 1648–1718) dokončenou v roce 1699. Hra líčí osudovou lásku mladého literáta a krásné kurtizány v období posledních dní vlády dynastie Ming. Nenaplněná milenecká láska symbolizuje smutek nad pádem mingské dynastie a nástupem mandžuské dynastie Čching. Symbolem milenecké lásky a zároveň vzdoru vůči mandžuské nadvládě se zde stává vějíř, který kurtizáně věnuje její milenec. Když se později mladá kurtizána brání mandžuskému hodnostáři, potřísni vějíř vlastní krví. Pro samotného autora hry Kchung Šang-žena byl právě tento motiv zcela zásadním. Stopy krve krásné kurtizány na vějíři, vytvářející motiv broskvových květů, totiž představují symbol její čistoty a věrnosti (tj. vlastenectví). K tomu podrobně viz Dana Kalvodová, *Kchung Šang-ženův vějíř s broskvovými květy. Kapitoly ke studiu mingského dramatu*, Praha 1992, zejm. s. 35–49.

37 Obraz byl do sbírek Národní galerie v Praze převeden z depozitářů státního zámku Sychrov v roce 1975.

38 Seznam dobových pramenů a základní literatury k životopisu Čchen Šu viz Marsha Weidner, *The Conventional Success of Ch'en Shu*, in: Weidner (ed.) (cit. v pozn. 3), s. 150.

39 Dnes se nachází většina dochovaných malířských děl Čchen Šu v Národním palácovém muzeu v Tchaj-peji (Taibei), uchovávajícím významnou část původních císařských uměleckých sbírek. Malby a kaligrafická díla připisovaná Čchen Šu se pravidelně objevují na světových aukcích čínského tradičního umění. Pro základní srovnání viz např. několik ukázek na <http://www.mutualart.com/Artist/Chen-Shu/913E811FE12882DA>.

40 Vykreslení charakteru určité osobnosti tvořilo pro čínské kritiky nedílnou součást její umělecké tvorby. Marsha Weidner, *The Conventional Success of Ch'en Shu*, in: Weidner (ed.) (cit. v pozn. 3), s. 149. Součástí biografie Čchen Šu jsou také různé tradiční příběhy a přirovnání, které vycházejí z tradice životopisů mužů-umělců. Typickým motivem je zdůrazňování lásky ke vzdělání a umění již od dětského věku, nebo příběh naznačující téměř „božský“ původ malířčina talentu. V době jejího narození prý v domě jejích rodičů prodléval bůh literatury, který Čchen Šu obdařil mimořádným talentem jako poděkování jejímu otci za opravu svého chrámu. Marsha Weidner, *The Conventional Success of Ch'en Shu*, op. cit., s. 124.

41 Marsha Weidner, *The Conventional Success of Ch'en Shu*, in: Weidner (ed.) (cit. v pozn. 3), s. 145–146.

42 Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. v pozn. 6), s. 118.

43 Podrobně k této problematice viz Marsha Weidner, *The Conventional Success of Ch'en Shu*, in: Weidner (ed.) (cit. v pozn. 3), zejm. s. 130, 132–145.

44 Čchen Šu v pozdějších letech své tvorby často používala přezdívku *Stará osoba (stařena) z Jižního pavilonu (Nan-lou lao-žen, Nanlou laoren, 南樓老人)*. Viz reprodukce vybraných děl z její tvorby in: Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. v pozn. 6), s. 117–120.

45 Viz vzácně dochovaný malířský svitek s námětem bódhisattvy Kuan-jin (Guanyin, 觀音) z roku 1713 dnes ve sbírkách Národního palácového muzea v Tchaj-peji. Obraz je reprodukován in: Marsha Weidner, *The Conventional Success of Ch'en Shu*, in: Weidner (ed.) (cit. v pozn. 3), s. 131. K oblíbenosti motivu bódhisattvy Kuan-jin u ženských autorek viz pozn. 31 této studie.

46 *Ibidem*, s. 130 a 132.

47 Srov. např. obraz s postavou krasavice v zahradě připisovaný Kaj Čchimu na <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/gai-qi-5151694-details.aspx?pos=3&intObjectID=5151694&sid=&page=1&lid=1>

48 Ve sbírkách Národní galerie v Praze se nachází párový obraz k této malbě (inv. č. NG Vm 5191) s oblíbeným námětem krasavice honící vějířem motýly. Toto dílo neneso žádný podpis ani pečetě.

49 Jün Šou-pching je považován za jednoho z tzv. „šesti velkých mistrů dynastie Čching“. Ve sbírkách Národní galerie v Praze se nacházejí celkem tři malířská díla s rostlinnými a květinovými motivy, apokryfně připisovaná tomuto umělci.

50 Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. v pozn. 6), s. 122.

51 *Ibidem*.

52 Pro další reprodukci obrazu s tímto námětem viz *ibidem* et al., *Views from Jade Terrace* (cit. v pozn. 6), s. 40.

V zahraničních aukčních katalogích starého čínského malířství lze najít další díla připisovaná Jün Ping, která mají za námět detailní zobrazení zlatých rybiček nebo kapříků plovoucích v jezírku. Viz např. http://www.christies.com/LotFinder/custom/lot_details.aspx?intObjectID=5088093, přístup 16. 6. 2015. Pro další srovnání děl této umělkyně na světových aukčních trzích viz <http://www.mutualart.com/Artist/Yun-Bing/CC956643E7BF9BD9/AuctionResults>.

53 Terese Tse Bartholomew, *Hidden Meanings in Chinese Art*, Asian Art Museum of San Francisco 2006, s. 142. V české sinologické literatuře se podrobně věnuje čínské blahopřejné symbolice zejm. Martin Hála, *Blahopřejná symbolika Ťi-siang*, in: Olga Lomová – Zlata Černá (eds.),

Hledání harmonie: studie z čínské kultury, Brno 2009, s. 171–189.

54 Cch'-si (klanové jméno Yehenala) byla mandžuského původu. Byla dcerou nižšího úředníka a do císařského paláce vstoupila ve svých šestnácti letech jako konkubína nižšího postavení v období císařské éry Sien-feng (Xianfeng, 1851–1861). Díky tomu, že v roce 1856 porodila císaři syna, pozdějšího následníka trůnu, se její postavení výrazně zlepšilo. Po smrti císaře éry Sien-feng se stala regentkou svého nedospělého syna (císařská éra Tchung-č', Tongzhi, 1862–1875). Zásadní politickou moc si Cch'-si udržela i za vlády dvou posledních čínských císařů éry Kuang-sü (Guangxu, 1875–1908) a éry Süan-tchung (Xuantong, 1908–1912). K vládě se dostala po politickém převratu v roce 1861 společně se skupinou regentů a císařovnou vdovou Cch'-an chuang-tchaj-chou (Ci'an huangtaihou, 慈安皇太后, 1837–1881), to jest první manželkou zesnulého císaře éry Sien-feng. Po smrti císařovny vdovy Cch'-an v roce 1881 Cch'-si výrazně upevnila svou moc jako regentka nedospělého císaře. Oficiálně se sice regentství vzdala v roce 1889, kdy provdala svou neteř za císaře éry Kuang-sü, ale poté, co se císař snažil zahájit sérii politických a ekonomických reforem, jej Cch'-si uvrhla do domácího vězení a v roce 1898 se opět vrátila k moci.

55 John F. Fairbank, *Dějiny Číny*, Praha 1998, s. 254.

56 Poté, co se císařovna vdova stáhla po roce 1889 do ústraní, začala s velkolepou a finančně vyčerpávající přestavbou svého oblíbeného *Letního paláce* (I-che-jüan, Yihe yuan), rozsáhlého císařského palácového komplexu na předměstí Pekingu.

57 Claudia Brown - Ju-hsi Chou, *Transcending Turmoil: Painting at the Close of China's Empire 1796–1911*, Phoenix Art Museum 1992, s. 21.

58 K významným aktivitám císařovny vdovy patřilo také její vzdělávání v oblasti malířské a kaligrafické tvorby. Zběhlost v těchto dvou svrchovaných intelektuálních aktivitách jí mělo zajistit posílení vlastní politické a především nejvyšší společenské role. Pro svou uměleckou výuku Cch'-si potřebovala zkušené umělce. Avšak z důvodu přísných společenských pravidel a velmi vysokého postavení císařovny vdovy nebylo přípustné, aby její vzdělávání v oblasti malířství a kaligrafie vedl některý z dvorských malířů mužů. Proto vyšlo v roce 1888 oficiální nařízení, na základě kterého byly v rámci celé císařské říše vyhledány vhodné kandidátky na pozici výtvarných instruktorek císařovny vdovy. Ka Bo Tsang, In *Her Majesty's Service: Women Painters in China at the Court of the Empress Dowager Cixi*, in: Deborah Cherry - Janice Helland (eds.), *Local/Global: Women Artist in the Nineteenth Century*, Aldershot 2006, s. 36. Nejznámější umělkyní ve službách Cch'-si se stala malířka Miao Ťia-chuej (Miao Jiahui, 繆嘉

蕙), zdvořilostním jménem Su-jün (Miao Suyun, 繆素筠, 1842–1918), pocházející z jihozápadní provincie Jün-nan (Yunnan). Miao Su-jün však nesloužila pouze jako výtvarná instruktorka, ale vytvářela v zastoupení za Cch'-si také oficiální malířská a kaligrafická díla. Údajně všechna malířská díla s květinovými motivy, která Cch'-si dávala jako dary vysokým úředníkům a příznivcům, vytvářela Miao Su-jün. K tomu viz zejm. 趙蕙蓉 (Zhao Huirong), 清宮女畫師 繆素筠 (Qing Gong nühuashi Miao Suyun), in: 紫禁城 (*Zijin Cheng*), sv. 39, č. 2, 1987, s. 17.

59 Početné umělecké zakázky císařovny vdovy směřovaly k dvorským malířům. Podle dobových pramenů působilo na dvoře Cch'-si 18 umělců, kteří vytvářeli oficiální malířská a kaligrafická díla, umělecké předměty pro každodenní chod císařského dvora nebo reprezentativní vizuální záznamy důležitých událostí císařského dvora. K této problematice viz zejm. Ka Bo Tsang (cit. v pozn. 58), s. 36.

60 Weidner et al., *Views from Jade Terrace* (cit. v pozn. 6), s. 159.

61 Ka Bo Tsang (cit. v pozn. 58), s. 45.

62 Vertikální svitek s výrazně dekorativně pojatým blahopřejným motivem orla na skále uprostřed mořských vln je datován do 5. dne 8. lunárního měsíce roku 1889 (inv. č. 17832). Obraz je dokonce opatřen císařským „podpisem“ *jü pi* - vytvořeno císařským štětcem, což jej v případě, že se jedná o autentické dobové dílo, řadí do okruhu maleb, na kterých se císařovna vdova sama aktivně podílela. Viz totožný obraz se stejnou datací, pouze s větším počtem císařských pečeti a opatřený doprovodným nápisem, <http://www.artnet.com/artists/empress-dowager-cixi/%E9%B9%BO%E5%9B%BE-%E7%AB%8B%E8%BD%B4-%E8%AE%BE%E8%89%B2%E7%BA%B8%E6%9C%AC-m188T46SJ7EorLBstrdqWg2>

63 李滢 (Li Shi), 慈禧款繪畫及宮掖女畫家 (Cixi kuan huihua ji gongyi nühuajia), in: 故宮文物月刊 (*Gugong wenwu yuekan*), č. 2, 1999, s. 92.

64 V rámci barevné kompozice existovala tři základní barevná schémata. U námětů květin nebo ovoce se často uplatňovalo nejvýraznější barevné schéma, typické použitím zářivějších barev - rudé, modré, oranžové nebo fialové. I v případě těchto barev se ovšem používaly především tlumené odstíny. Dalším typem barevné kompozice byla kombinace jemných odstínů zelené, hnědé a modrošedé, s cílem vytvořit celkový dojem klidu, jemnosti a harmonie. Poslední barevná kompozice, pracující především s různými odstíny monochromní tuše, zase vycházela z inspirace tradicí monochromní tušové malby vzdělanců-literátů, čímž měla evokovat vysokou kultivovanost a estetickou vytržbenost. K tomu viz Ka Bo Tsang (cit. v pozn. 58), s. 46.

65 Ibidem, s. 46.

66 李滢 (cit. v pozn. 63), s. 92.

67 Chryzantéma je v čínské tradici symbolem podzimu, odolnosti a dlouhověkosti. V souvislosti s posedlostí císařovny vdovy Cch'-si dlouhým životem je zde možné chápat motiv chryzantém především jako symbolů dlouhého věku a spokojeného stáří. Propojení námětu chryzantém s tematikou harmonického, svobodného stáří je v čínské literární a na ní navazující malířské tradici spojováno s postavou slavného básníka Tchao Jüan-minga (Tao Yuanming, 陶淵明, 365-427) a jeho básnickou tvorbou, především básnickým cyklem *Pití vína*. V českém překladu Marty Ryšavé a Josefa Hiršala v rámci básnického výboru Tchao Jüan-ming, *Návraty*, Praha 1966.

68 Ka Bo Tsang, Receiving imperial Favour: Paintings by Cixi, The Empress Dowager, in: *Oriental Art* 35, 1989, s. 215.

69 Viz pozn. 64 této studie.

70 K tomu viz pozn. 56 této studie.

71 Umístění císařských pečeti na malířských a kaligrafických dílech z okruhu císařovny vdovy také podléhalo přesným formálním pravidlům. Existoval soubor pravidelně používaných pečeti, které se objevují na mnoha dochovaných dílech z okruhu císařovny vdovy. Většinou vyjadřují blahopřejná poselství nebo oslavují velkolepost a velkorysost vlády Cch'-si. Pravidelnou součástí obrazů jsou také nápisy udávající císařskou éru, rok a roční období vzniku díla. K umístění pečeti, nápisů a přehledu nejpoužívanějších pečeti viz 李滉 (cit. v pozn. 63), s. 92-93.

72 Děkuji za pomoc se čtením této pečeti panu Li Siao-kchunovi (Li Xiaokun, 李蕭龔) a za upřesnění překladu prof. Olze Lomové z Ústavu Dálného východu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.

73 „Moudrý muž miluje vodu, dobrý muž miluje hory. Neboť moudrý se pohybuje, ale dobrý stojí nehybně. Moudrý je šťasten, ale dobrý bezpečen.“ (知者樂水, 仁者樂山; 知者動, 仁者靜; 知者樂, 仁者壽). Konfucius, *Rozpravy. Hovory a komentáře*, z čínského originálu přel. Vincenc Lesný a Jaroslav Průšek, Praha 1995, s. 107. Děkuji za pomoc se čtením této pečeti panu Li Siao-kchunovi. Za upozornění na citát děkuji prof. Olze Lomové.

74 K biografickým údajům viz Arthur W. Hummel, *Eminent Chinese of the Ch'ing period: 1644-1912*, SMC publ. 1991, s. 360. Zachovalo se několik dalších malířských děl z okruhu císařovny vdovy s nadepsanými blahopřejnými básněmi od Lu Žun-sianga. Viz např. Ka Bo Tsang (cit. v pozn. 68), s. 212.

75 Ibidem, s. 215-216.

76 K přehledu sběratelských aktivit v oblasti čínského umění v předválečném Československu viz zejm. Michaela Pejčochová, Původ a formování sbírky čínského malířství dvacátého století v Národní galerii v Praze, in: Michaela Pejčochová, *Mistři čínské tušové malby 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha 2008, s. 24-36.

77 K problematice reformem v oblasti genderu na sklonku vlády dynastie Čching viz např. aktuální publikaci Qian Nanxiu, *Politics, Poetics, and Gender in Late Qing China: Xue Shaohui and the Era of Reform*, Stanford University Press 2015.

Seznam vyobrazení

1 Fej I-keng (3. čtvrtina 19. století), *Umělkyně*, tuš a barvy, hedvábí, 26 × 35 cm, Národní galerie v Praze.

2 Čchen Šu (1660-1736) – apokryfně připsáno, *Krasavice s orchidejí*, barvy, hedvábí, 85,5 × 28 cm, Národní galerie v Praze.

3 Jün Ping (18. století), *Zlaté rybky pod lotosy*, 1733, tuš a barvy, papír, 113 × 53 cm, Národní galerie v Praze.

4 Jün Šou-pching (1633-1690) – apokryfně připsáno, *Růžové pivoňky*, 1688, tuš a barvy, hedvábí, 91 × 37 cm, Národní galerie v Praze.

5 Císařovna vdova Cch'-si (1835-1908), *Chryzantémy*, 1882, tuš, papír, 156 × 63,8 cm, 257 × 82 cm, Národní galerie v Praze.

6 Císařovna vdova Cch'-si (1835-1908), *Studie krajinné scenerie*, tuš, papír, 90 × 36,7 cm, Národní galerie v Praze.

Portrét *ḡakíma Šifá'ího* ze sbírky Národní galerie v Praze v kontextu tvorby Rizá-ji 'Abbásího, jeho dílny a epigonů

KRISTÝNA RENDLOVÁ

Podobizna *ḡakíma Šifá'ího*, básníka a dvorního lékaře perského šáha 'Abbáse I., je bezpochyby jedním z předních děl souboru islámského umění Národní galerie v Praze. Malba svým stylem jednoznačně odkazuje k tvorbě jednoho z největších mistrů perského malířství, Rizá-ji 'Abbásímu, který Šifá'ího, jak dokládá Mu'ín Mušavvir, skutečně portrétoval. Tato původní malba je dnes považována za ztracenou, avšak ve světových sbírkách se nachází tři její kopie, k nimž nyní lze přiřadit i čtvrtou, tu ze sbírek Národní galerie v Praze. Pražská podobizna je přitom Rizá-ji 'Abbásího originálu historicky nejbližší, a přináší tak nové poznatky o celé sérii portrétů *ḡakíma Šifá'ího*.¹

Klíčová slova

ḡakím Šifá'í, Rizá-ji 'Abbásí, Mu'ín Mušavvir, portrét, muraqqa', perská malba, islámská malba

Součástí fondů Sbírký umění Asie a Afriky

Národní galerie v Praze je vedle objektů japonské, čínské, korejské, tibetské, jihosasijské a jihovýchodoasijské proveniencie i přibližně 660 předmětů pocházejících z islámské kulturní oblasti. Tento soubor islámského umění není doposud plně odborně zpracován a studium jednotlivých sbírkových předmětů nabízí příležitost zabývat se hlouběji díly jedinečné umělecko-historické hodnoty.

Tím je nepochybně i perská malba vyobrazující na samostatném foliu podobiznu *ḡakíma Šifá'ího*, básníka a dvorního lékaře perského šáha 'Abbáse I.² Identita portrétovaného je určena inskripcí, podle níž je také malba datována do roku 1038 AH (1628–1629). Dílo není signováno, avšak stylem jednoznačně odkazuje k tvorbě jedné z nejvýznamnějších postav perského, potažmo i islámského malířství, Rizá-ji 'Abbásímu (zem. 1635). Ten svým inovátorským a vysoce ceněným stylem inspiroval mnohé ze svých žáků, kteří nejprve v učňovských letech mistrova díla kopírovali, avšak později jako zralí umělci jeho styl autonomně rozvíjeli, dávajíce svá díla opět ke kopírování vlastním žákům. Právě díky této praxi se ve fondech světových

sbírek nacházejí tři verze téhož portrétu ḥakíma Šifá'ího, všechna díla žáků a epigonů Rizá-ji 'Abbásího, jež předkládají jasné důkazy o existenci původní Rizá-ji 'Abbásího malby, a tudíž i prvotní předlohy, dnes však považované za ztracenou.

Nyní můžeme k těmto třem známým portrétům ḥakíma Šifá'ího přiřadit i čtvrtý z Národní galerie v Praze, což celý soubor a teorii o existenci Rizá-ji 'Abbásího originálu staví do trochu jiného světla. Tato studie tak poprvé představí portrét ḥakíma Šifá'ího, jedno z předních děl souboru islámského umění Národní galerie v Praze, v kontextu tvorby Rizá-ji 'Abbásího, jeho dílny a epigonů. Naskýtá se zároveň příležitost uvedení do problematiky vývoje perské portrétní malby 16. a 17. století.

Představení díla

Portrét ḥakíma Šifá'ího (**obr. 1**) je malbou vyvedenou barvami, zlatem a tuší na samostatném papírovém foliu o rozměrech 22,5 × 12,7 cm (včetně podlepu 26,4 × 15,1 cm).³ Zobrazuje podobiznu muže v celé postavě ve tříčtvrtečním natočení, sedícího na zemi se zkříženými nohama, s levou rukou podél těla, pravou rukou před tělem mírně ohnutou v lokti a držící levé předloktí. Muž je oděn v jednoduchém svrchním rouchu jasně modré barvy a tříčtvrteční délky, jehož přední díly jsou na hrudi překříženy. U krku je patrný hnědý spodní oděv s bílo-vínovým lemováním, u dolního okraje pak pravděpodobně kalhoty růžové barvy, jež však pro punčochy sahající až ke kolenům jen nepatrně vyčnívají zpod svrchního roucha. Oděv je několikrát přepásán dvojitou, vzadu uvázanou šerpou, jejíž zdobená horní vrstva nesoucí svislé vínové, hnědé, zlaté a černé pruhy napovídá, že jde o dražší materiál, snad brokát. Výrazně působí zejména masivní a bohatě řasený turban uvázaný z bílé látky, jež je zdobena koncovou výšivkou s naznačeným florálním motivem na zlatém podkladu a ukončena jemnými třásněmi.⁴

Více však přitahuje divákovu pozornost tvář pod turbanem, jež působivou jemností modelace předčí vizuální dojem z robustní pokrývky hlavy (**obr. 2**). Obličejí dominuje silný, v hrotu zahnutý nos, rty jsou úzké a zapadlé, oči mírně přivřené, hluboko posazené a ve svém provedení lehce prokreslené. Vrásky na čele a kolem očí jsou naznačeny tak jemně, až se jakoby vytráčí. Pohled z poloprofilu odhaluje vystupující lícní kosti, modelace vousů naznačuje i mírně vystouplou bradu.

Zatímco u pojednání oděvu je výrazná linie, a to jak v obrysu, tak i při pečlivém naznačení záhybů látky, pro modelaci tváře

je využito jemného stínování, jež pak opět kontrastuje s neprostorovým ztvárněním rukou. Důkladná modelace tváře poukazuje na malířovu snahu o maximální individualizaci portrétovaného. Jeho identitu pak naznačují v levém dolním rohu situované písařské potřeby – kalamář, nůžky, zcela plošně provedené pouzdro na psací náčiní, neboli *qalamdán*, a desky pravděpodobně uchovávací listy papíru.

Postava není zasazena do prostoru, pozadí chybí. Pouze v levé horní části folia jsou zlacením kresebně naznačeny stylizované mraky, na úrovni postavy vlevo kvetoucí rostlina, vpravo z orámování vystupuje několik šlahounovitých stonků s podlouhlými listy, uprostřed dolního okraje a v pravém dolním rohu pak osamocené trsy trávy. Výjev je dvojité orámován, a to vnitřní zlatou linkou a vnějším okrovým pásem.

Uvnitř výjevu se nachází dvě inskripce. Horní identifikuje portrétovaného: „*šabihe Aflātúne az-zamání ḥakím Šifá'í*“ („*podobizna Platóna své doby, lékaře Šifá'ího*“ [**obr. 3**]).⁵ Spodní dílo datuje: „*be táriche sane 1038 šabiḥ sáchte šode búd*“ („*roku 1038 byla podobizna namalována*“ [**obr. 4**]).

Hakím Šaraf ad-Dín Hasan, zvaný Šifá'í Iṣfahání

Šaraf ad-Dín Hasan byl perský lékař, básník a společník šáha 'Abbáse I. Lékařské povolání, v němž navázal na rodinnou tradici, mu přineslo nejen oslovení *ḥakím*, neboli lékař, nýbrž i přízvisko Šifá'í, „uzdravující“, jež užíval zejména ve své literární tvorbě, někdy specifikované udáním původu „Iṣfahání“, tedy „isfahánský“.⁶

Zdrojem informací o ḥakímu Šifá'ím jsou především *taḍkiry*, antologie obsahující biografická data básníků, a to zejména *Madžma' al-fuṣaḥá* (*Shromazdiště výmluv*) či *Rijádu'l-'arifín* (*Sady Poznavších*) Riḍá-qulí-chána a *Átaš-kade* (*Chrám ohně*) Luṭf 'Alí-bega Ázára Bígdelího.⁷ Datace Šifá'ího narození se různí, jedná se buď o rok 956 AH (1548–1549) či 966 AH (1558–1559). O úmrtí však již referují prameny s větší přesností, když většina uvádí pátý den měsíce Ramaḍánu roku 1037 AH (9. května 1628).⁸ Iskandar Munší však ve svém historiografickém díle *Ta'rich-i 'alam-ará-je 'Abbásí* (*Dějiny 'abbásovského zdobitele světa*) datuje úmrtí do roku draka, tedy 1038 AH.⁹ Pohřben byl Šifá'í v Karbalá.

Šifá'í pravděpodobně není autorem žádného lékařského spisu, byť mu Elgood mylně připisuje farmakopéu *Qarábádín-i Šifá'í*,¹⁰ za jejímž sepsáním ve skutečnosti stojí Muzaḥfar b. Muḥammad al-Ḥusajní (zem. 963 AH, 1556), rovněž zvaný Šifá'í.¹¹ Přesto Šifá'ího lékařské

schopnosti a um nelze zpochybnit, jak dokládá významný učenec, zakladatel isfahánské filozofické školy a Šifá'ího přítel Mír Muḥammad Bāqir Dámád (zem. 1041 AH, 1631–1632).¹²

Na poli literatury Šifá'í komponoval především *qašidy* („účelové“, zejm. panegyrické či satirické básně dle rýmového schématu *aa, ba, ca*), v nichž přiznává inspiraci básníkem ázerbájdžánské školy druhé poloviny 12. století Chaqáním, a *ghazaly* (lyrický druh, rýmovým schématem podobný sonetu), u nichž naopak věří ve svou originalitu, avšak dle Rypky nejsou nic jiného než „modifikovaný Bábá Fighání [básník sultána Aq-Qojunlu Ja'qúba, zem. 925 AH (1519), pozn. aut.]“.¹³ Známé jsou však zejména Šifá'ího *matnaví* (epická forma sestávající z dvouverší se sdruženým rýmem) *Namakdán-i haqíqat* (*Slánka pravdy*), *Maṭla' u' l-anvár* (*Východiště světla*), či *Míhr u maḥabbat*, dílo pojednávající o teorii lásky, dokončené roku 1021 AH (1612–1613).¹⁴ Rypka přesto ani o těchto dílech nesmýšlí příliš vysoko, když v souvislosti s *Namakdán-i haqíqat* uvádí, že „napodobuje dílo Saná'ího [sufijský básník, zem. 525 AH (1130–1131), pozn. aut.] do té míry, že mnozí je pokládali za dílo tohoto básníka“.¹⁵ Toto Rypkovo nepřilíš pochvalné hodnocení však souvisí spíše s relativním úpadkem perského básnictví za vlády Saífjovců ve srovnání s předcházejícími, na básnické osobnosti bohatými staletími, kdy mimo jiné důsledkem centralizace moci zaniká dříve rozkvétající feudální literatura a přední perští básníci doby působí v Indii.

Nehledě na literární hodnotu uvedených děl prameny shodně představují Šifá'ího jako jednoho z nejlepších saífjovských básníků. Iskandar Munší o něm hovoří jako o „nejslavnějším básníkovi své doby“ a uvádí, že mu šáh udělil v této souvislosti titul *malek al-šo'ará* (básník laureát, doslova „král básníků“).¹⁶ Obdobně se vyjadřuje i Riḏá-qulí-chán, když o Šifá'ím říká: „jeho lékařské schopnosti předčily jeho učenost, tak jak jeho poezie předčila jeho lékařské schopnosti“.¹⁷ Básník a žák Šifá'ího, Muḥammad 'Alí Šá'ib z Isfahánu (nar. 1010 AH, 1601), reflektuje úmrtí svého mistra slovy: „Kdo bude pečovat o poezii v Isfahánu, Ach Sá'ibe / teď, když už tady není Šifá'í, jehož vytríbená ruka spočívala na pulzu poezie?“¹⁸ V neposlední řadě dokládá oblibu Šifá'ího poezie jeho současníky i skutečnost, že již za básníkovy života byl výběr z jeho díla o rozsahu pěti tisíc dvouverší přivezen do Indie.¹⁹ Následně v roce 1040 AH (1630–1631), krátce po Šifá'ího smrti, Mírzá Muḥammad Taqí Davlatábádí sepisuje souhrnnou sbírku Šifá'ího básní o rozsahu dvaceti tisíc dvouverší.²⁰

Jednoznačný konsenzus mezi prameny pak panuje zejména ohledně faktu, že Šifá'í byl osobitý a rétoricky velmi schopný polemik a především satirik, jenž se nebál častovat své současníky kritikou i výsměchem, za což jimi byl obdivován i zatracován.²¹ Určité antipatie v souvislosti s Šifá'ího bezohledností v tomto směru uvádí básník, kaligraf a malíř, Šádiqí Beg Afšár (zem. 1018 AH, 1609–1610) ve své *tadkiře* o životech umělců, *Madžma' al-chaváşş* (*Shromaždiště vyvolených*).²² Naopak spíše kladně vyznívá Rypkovo shrnutí jiné dobové reflexe Šifá'ího povahy: „tak reagoval on, člověk citlivý, snadno uražený a prudký, na nehezké chování a nepřívětivost lidí; přitom pohrdal bezpodstatnostmi a nechtěl nikomu poklonkovat, ani šáhu 'Abbásovi I., ač požíval u něho neobyčejné úcty.“²³ Přesto si Šifá'í dle Iskandara Munšího některými svými kousavými narážkami vysloužil šáhovo pokárání, načež na sklonku života prý projevoval nad obsahem některých svých satirických kusů lítost a příležitostně komponoval básně vyjadřující dodatečnou omluvu.²⁴

Kvůli svému nevázanému způsobu života Šifá'í jen zřídka doprovázel šáha na jeho cestách.²⁵ Přesto není pochyb, že byl vážnou a výraznou personou šáhova dvora a měl přátele mezi jeho nejvýznamnějšími členy, například šáhova zetě, rovněž básníka, Džalála Asíra.²⁶

Uměleckohistorický kontext díla

Skutečnost, že byl Šifá'í portrétován, se s ohledem na jeho dobový společenský a literární význam zdá jako přirozená. Krátké nahlédnutí do dějin perského malířství však záhy odhalí, že se nejednalo o zdaleka tak běžnou praxi, jak by se mohlo jevit například čtenáři majícímu zkušenost především s evropským uměním. Až do poloviny 16. století vévodí perskému malířství miniaturní malba plnící funkci ilustrace rukopisů perských epických básnických děl převážně mytologické povahy. Jejich mecenášem je panovník a zhotovitelem dvorní knihařská dílna zvaná *kitábcháne*, sestávající z kaligrafů, iluminátorů, malířů, pozlačovačů a knihvazačů. Figurální zobrazení v rámci miniaturní malby je součástí narativního výjevu a představuje primárně mytologické, popřípadě historické postavy, přičemž spíše než na individualizaci se zakládá na konvenčním vyobrazení ideálního typu. Nanejvýše mecenáš rukopisu je ojediněle reprezentován v rámci jeho ilustrace, jsa někdy ztotožněn s protagonistou, jemuž propůjčí svou fyziognomii; určité portrétní úsilí dokládá například Bihzádova malba na frontispisu kopie Sa'dího *Bústánu* z roku 893 AH (1488) zachycující sultána

Husajn-i Bajgaru s dvorem (Káhira, Dár al-Kutub, inv. č. Adab Farsi 908).

Autonomní portrét se v perském malířství objevoval od počátku 16. století. Uvádění v roce na malbě nebylo v návaznosti na tradici miniaturní malby, jejíž datování vychází z vrocení celého rukopisu v *kolo-fonu*, zprvu zvykem, lze tak o něj vést u jednotlivých maleb spíše spory. Jedním z raných příkladů je podobizna Džámího synovce a básníka 'Abdu'lláha Hátífího, jež je datována do období kolem let 1525–1534 a jejíž autorství je připisováno opět Bihzádovi (Toronto, Aga Khan Museum, inv. č. 00160).²⁷ Pro ranější dataci kolem roku 1511 však hovoří teorie, že malba vznikla na počest Hátífího setkání s šáhem Ismá'ílem roku 916 AH (1510–1511), jehož básník oslavoval v eposu *Ismá'ílnáme*, a také fakt, že Hátífí roku 927 AH (1521) zemřel.²⁸

Systematičtěji, byť stále spíše okrajově, se dvorní malíři portrétu věnovali ve třicátých a čtyřicátých letech 16. století, kdy jednotlivé podobizny nabývaly formy maleb na samostatných foliích, jež byla následně vázána do alb zvaných *muraqqa'* spolu s dalšími malbami, kresbami a kaligrafickými listy. Portrétování byli blíže nespecifikováni princové a princezny, dívky, mladíci, milenecké páry i představitelé různých povolání povětšinou spojených s dvorem. V návaznosti na estetickou tradici miniaturní malby figurální vyobrazení stále více než k realismu tíhlo k idealismu a podléhalo stylizaci a typizaci na úkor vystižení skutečné individuality s jejími fyziognomickými a psychickými vlastnostmi. Spíše než o portrétech přísluší tedy hovořit o malbách portrétního typu, byť větší měřítko postavy umožňuje na rozdíl od miniaturní malby přece jen důkladnější pojednání detailů (prokreslení očí apod.).²⁹ Figury vyzařují eleganci, sedí či stojí v ladné póze, v ruce drží květinu, ovoce, kalíšek s nápojem či atribut vypovídající o jejich povolání – například součástí istanbulského alba šáha Ṭahmáspa je i podobizna malíře s jiným portrétem v ruce (Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, inv. č. H. 2161, f. 101a).

Předními autory maleb portrétního typu tohoto období byli Sulṭán Muḥammad (zem. ca 1550), Mír Muṣavvir (zem. ca 1555), Dúst Muḥammad (zem. ca 1565), Mírzá 'Alí (zem. ca 1576) a Aqá Mírak (zem. ca 1576), všichni dvorní malíři šáha Ṭahmáspa I. (1524–1576), věnující se pod jeho štědrým mecenátem především miniaturní malbě v rámci ilustrování nejvelkolepějších rukopisů v dějinách perského malířství. V polovině 16. století však šáh Ṭahmásp důsledkem ortodoxnějšího pohroužení

se do víry ztratil o malířství zájem a většina malířů dvorní dílny byla propuštěna. Někteří odešli na osmanský či mughalský dvůr; například Mír Muṣavvir spolu s Dúst Muḥammadem pracovali v mughalském Kábulu již v roce 956 AH (1549).³⁰ Jiní, jako Mírzá 'Alí a Aqá Mírak, se uchýlili pod mecenát sultána Ibráhíma Mírzy, safíjovského prince a synovce šáha Ṭahmáspa. Zbývající malíři pak byli nuceni hledat si zakázky mimo panovnické dvory; někteří se přesunuli do Šírázu, z něhož se stalo centrum produkce komerčních ilustrovaných rukopisů, jiní zhotovovali samostatné malby pro menší zadavatele. Dochází tak k zásadnímu zvratu, kdy malíři za účelem budování svého jména kladli důraz na osobitost stylu a vlastnictví malířského díla přestávalo být privilegiem vyhrazeným pouze panovníkovi, jeho nejbližšímu příbuzenstvu, popřípadě místodržícím jednotlivých provincií, nýbrž se stávalo veřejně dostupné. Protože si však na rozdíl od šáha menší zadavatelé nemohli často dovolit financovat celý rukopis, preferovali samostatné malby, popřípadě několik maleb či kreseb v kombinaci s kaligrafií ve formě alba, a *muraqqa'* tak získávala na oblibě. Zároveň s vymaněním se z područí diktátu šáhova mecenátu a odpoutáním od ilustrativní funkce malby přicházela nově nabytá svoboda malířů ve volbě námětů. Důsledkem byl rozvoj portrétní malby, v jejímž rámci malíři poprvé svobodně zobrazovali tehdejší iránskou společnost.³¹

Muḥammadí (činný ca 1570–1587), žák Sulṭána Muḥammada, a Šajch Muḥammad (zem. ca 1588), žák Dúst Muḥammada, oba mimo jiné působící za krátké vlády šáha Ismá'íla II. (1576–1578) v jeho dvorní malířské dílně, dosáhli v malbách portrétů na samostatném foliu mistrovství. Námětem jim přitom nebyly jen elegantní postavy panovnickova dvora, nýbrž i žebraví dervišové ztělesňující chudobu a askezi. Navíc dle Iskandara Munšího došlo zásluhou Šajcha Muḥammada k uvedení a popularizaci evropské malby v Íránu, což ovlivnilo vývoj perského portrétního výtvarnictví i námětu.³² To vše bylo následně zúročeno ve vrcholné portrétní tvorbě dvorní malířské dílny obnovené v plné míře po nástupu šáha 'Abbáse I. roku 995 AH (1587).

Dílna šáha 'Abbáse I. nedosáhla v knižní malbě kvality dílny šáha Ṭahmáspa, a její přední produkci představovaly právě portrétní malby na samostatném foliu pro alba *muraqqa'*. Nešlo přitom o známku úpadku vládcova mecenátu, příčinou byla spíše šáhova osobní preference vycházející z jeho temperamentní povahy, kdy bylo album snadněji přístupné ke kontemplaci než

rukopis. Zároveň byly pro objasnění šáhovy oblíby portrétu oproti ostatním námětům uváděny jeho noční inkognito toulky mezi lidem jako doklad zájmu o obyčejného člověka s jeho individualitou.³³ Šáh 'Abbás byl také obdivovatelem evropského umění a vydržoval si na svém dvoře několik evropských malířů, kteří dle anglického velvyslance Thomase Herberta realizovali nástěnnou výzdobu některých šáhových paláců.³⁴ I když se tato díla v evropském stylu nedochovala a není ani známo, jaké byla povahy, je na perských portrétech patrná inspirace evropskou malbou přinejmenším v modelaci a stínování, jež jsou ilustracím rukopisů spíše cizí.

Vůdčí postavou malířské dílny šáha 'Abbáse byl Rizá-ji 'Abbásí, jenž v portrétní malbě navázal na tvorbu Muḥammadího i Šajcha Muḥammada, jejichž některá díla ojedinele kopíroval a učinil z portrétu svébytný žánr perského malířství. Od Šajcha Muḥammada přejal užití kaligrafické linky v malbě.³⁵ Ve svých podobiznách reflektoval sociální diverzitu kosmopolitního města, jímž Isfahán, toto nově ustanovené hlavní město safíjovského Íránu za vlády šáha 'Abbáse, byl, a to předně díky podpoře obchodu. Mezi portrétovanými tak jsou venkované, poutníci, dervišové, písaři, básníci, dandyové, mladé dívky i Evropané. Byť jsou některá díla Rizá-ji 'Abbásího datována již do období kolem roku 1585, nejranější dílo nesoucí vročení, o jehož atribuci není pochyb, uvádí dataci 1000 AH (1591–1592). S tvůrčí odmlkou mezi lety 1603 a 1610 byl pak Rizá-ji 'Abbásí činný až do své smrti v roce 1044 AH (1635).³⁶

Qádí Aḥmad ve svém traktátu o kaligrafii a malířích, nazvaném *Gulistán-i hunar* (*Růžová zahrada umění*), z roku 1015 AH (1606) oceňuje Rizá-ji 'Abbásího slovy: „v rozpuku mladosti přivedl eleganci svých tahů štětcem, portrétů a podobizen na takovou úroveň, že kdyby dnes žili Mání a Bihzád, velebili by jeho ruku a štětec stokrát za den. Ve své době neměl konkurenta; dnešní mistrovští malíři, obratní umělci ho považují za dokonalého.“³⁷ Následně dokládá šáhovo ocenění, jehož se Rizá-ji 'Abbásímu dostalo právě v souvislosti s jeho portrétním dílem: „Při jedné příležitosti vytvořil takový portrét, že mu tento proslulý monarcha bezděčně vyjádřil tisíc uznání a pochval,“ přičemž hajdarábádská kopie téhož rukopisu dokonce ve stejné souvislosti uvádí, že šáh políbil malířovi ruce.³⁸ Portrétu se Rizá-ji 'Abbásí věnoval technikou malby i kresby, přičemž vynikal svým stylem i smyslem pro detail, jenž ústí mimo jiné v do té doby v perském malířství nevídané pojednání struktury draperie či chmýří vlasů vyčnívajícího zpod turbanu. Zatímco při

ztvárnění mladíků a dívek částečně ještě podléhá z konvence vycházejícímu idealismu, zejména u podobizen dervišů a ve společenské hierarchii níže postavených osob vyjadřuje psychologii postavy v celé její hloubce (**obr. 5**). Užívá-li Qádí Aḥmad pro malíře portrétů označení *čihra-kušá* neboli „otevřítel tváře“, v případě Rizá-ji 'Abbásího je to nanejvýše výstižné.³⁹

Styl Rizá-ji 'Abbásího pozdní, vyzrálé tvorby výrazně ovlivnil malíře následující generace, kteří působili za vlády šáha Šafího (1629–1642) a šáha 'Abbáse II. (1642–1666). Jeho díla byla kopírována i napodobována, přičemž nejtalentovanějším a pravděpodobně i nejproduktivnějším z řady epigonů byl nepochybně Mu'ín Muṣavvir (činný ca 1635–1697), Rizá-ji 'Abbásího oddaný žák, jenž svůj vztah k mistrovi demonstroval nejen kopiemi mnohých jeho děl (**obr. 6**), nýbrž i zhotovením jeho podobizny započaté v roce mistrova úmrtí a dokončené o čtyřicet let později (New Jersey, Princeton University Library, inv. č. 96G [**obr. 7**]).⁴⁰ Mu'ín Muṣavvir je rovněž autorem jednoho z portrétů ḥakíma Šifá'ího.

Verze portrétu ḥakíma Šifá'ího a teorie o originálu Rizá-ji 'Abbásího

Kromě podobizny ḥakíma Šifá'ího z Národní galerie v Praze jsou známy tři další verze téhož portrétu, a to ze sbírek British Museum (inv. č. 1920,0917,0.298.2), sbírky prince a princezny Sadruddin Aga Khan (inv. č. Ir. M. 95) a Bibliothèque nationale de France (inv. č. MS. Suppl. Pers. 1572, f. 3).⁴¹

Britský portrét (**obr. 8**) původně náležel do alba *muraqqa'* ze sbírky orientálních rukopisů British Library (inv. č. Or. 1372, f. 7a), kombinujícího kaligrafické listy v duktu *nasta'liq* a malby perské a indické provenience, přičemž vloženy byly i čtyři grafické listy ve vlámském a německém stylu.⁴² Ve sbírce British Museum se portrét nachází od roku 1920 a v současné době má již formu samostatného folia.⁴³ Inskripcí identifikuje portrétovaného jako „*ḥakíma Šifá'ího*“, následuje signace „*Rizá-ji Muṣavvir*“ (doslova „*Rizá-ji malíř*“), tedy jeden z Rizá-ji 'Abbásího podpisů, vročení chybí. Právě s ohledem na uvedené autorství a skutečnost, že součástí původního alba byla další tři folia nesoucí jméno Rizá-ji 'Abbásího (4b, 11a, 34b), byla malba dlouhou dobu považována za jeho originál Šifá'ího portrétu. Ještě Anthony Welch autorství nezpochybňuje a jako možné ho zmiňuje i Soudavar, naopak Titley v atribuci váhá a Canby ji nakonec definitivně odmítá.⁴⁴ V dnešní době je signace vnímána jako nepochybně falzum a dílo je ve sbírce kata-

logizováno jako stylově blízké tvorbě Mu'ín Mušavvira; datace je nejasná, uváděna jsou třicátá léta 17. století, avšak je otázkou, zda se nejedná o dataci ještě z doby, kdy byla malba považována za Rizá-ji 'Abbásího originál.⁴⁵

Portrét ze sbírky prince a princezny Sadruddin Aga Khan (**obr. 9**) je signován Rizá-ji 'Abbásího žákem Mu'ín Mušavvirem, jenž ve dvou inskripcích předkládá detailní informace o okolnostech vzniku díla.⁴⁶ První inskripce umístěná ve spodní části folia uprostřed kromě uvedení autorství malbu datuje do patnáctého dne měsíce Muḥarram roku 1085 AH (21. dubna 1674). Druhá na stejné úrovni vlevo sděluje zásadní informaci, že portrét byl zhotoven dle předlohy Rizá-ji 'Abbásího malby z roku 1044 AH (1634–1635). Na foliu je pak při horním okraji uvedena ještě třetí inskripce, psána jinou než Mu'ín Mušavvirovou rukou.⁴⁷ Ta svým obsahem i formulací plně koresponduje se stejně umístěnou inskripcí portrétu ze sbírky Národní galerie v Praze a identifikuje portrétovaného jako „*Platóna své doby, lékaře Šifá'ího*“. Na základě tohoto ne zcela jednoznačného titulování Arnold i Stchoukine malbu publikují jako portrét Mírzí Muḥammada Širázího, jiného lékaře šáha 'Abbáse, o němž Iskandar Munší jako o Platónovi své doby explicitně hovoří (i přesto ji však Stchoukine asociuje s ostatními dvěma verzemi Šifá'ího podobizny).⁴⁸ Tuto identifikaci však Welch vyvrací argumentem, že titulování „*Platón své doby*“ bylo pro lékaře a vzdělance v jedné osobě běžné, a vychází primárně z přízviska Šifá'í, pod nímž byl ḥakím Šaraf ad-Dín Ḥasan znám a v pramenech i zmiňován.⁴⁹ I podobizna ze sbírky Sadruddin Aga Khan byla původně součástí alba *muraqqa'*, jeho obsah a povaha však nejsou známy.⁵⁰

Portrét z Bibliothèque nationale de France (**obr. 10**) je jako jediný stále vevázán do původního alba, jež kromě Šifá'ího podobizny obsahuje dalších dvacet osm indických a perských maleb různé kvality (inv. č. MS. Suppl. Pers. 1572). Některé původně nesly signaci Rizá-ji 'Abbásího, inskripce však byly v mnohých případech z neznámého důvodu vymazány, což je případ i pojednávaného portrétu.⁵¹ Čitelné signace některých maleb alba byly pravděpodobně důvodem, proč Blochet, identifikující portrétovaného jako neznámého perského sekretáře, poprvé prezentuje dílo jako Rizá-ji 'Abbásího originál, byť v pro malíře „*neobvyklém stylu*“, a datuje ho do roku 1620.⁵² Poté co Stchoukine konstatuje Blochetovu atribuci a malbu asociuje s ostatními dvěma verzemi Šifá'ího podobizny, datuje ji Welch do konce 17. sto-

letí a Rizá-ji 'Abbásího autorství popírá.⁵³ Soudavar portrét určuje jako dílo epigona a uvádí přibližnou dataci kolem roku 1640.⁵⁴ Výrazného posunu v tomto ohledu pak dosahuje Richard, jenž čte smazanou inskripci a kromě Rizá-ji 'Abbásího signace odhaluje i vročení 1043 AH (1633–1634).⁵⁵ O dataci není důvod pochybovat, avšak autorství je s ohledem na kvalitu malby, již Soudavar hodnotí jako nejslabší kopii z celého souboru Šifá'ího portrétů, dosti diskutabilní, a Canby, přestože některé z maleb alba považuje za Rizá-ji 'Abbásího díla (ff. 5, 18, 22), folio s podobiznou Šifá'ího v této souvislosti nezmiňuje.⁵⁶

Existence Rizá-ji 'Abbásího originálního portrétu ḥakíma Šifá'ího, jenž plnil funkci předlohy pro ostatní kopie, je podložena předně Mu'ín Mušavvirovou inskripcí. Skutečnost, že Mu'ín Mušavvir vytvořil svou podobiznu Šifá'ího dle Rizá-ji 'Abbásího vzoru, není s ohledem na jejich vzájemný vztah mistra a žáka důvod zpochybňovat, obzvláště když Mu'ín Mušavvirovy kopie Rizá-ji 'Abbásího maleb nejsou neobvyklé; příkladem může být Mu'ín Mušavvirův portrét lučištníka Našmího (Washington, D. C., Arthur M. Sackler Gallery, inv. č. S 1998.15 [**obr. 6**]) dle Rizá-ji 'Abbásího stejnojmenného díla (Cambridge, Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, inv. č. 1960.197 [**obr. 5**]). Dalším argumentem v tomto ohledu je i existence přinejmenším jednoho portrétu s nepravou Rizá-ji 'Abbásího signací, jenž musí být kopií. V neposlední řadě není ani z historického hlediska nejmenší důvod k pochybnosti, že Rizá-ji 'Abbásí Šifá'ího skutečně portrétoval – jsouce současníky, oba byli oblíbenci šáha 'Abbáse I. a zajisté se setkávali v rámci jeho dvora, jenž byl s ohledem na šáhovu neformálnost méně striktní v dodržování protokolu.⁵⁷ Je možné se dokonce domnívat, že si vzájemně konvenovali svou povahou, neboť obdobně jako Šifá'ího literární dílo, ani Rizá-ji 'Abbásího tvorba dvacátých a třicátých let není prosta jistého satirického nádechu.

Otázky však vyvolává problematika datace původního portrétu. Mu'ín Mušavvir uvádí rok 1044 AH (1634–1635), zasazuje tedy Rizá-ji 'Abbásího portrét Šifá'ího do posledního roku mistrova života, neboť ve svém portrétu (**obr. 7**) datuje jeho úmrtí do měsíce Dú'l-Qa'da roku 1044 AH (18. dubna – 17. května 1635). Portrét by tak vznikl přibližně sedm let po Šifá'ího úmrtí, což v Soudavarovi vzbuzovalo pochybnosti o Mu'ín Mušavvirově dataci ještě v době, kdy nebyl znám obsah inskripce na francouzském portrétu.⁵⁸ Je-li však zohledněno vročení portrétů ze sbírek

Bibliothèque nationale de France a Národní galerie v Praze, je nutným závěrem, že Mu'ín Mušavvirova datace Rizá-ji 'Abbásiho originálu je nepřesná, a to s ohledem na pražský portrét přinejmenším o šest let. Časové zasazení původní malby do roku 1038 AH (1628–1629), tedy do roku úmrtí šáha 'Abbáse I. (28. dne měsíce Džumádá'l-Úlá roku 1038 AH, 27. ledna 1629), se pak jeví logičtěji vzhledem k datu Šifá'ího úmrtí dle převážné části pramenů v roce 1037 AH (1628), popřípadě dle Iskandara Munšího roku 1038 AH (1628–1629). Mu'ín Mušavvirovo pochybení lze vysvětlit časovým odstupem mezi jeho portrétem a původním dílem Rizá-ji 'Abbásiho. Zároveň by takovéto datování originálu učinilo reálnou Welchovu teorii o původním účelu portrétu, a to, že malba mohla být zhotovena pro samotného Šifá'ího, či mohl být jejím zadavatelem Šifá'ího pacient, jenž tímto způsobem vyjádřil vděk za své vyléčení.⁵⁹

Míra vykazovaných formálních podobností mezi jednotlivými verzemi Šifá'ího portrétů je vysoká. Póza postavy je až na nepatrné nuance ve složení nohou v tureckém sedu identická, u britské a francouzské verze je pod nohama patrný i dolní okraj svrchního oděvu, jinak se šat liší u jednotlivých portrétů jen barevností. Různé je umístění psacích potřeb a jejich složení, v britském portrétu pak zcela chybí. U francouzské verze není vůbec pojednáno pozadí, naopak britský portrét vyniká v tomto ohledu výrazností vegetace. Koncepte z hlediska umístění portrétovaného v rámci folia je totožná s výjimkou britské verze, v níž je dimenze postavy vzhledem k foliu větší. Stylové rozdíly se projevují zejména v modelaci tváře (nejvíce oči a nosu), v níž jsou portréty ze sbírek Sadruddin Aga Khan a Národní galerie v Praze lépe propracované. Z hlediska srovnání obličejového typu se opět nejvíce odlišuje britský portrét. I jeho formování draperie je rozličné, u francouzské verze je pak linie záhybů méně výrazná. Nejvíce vzdálen v rámci série je zcela nepochybně portrét z British Museum. Naopak největší míru vzájemné podobnosti vykazují portréty ze sbírek Sadruddin Aga Khan a Národní galerie v Praze, jež dokonce nesou ve své horní části obsahově i formálně identickou inskripci. K nim lze posléze přiřadit kvalitou podřadnější portrét z Bibliothèque nationale de France.

Závěr

Poté, co Stchoukine upozornil na souvislost mezi jednotlivými portréty ħakíma Šifá'ího ze sbírek British Museum, Sadruddin Aga Khan a Bibliothèque nationale de France,

byla Welchem a Soudavarem sdílena teorie, dle níž byl britský portrét Rizá-ji 'Abbásiho originálem datovaným do roku 1044 AH (1634–1635) inskripcí na Mu'ín Mušavvirových kopii, jež byla spolu s francouzskou kopií spíše volnou adaptací původního díla. Teorii o britském originálu vyvrátilo označení jeho signace Sheilou Canby za falzum. Následně Richardovo čtení inskripce s vročením do roku 1043 AH (1633–1634) a Rizá-ji 'Abbásiho signací na francouzském portrétu vzbudilo pochybnosti o Mu'ín Mušavvirových dataci originálu a vyvolalo otázku, zda právě francouzský portrét nemůže být tím původním. Nyní, přiřazením portrétu ħakíma Šifá'ího ze sbírek Národní galerie v Praze k celé sérii je s ohledem na jeho vročení do roku 1038 AH (1628–1629) Rizá-ji 'Abbásiho autorství francouzského portrétu vyvráceno, jeho datace je však reálná. Zároveň je potvrzena domněnka, že Mu'ín Mušavvir se v uvedené době vzniku Rizá-ji 'Abbásiho portrétu v rámci inskripce na své kopii zmýlil a datace Rizá-ji 'Abbásiho ztraceného originálu je vročením pražského portrétu znovu posunuta. Datace původního portrétu do období do roku 1038 AH (1628–1629) se jeví jako logická i proto, že originál by tak mohl vzniknout ještě za života ħakíma Šifá'ího, jenž zemřel pravděpodobně v roce 1037 AH (1628), přičemž podnětem ke zhotovení pražské kopie roku 1038 AH (1628–1629) mohlo být právě Šifá'ího úmrtí.

Dataci uvedenou na pražském portrétu není přitom důvod zpochybňovat, a to již z prostého důvodu, že byla-li by uvedena inskripce dílem falzifikátora, přidal by zajisté i Rizá-ji 'Abbásiho signaci, jak bylo v 17. století běžné, což dokládá i britský a francouzský portrét. Dále je zde nepochybná kvalita díla zejména v modelaci tváře, jež by snad mohla evokovat samotnou Rizá-ji 'Abbásiho účast na malbě. Jednalo-li by se však o jeho dílo, je opodstatněné se domnívat, že by portrét byl signován, jak bylo v pozdní fázi Rizá-ji 'Abbásiho tvorby obvyklé. Adepty na autorství jsou tak Rizá-ji 'Abbásiho žáci, z nichž se s přihlédnutím ke kvalitě díla obzvláště v modelaci tváře teoreticky nabízí i účast Mu'ín Mušavvira, jenž patřil k nejtalentovanějším, a právě propracování obličejových rysů je pro něj příznačné. Jako autor se však jeví s ohledem na vročení portrétu a na skutečnost, že jeho narození je datováno do období kolem roku 1617, velmi nepravděpodobný. Na základě stylu pak lze jen těžko portrét připsat konkrétnímu z Rizá-ji 'Abbásiho žáků, neboť účelem malby bylo zajisté co nejuvěrněji kopírovat mistra.

Portrét ze sbírek Národní galerie v Praze je Rizá-ji 'Abbásího originálu historicky nejbližší. Tento fakt spolu s formální podobností s Mu'ín Mušavvirovou verzí jednoznačně určuje tyto dva portréty jako nejvěrnější kopie mistrova díla, jež byly zhotoveny dle originální předlohy, přičemž ostatní dva portréty jsou buď volněji adaptací či kopií kopie. S ohledem na míru podobnosti pražského a Mu'ín Mušavvirova portrétu, a to včetně naprosto identické horní inskripce, jež v případě Mu'ín Mušavvirovy malby není psána jeho rukou, se nabízí rovněž teorie, že Mu'ín Mušavvir započal svůj portrét Šifá'ího mnoho let před jeho dokončením v roce 1085 AH (1674), obdobně jako tomu bylo v případě jeho podobizny Rizá-ji 'Abbásího, jen s tím rozdílem, že u portrétu Šifá'ího tuto informaci nepovažoval za nutné sdělit. Oba portréty tak mohly vzniknout alespoň částečně ve stejné dílně pod vedením Rizá-ji 'Abbásího a horní inskripce Mu'ín Mušavvirovy malby může pocházet právě z té doby. Následně Mu'ín Mušavvirova datace Rizá-ji 'Abbásího originálu může odpovídat době, kdy on sám na své kopii portrétu začal ještě jako žák pracovat, přičemž s odstupem let toto datum omylem asocioval i se vznikem mistrova původního díla. Zároveň byl-li by Mu'ín Mušavvir s Rizá-ji 'Abbásího portrétem Šifá'ího důvěrně obeznámen ještě za mistrova života, mohl se jím inspirovat ve svém vlastním portrétu Rizá-ji 'Abbásího, neboť oba portréty vykazují mnohé analogie a práce na nich mohly být započaty ve stejné době. Zde se však dostáváme již na pole spekulací. Nesporné však je, že jako součást Rizá-ji 'Abbásího pozdní produkce reprezentoval původní portrét ḡakíma Šifá'ího malířovu zralou tvorbu, v námětu příznačnou volbou postav spíše zamyšlených, v jejichž individualizaci v rámci portrétní malby dosahuje perské malířství rukou Rizá-ji 'Abbásího vrcholu, což portrét z Národní galerie v Praze, byť jsa jen kopií, nepochybně plnohodnotně evokuje.

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 Ráda bych vyjádřila své hluboké díky PhDr. Zdence Klimtové, kurátorce Sbírký umění Asie a Afriky Národní galerie v Praze, za laskavé umožnění přístupu k dílu, poskytnutí poznámek a zejména vstřícnost a podporu.

Tato studie byla napsána za finanční podpory Türkiye Bilimsel v Teknolojik Araştırma Kurumu a publikována je za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR

2 *Portrét ḡakíma Šifá'ího* (inv. č. Vm 1165) byl do Sbírký umění Asie a Afriky převeden roku 1956 z Grafické sbírký Národní galerie v Praze (folio bylo volně vloženo do *rágamalového* alba proveniencí ze severní Indie, pravděpodobně Avadhu). Publikováno bylo toto dílo jednou, a to jako mylně určená mughalská miniaturní malba indické provenience, byť stylově vycházející z perské produkce, vyobrazující chybně identifikovaného Platóna Marfajánského. Nutno dodat, že v rámci ilustrace byl publikován pouze detail polopostavy portrétovaného. Viz Lubor Hájek, *Indian Miniatures of the Moghul School*, Prague 1960, s. 79 a obr. 35.

3 Analýzou byl identifikován na šatu modrý mědnatý pigment, pravděpodobně azurit, na bílém turbanu olovnatá běloba a dekor je proveden plátkovým zlatem. Všechny identifikované pigmenty byly v malbě běžně užívány v době vzniku díla. Viz Radka Šefců, *Nepublikovaná laboratorní zpráva č. 15/213*, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze, 2015.

4 Layla S. Diba, Clothing X. In the Safavid and Qajar Periods, in: *Encyclopaedia Iranica* V, 8, s. 785–808.

5 Identitu portrétovaného správně určil PhDr. Jakub Karfík, jenž poupravil původní chybné čtení jako Platón Marfajánský.

6 Rukopisy literárního díla uvádí např. Hermann Ethé, *A Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office*, I, Oxford 1903, s. 834–836; Ahmed Ateş, *Istanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserleri I: Üniversite ve Nuruosmaniye Kütüphanesi*, İstanbul 1968, s. 509–511.

7 Pro úplnost viz Ethé (cit. v pozn. 6), s. 835; J. T. P. de Bruijn, Shifā'ī Iṣfahānī, in: *The Encyclopaedia of Islam* IX, edd. C. E. Bosworth – E. van Donzel – W. P. Heinrichs – G. Lecomte, Leiden 1996, s. 434.

8 Ethé (cit. v pozn. 6), s. 835; Bruijn (cit. v pozn. 7), s. 434.

9 Eskandar Beg Monshi, *History of Shah 'Abbas the Great (Tārīkh-i 'Ālamārā-ye 'Abbāsī)*, II, přel. Roger M. Savory, Boulder, Colorado 1978, s. 1308.

10 Cyril Elgood, *Safavid Medical Practice. The Practice of Medicine, Surgery and Gynaecology on Persia between 1500 A.D. and 1750 A.D.*, London 1970, s. 108.

11 C. A. Storey, *Persian Literature. A Bio-Biblical Survey*, II (2): *E. Medicine*, London 1971, s. 245; Peter Jackson – Laurence Lockhart (edd.), *The Cambridge History of Iran IV: The Timurid and Safavid Periods* (1986), 5. vyd., Cambridge 2006, s. 608.

12 Elgood (cit. v pozn. 10), s. 108; Seyyed Hossein Nasr, *Islamic Philosophy from its Origin to the Present. Philosophy in the Land of Prophecy*, New York 2006, s. 212.

13 Jan Rypka et al., *Dějiny perské a tádžické literatury*, Praha 1956, s. 89–90, 228.

- 14** Bruijn (cit. v pozn. 7), s. 434.
- 15** Rypka (cit. v pozn. 13), s. 182, 228.
- 16** Monshi (cit. v pozn. 9), s. 1308.
- 17** Edward G. Browne, *A Literary History of Persia, IV: Modern Times (1500-1924)* (1924), 7. vyd., Cambridge 1976, s. 256.
- 18** Ibidem, s. 268.
- 19** 'Abd al-Nabí Fachr al-Zamání, *Tadkíra-ji majchána*, Tehran 1340 Š./1961, s. 523. Podle Bruijn (cit. v pozn. 7), s. 434.
- 20** A. Gulčín-i Ma'ání, *Šahrásúb dar ší'r-i farsí*, Tehran 1346 Š./1967, s. 54. Podle Bruijn (cit. v pozn. 7), s. 434.
- 21** Např. rukopis *Madžma' al-Šaná'í* ze sbírky British Library (inv. č. Add. MS 12560) obsahuje Šifá'ího satiru *Sízdah band* (ff. 134-140). Viz Charles Rieu, *Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum* (1881), II, 2. vyd., Oxford 1966, s. 821-822.
- 22** Sádíqí Kitábdár, *Tadkíra-ji madžma' al-chaváşş*, ed. 'Abd al-Rasúl Khajjámpúr, Tabríz 1327/1948, s. 204-205.
- 23** Rypka (cit. v pozn. 13), s. 228.
- 24** Monshi (cit. v pozn. 9), s. 1308.
- 25** Ibidem.
- 26** Rypka (cit. v pozn. 13), s. 228.
- 27** Grabar Oleg, *Masterpieces of Islamic Art. The Decorated Page from the 8th to the 17th Century*, Munich - Berlin - London - New York 2009, s. 136.
- 28** Sheila R. Canby, *The Golden Age of Persian Art, 1501-1722* (1999), 2. vyd., London 2008, s. 33-34; *Treasures of the Aga Khan Museum. Arts of the Book & Calligraphy*, 2010, s. 321.
- 29** Günsel Renda, *Portraiture in Islamic Painting*, in: *Islamic Art. Common Principles, Forms and Themes*, edd. Ahmed Mohammed Isa - Tahsin Ömer Tahaoğlu, Damascus 1989, s. 225-235 (225).
- 30** Canby (cit. v pozn. 28), s. 54.
- 31** Ibidem, s. 89-90; Sheila R. Canby, *The Rebellious Reformer. The Drawings and Paintings of Ríza-yi 'Abbasi of Isfahan*, London 1996, s. 11-12; Oleg Grabar, *Mostly Miniatures: An Introduction to Persian Painting*, Oxford 2000, s. 74.
- 32** Eskandar Beg Monshi, *History of Shah 'Abbas the Great (Tārīk-i 'Ālamārā-ye 'Abbāsī)*, I, přel. Roger M. Savory, Boulder, Colorado 1978, s. 273.
- 33** Canby (cit. v pozn. 31), s. 17.
- 34** Sir Thomas Herbert, *Travels in Persia, 1627-1629* (1928), 2. vyd., London - New York 2005, s. 154-155.
- 35** Canby (cit. v pozn. 28), s. 105; Esin Atil, *The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India*, Washington, D. C. 1978, s. 34-35.
- 36** Canby (cit. v pozn. 31).
- 37** *Calligraphers and Painters. A Treatise by Qāḍī Ahmad, Son of Mír-Munshī (circa A.H. 1015/A.D. 1606)*, přel. T. Minorsky, Washington 1959, s. 192.
- 38** Ibidem.
- 39** Ibidem, s. 174.
- 40** Atil (cit. v pozn. 35), s. 36; Canby (cit. v pozn. 28), s. 122-123; Canby (cit. v pozn. 31), s. 20. Uvedený portrét Mu'ín Muşavvira je mimo jiné hlavním vodítkem v dataci Rizá-ji 'Abbásího úmrtí.
- 41** Na souvislost mezi všemi třemi portréty poukázal Stchoukine. Viz Ivan Stchoukine, *Les Peintures des Manuscrits de Shāh 'Abbās Ier a la Fin des Şafavis*, Paris 1964, s. 67-68, 75-76. Ilustrace všech tří verzí portrétu ģakíma Šifá'ího byly společně publikovány Soudavarem. Viz Abolola Soudavar, *Arts of the Persian Courts. Selections from the Art and History Trust Collection*, New York 1992, s. 261-262, obr. 39-41.
- 42** Rieu (cit. v pozn. 21), s. 786.
- 43** *Kamtarín Riḍá Muşavvir* [online]. The British Museum © Trustees of the British Museum [cit. 27. 4. 2015]. Dostupné z: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=265908&partId=1&searchText=abbasi&page=1.
- 44** Anthony Welch - Stuart Cary Welch, *Arts of the Islamic Book. The Collection of Prince Sadraddin Aga Khan*, Ithaca - London 1982, s. 126; Anthony Welch, *Collection of Islamic Art*, III, Geneva 1978, s. 161; Soudavar (cit. v pozn. 41), s. 261; Norah M. Titley, *Miniatures from Persian Manuscripts. A Catalogue and Subject index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and the British Museum*, London 1977, s. 166; Canby (cit. v pozn. 31), s. 208.
- 45** *Kamtarín Riḍá Muşavvir* (cit. v pozn. 43).
- 46** Rozměry malby 18,5 × 9,8 cm, rozměry folia 30,5 × 21,1 cm. Viz Welch - Welch (cit. v pozn. 44), s. 124. Rozměry portrétů ze sbírek British Museum a Bibliothèque nationale de France nebyly nikdy publikovány.
- 47** Welch - Welch (cit. v pozn. 44), s. 126; Welch (cit. v pozn. 44), s. 161.
- 48** Stchoukine (cit. v pozn. 41), s. 67-68; T. W. Arnold, *Some Unpublished Persian Paintings of the Safavid Period*, in: *Journal of Indian Art and Letters*, 135 (1916), obr. 1. Podle Welch (cit. v pozn. 44), s. 162.
- 49** Welch (cit. v pozn. 44), s. 162.
- 50** Ibidem, s. 161.
- 51** Soudavar (cit. v pozn. 41), s. 299.
- 52** E. Blochet, *Musulman Painting. XIIth-XVIIth Century*, London 1929, obr. CLVI.
- 53** Stchoukine (cit. v pozn. 41), s. 75-76; Welch (cit. v pozn. 44), s. 161.
- 54** Soudavar (cit. v pozn. 41), s. 262.
- 55** Francis Richard, *Splendeurs Persanes. Manuscrits du XIIe au XVIIe Siècle*, Paris 1997, s. 207, 218. Richard nepřesně uvádí rok 1043 AH jako rok 1632. Rovněž malby a identita portrétovaného uvedené na webových stránkách výstavy, k níž byla výše jmenovaná publikace vydána jako katalog, jsou chybné. Viz *Splendeurs Persanes* [online]. © Bibliothèque nationale de France [cit. 20. 6. 2015]. Dostupné z: <http://expositions.bnf.fr/splendeurs/grand/7-150b.htm>.

- 56** Canby (cit. v pozn. 31), s. 196, 198–199.
57 Monshi (cit. v pozn. 32), s. 529.
58 Soudavar (cit. v pozn. 41), s. 299.
59 Welch (cit. v pozn. 44), s. 162. Teorií, že portrét mohl být určen pro samotného Šifá'ího, Welch protirečí své teorii o dataci originálu v souladu s Mu'ín Muşavvirovou inskripcí do roku 1044 AH (1634–1635), neboť Šifá'í nejpozději roku 1038 AH (1628–1629) zemřel.

Seznam vyobrazení

- 1** *Ḥakím Šifá'í*, 1038 AH (1628–1629), Národní galerie v Praze.
- 2** *Ḥakím Šifá'í*, detail v polopostavě.
- 3** *Ḥakím Šifá'í*, detail horní inskripce.
- 4** *Ḥakím Šifá'í*, detail spodní inskripce.
- 5** Rižá-ji 'Abbásí, *Lučičník Našmí*, 1039 AH (1630), Cambridge, Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of Abby Aldrich Rockefeller, © President and Fellows of Harvard College.
- 6** Mu'ín Muşavvir, *Lučičník Našmí*, Washington, D. C., Arthur M. Sackler Gallery, © Arthur M. Sackler Gallery.
- 7** Mu'ín Muşavvir, *Rižá-ji 'Abbásí*, 1044 AH (1635) a 1084 AH (1673), New Jersey, Princeton University Library, © Princeton University Library.
- 8** *Ḥakím Šifá'í*, Londýn, British Museum, © Trustees of the British Museum.
- 9** Mu'ín Muşavvir, *ḥakím Šifá'í*, 1085 AH (1674), ze sbírky prince a princezny Sadruddin Aga Khan.
- 10** *Ḥakím Šifá'í*, 1043 AH (1633–1634), Paříž, Bibliothèque nationale de France, © Bibliothèque nationale de France.

Norbert Grund, Josef Platzer nebo Kryštof Seckel?

Nové poznatky k obrazům s antickými ruinami ze sbírek Národní galerie v Praze

MARCELA VONDRÁČKOVÁ – RADKA ŠEFCŮ – ADAM POKORNÝ

Podrobný restaurátorský průzkum, který proběhl v rámci práce na grantovém projektu Norbert Grund (1717–1767), otevřel mj. diskusi o autorství některých děl. Článek shrnuje některé jeho závěry. Zabývá se detailně trojicí obrazů z majetku Národní galerie v Praze, které pocházejí ze sbírky Richarda Jahna. Všechna zkoumaná díla jsou si blízka svým formátem, námětem a původem, doposud však byla připisována různým umělcům.

Krajina s troskami okrouhlého chrámu (olej, plátno, 76 × 103,7 cm, inv. č. O 2741) je autor-
sky spojována se jménem Norberta Grunda (1717–1767), *Zříceniny s fontánou a figurální
stafáží* (olej, plátno, 76 × 103,2 cm, inv. č. O 2956) jsou připisovány Josefu Platzerovi
(1751–1806) a *Zříceniny antického chrámu s obeliskem* (olej, plátno, 76 × 103,5 cm,
inv. č. O 2742) Kryštofu Seckelovi (1725 – po 1811). Nápadná shoda všech děl v materiálo-
vém složení i ve způsobu malby vede k závěru, že všechna tři architektonická *capriccia*
vytvořila stejná ruka a nejspíše i ve velmi blízkém časovém rozmezí. Z komparace zku-
maných děl s dalšími obrazy Josefa Platzera a Kryštofa Seckela vyplývá, že jejich auto-
rem není ani jeden z nich. Vytvořil je zkušený neznámý specialista na malbu architektury
ve spolupráci s Norbertem Grundem, který ve dvou případech doplnil kompozici antic-
kých ruin figurální stafáží.

Klíčová slova

baroko, malba architektury, capriccio, Norbert Grund, Josef Platzer, Kryštof Seckel, restaurátorský průzkum

Materiálový průzkum, který proběhl

v rámci práce na grantovém projektu Norbert Grund (1717–1767),¹ otevřel mj. dis-
kusi o autorství některých děl. V průběhu
přírodovědného průzkumu byly zjištěny
nápadné shody v kladení vrstev a v pou-
žitých výtvarných materiálech podkladů
a malby u obrazu *Krajina s troskami okrouh-
lého chrámu* (olej, plátno, 76 × 103,7 cm,
inv. č. O 2741), autorsky spojeného se
jménem Norberta Grunda, a obrazem při-
psaným Josefu Platzerovi *Zříceniny s fontánou
a figurální stafáží* (olej, plátno, 76 × 103,2 cm,
inv. č. O 2956). Tento nález problemati-
zuje v současné době přijímané atribuce.
Zatímco o autorství Norberta Grunda
v případě *Krajiny s troskami okrouhlého chrámu*
v zásadě nebylo pochyb, byť architekto-
nická složka díla byla dříve připisována
různým dalším umělcům specialistům
(Leopold Peuckert, Ludvík Kohl), v přípa-
dě *Zřícenin s fontánou a figurální stafáží* se

atribuce měnila (německý malíř 18. století a Norbert Grund, Norbert Grund a Ludvík Kohl, Norbert Grund) a Josefu Platzerovi (1751–1806) byla připsána až v nové době. Mimořádná shoda obou děl v materiálovém složení však podporuje domněnku, že oba obrazy vznikly stejnou rukou a nejspíše i ve velmi blízkém časovém rozmezí. Ke zmíněným dvěma malbám se svým formátem, námětem a původem řadí obraz *Zříceniny antických paláců s obeliskem* (olej, plátno, 76 × 103,5 cm, inv. č. O 2742) s atribucí Kryštofu Seckelovi. Příspěvek by měl na základě nových poznatků zhodnotit a interpretovat výsledky dalšího hlubšího komplementárního posouzení všech děl (a dostupného komparačního materiálu) jak z hlediska přírodních věd, tak z pohledu historika umění a restaurátora.

Mezi obrazy Norberta Grunda (1717–1767), které jsou komorních formátů, budí pozornost svým nezvykle velkým rozměrem obraz *Krajina s troskami okrouhlého chrámu* (**obr. 1**).² Malba zachycuje plochou říční krajinu otevírající se ke vzdálenému horizontu s pásmem hor. Krajině dominují monumentální trosky antikizujícího okrouhlého chrámu uprostřed s oltářem bohyně. Pečlivě vyrýsované rozpadající se ruiny osvětluje podvečerní slunce. Působivá hra světla a stínů architekturu oživuje, monumentalizuje a dodává jí dramatický ráz na pozadí vysokého nebe s efektně nasvícenými výraznými mračny. Světelně akcentována je i oživující stafáž – dovádějící satyrové v popředí, nymfy obětující Venuši ve středním plánu (**obr. 2**) a pasoucí se stádo v pozadí.

Scénu oběti před oltářem se sochou Venuše s Amorkem můžeme porovnat s velmi blízkým výjevem na Grundově obraze ze Sbírek Pražského hradu, který je ovšem drobného formátu.³ Setkáme se na něm s téměř identickou trojicí nymf (**obr. 3**). Jedna klečí před sochou umístěnou v nice a vhadzuje květy do obětní nádoby, z níž stoupá dým. Dvě dívky, přicházející zprava, přinášejí další květiny. Jejich gesta i postoje jsou v podstatě totožné jako na velkém plátně z Národní galerie. V tomto případě není o autorství figurální složky pochyb, způsob malby samotných postav i jejich draperií, dobře patrný zejména na makrosnímcech, odpovídá plně Grundovu stylu. Odlišná situace však nastává u složky krajinné a především u malby architektury. U rozlehlé krajiny s vysokým oblačným nebem lze zajisté najít shody s jinými obrazy z ruky Norberta Grunda, ale malba stromů a vegetace obrůstající trosky se vyznačuje užitím křížících se tahů téměř suchého štětce, jež se liší od obvyk-

lého Grundova rukopisu, který nasazuje světla do listoví formou oblých skvrnek. Architektura je čistě a precizně rýsovaná. I když bereme v úvahu odlišné měřítko dalších formátově drobných Grundových děl, je zjevné, že pečlivě propracované detaily sloupových hlavic, říms a balustrů, místy efektně nasvětlené, se odlišují od neurčitých, spíše náznakových a často jen zběžně načrtnutých staveb z jiných autorových děl.⁴ Podobně nenacházíme v Grundově tvorbě paralely k oblým, hladce modelovaným tvarům sochy Venuše.

Ostré, jasně definované tvary architektonických článků i cizelérsky propracované sochařské detaily nacházíme na obraze připisaném Josefu Platzerovi (1751–1806) *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží* (**obr. 4**).⁵ Na plátně jsou v levé části zachyceny trosky fiktivního antikizujícího paláce, jež se táhnou k plochému obzoru. V pravé části doplňuje ruiny fontána, která je osazena plastikami Poseidóna a Amfitrité na voze taženém dvojicí koní. Prostor vytvořený kulisovitým řazením prostorových plánů sjednocuje vzdušný opar. Stejně jako v předchozím případě oživuje scénu mytologická stafáž – u kašny si hraje dva putti, na schodišti v popředí laškující dvojice nymfy a satyra, k níž zprava přichází další nymfa s odmítavým gestem, nebo stěží postřehnutelný faun ve středním plánu vlevo. Drobným měřítkem umocňují figury dojem monumentality vzosných arkád nahlodaných už zubem času. Jejich pojetí odpovídá malbě Norberta Grunda – i přes odlišné měřítko jsou zjevné shody ve zpracování draperií nebo tělesných objemů na některých scénách koupajících se dívek nebo dětí, podobně i ve ztvárnění faunů (**obr. 5, 6**).⁶

Architekturu malovanou podobným způsobem jako v případě obou výše zmíněných děl nacházíme také na obraze, který je v současnosti autorsky spojován se jménem Kryštofa Seckela (1725 – po 1811) *Zříceniny antických paláců s obeliskem* (**obr. 7**).⁷ Mohutné ruiny při jeho pravé straně, které ve volných malebných variantách kombinují pilířovou konstrukci s arkádami se stlačenými oblouky, široká schodiště a polo-rozpadlé kanelované sloupy na vysokých soklech s balustrovými ochozy – to vše je vlevo v popředí doplněno dalšími rozpadlými troskami. Pohled diváka je veden přes pobořený obelisk a sloupovou budovu ve středním plánu až k nízkému horizontu s klidnou vodní hladinou. V úběžném bodě se z ní zdvíhá subtilní pavilonová stavba, spojená mostem se zvlněným pobřežím. Pustá, nezalidněná scéna je zalitá zlatavou září, která nasvěcuje načechraná oblaka na

obloze a rozehrává efektní hry světla a stínů na rozpadajících se zříceninách.

Všechny tři výše popsané obrazy pocházejí ze stejné sbírky, totiž z kolekce ing. Richarda Jahna, kde je také zaznamenal Theodor Frimmel.⁸ Všechna díla připsal „německému malíři a nepochybně Norbertu Grundovi“. Podle Frimmelových údajů byly malby očíslovány vlevo dole – *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží*, připisovaná Josefu Platzerovi, byla označena číslem 2,⁹ *Krajina s troskami okrouhlého chrámu*, spojená se jménem Norberta Grunda, číslem 3¹⁰ a *Zříceniny antických paláců s obeliskem*, atribuované Kryštofu Seckelovi, nesly číslo 4.¹¹ Do dnešní doby se číslování nedochovalo, ale je zřejmé, že obrazy tvořily sérii i vzhledem k námětu a totožnému formátu.

Do Národní galerie v Praze se díla dostala postupně. Nejprve byly ze sbírky Pavla Jahna z Bratislavy zakoupeny *Krajina s troskami okrouhlého chrámu* (jako *Zříceniny I*) a *Zříceniny antických paláců s obeliskem* (jako *Zříceniny II*), a to jako obrazy Norberta Grunda. Protokol 55. schůze nákupní komise I. (pro staré umění a umění 19. století) z 20. listopadu 1948 uvádí, že „*Jde o dva protějšky neobvykle velkých rozměrů, z nichž jeden zřejmě není dokončen a působí proto poněkud mrtvě. V Grundově díle zaujímají oba obrazy významné místo.*“ O něco později přibyla do sbírek ještě třetí zmiňovaná malba *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží* (jako *Zříceniny*), předložená jako dílo Norberta Grunda a Ludvíka Kohla. Nákup z majetku Taťany Karlíkové z Mariánských Lázní byl schválen 64. nákupní komisí I., která se konala 30. června 1950. V protokolu bylo konstatováno, že „*Jde tu o protějšek k dvěma obrazům, které už dříve galerie získala. Obraz je pozoruhodný svým velkým formátem u Grunda neobvyklým. Zároveň je dalším příspěvkem k poznání malířova díla.*“

Formát děl, u Norberta Grunda neobvyklý,¹² stejně jako pro daného autora nezvyklé podání antikizujících ruin, vedly k úvahám o spolupráci dvou malířů. Frimmel¹³ navrhl podíl Leopolda Peuckerta (doložen 1790–1793). Jako další možný spolupracovník byl uváděn již zmíněný Ludvík Kohl (1746–1821).¹⁴ Z časových i stylových důvodů však taková spolupráce nepřipadala v úvahu, na což ostatně poukázal již Pavel Preiss.¹⁵ U *Krajiny s troskami okrouhlého chrámu* byl badateli postupně přijat názor Pavla Preisse,¹⁶ že celý obraz je dílem Grundovým. Další dva dochované články série byly shledávány jako „citelně schematictější a sušší“,¹⁷ „suše a vykonstruované působící kompozice“¹⁸ a autorsky byly spojeny s dalšími malíři – *Zříceniny antických paláců s obeliskem* s Kryštofem Seckelem,¹⁹ *Zříceniny*

s fontánou a figurální stafáží s Josefem Platzerem.²⁰ Podle všeobecně přijímané představy Preissovy²¹ náležejí obrazy, zřetelně odrážející vlivy soudobého jevištního výtvarnictví a scénografie, do série architektonických *capriccií* shodného formátu, z níž byl nejstarším dílem obraz Norberta Grunda (z doby asi kolem 1750–1760) a na něj pak navázaly v podobném duchu tvůrčí soutěživosti další malby od mladších autorů Kryštofa Seckela (asi kolem 1775) a Josefa Platzera (nejspíše kolem 1780).

Soubor zmiňovaných obrazů byl podrobně zkoumán během práce na grantovém projektu Norbert Grund (1717–1767).²² Stylové shody tří popisovaných maleb, naznačené již v úvodní části statě, byly potvrzeny rovněž výsledky přírodovědného průzkumu.²³ Vzhledem k jejich rozdílným atribucím byly obrazy současně porovnávány i s dalšími díly Norberta Grunda,²⁴ Josefa Platzera²⁵ a Kryštofa Seckela.²⁶ Platzerův obraz *Antické ruiny (Zříceniny architektury)*²⁷ (**obr. 8**) zachycuje v pravé části kompozice zříceniny antického chrámu či spíše paláce v krajině porostlé stromy. V přední části stavby, mezi dvojicí oblouků, které jsou vynášeny kanelovanými iónskými sloupy, je osazena kašna se sochou trůnícího Neptuna a dvojicí kamenných zvířat, chrlících vodu. Rozpadající se, vegetací bujně obrostlé ruiny zobrazené ve středním plánu jsou vlevo v popředí vyváženy dalšími troskami, které se tyčí proti oblačnému nebi. Jisté shody se zkoumaným obrazem připisovaným Platzerovi, *Zříceninami s fontánou a figurální stafáží*, je možno shledat pouze v podání rostlinstva, které se ovšem na velkém obraze téměř neobjevuje. Značné jsou zato rozdíly v konstrukci i podání samotné architektury, která je na obrázku na mědi subtilnější a je konstruována mnohem jednodušeji. Přestože by tyto odlišnosti mohly být vysvětleny i jiným formátem obou děl, nelze přehlédnout, že rozdílný je i rukopis a nasazování světla. Zatímco v případě velkého plátna je malba hladká, objemy plasticky modelované a detaily pečlivě provedené, na srovnávaném obraze je štětcový přednes malířštější a uvolněnější. Zejména dobře patrné je to v podání soch na kašnách nebo na ztvárnění sloupových hlavic a říms. Odlišně jsou malována také oblaka.

Druhý z obrazů, Seckelova *Architektura (Palácové nádvoří I)*,²⁸ zachycuje pohled na roh nádvoří, sevřeného palácovým vstupem ve formě triumfálního oblouku a kolonádou, dekorovanou v horní části balustrádou s figurální plastikou (**obr. 9**). Mohutná architektura, která zabírá téměř celý obrazový prostor, je doplněna drobnými posta-

vičkami, malebně rozmístěnými na schodiš-
tových stupních. Oproti *Zříceninám antických
paláců s obeliskem*, které jsou rovněž spojo-
vány s Kryštofem Seckelem, se architektura
na menším plátně vyznačuje jistou topo-
ností, tvrdými konturami článků a výrazně
sušším malířským přednesem. Světlo tu jed-
nolitě oblévá poněkud schematicky pojaté
formy, zcela postrádáme jemné, rafinované
kontrasty světla a stínů na rozpadávajících
se troskách na velké malbě.

V rámci přírodovědného průzkumu
byla na zájmové skupině obrazů prove-
dena neinvazivní rentgenfluorescenční
analýza a odběr mikrovzorků z náleзовě
obdobných ploch (malba oblohy, vege-
tace).²⁹ Rentgenfluorescenční analýzou byly
na malbě architektury, oblohy, vegetace
a zejména na barevných plochách, kde
nebylo možno provést odběr mikrovzorku
(figurální stafáž, červené a žluté draperie,
inkarnáty postav) orientačně identifikovány
použité anorganické pigmenty v malbě.
Na odebraných mikrovzorcích byla prove-
dena v chemicko-technologické laboratoři
Národní galerie v Praze analýza metodami
optické mikroskopie, která umožnila posou-
dit kladení jednotlivých vrstev (stratigrafii)
a na preparátech připravených z barevných
vrstev malby byla sledována morfologie čás-
tic pigmentů.³⁰ Na nábrusech byla uskuteč-
něna spektrální analýza prvkového složení
na skenovacím elektronovém mikroskopu
s energiově-disperzním RTG detektorem³¹
a molekulová analýza metodou Ramanovy
spektroskopie.³² Analýza pojiv barevných
vrstev byla provedena orientačně mikroche-
mickými zkouškami a na vzorcích z oblohy
pak i metodou plynové chromatografie
s hmotnostní spektrometrií, kterou bylo
možno přesně specifikovat použitý druh
olejového pojiva.³³ V rámci neinvazivních
metod průzkumu byla provedena fotodo-
kumentace ve viditelném světle, IR reflek-
tografie, RTG a na vybraných plochách
makrofotodokumentace.

Podle dochovaných okrajů plátna s otvory
po originálních hřebíčcích je zřejmé, že
formát obrazu *Zříceniny s fontánou a figurální
stafáží* je původní. Velikost je 76 × 103,2 cm.
Krajina s troskami okrouhlého chrámu má téměř
totožné rozměry. Výška obrazu je stejná,
ale širší je o cca 0,5 cm delší. Tento rozdíl
je dán tím, že původní okraj je uplatněn
v ploše malby a byl vizuálně zapojen
druhotnou retuší. Originální formáty obou
obrazů jsou tedy shodné. Téměř stejný
formát s velikostí 76 × 103,5 cm má také
obraz *Zříceniny antických paláců s obeliskem*.
Všechna díla mají nepůvodní napínací
rám a byla u nich v minulosti provedena
rentoaláž. Z původních textilních podlo-

žek byly odebírány vzorky nití, byl určen
typ vazby a identifikován druh vláken na
základě charakteristických morfologických
znaků.³⁴ Ve všech třech případech je pod-
ložka provedena ze lněného plátna. Plátna
jsou hustě tkaná plátnovou vazbou jedno-
duchými nitěmi a mají mírně hrubší struk-
turní charakter. Hustota vazby je v případě
obrazu *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží*
13 × 14 nití/cm² a stejný typ plátna se stej-
nou hustotou byl použit i na obraze *Krajina
s troskami okrouhlého chrámu*. Na obraze
Zříceniny antických paláců s obeliskem podložku
tvorí jen nepatrně hrubší plátno s hustotou
12 × 13 nití/cm².

Před nanesením podkladu na lněnou
podložku byla aplikována izolační orga-
nická vrstva. Obvykle je při přípravě pláten
používána klišová izolace, která zabraňuje
odsávání olejového pojiva do materiálu
podložky. Je patrná pod podkladovou vrst-
vou na vzorku z oblohy obrazu *Zříceniny
s fontánou a figurální stafáží*. U všech zkou-
maných obrazů je celoplošně nanesený
dvouvrstvý podklad. Spodní vrstvu tvoří
klasický podklad bolusového typu³⁵ a nad
ní je vrchní podkladová vrstva šedého
odstínu. Zabarvení bolusových podkladů je
jasné červeno-oranžové s teplejším odstí-
nem, který je dán kombinací použitých
hlinek a okrů, žlutý goethit /FeO(OH)/
a červený hematit, /Fe₂O₃/.³⁶ V šedé vrchní
modelační vrstvě, která tvořila optický
základ malby, byla identifikována směs
olovnaté běloby a uhlové černě s příměsí
okrů (**obr. 10**). Na zkoumaných dílech, na
textilní podložce, jednoznačně připsaných
Norbertu Grundovi nebyla identifikována
stejně zbarvená druhá vrstva podkladu.³⁷
Na Grundových dílech je druhá vrstva
podkladu okrově hnědého tónu³⁸ nebo
světle okrově (až do oranžova) zbarvená.³⁹
Na obraze *Zříceniny antických paláců s obe-
liskem* má bolusový podklad stejný odstín,
a druhá vrstva podkladu má jednotný světle
šedý tón, jak na vzorku z oblohy, tak na
vzorku z architektury (**obr. 11**).⁴⁰ Na díle
Architektura - Palácové nádvoří I je bolusový
podklad sytějšího červeného zbarvení
s druhou vrstvou šedého podkladu výrazně
tmavšího odstínu oproti šedému podkladu
na obraze *Zříceniny antických paláců s obe-
liskem* a s větším zastoupením velmi jemných
okrů a černě. Šedý nátěr vymezují hrany
napínacího rámu, nezabíhá až ke krajům
plátna tak jako první podkladová vrstva. Je
tedy zřejmé, že tímto nátěrem byly obrazy
opatřeny až po napnutí na vypínací rám.
Popsaná šedá vrstva se na RTG snímcích
projevuje hrubými štetcovými tahy nekore-
spondujícími se svrchní malbou. Velice zře-
telně jsou tyto tahy patrné na RTG snímku

obrazu *Zříceniny antických paláců s obeliskem* (obr. 12). Zdá se, že v tomto případě je šedý nátěr nanesen v silnější vrstvě než u dvou dalších zkoumaných obrazů, kde se tato vrstva projevuje méně markantně.

Na obraze *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží* je celá kompozice s výjimkou figur rozvržena velice precizní podkresbou, jak dokládají snímky IR reflektografie (obr. 13). Linie kresby jsou vedeny přesnou linkou podle pravítka. Do systému úběžníků se společným bodem je zakreslena celá architektonická konstrukce. Je zajímavé, že v této kresbě se nacházejí četné změny, a to zásadního charakteru. Některé sloupy například autor nejprve zamýšlel postavit na vysoké podstavce, následně byly ovšem sníženy na spodní sokly (obr. 14). Malíř obrazu měl pravděpodobně k dispozici architektonickou předlohu, snad grafickou, kterou ovšem pouze nekopíroval, ale tvořivě ji upravil přímo na obraze v průběhu práce. Četné změny jsou také patrné i v samotné malbě. Autorské *pentimenti* lze například rozečíst v posunu fontány, ve změně dlažby v prvním plánu obrazu nebo ve fragmentu reliéfu v levé části kompozice. Autor dobře znal principy perspektivní projekce architektonických motivů, s nimiž se mohl seznámit prostřednictvím italských traktátů,⁴¹ a zjevně měl také zkušenosti s produkcí vedut respektive architektonických *capriccií*. Se stejným charakterem podkresby se setkáváme taktéž na obraze *Zříceniny antických paláců s obeliskem* (obr. 15). I zde je exaktní architektonická kresba významně měněna a upravována. Nejmarkantnější změnu nacházíme ve snížení úrovně vstupního prostoru paláce, kde bylo původně zamýšleno složitě členěné schodiště (obr. 16). Na obraze *Krajina s troskami okrouhlého chrámu* byla také pro architektonické prvky použita podkresba (obr. 17). Nejsou zde však patrné tak výrazné změny jako u dvou výše popsaných obrazů. Je to však dáno značně jednodušší architektonickou konstrukcí ruin, charakter kresby je ale totožný. V souvislosti se zjištěním podkresby na všech třech obrazech je třeba zdůraznit, že podkresba nebyla IR reflektografií nalezena na žádném jiném zkoumaném obraze připisovaném Norbertu Grundovi.⁴² Nebyla zjištěna ani v případě obrazů *Antické ruiny (Zříceniny architektury)* od Josefa Platzera a *Architektura (Palácové nádvoří I)* od Kryštofa Seckela, které byly zkoumány jako komparační materiál.

Podle snímků IR reflektografie a RTG snímků všech zkoumaných obrazů je patrné, že malba byla započata od oblohy a posledního obrazového plánu. Také na makrofotografiích je zřejmé, že tahy oblohy

zabíhají za malbu architektury. Charakter malby architektury a krajinného prostředí zkoumaných obrazů si je vzájemně velice blízký. Malba architektury je mimo lokální *pentimenti* patrná ve dvou vrstvách. Barevné souvrství je nejslabší ve stínech, jejichž barevnou kvalitu určuje optický součet prosvítajícího šedého podkladu, tmavé subtilní malby a svrchní lazury. Malba nabývá na mocnosti ve světelných partiích, které jsou tvořeny krycími nánosy. Architektonické detaily vymezuje ve stínech svrchní tmavá lazurní kresba kombinovaná ve světlech s krycí malbou. Blízkost malířského zpracování architektury zkoumaných obrazů dále podtrhuje totožná stylizace rostlin. Na obrazech *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží* a *Krajina s troskami okrouhlého chrámu* byly po finálně dokončené malbě obrazového prostoru vmalovány figurální stafáže. Na IR snímcích není patrné, že by figury byly podkreslené. Malíř si pravděpodobně mohl jednotlivé figury rozkreslit štětcovou kresbou a následně ještě do nezaschlé podkresby provést samotnou malbu. U postavy nymfy na *Zříceninách s fontánou a figurální stafáží* jsou patrné drobné posuny ve sklonu hlavy vlevo a u napřážené ruky, *pentimenti* jsou viditelné i pouhým okem.

Přírodovědný průzkum u obrazů *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží*, *Krajina s troskami okrouhlého chrámu* i *Zříceniny antických paláců s obeliskem* ukázal shodu v malbě oblohy téměř na všech měřených plochách metodou rentgenfluorescenční analýzy.⁴³ V malbě oblohy bylo identifikováno železo a olovo, které odpovídají užití hlinek, okřů a olovnatě běloby / $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ / ve vrstvách podkladu. Olovnatá běloba je rovněž v barevných vrstvách malby. Téměř ve všech spektrech byla zaznamenána přítomnost síry, jež odpovídá užití ultramarínu / $\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$ /, v některých spektrech byl rovněž identifikován křemík.⁴⁴ Na všech třech obrazech byla v malbě oblohy vedle olovnatě běloby a ultramarínu potvrzena přítomnost pruské modře / $\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3 \cdot x\text{H}_2\text{O}$, $\text{KFe}[\text{Fe}(\text{CN})_6] \cdot x\text{H}_2\text{O}$ /.⁴⁵ V rámci průzkumu děl jednoznačně spojených s Norbertem Grundem byla v modrých vrstvách oblohy vždy potvrzena směs olovnatě běloby a pruské modře.⁴⁶ Ultramarín nebyl v modré malbě oblohy identifikován na žádném takovém díle.⁴⁷ Drobné (mladší) retuše jsou provedeny zinkovou bělobou (ZnO) v kombinaci s modrým pigmentem.⁴⁸

V světle žluté malbě architektury a na žlutých oblacích bylo zjištěno vedle olova (olovnatá běloba) pouze železo. XRF analýzou nebyl v žádné partii architektury ani oblohy identifikován jiný charakteristický

prvek pro žlutě jako cín (Sn) nebo antimon (Sb), a lze se proto domnívat, že v těchto partiích je použit, kromě olovnaté běloby, výhradně žlutý pigment na bázi železa – žlutý okr.

V tmavší malbě architektury na obraze *Krajina s troskami okrouhlého chrámu* je směs olovnaté běloby, žlutých až hnědých okrů a černě (hnědá vrstva na **obr. 10b**). V malbě zelené vegetace (zelená vrstva) je směs pruské modře, žlutých až hnědých okrů a černě, ve světlé malbě lze předpokládat i přítomnost olovnaté běloby.⁴⁹ Na obraze *Zříceniny s fontánou a stafáží* byla identifikována v malbě architektury (**obr. 10d**), vedle těchto dominantních pigmentů, i příměs rumělků (HgS) a uhličitanu vápenatého (CaCO₃). Ve stínech, kde malba přechází do zeleno-hnědého tónu, bylo potvrzeno identické složení jako na malbě vegetace na díle *Krajina s troskami okrouhlého chrámu*. Na obraze *Zříceniny antických paláců s obeliskem* bylo možno odebrat vzorek z listoví na rozhraní oblohy, kde na stratigrafii nejsou viditelné vrstvy malby architektury, ale modrého nebe (**obr. 11**). Světlý nazelenalý tón vrstvy vegetace je výsledkem směsi olovnaté běloby, okrů, ultramarínu, černě, rumělků a pravděpodobně je přítomna i země zelená a uhličitan vápenatý. Na díle jednoznačně autorsky spjatém s Kryštofem Seckelem *Architektura (Palácové nádvoří I)* jsou sice použity obdobné pigmenty (v architektuře – olovnatá běloba, okry, černě, v zelené malbě vegetace – pruská modř, olovnatá běloba, okry), ale stejně jako podklad i vlastní malba má daleko jemnější strukturu částic pigmentů.

Neinvasivní prvkový průzkum významně pomohl charakterizovat užití některých pigmentů i na figurách, zejména v červené a žluté malbě draperií a inkarnátů u obrazů *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží* a *Krajina s troskami okrouhlého chrámu*. Na základě identifikovaných charakteristických prvků lze v inkarnátech předpokládat klasickou směs pigmentů – olovnatá běloba s rumělkou (HgS). Vedle rtuti a olova, byl na obou obrazech v inkarnátech identifikován antimon, což je prvek signifikantní pro neapolskou žluť /Pb(SbO₃)₂ nebo Pb(SbO₄)₂/.⁵⁰ Rumělka a neapolská žluť je i součástí žlutých a červených draperií. Z makrofotodokumentace je zřejmé i užití červeného organického laku v malbě draperií. Lze konstatovat, že užití pigmentů i malba figur samotná vykazují v případě obou děl značnou podobnost.

Analýzou pojiv, metodou plynové chromatografie s hmotnostní spektroskopií, byl v modré malbě oblohy na obraze *Krajina s troskami okrouhlého chrámu* identifikován jako hlavní pojivo ořechový olej (P/S~2,2;

A/P~1,4).⁵¹ Ořechový olej byl doporučován jako pojivo právě modrých pigmentů pro své vlastnosti, zejména pro větší odolnost proti žloutnutí.⁵² Totéž platí pro malbu *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží*. V případě obrazu *Zříceniny antických paláců s obeliskem* byla zjištěna směs lněného a ořechového oleje (P/S~2,0, A/P~1,0). V dílech Norberta Grunda byl v malbě identifikován jak ořechový, tak lněný olej. V modré malbě byl potvrzen více olej ořechový.

Na základě stylové analýzy i podrobného restaurátorského a přírodovědného průzkumu lze konstatovat, že architektura a krajina na všech třech popisovaných obrazech jsou dílem stejného autora, respektive stejné dvojice autorů. *Krajina s troskami okrouhlého chrámu* a *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží* vznikly zřejmě současně, jak lze usoudit z významných shod v technice. Užití pigmentů na malbě pozadí (oblohy) a architektury je shodné. *Zříceniny antických paláců s obeliskem* pak byly vytvořeny nejspíše v menším časovém odstupu a patrně nebyly zcela dokončeny. Na obraze *Zříceniny antických paláců s obeliskem* je stratigrafie z oblohy i z vegetace materiálově velmi příbuzná, ale výstavba vykazuje mírně odlišný charakter.⁵³

Figurální stafáž lze připsat Norbertu Grundovi. Architektura a krajina vznikly ve všech případech rukou jednoho malíře, nikoli však Norberta Grunda. Ostatně již Jan Quirin Jahn, který se s Grundem osobně znal a byl nejspíše i prvním vlastníkem trojice zkoumaných obrazů, konstatoval, že „I když [Grund] umisťoval ve svých krajinách často stavby, vidíme přece jenom zřídka něco ze sloupového řádu, protože nestudoval dost důkladně architekturu.“⁵⁴ Proti jeho autorství jednoznačně hovoří přítomnost precizní lineární podkresby architektur, způsob samotné malby trosek i pojetí vegetace, a nakonec i nebývale velký formát. S vysokou pravděpodobností, hraničící s jistotou, jej vylučuje také užití ultramarínu v malbě oblohy. Potíže však činí hledání jména konkrétního umělce. Jisté je, že se nejedná ani o Josefa Platzera, ani o Kryštofa Seckela, jimž byly obrazy také přisuzovány. Jejich spolupráce s Grundem nepřipadá v úvahu jak z časových důvodů, tak z důvodu rozdílného charakteru jejich dalších děl, která se výrazně liší od stylu trojice zkoumaných maleb. Jeho identifikace je ještě otázkou dalšího bádání, není však pochyb, že se jednalo o zkušeného specialistu na malbu architektur se znalostí římské vedutistické tradice, který mohl pracovat i v oboru divadelní scénografie.

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 Norbert Grund (1717–1767), GAČR reg. č. 13-07247S.

2 Olej, plátno, 76 × 103,7 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 2741. Naposledy podrobně Hana Seifertová – Anja K. Ševčík, *S ozvěnou starých mistrů. Pražská kabinetní malba 1690–1750*, Praha 1997, s. 176–177, č. kat. 90, obr. s odkazem na starší literaturu.

3 *Obětování Venuši*, olej, dřevo, 25,2 × 22 cm, Sbírky Pražského hradu, inv. č. O 475. Podrobně Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského hradu. Soubor vybraných děl*, Praha 1964, s. 120–121, č. 32, obr. s odkazem na starší literaturu. Odkaz a obr. také Seifertová – Ševčík (cit. v pozn. 2), s. 176–177.

4 Příkladem může být obraz *Římská zřícenina*, (kolem 1760), olej, lipové dřevo, 27,2 × 17,3 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 281.

5 Olej, plátno, 76 × 103,2 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 2956. Naposledy Marcela Vondráčková (ed.), *Baroko v Čechách. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Archeologického ústavu Akademie věd ČR, Praha, v. o. s.*, Praha 2013, s. 135; podrobně Jiří Bláha (a), *Josef Platzler (1750–1806)*, magisterská diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci 2009, s. 63–65, č. kat. I.7.

6 Srov. např. *Pět koupajících se dívek*, olej, dubové dřevo, 22,9 × 28,1 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 353; *Čtyři koupající se dívky*, olej, dubové dřevo, 22 × 26,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 343 nebo *Čtyři děti u vodopádu*, olej, lipové dřevo, 18 × 23,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 363; popř. *Dvě koupající se nymfy a satyr*, olej, měď, 18,5 × 15,3 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 272.

7 Olej, plátno, 76 × 103,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 2742. Naposledy k němu Pavel Preiss (a), K ohlasu jevištního výtvarnictví v malířství na sklonku 18. století. Norbert Grund, Kryštof Seckel a Josef Platzler, in: *Z dějin umění V. Na předělu věků. Sborník prací k poctě prof. PhDr. Jaroslava Pešiny, DrSc., Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 3-4*, Praha 1992, s. 169, obr. 2. Obraz byl do průzkumu zahrnut až dodatečně, na základě podobnosti malby architektury. Jeho stylová analýza je ztížena z důvodu chybějící figurální stafáže.

8 Theodor Frimmel, *Sbírka obrazů Ing. Richarda Jahna v Praze*, Praha 1902, s. 31–32.

9 Ibidem, s. 31, č. 22, obr. Německý malíř 18. století a nepochybně Norb. Grund, *Krajina se zříceninami slohu římského. „Postavičky velmi připomínají ruky Nor. Grunda, zříceniny však zdají se pocházeti od jiného malíře.“*

10 Ibidem, s. 31, č. 23, obr. Tentýž mistr, *Zříceniny římské rotundy. „Postavičky a krajina od dvou různých umělců. Protějšek předešlého.“*

11 Ibidem, s. 32, č. 24, obr. Tentýž mistr, *Zbytky antických staveb na pobřeží mořském. „Bez figurální stafáže.“*

12 Velikost je v rámci Grundovy tvorby naprosto ojedinělá. Rozměry děl se poněkud odlišují podle typu podložky malby.

K nejpočetnější skupině patří díla na dřevěné podložce, v menší míře se pak vyskytují i podložky kovové a textilní. Velikost děl na plátěné podložce se pohybuje v rozmezí od 14,5 × 12 cm (nejmenší dílo *Rabín s knihou*, Národní galerie v Praze, inv. č. O 14903) většinou do 29 × 40 cm, největší formát 20 × 40,5 cm má *Krajina s přístavem a vojáky* a jeho protějšek *Krajina s odpočívajícími vojáky* (Cisterciácký klášter Vyšší Brod). Díla na kovové podložce jsou od nejmenšího formátu 4,3 × 5,2 cm *Rovina II* (Národní galerie v Praze, inv. č. O 304) po formát nepřekračující 40 cm, největší rozměr 28 × 38 cm má dílo *Před kostelem* (Národní galerie v Praze, inv. č. O 5384). U děl provedených na dřevěné podložce je variabilita formátů větší, ale největší rozměr nepřekračuje 54 cm. Nejmenší obraz má rozměr 6,8 × 4,2 cm *Krajina se zálivem a hořící vesnicí v noci* (Národní galerie v Praze, inv. č. O 9139) a největší rozměr 34,5 × 54,5 cm má obraz *Na jarmarku* (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, inv. č. 2198). Z porovnání rozměrů Grundových děl je zřejmé, že obraz *Krajina s troskami okrouhlého chrámu* (Národní galerie v Praze, inv. č. O 2741) se svými rozměry 76 × 103 cm vymyká. Porovnáno bylo cca 340 děl.

13 Frimmel (cit. v pozn. 8), s. 10 „[...] dále tři velké pohledy na architektury nepochybně v Praze provedené, které dle mého názoru poukazují na vzácného mistra Leop. Peuckerta.“

14 Prokop Toman, *O životě Norberta Grunda (1717–1767), Volné směry XVI*, 1912, s. 295.

15 Pavel Preiss, *Česká barokní krajina*, Praha 1964, č. 52.

16 Ibidem.

17 Pavel Kříž, *Norbert Grund 1717–1767*, Praha 1967, č. kat. 159.

18 Seifertová – Ševčík (cit. v pozn. 2), s. 176.

19 *Prager Barock*, Schallaburg 1989, s. 306, č. kat. 4.12, obr. (autor hesla Pavel Preiss), jako *Ruinen antiker Paläste mit Obelisk (Zříceniny antických paláců s obeliskem)*, asi kolem 1775. „Als Schöpfer dieses Bildes kann durch Vergleich mit anderen unumsrittenen Werken mit Sicherheit Christoph Seckel betrachtet werden; dies belegt gegenüber dem ‚barockeren‘ Platzler seine charakteristisch strengere, bereits rein klassizistische Formensprache der trocken und etwas schwächer traktierten architektonischen Glieder, aus denen ein wenig mechanisch grössere Komplexe zusammengesetzt sind.“

20 Ibidem, s. 310–312, č. kat. 14.20, obr. (autor hesla Pavel Preiss) jako *Antike Ruinen mit Figurenbrunnen und Staffage (Antické ruiny s figurální kašnou a stafáží)*, nejspíše kolem 1780. „Die Form der Architektur mit den schlanken Säulenschäften mit angenagten Fugen, mit den weitausladenden korinthischen Kapitälén, mit den scharf modellierten Archivolten und dem Eierstab-Ornament, die Fragmente

der Balustraden – alle diese Motive, die das Bizarre in der Gliederung der Bilder und die scharfe Perspektive der in Lichtkontrasten und scharfen Schatten medellierten und durch Durchblicke verbundenen Architektur steigern – dies alles bringt dieses interessante Bild den Gemälden Joseph Platzers näher. Aus diesem Grunde darf Platzer ohne Zweifel als Schöpfer des Werkes betrachtet werden.“

21 Preiss (a) (cit. v pozn. 7), s. 168–171; Pavel Preiss (b), Scénografie a jevištní obraz na předělu staletí a stylů: Josef Ignác Platzer mezi divadly v Praze a ve Vídni, in: *Mezi časy. Kultura umění v českých zemích kolem r. 1800. Sborník příspěvků z 19. ročníku sympozií k problematice 19. století*, Plzeň 4.–6. 3. 1999, Praha 2000, s. 252; Seifertová – Ševčík (cit. v pozn. 2), s. 176; Andrea Rousová, Krajinné motivy v dílech barokních mistrů, in: Naděžda Blažíčková-Horová (ed.), *Krajina v českém umění 17.–18. století. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze v paláci Kinských*, Praha 2005, s. 17–18; Bláha (a), (cit. v pozn. 5), s. 63–65, č. kat. I.7; Jiří Bláha (b), Das malerische Werk Josef Platzers, *Umění LVII*, 2009, s. 553, 561, pozn. 29; Vondráčková (cit. v pozn. 5), s. 135.

22 Restaurátorský a přírodovědný průzkum byl proveden na více než 90 dílech spojovaných se jménem Norberta Grunda. Jeho cílem bylo specifikovat materiály podložek, podkladů, anorganické a organické materiály v barevných vrstvách a popsat techniku malby, která by se dala autorsky charakterizovat, a odlišit Grundovy autentické malby od obrazů z jeho okruhu a následovníků, popř. napodobitelů. K technice malby na textilní podložce v díle Norberta Grunda viz Radka Šefců – Marcela Vondráčková – Václav Pitthard – Adam Pokorný, *Technika malby na plátěné podložce v díle Norberta Grunda a jeho následovníků*, in: *FÓRUM 2015 pro konzervátory-restaurátory*, AMG, Brno 2015, s. 23–30.

23 Radka Šefců, nepublikované laboratorní zprávy č. 14/146, 14/147, 15/43 z let 2014–2015, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze.

24 Laboratorní zprávy z průzkumu obrazů Norberta Grunda z let 2013–2015. Nepublikované laboratorní zprávy, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze.

25 *Antické ruiny (Zříceniny architektury)*, olej, měď, 24,5 × 33 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 2752, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 15/37, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze. Technika malby na kovové podložce má odlišný charakter. Na podložce je souvrství na bázi olovnaté běloby s příměsí okru a rumělků. V modré malbě oblohy byla identifikována směs pruské modře a olovnaté běloby.

26 *Architektura (Palácové nádvoří I)*, olej, plátno, 85 × 67,5 cm, Národní galerie v Praze,

inv. č. O 846, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 15/135, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze.

27 Podrobně Bláha (a) (cit. v pozn. 5), s. 61–62, č. kat. I/5 s odkazem na starší literaturu, popř. Bláha (b) (cit. v pozn. 21), s. 553, 561, pozn. 26. Obraz pochází rovněž ze sbírky Richarda Jahna v Praze – viz Frimmel (cit. v pozn. 8), s. 46, č. 79.

28 *Prager Barock* (cit. v pozn. 19), s. 306–307, č. 14.15; Preiss (a) (cit. v pozn. 7), s. 170, pozn. 23, obr. 3 s odkazy na starší literaturu.

29 Odběrová místa byla vybrána s ohledem na předpoklad užití pigmentů, které by byly charakteristické ev. dobře datovatelné z hlediska jejich užití v malbě. Tento přístup byl uplatňován v rámci celého materiálového průzkumu děl Norberta Grunda.

30 K technice Nicholas Eastaugh – Valentine Walsh – Tracey Chaplin – Ruth Siddall, *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, Butterworth-Heinemann, Amsterdam 2008.

31 Prvkovou analýzu SEM/EDS provedla Jana Odvárková.

32 Molekulovou analýzu metodou Ramanovy spektroskopie provedla Radka Šefců. K technice John R. Ferraro – Kazuo Nakamoto – Chris W. Brown, *Introductory Raman Spectroscopy*, Academic Press, Amsterdam 2003.

33 Analýzu provedl Václav Pitthard z Naturwissenschaftliches Labor v KHM ve Vídni. Analýza olejů je založena na esterifikaci volných mastných kyselin, přičemž z jejich poměrů lze pak následně určit konkrétně použitý olej v malbě. Michael Schilling, *Workshop on Binding Media Identification in Art Objects*, Netherlands Institute for Cultural Heritage, 2003.

34 Debora Mayer, Identification of textile fibres found in common painting supports, in: Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (eds.), *Conservation of Easel Paintings*, Routledge, London and New York 2012, s. 318–325.

35 Od 17. a v průběhu 18. století bylo typické použití podkladu tzv. bolusového typu. Jde o barevný obvykle červený, červeno-oranžový až hnědý podklad na bázi hlinek (alumosilikáty) a železitých pigmentů, např. okry – červený hematit Fe₂O₃, žlutý goethit FeO(OH), sieny, umbry.

36 Kate Helwig, Iron oxide pigments: natural and synthetic, in: Barbara H. Berrie (ed.), *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, Volume 4, National Gallery of Art, Washington 2007, s. 39–109.

37 Světlejší podklady jsou viditelné na mikrovzorcích odebraných z děl na kovových a dřevěných podložkách. Je však nutno si uvědomit, že druh podložky značně ovlivňoval následnou techniku malby a např. na kovových podložkách je zcela běžné užití olovnaté běloby v celém podkladu. Technika na kovových

podložkách např. Michael K. Komanecky – Edgar P. Bowron – Clara Borgellini – Isabel Horovitz – Jorgen Wadum – Ekkehard Westermann, *Copper As Canvas: Two Centuries of Masterpiece Painting on Copper 1575–1775*, Oxford University Press, New York 1999.

38 Např. *Galantní scéna v parku I – Občerstvení v parku*, olej, plátno, 36,5 × 29 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 360, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 14/9; *Galantní scéna v parku II – Procházka parkem*, olej, plátno, 36,5 × 29 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 361, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 14/10, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze, 2014.

39 Např. *Krajina s pobožem*, olej, plátno, 21 × 28,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 2888, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 14/71, *Krajina s jezdcem* olej, plátno, 19,5 × 29 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 2889, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 14/94, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze, 2014.

40 Použití tohoto typu dvojvrstvého podkladu se spodní vrstvou s obsahem zemitých pigmentů se zabarvením variujícím od červenooranžové až po hnědočervenou a svrchní šedou až šedookrovou vrstvou je obecně v záalpských zemích značně rozšířeno od počátku 18. století. Jejich původ lze však hledat již v holandské malbě předešlého století. Viz Arie Wallert, *Still Lifes: Techniques and Style, An Examination of Paintings from the Rijksmuseum*, Amsterdam 1999, s. 11; Maartje Stols-Witlox, *Grounds, 1400–1900*, in: Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (eds.), *Conservation of Easel Paintings*, Routledge, London and New York 2012, s. 175–176.

41 Principy konstrukce iluzivní architektury byly koncem 17. a začátkem 18. století vydány v řadě dobových publikací. Od starších traktátů o perspektivě, v nichž převládaly texty, se liší rozsáhlou obrazovou přílohou a velkou názorností. Byly proto velmi oblíbené. Za všechny Andrea Pozzo, *Prospettiva de pittori, e architetti*, Roma 1683, který vyšel v různých jazykových mutacích, mj. i německy.

42 Na jednom z mála obrazů Norberta Grunda, avšak na dřevěné podložce, *Scéna v interiéru s kolovrátkem na stole*, olej, dřevo 17,7 × 13,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. DO 6344, je viditelná červeno-hnědá kresba provedená zřejmě pigmenty na bázi železa (okry, hlinka). Tyto pigmenty jsou pro IR reflektografii neviditelné. Kresba provedená materiálem na bázi uhlíku identifikovaná IRR nebyla na Grundových dílech zaznamenána.

43 Identifikované prvky získané měřením XRF jsou z celé hloubky stratigrafie.

44 Další pro ultramarín charakteristické prvky, jako je sodík (Na), jsou pod mezí detekce přístroje. Joyce Plesters, *Ultramarine blue, natural and artificial*, in: Ashok Roy (ed.),

Artists' Pigments, A Handbook of Their History and Characteristics, Vol. 2, Washington 1993, s. 37–65.

45 Pruská modř $[\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3 \cdot x\text{H}_2\text{O}]$, $\text{KFe}[\text{Fe}(\text{CN})_6] \cdot x\text{H}_2\text{O}$, nebo $\text{M}^I\text{Fe}^{\text{III}}\text{Fe}^{\text{II}}(\text{CN})_6$, kde M^I je kation sodíku (Na), draslíku (K) nebo amonný kation NH_4^+ / viz Barbara H. Berrie, *Prussian Blue*, in: Elisabeth West Fitzhugh (ed.) *Artists' Pigments A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 3, National Gallery of Art Washington, Oxford University Press, New York 1997, s. 191–217.

46 V malbě oblohy je charakteristická pro díla autorsky jednoznačně spojená s Norbertem Grundem, viz laboratorní zprávy z let 2013–2015, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze. Jako jediný modrý pigment byla pruská modř identifikována, spolu s olovnatou bělobou, v malbě oblohy také na obraze *Architektura – Palácové nádvoří I* od Kryštofa Seckela. K pruské modři viz François Delamare, *Blue Pigments. 5000 Years of Art and Industry*, Archetype Publication, London 2013, s. 145–193.

47 Ultramarín nebyl potvrzen na žádném jiném díle na textilní podložce připisovaném Norbertu Grundovi. Identifikován byl pouze na dílech sporných, na kovové podložce *Krajina s prádlenou*, olej, pocínovaný železný plech, 16,2 × 12,7 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 9136, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 13/61; *Krajina s prádlenou*, olej, pocínovaný železný plech, 16 × 12,7 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 9144, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 13/62; *Příchod jezdecké tlupy do vsi*, olej, měď 17,5 × 22,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 376, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 14/65; *Odchod ozbrojených jezdců*, olej, měď 17,5 × 22,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 377, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 14/66, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze, 2013–2014. Na dřevěné podložce nebyl identifikován na žádném zkoumaném díle.

48 Zinek (Zn) identifikován v modré obloze, rovněž na vzorku z oblohy z obrazu *Krajina s troskami okrouhlého chrámu*, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 14/146, viditelná vrstva retuše s užitím zinkové běloby.

49 Olovo (Pb) identifikováno XRF analýzou.

50 Neapolská žlut je rovněž užitá na díle Norberta Grunda *Aeneas s Anchisem prchají z hořící Tróje*, olej, plátno, 14,5 × 14,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1626, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 13/59, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze, 2013. K neapolské žluti viz Ian M. Wainwright – John M. Taylor – Rosamund D. Harley, *Lead Antimonate yellow*, in: Robert L. Feller (ed.) *Artists' Pigments A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 1, Cambridge University Press, London 1986, s. 219–254.

51 Jednotlivé oleje byly identifikovány pomocí poměrů mastných kyselin. Konkrétně z poměru palmitové a stearové kyseliny (P/S) lze určit typ oleje a z poměru azelaové a palmitové kyseliny (A/P) je možné říci, jak byl olej upravován před vlastním použitím.

52 Raymond White – Jo Kirby, Rembrandt and his Circle: Seventeenth-Century Dutch Paint Media Re-examined, *National Gallery Technical Bulletin*, Vol 15, 1994, s. 64–78; Raymond White – Jennifer Pilc – Jo Kirby, Analyses of Paint Media, *National Gallery Technical Bulletin*, Vol 19, 1998, s. 77–79, 88–89.

53 Zejm. je to patrné na stratigrafii vzorku z vegetace.

54 Seifertová – Ševčík (cit. v pozn. 2), s. 176.

Seznam vyobrazení

- 1** *Krajina s troskami okrouhlého chrámu*, celek, Národní galerie v Praze.
- 2** *Krajina s troskami okrouhlého chrámu*, detail satyrů v popředí a nymf obětujících Venuši, Národní galerie v Praze.
- 3** *Obětování Venuši*, detail figur, Sbírký Pražského hradu.
- 4** *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží*, Národní galerie v Praze.
- 5** *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží*, detail, figurální stafáž, Národní galerie v Praze.
- 6** Norbert Grund, *Čtyři koupající se dívky*, detail, figury, Národní galerie v Praze.
- 7** *Zříceniny antických paláců s obeliskem*, Národní galerie v Praze.
- 8** Josef Platzer *Antické ruiny (Zříceniny architektury)*, Národní galerie v Praze.
- 9** Kryštof Seckel, *Architektura (Palácové nádvoří I)*, Národní galerie v Praze.
- 10** Srovnání vrstev podkladu v malbě v odraženém světle na obraze *Krajina s troskami okrouhlého chrámu*: a) modrá obloha, b) vegetace a na obraze *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží*: c) modrá obloha, d) architektura. V obou případech je kladení vrstev stejné. Na červeném bolusovém podkladu je druhá šedá vrstva. V modré malbě oblohy je užita olovnatá běloba ve směsi s ultramarínem a pruskou modří.
- 11** Stratigrafie vrstev v odraženém a ultrafialovém světle z modré oblohy (a) a architektury (b) z obrazu *Zříceniny antických paláců s obeliskem*. Na bolusové vrstvě podkladu je druhá světle šedá vrstva jednotného tónu. V modré malbě oblohy je užita olovnatá běloba ve směsi s ultramarínem a pruskou modří.
- 12** *Zříceniny antických paláců s obeliskem*, RTG snímek, Národní galerie v Praze.
- 13** *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží*, IR snímek, Národní galerie v Praze.
- 14** *Zříceniny s fontánou a figurální stafáží*, srovnání téhož detailu na snímku ve viditelném spektru a v IRR, Národní galerie v Praze.
- 15** *Zříceniny antických paláců s obeliskem*, IR snímek, Národní galerie v Praze.
- 16** *Zříceniny antických paláců s obeliskem*, srovnání téhož detailu na snímku ve viditelném spektru a v IR reflektografii, Národní galerie v Praze.
- 17** *Krajina s troskami okrouhlého chrámu*, IR snímek, Národní galerie v Praze.

Restaurování a konzervace sochy *Madona s dítětem na trůnu* z Národní galerie v Praze, postup a problematika čištění

DUNJA STEVANOVIĆ

V roce 2012 zadala Národní galerie v Praze Ateliéru restaurování výtvarných děl malířských a polychromované plastiky na Akademii výtvarných umění konzervaci a restaurování dřevěné, polychromované, pozlacené a postříbřené sochy *Madony s dítětem na trůnu* (kolem r. 1300, autor neznámý, rozměry: v. 87 cm, š. 35 cm, hl. 23 cm). Následoval pečlivý průzkum historie sochy, jejího uchovávání v průběhu staletí i uměleckých a historických okolností. Kromě toho byla pořízena písemná, grafická a fotografická dokumentace. Dílo bylo podrobena analýze včetně odebrání vzorků a sondáže. Podrobným zkoumáním bylo zjištěno, že socha je poměrně zachovaná a je možné zahájit další práce. Členy schvalovací komise byli prof. akad. mal. Karel Stretti, akad. mal. Markéta Pavlíková, Ph.D. z Akademie výtvarných umění v Praze, PhDr. Petr Příbyl, Ph.D. z Národní galerie v Praze a prof. PhDr. Pavel Štěpánek, Ph.D. Po konzultacích s ing. Radkou Šefců, ing. Ivanou Vernerovou a ing. J. Odvárkovou z chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze bylo rozhodnuto prezentovat druhou ze čtyř chronologických vrstev. Všechny fáze restaurátorských prací byly fotograficky zdokumentovány. Došlo k opravě, očištění a konsolidaci vrstev polychromie, k provedení výplní a k položení křídových vrstev na místa nejvíce vystavená pohledům pozorovatele. Posléze proběhly retuše a nakonec byla celá socha nalakována. Veškeré materiály použité při restaurátorských pracích jsou reverzibilní. Na konci roku 2014 byla socha vrácena Národní galerii v Praze, kde byla umístěna v doporučených monitorovaných a příznivých klimatických podmínkách.

Klíčová slova

polychromovaná dřevořezba, Madona na trůnu, sedes sapientiae, 1300, Španělsko, konzervování a restaurování, snímání přemalob, gelová rozpouštědla, azurit, auripigment

Úvod

Sochu *Madona s dítětem na trůnu* (inv. č. P 216) ikonografického typu *sedes sapientiae* (Trůn moudrosti) zakoupil 19. října 1924 z vídeňské sbírky pro Národní galerii v Praze (dále pouze Národní galerie) Heinrich Ephron. Od té doby byla socha umístěna v depozitáři Národní galerie, aniž prodělala restaurování. K jejímu vystavení¹ a písemné propagaci² došlo pouze v několika málo případech. Její původ a historickou i umělecko-historickou hodnotu stanovil v roce 1976 prof. PhDr. Pavel Štěpánek, Ph.D.,³ z jehož zjištění vyplývá, že se jedná o severošpanělskou sochu, vytvořenou pravděpodobně v řezbářském ateliéru v Navaře nebo Kastilii. Tato madona patří k větší skupině ikonografického typu *Andra Mari*,⁴ s níž

sdílí řadu podobností⁵ ve stavbě, v trojrozměrném tvaru a držení těla. Za možná centra, kde tento typ⁶ vznikl a odkud se šířil, jsou označovány Alava, La Rioja nebo Burgos. V Národní galerii se vyskytuje pouze jeden exemplář, ale španělská muzea vlastní mnoho madon,⁷ které se pražské soše více či méně podobají. Rozměry těchto madon mohou být různé (od 87 cm do 146 cm⁸), ale jejich hlavní rysy se do značné míry shodují, přestože sochy nepostrádají řadu individuálních charakteristik:⁹ jsou tu rozdíly v draperii, typu dřeva, výrazu obličeje, individuálních proporcích a předmětech, které drží madona nebo dítě.¹⁰ Je pravděpodobné, že madony pocházely z různých španělských dílen a od různých řezbářů, ale patrně byly vytvářeny podle jednoho vzoru a inspirace, jímž byla zbožňovaná *Madona s dítětem* z tympanonu kostela Santa Maria la Real v navarrském Olite.

Pražská socha *Madona s dítětem na trůnu* byla vyřezána z vydlabaného kmene s obličejovou stranou směřující od jeho středu. Na místech, kde to bylo nezbytné, doplnily sochu menší částmi dřeva (ramena, trůn a podstavec), které byly pro zpevnění pokryty lněným plátnem. Socha se skládá z jednoho velkého kusu dřeva a deseti menších kusů.¹¹ Po dokončení řezbářských prací byly praskliny a slabé partie přelepeny poměrně malými částmi jemně tkaného lněného plátna s různou hustotou vazby (20 × 20, 16 × 13 a 10 × 13 nití na cm²), které pocházely z různých období (celkem se jednalo o deset míst). Následně byl na povrch nanesen živočišný klič sloužící jako izolace. Tyto vrstvy byly zkoumány ve stratigrafických průřezích mikrovzorků a kolem zbytků původních vrstev kličokřídového podkladu. Než byla na sochu nanесena podkladová vrstva, do štěrbin mezi sloupky a hlavní plastikou byl vtlačen pórézní tmel, který se zřejmě skládal z křídý (dihydrát / hemihydrát síranu vápenatého?), dřevěných pilin a živočišného kliču. Poté byl aplikován běžný podklad (sádra). Řezbářské opravy nebylo příliš detailní.¹² Je zřejmé, že se počítalo s tím, že bude překryto polychromií. Na dřevěném základu sochy částečně pokrytém plátnem se našly čtyři různé vrstvy.

Stratigrafie barevných vrstev (co prokázal mechanicko-chemický a stratigrafický průřez¹³):

Z první (původní) vrstvy byly nalezeny pouze fragmenty (pokrývající patrně méně než 10 % povrchu), ale vzhledem k jejich zachovalému stavu se nám naskytl pohled na krásný stříbřený povrch natřený různý-

mi typy lazur a temperou (vaječné pojivo), jejichž barva se lišila podle umístění na draperii. Tato barevná vrstva byla nanесena na křehký sádrový podklad¹⁴ (dihydrát síranu vápenatého: CaSO₄·2H₂O s příměsí kaolinu a izolovaný organickou vrstvou (bílek? / želatina?), na nějž bylo kladeno stříbro a posléze další izolace (tentokrát šelaková, jak potvrdilo zbarvení pod UV světlem). Madonin pláštík:¹⁵ na rubové straně červený (rumělka), na lícové straně stříbrný¹⁶ (zjištěna koroze, bez zbarvení); madonin šat: stříbro (korodované) + lazury a geometrické ornamenty;¹⁷ pláštík dítěte:¹⁸ na rubové straně zelený, na lícové straně červený + červený lak,¹⁹ šat dítěte: bílý s několika malými geometrickými rhomboidními stříbrnými ornamenty; trůn: stříbrný s černomodrými (uhlová čern, měděný pigment) ornamentálními proužky; jemný růžový inkarnát na těle madony i dítěte. Madoniny vlasy jsou zlaté a její rouška²⁰ je světlé, poloprůhledné bílé barvy s jasně červenou rubovou stranou. Madona má světlou pleť, červené rty (rumělka, olovnatá běloba), velké oči zvýrazněné černou konturou a černé obočí. Všechny tyto rysy spolu s analýzou pigmentu a pojiv jsou užitečné z uměleckohistorického hlediska, protože znamenají další potvrzení datace sochy stanovené prof. PhDr. Pavlem Štěpánkem, Ph.D. na konec 13. nebo začátek 14. století.

Druhá vrstva byla vytvořena s velkou péčí (soudě podle použití vaječné tempery a volby pigmentů pravděpodobně v pozdním středověku). Na původní vrstvu byl nanесen tenký podklad na bázi aluminosilikátu vápenatého, který byl posléze překryt sádrovou vrstvou a nakonec barevným nátěrem, jenž měl patrně odpovídat barevným fragmentům původní vrstvy, ale soudě podle volby barev byl aplikován bez patřičné ikonografické a ikonologické znalosti. Tento nátěr pokrývá většinu polychromovaného povrchu sochy (přibližně 90 %) a technicky je proveden mnohem kvalitněji než třetí a čtvrtá vrstva: madonin pláštík: na rubové straně červený (rumělka), na lícové straně tři vrstvy zelené²¹ (měděný pigment s příměsí olovnaté běloby); madonin šat: modrý (azuritový fragment – částice pigmentu, aplikované na téměř suchý bílek nebo želatinu?, velmi nestabilní); pláštík dítěte: na rubové straně zelený, na lícové straně červený (rumělka) + červený organický lak; šat dítěte: bílý (olovnatá běloba); trůn: zlaté pigmentové pozadí s černým (organická uhlová čern) ornamentem a zelenými, červenými a modrými (měděný pigment, rumělka; modrý pigment nebyl analyzován) ornamentálními proužky; jemný

růžový inkarnát na těle madony i dítěte. Také v oblasti vlasů a korunky byla na podklad nejprve nanášena izolační vrstva a posléze barva (směs minia a zlatého pigmentu, jejímž výsledkem byl teplý podtón). Nakonec došlo k pozlacení – patrně bylo aplikováno žlutooranžové pigmentové olejové mořidlo nebo proteinové pojivo. Zlaté plátky byly pravděpodobně nanášeny, když mořidlo téměř uschlo. Na zlacení nebyla aplikována lazura ani lak. Polychromie inkarnátu byla velmi světlá a narůžovělá, takže působila dojmem porcelánu. Tváře byly narůžovělé, oči hnědé, obočí mělo dlouhou linku²². Pleť tak dostala nenapodobitelný šedofialový odstín. Tato vrstva pravděpodobně prodělala drastický zásah: výzkum ukázal, že soše byl přidán nejspodnější podstavec (z javorového dřeva), nejspíš z důvodu poškození původního podstavce. Spojení bylo překříženo a pokryto původním plátnem.

Třetí vrstva, kterou prof. PhDr. Pavel Štěpánek, Ph.D. popsal v již zmiňovaném článku, pokrývala první dvě silnou vrstvou podkladu na bázi aluminosilikátu vápenatého, na který byl nanášen červený bolus a zlacení²³ pokrývající většinu sochy (madonin plášť: na rubové straně červený, na lícové straně zlacený; madonin šat: modrý; plášť dítěte: na rubové straně červený, na lícové straně zlacený, šat dítěte: červený bolus; trůn: zlacený; bílo-šedivý inkarnát na těle madony i dítěte o něco silnější, ale nepříliš kvalitně provedený). Po mikrosondáži vyšlo najevo, že v tomto období soše přibýly kovové (mosazné) části,²⁴ které zakryly hrudník a zápěstí madony a dítěte. V této vrstvě došlo k dalšímu drastickému zásahu po zteření a úbytku dřeva po straně madonina pravého kolene (a až dolů k druhému podstavci). Otvor byl překryt silnou, nerovnou vrstvou sádrového tmelu (v některých místech tlustou až 4 cm; vrstva časem velmi ztvrdla) viditelnou z vnitřní strany a zvenčí překrytou plátnem, sádrou, bolusem a zlacením.

Čtvrtá vrstva nepokrývala sochu celou a byla patrná pouze na inkarnátu v podobě zbytků tmavě růžové drsné vrstvy, na bílé olejové přemalbě madonina šátku a šatu dítěte, na práškovém zlatě, azuritu, okru a voskové vrstvě, která byla aplikována mezi plášť a trůn. Kromě toho zde došlo také k zásahu do prvního a třetího podstavce, k nimž byly přidány kovové (mosazné) pásy. Na místech, kde to bylo nutné, překryl spoj mezi mosaznými pásy a podstavci tvrdý sádrový tmel, který byl ztmaven. Pouze v této vrstvě bylo zjištěno olejové pojivo.

Restaurátorský postup

Vzhledem ke skutečnosti, že socha bude navracena do příznivých podmínek (Národní galerie), bylo provedeno preventivní zpevnění nestabilních míst 5–7% rybím kličem. Ze všech fází restaurování byla pořízena důkladná fotografická dokumentace (IR, UV, denní světlo a rentgen). Po mikroskopickém průzkumu uskutečněném pomocí mechanických a chemických (organická rozpouštědla, gelové odstraňovače) metod došlo k odebrání pečlivě vybraných vzorků, které byly následně zaslány do laboratoře k dalšímu přezkoumání.

První krok: Konzultace ohledně rozsahu restaurátorských prací

Konzervátorské a restaurátorské práce jsou zásahem do existence objektu, protože mají dovoleno měnit jeho minulý odkaz. Tato změna má být žádoucí a očekává se, že restaurovanému objektu prospěje. Ale jakékoli myslitelné konzervační či restaurační úpravy mají i svůj negativní dopad, protože do jisté míry mění „původní“ rysy objektu a podílejí se na vymazání části jeho minulosti, což vede k zastření nebo ztrátě některých informací. Přestože v průběhu konzervace dochází k odhalení nových skutečností, každý zásah znamená ztrátu historických důkazů (přemalby, oprav a politur). Restaurace objekty mění, a to zcela zjevně – úprav si může povšimnout i náhodný přihlížející, ale měly by to být úpravy, které budou ku prospěchu věci (změny, které povedou k většímu estetickému zážitku, k posílení místní nebo národní hrdosti nebo k novému poznání). Konzervátor však stojí před etickým dilematem: Má být cílem úprav odhalení původního umělcova díla? Nebo má být zachován co možná největší počet stop z vlastní historie sochy? Toto dilema je podstatou téměř všech restaurátorských polemik. Princip minimální intervence se ve skutečnosti netýká samotného zásahu, ale ztráty možných významů objektu. Spíš než o princip minimální intervence se tedy jedná o princip minimálních ztrát možných významů. U vědomí několika zásad,²⁵ které se týkají možného ohrožení uměleckého díla a mylné prezentace jeho původního záměru nebo vzhledu, etických a estetických dilemat spjatých s odstraňováním nebo zachováním dodatečně přidaných dřevěných částí, tmelu a plátna z nepůvodních vrstev, autentické formy a autentického ducha („formy a koncepce, materiálů a hmoty, užití a funkce, tradice a techniky, umístění a prostředí, ducha a pocitů i dalších vnitřních a vnějších faktorů“) byl proveden výzkum a ustavena komise, aby

se všechny tyto otázky znovu promyslely a prodiskutovaly.

Druhý krok: Odstranění vosku a politury z povrchu sochy

Celá socha byla pokryta silnou vrstvou vosku a pryskyřičného laku, což bylo patrné zejména na kovových špercích na hrudi madony a dítěte a na podstavci v místě přechodu v draperii (na některých místech byly zbytky vosku silné až 3 mm). K odstranění byl použit technický benzín, který byl po vyprchání neutralizován white spiritem.

Třetí krok: Očištění nečistot ze zlacení třetí vrstvy

Celou sochu pokrýval tmavý nános prachu a špíny, který časem ztvrdl v našedlou krusku. K očištění bylo použito benátské mýdlo a další odstraňování obzvláště tmavých skvrnek (velikosti špendlíkové hlavičky) proběhlo za pomoci kombinace rozpouštědel (aceton, etylalkohol, ocet v poměru 1 : 1 : 1/2) nebo DMF (dimetylformamid) ředěného technickým lihem (1 : 10). Po několika pokusech byl namíchán gelový odstraňovač,²⁶ který vyřešil potíže s rozpouštěním politury, protože působil postupně a s větší přesností. Veškerá rozpouštědla byla neutralizována.

Čtvrtý krok: Konzultace

Po dlouhém výzkumu, mikrosondáži, laboratorní analýze a konzultaci s různými odborníky byla ustavena komise (prof. akad. mal. Karel Stretti, akad. mal. Markéta Pavlíková, Ph. D., PhDr. Petr Příbyl, Ph. D., prof. PhDr. Pavel Štěpánek, Ph. D., ing. R. Šefců, ing. Ivana Vernerová a ing. J. Odvárková), jež rozhodla postupně odstranit čtvrtou a posléze i třetí vrstvu, protože druhá vrstva (o jejíž prezentaci bylo rozhodnuto) nejlépe vyjadřuje autentickou formu a autentického ducha sochy (kvalitu původní polychromie, formy a koncepce původní řezbářské práce a materiálů a hmoty skrytých pod dvěma posledními silnými vrstvami).

Pátý krok: Odstranění 4. a 3. vrstvy

Tyto práce doprovázel systematický výzkum stavu zachování dvou nejstarších vrstev polychromie a také velmi opatrné, postupné odstraňování nepůvodních vrstev, přičemž vše bylo důkladně dokumentováno. V zásadních fázích byli vždy přizváni ke konzultaci nejruznější odborníci. Postupovalo se v několika krocích: nejprve byly odstraněny mosazné šperky²⁷ (ze 3. vrstvy) a ozdoby z podstavce (ze 4. vrstvy). Za tímto účelem byla rez kolem hřebíků změkčena aplikací lněného oleje

na hlavičky hřebíků, které byly posléze odstraněny. Jakmile došlo k vyjmutí hřebíků, kovové části už se odstraňovaly snadno. Zbytky vosku a živočišného klišu fixující kovové části byly očištěny emulzí technického lihu s vodou za použití emulgátoru Pemulen TR2. Olejová přemalba na madonině roušce byla nakonec odstraněna xylenovým gelem (Pemulen TR2 + triethanolamin + xylene). Odstranění červeného bolusu a zlacení z rubové a lícové strany pláštěku bylo provedeno nejprve mechanicky a reziduální křída/sádra byla posléze očištěna směsí enzymů a destilované vody. Veškerá rozpouštědla byla neutralizována. Tento postup byl možný vzhledem ke skutečnosti, že třetí vrstva (červený/zelený pláštěk) měla jako svrchní vrstvu organickou polituru a byla mimořádně stabilní. Odstranění přemalby (3. a 4. vrstva) inkarnátu madony a dítěte bylo provedeno mechanicky. Modrá, azuritová²⁸ vrstva na madonině šatu se čistila nejobtížněji. Zlacení bylo nejdříve odstraněno mechanicky, ale reziduální křída/sádra pevně přilnula k nestabilním fragmentům azuritového pigmentu, přičemž se zdálo, že mezi nimi není žádné pojivo (je možné, že modrá vrstva byla pouze nastříkána na živočišný kliš, který sotva začínal schnout na sádrovém podkladu. Taková aplikace barvy byla mimořádně rychlá, ale také mimořádně nestabilní. Použití této techniky dodalo madonině šatu zajímavý a jedinečně sametový vzhled). Výzkum ukázal, že nechráněné fragmenty azuritových pigmentů reagovaly na všechny látky na bázi oleje nebo proteinů změnou barvy (v případě olejové báze barva šedne, v případě proteinové báze zelená). Z neznámého důvodu byl problematický i sádrový podklad pod azuritem, jehož barva se měnila na tmavě zelený nebo žlutozelený odstín, kdykoli byla použita látka obsahující PVAc nebo PVA. Z toho důvodu bylo přistoupeno k testům,²⁹ které prokázaly, že jako rozpouštědlo pro roztok stabilizující pigmentová zrna musí být použita voda. Nejlepší výsledky s minimální změnou zabarvení byly u obou vrstev dosaženy s Mowiolem, a proto bylo rozhodnuto, že pigmentová zrna budou stabilizována 5% roztokem Mowiolu rozpuštěným ve sterilní destilované vodě. Konsolidace hlavní dřevěné části byla provedena 10% roztokem Paraloidu B72 v acetonu. Očištěny byly i odhalené dřevěné partie, a to rigidním agarózovým gelem aplikovaným zatepla i zastudena. Rezavé skvrny na odhaleném plátně po odstraněných hřebících byly vyčištěny taninem a odstraněny za použití savých ubrousků. Po dokončení čisticích prací byla většina sochy natřena

5% (damara v 2× rektifikovaném terpentýnu) izolačním lakem, kdežto problematický povrch madoniných šatů pokrytý azuritem byl izolován 5% Mowiolem rozpuštěným ve vodě. Menší, ale na pohled nehezke defekty ve dřevě byly vyspraveny směsí 10% želatiny a jemných dřevěných odřezků (1 : 2) a v případě potřeby překryty 7% křídou, místně izolovány a retušovány. Největší poškození se nacházelo v místě, kde byla na zadní straně vidět sádrová výplň (na straně madonina kolene). Když byla odstraněna rigidní sádrová výplň, zůstalo po ní několik nepravidelných trojúhelníkových dírek, které by rušily pozorovatele po vizuální i estetické stránce. Tyto defekty byly uzavřeny postupným sklížením tenkých proužků balzového dřeva (vybraného s ohledem na jeho nízkou hustotu) 10% rybím kličem a v případě potřeby překryty 7% křídou, místně izolovány a retušovány. Socha stále prochází retušováním, poté bude znovu nalakována, fotograficky zdokumentována a na konci roku 2014 vrácena Národní galerii.

Závěr

Kdykoli je nějaký objekt restaurován, dojde ke změně některých původních rysů, k vymazání části jeho historie, a tím také k zastření či ztrátě určitých informací. Restaurace objekty mění, a to zcela zjevně – úprav si může povšimnout i náhodný přihlížející, ale měly by to být úpravy, které budou ku prospěchu věci (změny, jež povedou k většímu estetickému zážitku, k posílení místní nebo národní hrdosti nebo k novému poznání). Konzervátorské práce se řídí etickými standardy, probíhají pouze po poradě s týmem odborníků (profesionálů z řad restaurátorů, konzervátorů, kurátorů a dalších expertů, kteří mohou přispět ke zdárnému výsledku) a musí být vždy podrobně zdokumentovány.³⁰

Poděkování

Zvláštní poděkování za mimořádnou podporu v průběhu restaurování patří všem členům schvalovací komise.

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 Výstava obrazů a plastik zakoupených státem, uspořádaná v budově Ústřední knihovny hl. města Prahy k počtu osmdesátiin presidenta Československé republiky T. G. Masaryka, Praha 1930, č. kat. 50, Křivoklát, Revize 1973 a 1976, trvale vystavená v letech 1977–1985 ve Středočeské galerii v Nelahozevsi.

2 Katalog k výstavě *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem* (cit. v pozn. 1), č. kat. 50,

vedena v inventáři i při poslední katalogizaci (V. Kramář, *Stručný průvodce obrazárnou společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1936, č. kat. 383) jako práce jihofrancouzského mistra z doby kolem roku 1300.

3 Pavel Štěpánek, Španělská plastika v Národní galerii v Praze, *Umění XXIV*, 1976, č. 3, s. 256–273; Esculturas españolas en la Galería de Bohemia Central, *Ibero-Americana Pragensia XII*, 1979, s. 185–192; Pinturas y esculturas góticas españolas en la Galería Nacional de Praga, *Anuario de Estudios Medievales* (Barcelona), 1990–1991, č. 20, s. 349–356.

4 V gotickém období ustupuje rigidní forma *sedes sapientiae* neboli zobrazení Panny Marie jako Trůnu moudrosti lidštější podobě Matky Boží a Panna Marie začíná být ztvárňována nejen jako královna, ale také jako matka. Pro typ známý z hispánského gotického umění a Baskicka bylo zvoleno obecné pojmenování *Andra Mari* (Panna Marie nebo Matka Boží).

5 „Nejcharakterističtějšími prvky tohoto zobrazování jsou obličejové rysy s typicky úzkým, klenutým obočím, oči mandlového tvaru, rovný nos a mírný úsměv, rouška, brož spínající přiléhavý šat s páskem a plášť se sponou padající přes prsa. Dítě je obvykle usazené na Mariině levé noze, nohy si opírá o její klín a pravou rukou žehná věřícím.“ An Iconographic Model: The Andra Mari, in: Jaume Barrachina – Sílvia Llonch – Pilar Vélez, *Escultura medieval a les colleccions catalanes*, Muzeum Frederica Marèse a Magistrát města Barcelony (kulturní institut) 2002, s. 36.

6 Tento styl je srovnáván také se zobrazováním *Andra Mari* (Panny Marie), která se objevují v miniaturách ilustrujících knihu mariánských zpěvů (*Cantigas de Santa Maria*) napsanou Alfonsem X. Kastilským (1221–1284) a uchovávanou v knihovně královského kláštera El Escorial. „Tyto miniatury jsou nejjasnějším důkazem role, kterou tento král a básník v jedné osobě sehrál při šíření a popularizaci mariánské zbožnosti. Tento typ měl nicméně svou ustálenou podobu již v poslední třetině 13. století a zůstal v oblíbě i po mnoho let století následujícího.“ Barrachina – Llonch – Vélez (cit. v pozn. 5), s. 104. Srovnání s *Pannou Marií s dítětem* z kláštera Metropolitního muzea: „Při srovnání nejdůležitějších rysů ilustrace v rukopise s nyní poškozenou sochou zjistíme, že jsou si tato ztvárnění podobná. Vzhledem k tomu, že se jedná o tentýž rukopis, o němž se Alfons zmiňuje ve své závěti, musel být napsán před jeho smrtí v roce 1284 – obvykle se má za to, že vznikl mezi lety 1275 a 1284. A protože socha musela předcházet ilustraci v rukopise, nemůže pocházet z pozdější doby než ze třetí čtvrtiny 13. století.“ Richard H. Randall, Jr., *A Spanish Virgin and Child*, JSTOR, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, s. 139.

7 C. Bernis, *La moda y imágenes góticas de la Virgen*, Claves para su fechacion, *Archivo Español de Arte XLIII* (1970), č. 170, s. 197n. Podle Weise je konkrétním příkladem francouzského vlivu

na portálovou plastiku v baskických provinciích *Madona v katedrále ve Vitorii*; M. Blanch, *Arte gótico en España*, Barcelona 1972, s. 225.

8 1. *Madona s dítětem na trůnu / Sedící Madona s Ježíškem*, inv. č. P216, NG, autor neznámý, datace kolem roku 1300, rozměry: v. 87 cm, š. 35 cm, hl. 23 cm; 2. *Panna Marie s dítětem na trůnu*, dřevo, polychromovaný povrch, rozměry: v. 107 cm, š. 43 cm, hl. 31 cm, Španělsko, začátek 14. století, Puškinovo muzeum, Moskva; 3. *Panna Marie s dítětem na trůnu*, dřevo, polychromovaný povrch, rozměry: v. 127 cm, Španělsko, pozdní 13. století, Muzeum Dereka De Younga, San Francisco; 4. *Panna Marie s dítětem na trůnu*, dřevo, polychromovaný povrch, rozměr: v. 132 cm, Španělsko, začátek 14. století, klášter Metropolitaného muzea, New York; 5. *Mare de Deu amb el Nen*, dřevo, polychromovaný povrch, rozměry: v. 140 cm, š. 56 cm, hl. 36 cm, 14. století, Muzeum Frederica Marèse, Barcelona; 6. *Mare de Deu amb el Nen*, dřevo, polychromovaný povrch, rozměry: v. 158 cm, š. 56 cm, hl. 42 cm, 14. století, Muzeum Frederica Marèse, Barcelona.

9 C. Bernis, *La moda y imágenes góticas de la Virgen*, Claves para su fechacion, *Archivo Español de Arte* XLIII (1970), s. 170–197.

10 „Ve 13. a 14. století se ve Španělsku vyráběly v masovém měřítku velmi podobné dřevěné sochy, které sloužily k devocionálním účelům ve svatyních, poustevnách, kaplích nebo katedrálách. Jeden spisovatel z té doby poznamenal, že „někteří vytvářejí obrazy svatých a sochy dalších postav a prodávají je za peníze.“ Přesnou dataci mnohých soch komplikuje právě skutečnost, že byly dokola kopírovány a že se tudíž vyskytují ve velkém počtu a v rozdílné kvalitě.“ Randall, Jr. (cit. v pozn. 6), s. 137; William D. Wixom, *Medieval Sculpture at the Cloisters*, JSTOR, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, s. 32.

11 Analýza dřeva ukázala, že všechny kusy jsou z téhož typu dřeva – dub (*Quercus* sp.) / buk (*Fagus* sp.) s výjimkou spodního podstavce – javor (*Acer* sp.). Analýzu provedla ing. Ivana Vernerová, chemicko-technologická laboratoř NG, dodatek k laboratorní zprávě *Panna Marie s dítětem na trůnu* P216, 12/11, (20. 3. 2013) – vzorky 14–17.

12 Na soše je patrné následující poškození: dřevo zterelé stářím, napadení tesaříkem krovovým (lat. *Hylotrupes bajulus*) a červotočem proužkovaným (lat. *Anobium punctatum*); Uwe Noldt, *Monitoring wood – destroying insects in wooden cultural heritage*, Florence 2007, s. 73; L. Uzielli, *Wood Science for Conservation of Cultural Heritage*, ISBN 978-88-8453-996-8 (online), ISBN 978-88-8453-382-1 (v tištěné podobě), ©2009 Firenze University Press, a mechanické poškození viditelné na ruce madony a dítěte. Madona má uražené konečky prstů a schází také atribut (pravděpodobně květina), který původně držela v ruce. Dítěti chybí pravá pěstička a na

pravé straně sochy, u madonina kolene je velký viditelný defekt blíže popsany v oddíle věnovaném třetí vrstvě.

13 Analýzu provedly ing. Radka Šefců a ing. J. Odvárková, chemicko-technologická laboratoř NG, laboratorní zpráva a dodatek k laboratorní zprávě *Panna Marie s dítětem na trůnu* P216, 12/11, (20. 3. 2013). Průzkum pigmentů a barviv se zakládá na individuální stratigrafii vybroušených průřezů (zalitých do metylmetakrylátové pryskyřice), které byly fotograficky zdokumentovány pod polarizačním mikroskopem Eclipse 600 Nikon (při zvětšení 50–500 x) pod dopadajícím bílým světlem, polarizovaným bílým světlem a ultrafialovým světlem (UV filtr 330–380 nm a 450–490 nm). Za pomoci elektronového mikroskopu s energiově disperzním detektorem (SEM/EDAX), RTG-JEOL JSM 6460 LA byla provedena mikroskopická a mikrochemická analýza pigmentů a analýza prvkové kompozice. Proběhla mikrochemická zkouška zjišťující přítomnost olejových pojiv a histochemické zabarvení průřezů fuchsinem S za účelem identifikace proteinů.

14 Tentýž sádrový podklad s příměsí kaolinu a izolační vrstvy (?) byl použit i v případě sochy *Panny Marie s dítětem* z kláštera Metropolitaného muzea; Barrachina – Llonch – Vélez (cit. v pozn. 5).

15 Tentýž typ stříbření a zbarvení madonina pláštiku byl zjištěn na soše *Panny Marie s dítětem* z kláštera Metropolitaného muzea umění v New Yorku, která pochází ze 13. století, a na polychromované dřevěné soše *Andra Mari* ve farním kostele ve městě Tuesta ve španělské provincii Álava.

16 Jestliže mají navarrská *Panna Marie s dítětem* z kláštera Metropolitaného muzea umění v New Yorku, polychromovaná dřevěná socha *Andra Mari* z farního kostela ve městě Tuesta ve španělské provincii Álava stejně jako sochy *Panny Marie s dítětem* z měst Miranda de Arga (Tafalla), Los Acros (Estella), Igres (Yequeda), Treviana, Sajayarra (Logrono) ze Schevitzovy sbírky a *Madony* z barcelonského Muzea Frederica Marèse (Segovia, Treviana, Navarra) i *Madona s dítětem na trůnu / Sedící Madona s Ježíškem*, inv. č. P216, z Národní galerie v Praze tytéž původní stříbřené pláště, všechny pocházejí ze 13. až 14. století a spadají do velké skupiny téměř identických soch vyskytujících se ve značném množství na malém území, je možné, že jejich předlohou byla jediná, hluboce uctívaná stříbřená socha (např. z Navarry: Irache, Ujué nebo Pamplona), která se nedochovala?

17 Podobné geometrické ornamenty byly zjištěny na soše *Panny Marie s dítětem* z kláštera Metropolitaného muzea umění v New Yorku, která pochází ze 13. století, a na polychromované dřevěné soše *Andra Mari* ve farním kostele ve městě Tuesta ve španělské provincii Álava.

18 Podobný tomu, který byl zjištěn na výše zmíněné soše *Panny Marie s dítětem* z Metropolitního muzea.

19 Tatáž kombinace červené barvy s červenou glazurou se často používala v gotice. Podobné užití lze pozorovat na trůnu treviánské *Andra Mari* (1260–1280) z barcelonského Muzea Frederica Marèse a na plášti dítěte na soše *Panny Marie s dítětem* z Metropolitního muzea pocházející z 13. století.

20 Tatáž jako na zobrazení *Andra Mari* z miniatur, které ilustrují knihu mariánských zpěvů napsanou Alfonsem X. Kastilským († 1284) a uchovávanou v knihovně královského kláštera El Escorial.

21 Zůstává otázka, zda je měděný pigment smíchaný s malachitem s příměsí olovnaté běloby nebo s měděnkou. A jedná-li se o malachit, lze ztmavnutí azuritové modře na plášti Panny Marie připsat jeho degradaci a proměně v zelený malachit, v jejímž důsledku je plášť nyní zelený?

22 Barrachina – Llonch – Vélez (cit. v pozn. 5), s. 36; plet se podobá pleti navarrské *Panny Marie s dítětem* z kláštera Metropolitního muzea umění v New Yorku, polychromované dřevěné soše *Andra Mari* z farního kostela ve městě Tuesta ve španělské provincii Álava stejně jako pleti soch *Panny Marie s dítětem* z měst Miranda de Arga (Tafalla), Los Acros (Estella), Igres (Yequeda), Treviana, Sajayarra (Logrono) ze Schevitzovy sbírky a *Madon* z barcelonského Muzea Frederica Marèse (Segovia, Treviana, Navarra).

23 Postupovalo se metodou mokrého zlacení: zlato bylo umístěno přímo na leštěný, reaktivovaný červený bolus. Po několika hodinách schnutí bylo patrně leštěno. Následně byla aplikována slabě pigmentovaná politura. Časem přibýly další vrstvy různých druhů laků a vosku (podle zbarvení a rozpouštědel použitých k čištění šlo pravděpodobně o damarovou pryskyřici a včelí vosk).

24 Analýzu provedl ing. Dušan Perlík pomocí ED-XRF ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy (25. 10. 2012).

25 <http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic35-02-003.html>.

26 Složení gelového odstraňovače vypadalo následovně: 1,5 g Carbopolu 940, 9 ml Ethomeenu C25, 15 ml isopropylalkoholu, 15 ml benzylalkoholu, 45 ml trifluoroethylalkoholu, 10 ml destilované vody.

27 Všechny kovové části (šperky a výzdoba podstavců) analyzoval ing. Dušan Perlík pomocí ED XRF ve Středočeském muzeu v Roztokách (25. 10. 2012); analýza ukázala, že kovové ozdoby se neliší pouze vzhledem, ale také složením. V obou případech se jedná o mosaz, ale šperky na hrudi a zápěstí neobsahují arzénové, cínové ani stříbrné sloučeniny a byly na přední straně galvanizovány.

28 Azurit je na vzduchu nestabilní vůči malachitu a často jím bývá pseudomorfně nahrazen. Tento proces zahrnuje nahrazení některých jednotek oxidu uhličitého (CO₂) vodou (H₂O), čímž dojde u azuritu ke změně poměru uhličitánu a hydroxidu z 1 : 1 na 1 : 2, tedy na poměr vlastní malachitu: 2 Cu₃(CO₃)₂(OH)₂ + H₂O → 3 Cu₂(CO₃)(OH)₂ + CO₂. Jak vyplývá z uvedené rovnice, přeměnu azuritu v malachit lze přičíst nízkému tlaku částic oxidu uhličitého v atmosféře. Azurit byl používán jako modrý pigment po staletí. V závislosti na tom, jak jemně byl nadrcen, a na obsahu uhličitánu měďnatého, poskytoval různé odstíny modří. Někteří ho znají také pod názvy *mountain blue* (horská modř) nebo *Armenian stone* (arménský kámen) a dříve byl známý jako *Azzurro della Magna* (z italštiny). Když se smíchá s olejem, mírně zezelená a po smísení s vaječným žloutkem dostává šedo zelenou barvu. „Je známý také jako blue bice nebo blue verditer, ačkoliv verditer obvykle označuje pigment vzniklý chemickým procesem. Na starších azuritových pigmentech je někdy patrnější nazelenalý nádech způsobený přeměnou na malachit. Azurit je často mylně označován za lapis lazuli, což je termín používaný pro mnoho modrých pigmentů. S pokrokem v chemické analýze středověkých obrazů vychází najevo, že hlavním zdrojem modře používané středověkými malíři byl právě azurit. Skutečný lapis lazuli byl ve středověku dovážen především z Afghánistánu, kdežto azurit byl v té době v Evropě běžným minerálem. Velká ložiska azuritu se našla v okolí francouzského Lyonu a od 12. století se těžil v Sasku, v tanních stříbrných dolech.“ Frank J. Andersen, *Riches of the Earth*, W. H. Smith Publishers, New York 1981, ISBN 0-8317-7739-7.

29 Nejprve na podobně upraveném povrchu – dřevěná deska + izolační vrstva + sádrový podklad + azuritový pigment –, a v případě pozitivního výsledku i na originálu: 3–5% rybí kliš, 3–5% želatina, 3–5% roztok bílku ve vodě, 5% Hydrogrund, 5% roztok Primalu AC33 ve vodě, 5% roztok Mowilithu ve vodě, 5% roztok Mowiolu ve vodě, 5% roztok Paraloidu B72 v toluenu / xylenu / acetonu / etylalkoholu, 5% roztok Paraloidu B82 (etylalkohol-voda 1 : 1), 5% roztok Paraloidu B67 v isopropylalkoholu.

30 Stat vznikla za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR.

Přeložila Martina Neradová

Seznam vyobrazení

- 1 Celkový pohled zepředu, foto před restaurováním.
- 2 Grafická dokumentace – kousky dřeva.
- 3 Vzorek č. 2 – levé rameno, Ježíšek.
 - 13 – nečistoty
 - 12 – okrová – okry, sádra, hlinka
 - 11 – červená – okry, sádra, hlinka
 - 10 – bílá – sádra, hlinka
 - 9 – ztmavlý lak
 - 8 – červená – červený org. lak
 - 7 – červená – rumělka
 - 6 – bílá – sádra
 - 5 – tmavá organická plněná hmota – hlinítokřemičitany
 - 4 – červená – červený org. lak
 - 3 – ztmavlý lak
 - 2 – tmavá – fragmenty stříbra s degradačními produkty
 - 1 – bílý podklad – sádra
- 4 Rekonstrukce první chronologické pigmentové vrstvy.
- 5 Celkový pohled zepředu, foto po čištění, před retuší.
- 6 Detail Madoniny hlavy, pohled zepředu, foto před restaurováním.
- 7 Detail Madoniny hlavy, pohled zepředu, RTG.
- 8 Celkový pohled zepředu, za přímého světla, foto během čistícího procesu, odstranění 3. a 4. chronologické vrstvy.
- 9 Boční detail trůnu a draperie ukazující propracované zdobení trůnu a sametovou texturu Madonina roucha.
- 10 a, b, c Pohled na levý poloprofil, přední a pravý poloprofil, stav po restaurování.

Vzpomínky na „zlatá“ šedesátá léta v Národní galerii v Praze

OLGA PUJMANOVÁ-STRETTI

Tématem této stati jsou mé vzpomínky na počátky mého působení v pražské Národní galerii, kam jsem nastoupila na samém konci roku 1960. Šedesátá léta byla hektická a opojná pro mnoho z nás. Hektická pro snahu dohnat to, co jsme po léta nesměli. Opojná svou touhou uhasit žízeň po styku se světem, který jsme nadšeně všemi smysly hltali. Má práce v Národní galerii byla sice namáhavá a časově náročná, měla však pro mne velkou výhodu: Poznávala jsem širokou škálu zajímavých osobností tuzemských i zahraničních. Naštěstí si plejádu těchto návštěvníků mohu připomínat vlastními záznamy. Významně a zajímavě ji dokládá také zachovaná korespondence, která si rovněž zasluhuje zveřejnění.

Klíčová slova

Josef Cibulka, Vladimír Novotný, Jiří Mašín,
Jan Krofta, Jiří Kotalík

*Motto: Necht' vzpomínky ožívají četbou
vlastních záznamů.*

Mému dlouholetému působení v pražské Národní galerii předcházelo pět let práce v Archeologickém ústavu ČSAV (1955–1960). Byla to léta nezapomenutelného mládí, i když peprně okořeněného nesdělitelnými zážitky a starostmi padesátých let.

Archeologie byl můj vedlejší obor; každý studijní rok v létě jsem proto s přítelkyněmi Dagmar Hejdovou a Libuší Uřešovou absolvovala brigádu na archeologických vykopávkách. Doufala jsem, že snad najdu uplatnění na výzkumu středověkých památek, s nímž se tenkrát začínalo, a jedním z prvních jeho protagonistů byl náš kamarád Antonín Hejna. S radostí jsem po dohodě s ním a ředitelem ústavu akademikem Böhmem jednoho dne odcházela s příslibem, že tam mám za dva týdny nastoupit do nově zakládaného oddělení středověké archeologie. Když jsem se tam však v určený den hlásila, nasměrovala mne paní vrátná do oddělení keramické laboratoře. Neměla jsem p. řediteli za zlé, že mi na zákrok stranické vrchnosti nemohl svěřit místo, které mi přislíbil. Mrzelo mě

však, že jsem se to dozvěděla až v den nástupu ve vrátnici ústavu. Přála jsem si vysvětlení p. ředitele, ten mě však nepřijal; po celou dobu mého tamějšího působení se mi Böhm vyhýbal. Teprve s odstupem času jsem na něho začala myslet s vděčností, že mě vůbec přijal a poskytl útulek. Nebylo mi v Archeologickém ústavu špatně. Ráda vzpomínám na všechny pracovníky keramické laboratoře i oddělení dokumentace, na milé sekretářky ředitelství a řadu kolegů a kolegyň. Ráda jsem se zúčastňovala jejich pestrého spolkového života: kursů šití, hraní volejbalu, výletů na místa archeologických výzkumů či různých památek a zimní zájezdy na lyže. Kdybych se tam tehdy více věnovala studiu archeologie, byla bych se snad i já časem dopracovala k nějakému postu v oddělení středověké archeologie. To se však nestalo. Na štěstí! Každá zkušenost je k něčemu dobrá, což ukázalo i mé tehdejší působení v Archeologickém ústavu. Potvrdilo se mi tam totiž, že archeologie je nejen mým vedlejším oborem, ale také mým druhořadým zájmem; začalo se mi tam brzo velmi stýskat po práci v mém hlavním oboru, dějinách umění. Sotva jsem si tenkrát mohla představit, že zanedlouho začnu pracovat v Národní galerii a krátce nato, že se mi otevře svět! A to nejen doprovázením zahraničních hostů, návštěvníků z blízké i vzdálené ciziny, ale i vlastními cestami do zahraničí.

Shodou okolností a šťastných náhod mi právě v té době byla položena otázka, vzbuzující naději na nějakou změnu. Obrátilo se na mne totiž Ministerstvo školství a kultury dotazem, ovládám-li italštinu, když se jmenuji Strettiová a když pocházím z italské rodiny. „*Ovšem*“, zalhala jsem bez váhání; byla to nevinná lež. Naučit se jazyku svých předků jsem měla beztak již dlouho v plánu a učebnici i italský slovník doma připraven. Vzápětí následující připomínka, že budu vyzvána k jazykové zkoušce během dvou týdnů, mě ovšem zaskočila; tak brzo, to snad ne! Nebýt p. profesora Cibulky, byla bych vše vzdala. „*Řekne-li ministerstvo za dva týdny, budou to spíš dva měsíce. Francouzsky mluvit umíte; latinu jste měla – alespoň krátce – ve škole a italštinu máte v krvi. Zítřka ode mne dostanete italský dopis a očekávám vaši okamžitou – samozřejmě italskou – odpověď.*“ Podle Cibulkovy předpovědi došlo k jazykovým zkouškám opravdu až za dva měsíce a já jsem v nich – díky každodennímu učení – uspěla. Absolvovala jsem pak školení a byla vybrána za hostesku Trienále užitého umění v Miláně. Nedělala jsem si velkou naději na výjezdní doložku a mé obavy byly oprávněné. Nedostala jsem ji. Přímluva závodního výboru Archeologického ústavu nepomohla.

Také profesor Míčko, přisedící u jazykových zkoušek, který za mne orodoval u stranické vrchnosti, neuspěl. Nicméně vše potěšilo a dalo kuráž do nejisté budoucnosti.

Krátce nato se i mé dávné vroucí přání splnilo, cesta do Národní galerie se zcela nečekaně pootevřela. K mému překvapení se odtamtud ozval můj bývalý milý kolega Jiří Mašín.¹ Jásal, že má pro mne dobrou zprávu. Mám se co nejdříve dostavit k pohovoru; shánějí prý lektora hovořícího cizími jazyky. Na rozdíl od padesátých let, kdy jejich znalost – s výjimkou ruštiny – nebyla žádoucí, cizojazyčnost přicházela konečně k uplatnění. To proto na mne vedení Národní galerie upozornil prof. Míčko. Nastoupila jsem tam 1. listopadu s pověřením lektora sbírek po přijímacím rozhovoru s PhDr. Janem Kroftou.² I on tam byl tenkrát nováčkem. Stal se ředitelem pouze o tři měsíce dříve, 1. července 1960, po náhlém, nečekaném odchodu svého předchůdce dr. Vladimíra Novotného.³

Přijímací rozhovor s dr. Kroftou byl krátký a přívětivý. Nedostatek mé praxe v oboru a mých publikací nevedil. Mile mě překvapilo Kroftovo ujištění, že si víc váží životních zkušeností, a proto mě přijímá.

Dosud se mi vybavuje tehdejší nadšení; jak jsem se nemohla dočkat svého nástupu, jak jsem se radovala z každodenní cesty do Národní galerie ve Šternberském paláci na Hradčanském náměstí a snažila se dohnat své nedostatečné znalosti! Jak mi nevedila úmorná práce, často přes čas i tréma před každým výkladem. Byla jsem přešťastná!

V době mého nástupu do Národní galerie měnil interiér Šternberského paláce den ze dne svůj vzhled. Nutný impuls k podstatným změnám způsobilo krátce předtím stěhování dřívějšího ředitele dr. Vladimíra Novotného, který v Národní galerii nejen působil, ale také bydlel. Jeho byt zabírající celé východní křídlo prvního patra paláce včetně obou stran se tehdy upravoval pro restaurátorskou dílnu, které velel Mojmír Hamsík.

Problém s mým umístěním vyřešil posléze pan Vávra, bývalý komorník Kinských, nepostradatelná osobnost a věrný strážce Šternberského paláce. Na půdě objevil staříčkou školní lavici, která pak po řadu měsíců byla mou kancelář. Stála na chodbě v prvním patře před vchodem do severního křídla paláce, kde je dnes knihovna. Tehdy tam sídlila spisovna, kádrové oddělení a telefonická ústředna.

Stále někdo chodil ven či tam, dveře byly proto často otevřené a já pod kontrolou, pokud jsem právě neprováděla sbírkami. Zprvu jsem se obávala reakce tamějších zaměstnanců na tu svou nouzovou „kan-

celář“. Věděla jsem, že je musím nevyhnutelně rušit svým častým telefonováním, vyplývajícím z mé práce. Naštěstí jsem se strachovala zbytečně. K mému překvapení mě právě tato oddělení vzala účastně pod svá křídla. Přispěly k tomu prý můj pracovní elán a spokojenost s pracovištěm opravdu mimořádně nepohodlným. A tak vlastně, aniž bych si to tehdy byla uvědomila, jsem díky tomu provizornímu umístění získala náklonnost administrativy Národní galerie.

Začátek mé práce nebyl opravdu snadný. Na rozdíl od většiny mých kolegů pracujících v Národní galerii již od doktorátu jsem měla co dohánět. Z klidného, pro mne pracovně nenáročného závětrí Archeologického ústavu jsem se náhle ocitla v prostředí neuvěřitelně krásném, mně však nedostatečně známém a měla jsem tam – pokud možno ihned – provádět. Všechny večery a víkendy padly pochopitelně na přípravu. Kromě každodenních doprovázení nejrůznějších skupin dětí, mládeže a dospělých jsem měla i řadu jiných povinností. Náročnou přípravu vyžadovala školení průvodců Čedoku a PISu (Pražská informační služba) a právě probíhající kurzy o výtvarném umění pořádané pro Armádní výtvarné studium, pro které se též připravovaly putovní výstavy a ozvučené diapázy o moderním umění. Zábavná, ale značně pracná byla také organizace dětské soutěže „Co vím, to povím“ ve spolupráci s rozhlasem. Také příprava na prohlídky četných výstav pořádaných Národní galerií zabrala mnoho času. Pročítám-li dnes své tehdejší záznamy, žasnu, co vše jsem v té době stačila, a dívám se, že jsem se nedala ničím odradit. Radovala jsem se tam, ale zároveň trnula strachem, že nepostačím a neobstojím.

Moje radost z nového zaměstnání měla totiž také svůj rub. Od dětství jsem zápasila s trémou a vystoupení před veřejností pro mne znamenalo utrpení. Denně jsem absolvovala četné prohlídky; výpravy školáků, učňů, studentů, rekreantů, různých zájmových skupin, brigád socialistické práce, sovětských vojáků i turistů. Se svou ruštinou jsem nebyla spokojena, a připravila si proto jednoduchý text k doprovodu po sbírkách Šternberského paláce. Začínal prosbou, aby mě posluchači na závěr upozornili na nejpodstatnější chyby a doplnili můj chudý slovník nějakým novým výrazem. Častěji než jazykový výraz jsem však dostávala různé odznáčky.

Největší pracovní nápor nastal o spartakiádě. Z blízkého Strahova se valily zástupy cvičenců a všem, kteří přicházeli, se muselo vyhovět. Neuměla jsem ještě zacházet

s hlasem, který se během dne postupně měnil v chrapot, pak v šepot, až jsem dočasně oněměla úplně. Od této každodenní úmorné rutiny mne nakonec zachránil nápad: vyškolím mladičké dobrovolné pomocníky, kteří – pokud s úspěchem složí průvodcovskou zkoušku – budou ozdobeni odznakem Malý průvodce NG a o prázdninách si v galerii odpracují povinnou brigádu. Prospěch to přineslo oběma stranám. Galerii se ulehčilo, nic ji to nestálo. Rodiče uvítali, že si děti místo obvyklého česání chmele a okopávání brambor rozšíří své vzdělání a stráví čas v kulturním prostředí. A dětem dělalo dobře pocit vlastní důležitosti, získávaly sebevědomí, brzy pochopily, že mnohé z toho, co se musí ve škole učit, mohou najednou uplatnit. S překvapením zjišťovaly, že se dokáží domluvit i cizími jazyky – včetně obávaného ruštiny. Právě u sovětských skupin sklízeli malí průvodci NG mimořádný úspěch a k jejich radosti různé podarky. Jejich radostné zaujetí nahradilo mnohdy i nedostatek odborných znalostí. A bylo to právě toto jejich zánění, které okouzlovalo návštěvníky cizí i domácí, a nejednou jim galerijní sbírky přiblížilo účinněji než zasvěcený výklad historiků umění. Také pro ně byla pomoc malých průvodců vítaným ulehčením; mohli se plně věnovat své odborné práci, od níž je provázení návštěvníků sbírkami odvádělo. Každý historik umění v Národní galerii měl totiž jeden průvod týdně povinný.

Organizace této dobrovolné aktivity mladých byla náročná a čas ani energii mi rozhodně neušetřila. Zbavila mě však sklíčujícího pocitu z věčně stejné každodenní rutiny a kladná odezva všech zúčastněných mě těšila. Má práce vlastně navazovala na někdejší činnost ze skautského mládí a navíc mi bezděky pomáhala realizovat dávný sen o mezinárodním přátelství. Občasné zahraniční návštěvy byly příležitostí ke konverzaci a k dotyku s „normálním“ světem, od kterého nás chránila „železná opona“.

Rok 1960, na jehož samém konci jsem nastoupila do Národní galerie, byl ozvláštněn tzv. „destalinizací“, kdy se vracely domů desetitisíce amnestovaných politických vězňů. Také těm, kteří od padesátých let prožívali své „vězení na svobodě“, najednou svítla naděje, že se snad konečně budou moci uplatnit ve svém oboru. Nerada bych tímto upozorněním budila dojem, že šlo o celkové uvolnění konce komunistického režimu v Evropě. Stačí snad, když připomenu, že právě v jednašedesátém roce se mezi Východním a Západním Berlínem začala stavět vysoká

zed. Obě tyto zmíněné události přispěly ke vzrůstu zájmu o oblast za „železnou oponou“ postiženou komunismem. Projevilo se to markantně také na životě pražské Národní galerie. Na rozdíl od předchozích ojedinělých návštěv ze zahraničí se to tam již na počátku šedesátých let cizími zájemci jen hemžilo.

Zatímco dnes Národní galerie své sbírky představuje v několika různých budovách, z nichž Šternberský palác chová pouze Sbírkou starého evropského umění, tehdy tam byly vystaveny také další dvě kolekce: Sbíрка českého gotického umění a Sbíрка francouzského umění 19. a 20. století. Nepřekvapí proto, že Šternberský palác v té době patřil k nejfrekventovanějším pražským památkám. S pomalu se uvolňující atmosférou komunistického režimu postupně přibývalo i cizinců. Protože dozorcům ve sbírkách byla komunikace s návštěvníky přísně zakázána, obraceli se turisté domácí i zahraniční na nás, lektory. A to – k našemu smutku a hanbě – nejčastěji s otázkou, kde by si mohli na chvíli oddechnout se sklenkou vody. Dnes, kdy je Hradčanské náměstí, jeho bezprostřední okolí a vůbec celé město zaplaveno nejružnějšími restauracemi a kavárnami, lze stěží uvěřit, že tenkrát tam příležitost někde si na chvíli odpočinout a také se občerstvit chyběla. Připomíná se mi to často při návštěvě kavárny v přízemí Šternberského paláce, kde se tehdy, i v řadě následujících let, nacházely garáže a skladiště.

Nikdy nezapomenu na rozhovor staré elegantní anglické dvojice, který jsem náhodou vyslechla na schodišti paláce. Oba opření o zábradlí – se mile dohadovali, mají-li se usadit na schodech, aby si před prohlídkou druhého patra odpočinuli. Ona měla strach, že On se sám pak sotva zvedne a Ona mu nestačí pomoci. Dosud si živě vybavuji pocit trapnosti a studu za zdejší situaci a váhání, mám-li vstoupit do jejich rozhovoru. Oba stáli ke mně zády. Riskla jsem to k oboustrannému potěšení a usadila je v blízké chodbě, před ředitelstvím. Tam tenkrát pracovala znamenitá Kroftova sekretářka Eva Kredbová roz. Květová, která jim ochotně i čaj uvařila. Tento zážitek dal později impulz k samaritánské činnosti lektorského oddělení; ale to již patří k další kapitole mého působení v Národní galerii.

První léta šedesátých let byla hektická a opojná pro mnoho z nás. Hektická pro snahu dohnat to, co jsme po léta nesměli, nebo nemohli. Opojná svou touhou a snahou uhasit žízeň po styku se světem, který jsme nadšeně všemi smysly hltali; se světem, který jsme dosud neznali, a snad i proto ho tolik postrádali. Byla to doba

vzrušujícího kvasu, v němž jsme se snažili alespoň na čas zapomenout na hrůzy předchozího desetiletí. Věděli jsme však, že si musíme stále připomínat, na jak tenkém ledě štěstí bruslíme.

Mnoho času mi zabírala doprovázení cizojazyčných skupin. Často byla poučná a zajímavá, mnohdy i zábavná. A pokud postrádala tyto vlastnosti, spatřovala jsem v nich užitečná jazyková cvičení. Nemohla jsem si ovšem dovolit přístup Jaromíra Šípa, který snad jako jediný z mých galerijních kolegů doprovázel zahraniční skupiny či hosty rád; ovšem výhradně v angličtině. Ovládal sice také němčinu a francouzštinu, ale odmítal jimi mluvit, aby si prý nepokazil svoji znalost anglického jazyka, opravdu znamenitou. Ráda jsem mu odpouštěla toto drobné podivínství, protože byl jediným z kolegů, který rád doprovázel také výpravy mládeže i dětí a s potěšením mi pomáhal ve školení budoucích mladistvých lektorů.

Má práce v Národní galerii byla sice velmi namáhavá a časově náročná, měla však pro mne velkou výhodu: nikdy, opravdu nikdy jsem se tam nenudila. Poznávala jsem širokou škálu zajímavých osob tuzemských i zahraničních. Když si je dnes – s odstupem času – přiblížuji v myšlenkách, nevyčázím z údivu, že jsem je tehdy přijímala s naprostou samozřejmostí. Naštěstí jsem před jednotlivci nepocitovala trému, která mě tehdy sužovala – a dosud sužuje –, mám-li promluvit před jakýmkoli shromážděním. Jsem ráda, že si tehdejší plejádu zahraničních návštěvníků mohu připomínat vlastními záznamy. Vybírám tu pár ukázek, což kvůli jejich početnosti není snadné.

„24. 9. 1961

Od čtvrtka doprovázím Dr. Lionella Puppiho a jeho paní z Vicenzy. On je historik umění, asistent na univerzitě v Padově. Ovšem asistent neplacený, žije jako profesor na gymnáziu. Jeho žena Paola studovala psychologii; teď mu dělá sekretářku. Vyprávěli zajímavě o poměrech v Itálii. Ve čtvrtek jsem je prováděla ve Šternberku, v pátek dopoledne se o ně staral Eda Šafařík, Puppi se zajímá zvláště o italské primitivy, napsal článek o Pasqualinovi Veneto. Obědváme společně v Loretě. V sobotu jsme absolvovali sbírku umění 19. století, Uměleckoprůmyslové museum, Ledeburskou zahradu a oběd v Mánesu. Jsou tu autem, na kávu přijeli k nám na Santošku. Dnes ráno se otevírala výstava Antonína Slavička. Byla to obrovská společenská událost ‚celá Praha přišla‘. Puppiovi dorazili v doprovodu Prof. Míčka, který nás pak pozval na aperitiv na Baštu a seznámil s Janem Zrzavým. Oběd byl významný v Čínské restauraci. Černá káva opět u nás doma na Santošce a ve 4 hodiny atelier Jana Zrzavého.

Konečně jsem se tam dostala! Dlouho jsem z dálky nábožně pohlížela na podivnou a populární postavičku v černém tričku, velkém baretu nad bílým vousem, ozbrojenou obvykle silnou holí. Potkávala jsem mistra často na zámeckých schodech a dnes jsem se dostala do jeho bytu. Zrzavý nás přivítal neobyčejně vládně. Dokonce kávu hned uvařil. Vypadal jako skřítek; bez saka, v černém svetru a červené čepici. Francouzsky mluvil velmi dobře, jen občas mu chybělo nějaké slovo, a tu se pak netrpělivě díval po mně, mohu-li mu vypomoci. Vzpomínal na své dřívější pobyty v Itálii, uvažoval a radil se, jaké to tam bude teď. Odjíždí totiž za týden do Benátek. Litoval, že doma nemá víc svých obrazů. Jsou na výstavě v Pisku. Předvedl nám však množství kreseb a dokonce i svá raná díla z doby, kdy mu bylo 14 let. Puppimu věnoval litografii s podpisem. Během naší dvouhodinové návštěvy mu přišla lékařka změřit tlak, nebylo mu prý dobře v posledních dnech. Mistr nás ještě provedl po bytě a pak se dal rád doprovodit ke Kapucínům na mši. „Dal jsem se přivést do kostela jako kníže pán“, liboval si. „Nejste snad komunisti?“ zeptal se vzápětí Lionella. A na jeho kladnou odpověď odvětil, že nemají pojem o tom, o co doopravdy jde. Když jsme ho v šest hodin vysazovali na Loretánském náměstí, hrály zrovna zvonky. Mužiček v baretu byl zjihlý, mlčky se klaněl a odcházel do kostela – jako obrázek starých časů.“

K těm vlastně patřil i výraz „milostpaní“, který nás pak pobavil na některých jeho pohlednicích.

1963: „Vzpomínali jsme na Vás včera u Puppia v Padově, chtěli Vám poslat pozdrav, ale pak jsme měli tak naspěch, že jsme zapomněli. Tak Vám vyřizují pozdrav za ně i za sebe. Přijedu brzo do Prahy, myslím v srpnu. Váš Jan Zrzavý“

„Vzpomínám na Vás a srdečně Vás pozdravuji z Benátek.

Váš J. Zrzavý

Benátky, 15. V. 63“

„5. 8. 1964, Okrouhlice: Děkuji Vám za pozdrav! Doufám, že nejste právě v Itálii a že Vás tento lístek zastihne v Praze! Byl jsem v Padově; pan a pí Puppiovi počítají určitě s Vaší návštěvou. Oni mají přijet do Prahy tento měsíc, ale já musím teď zůstat zde a malovat (maluji hodně) a moc by mi bylo líto, kdybych se s nimi nesešel. Prosím, přimluvte se, aby sem přijeli s Vámi, je to ½ hod. autem, mají svoje, tak jim to nebude těžké – pomozte jim to zařídit, aby to jedno odpoledne mohli na to věnovat. Mám zde pro ně větší obraz – at si pro něj přijedou! Pro Vás tu snad též něco se najde! Nevíte, který den přijedou? Napíši jim teď ještě pár slov. Buďte zdráva! Pozdravuji Vás a p. manželka srdečně. Váš Jan Zrzavý“

„P. 12. XI. 65
Vážený a milý pane a milostivá paní,
děkuji Vám za milé blahopřání k narozeninám,
srdečně Vás pozdravuji a těším se na shledanou.
Váš Jan Zrzavý“

„12. 11. 1966: Milostivá paní,
marně hledám adresu oněch 2 Američanek,
které Jste ke mně v létě dovedla, poslaly mi krásný kalendář, musím jim poděkovat a tak snad Vy mne vytrhnete z nouze? Ta jedna se jmenovala nějak jako Diamondstein. Mám tu adresu asi v Praze, ale nemohu tam kvůli tomu jet, ani bych nemohl, stále mi není dobře, nějak tu letošní divnou zimu nesnáším. Rád bych jel v dubnu nakrátko aspoň do Athén, ale nebudu-li zdravější, budu muset ještě počkat. Kam Vy se letos chystáte? Máte zprávy od Puppia?

Srdečně Vás a Vašeho chotě pozdravuji.

Váš J. Z.

J. Zrzavý, ak. malíř, Okrouhlice n/Sáz.“

„26. 11. 66
Děkuji Vám za adresy Těch cizích dam,
doufám, že se dnes rozhoupám k psaní, což je pro mne ohromná událost. Přeji Vám, že máte možnost k zájezdům do ciziny – já toužím po Řecku, ale nemám dost odvahy, nejsem dost zdrav a unavuje mne to příliš. Hleďte toho užítí, dokud Jste mladá! Srdečně Vás a p. manželka zdravím.
Váš J. Zrzavý

Kdy pak Vás to ten Modigliani portrétoval?“
(Na zadní straně pohlednice s reprodukcí Modiglianiho obrazu Donna dalla collana)

„Olga Pujmanová-Strettiová, Nad Santoškou 6, Praha 5

Milostivá paní, až se Vám to hodí, zastavte se laskavě u mně (nejlépe o poledni) – něco Jste zapoměla z Bretaně, než odjedu na Vánoce, abyste to měla. Posílat poštou to nejde, jsem teď nemocen a posla nemám. Až mi bude lépe, budu možná chodit dopoledne do nemocnice, proto by bylo dobře, kdybyste mi napřed zatelefonovala, abych byl doma. Doufám na brzkou shledanou a pozdravuji Vás.

Váš Jan Zrzavý

Pozdrav p. manželovi!“

„Srdečně oba pozdravuji. Váš Jan Zrzavý
Benátky, 26. VI. 69“

„Veselé Vánoce a mnoho štěstí v Novém roce
1969 přeje Vám oběma Váš Jan Zrzavý“

„Díky za Váš lístek z 10. I. 70, který jsem dostal až včera zde v Okrouhlici od mého synovce Jana Zrzavého, kterému ho pošta dodala, protože neměl ani číslo domu, ani povolání adresáta. Vrátil jsem se 18. XII. 69 z Řecku, strávil Vánoce v nemocnici, až do půl února. Pak v Praze, až konečně teď jsem zde, ale není mi dobře. Doufám,

že se to upraví. Doufám, že na podzim budu moci zajet zas do Řecka, mám mít v Athénách výstavu, pořádá ji naše vyslanectví a Min. zahraničí, snad mne tam tedy pustí. Doufám zůstat zde asi do konce září a pilně malovat, skoro rok jsem nic nedělal vinou poměrů a nejistoty ve všem. Už ztrácím odvalu i sílu. Srdečně Vás pozdravuji a p. manžela. Váš Jan Zrzavý“

„19. 11. 1961

Tento týden byl v Praze na pozvání Svazu čs. spisovatelů italský spisovatel Giancarlo Vigorelli, iniciátor, a nyní ústřední tajemník Evropského sdružení spisovatelů. V pondělí odpoledne jsem prováděla jeho ženu Lorenzu Trucchi, která píše kritiky o moderním umění (věnovala mi svou knížku ‚Qualche ritratto da Cézanne a Pollock‘) zprvu chtěla vidět jenom Francouze, naše sbírka ji překvapila, byla to rozkoš ji provádět. Spolu s její průvodkyní sl. Strříbrnou, dcerou prof. Pečírky, jsme pak pily kávu a hovořily hlavně o literatuře. Vyprávěla mi o Pavesim, poměrech v jižní Itálii a mafii. Byla bych ji poslouchala věčně. Ve středu jsem měla příležitost pokračovat v rozmluvě alespoň chvíli po prohlídce Slavičkovy výstavy. Těšilo mě, že se jí tak líbila. (Chválila zvláště oba pražské pastely (z r. 1902) Černový den, Mariánské náměstí a Prahu od Ládví. Též instalaci si pochvalovala. A opět se mluvilo o Pavesim.) Doprovázela jsem ji pak autem před Spisovatele, cestou mi stručně vylíčila své dojmy ze socialistických států.

Ve čtvrtek jsem poznala i Giancarla Vigorelliho. Byl nadšen českou gotikou. Oba dva zaujal Mistr Vyšebrodský a nesmírně udivil Theodorik. Třeboňského mistra též velmi ocenili. Z českého baroka je udivil Škrétův Miseroni. Lorenza hned připomněla Velasquezovy Meninas. Líbil se jim Canaletto, Brueghel, Hals. Německé malířství, ani Dürer je nenadchl. Shodovali se tudíž s mým vkusem. Popili jsme kávu u Šípa, s kterým se den předtím setkali na italském velvyslanectví.

V literárkách vyšel článek o významné návštěvě Vigorelliho. Štěstí, že jsem to včera nečetla, asi bych nebyla měla odvahu se s nimi setkat.“

„21. 4. 1962

Vzkříšení

Mám život opravdu nabitý zajímavými setkáními. Hned po Vánocích to byla paní H. Noyer, profesorka kreslení a výchovy uměním v Louvru. Pak delegace indonéských malířů, kteří mají v Praze výstavu. Na italském vyslanectví jsem se seznámila s nakladatelem Bompianim, prof. Ripellinem a spisovatelem Cassierem, který mě zvláště vyznamenával svou přízní. Věnoval mi svou knihu ‚Il Calcinascio‘; vyprávěl o sobě tolik, že mám dojem, že ho znám odedávna. Pochází z jihu, letní sídlo má v Garganu, místě pro mne až fascinujícího významu po přečtení Leviho ‚Kristus se zastavil v Eboli.‘

Ze severní Itálie, Milána, jsem zase po několik dnů hovořila s Alfredem Sopriemem, fotografem nakladatelství Fratelli Fabbri Editori. Doprovázela jsem ho – coby tlumočnice – do Benešova nad Ploučnicí a strávili jsme tam v romantickém prostředí u krbu dva zajímavé večery.“

„9. 5. 1962

O svátcích jsem měla v Galerii službu. Dvakrát jsem provázela prof. Thachera z Indie, hosta ministra kultury. Starší pán, kultivovaný, nesmírně vzdělaný. Byl zřejmě unaven všemi oficiálnostmi a rád přijal černou kávu v NG a rozpovídal se o poměrech v Indii.

Před týdnem jsme zase s Féďou večereli s dr. Lili Leder. Dramaturg, vzdělaná a temperamentní hezká žena středních let. Byla tu už podruhé. Seznámila jsem se s ní na předchozí prohlídce v NG. Řekla tehdy, že se ozve, jakmile zase přijede; překvapilo mě, že to opravdu udělala. Vyprávěla o svízelném problému rozděleného Berlína. Jedna z mála představitelky kulturního života, která zůstala ve východní části Berlína z přesvědčení, že to je snad správná cesta, i když často obtížná. Zná se prý dobře s Arnoldem Zweigem. Kdysi mu dokonce psávala, jeho spisy; on totiž téměř nevidí, dává si vše předčítat a diktuje. Manžel Lili Leder, známý chirurg, často cestuje. S ním byla v Indočíně.

Francouzskou konverzaci pěstují teď poměrně často, už druhý týden s Lobelerim Turkem, malířem z Tunisu, který v Praze vystavuje coby host Svazu výtvarných umělců. Poprvé jsem bezprostředně slyšela něco o problému severní Afriky. L. T. je synthese evropské civilizace i kultury se středověkým světem. Z toho ty mindráky zakrývané sebejistým chováním; dělám mu teď spojku se Svazem, tamější pracovnice Míla Janečková totiž nemluví francouzsky.“

„11. 5. 1962

Jsem uhoněná jako čokl. Včera večer v Jaltě rozloučení s Prof. Thacherem. (Křístek, Šorm, Hudeček ap.) Dnes zase v Klubu výtvarných umělců rozloučení s malíři z Indonésie.“

„Neděle 16. září 1962

Oči se mi zavírají únavou. Včera jsem se téměř celý den zabývala Prof. Shinem Hamadou z Japonska, profesorem Akademie výtvarného umění v Japonsku. Dostal 3měsíční stipendium našeho Svazu výtvarných umění a je s ním těžká domluva. Hovoří trochu anglicky a trochu rusky, ale obojí opravdu jen nepatrně. Je však zdvořilý, taktní a tichouče pozorný, což jsou prý známé vlastnosti všech Japonců. Setkala jsem se s ním v pátek ve Svazu umělců a dostala ho na starost. Nečekala jsem však, že se v Galerii objeví tak brzy. Nemá tu zatím mnoho známých, je poprvé v Evropě a cítí se značně opuštěný. Vzala jsem ho proto na oběd do Lorety; šli s sebou také Věra Frömlová a Mojmír Hamsík a pobavili jsme

i kolemstolující naší gestikulací. V pondělí s ním jdu do Moderního.“

„Pondělí, 26. 11. 1962

V Galerii se slavily Mojžírovny narozeniny, večer s Fědou jsme popíjeli u Hamadů. Nedávno za ním přijela manželka Fusako. Bydlí teď oba v Domě profesorů, vlastně studentské koleji. Je to příjemné prostředí a cítili jsme se tam jako doma. Zkoušela jsem si kimono, móda je to slušivá, Fědovi jsem se v něm líbila. Kromě vína a koňaku Henessy se pil zelený čaj, pojídaly mořské chaluhy s pomazánkou z mořských ježků. Brr, ale Fědovi to chutnalo. Shin je milý a vzdělaný. Uvědomila jsem si to teprve na jeho přednášce o Japonsku překládané z japonštiny. Mělo to hlavu a patu, zajímavé postřehy, které by v něm člověk netušil, když s ním spolu tak anglicko-rusky hýká a snaží se pochopit o co jde pouhou gestikulací.“

V prvních letech mého působení v Národní galerii jsem měla pocit, že i Krofta si své nové zaměstnání libuje. Byl tehdy přívětivý, vstřícný a o naši práci se zajímal. Nejednou se objevil, když nás několik společně obědvalo u Hamsíka, v restaurátorské dílně; tam tehdy z bývalé kuchyně Vladimíra Novotného zbyla kamna s troubou, kde se snadno opékalo kuře, které každému chutnalo. K tehdejší milé, příjemné atmosféře přispívala nemálo již zmíněná Kroftova sekretářka Eva Kredbová, dcera námi všemi uctívaného profesora Jana Květa. Na Kroftu vděčně vzpomínám také proto, že mi v roce 1963 umožnil cestu do Paříže, což jsem tehdy považovala za zázrak.

Mým úkolem ve Francii byla kontrola našich obrazů zapůjčených na výstavy Eugèna Delacroixe v Bordeaux a v pařížském Louvru. Hned po příjezdu do Paříže jsem na přání p. prof. Cibulky zatelefonovala jeho dávné francouzské přítelkyni, pozoruhodné spolupracovnici Paula Léautauda; měla jsem jí poreferovat o jeho osudech, zjistit, je-li zdráva. Bude to prý pro mne zajímavé setkání a uvidím obrazy jejích mimořádných přátel. Mlle Marie Dormoy mě okamžitě pozvala ten den na večeři s poznámkou, že na kávu přizve své sousedy. Z toho jsem radost neměla. Druhý den jsem brzo ráno vyrážela do Bordeaux a sama hostitelka mě už z popisu Cibulkova zaujala víc než dost. Ale to překvapení! Očekávanými sousedy byli Šimovi! Rozplakala jsem se jako dítě, což není patrně z následujícího stručného záznamu:

„30. 9. 1963:

Večeře u Mlle Marie Dormoy. Je ‚rozkošně potrhlá‘. Přišli tam Šimovi a pro mne pak Larrochovi; srdečný večer. Šíma moc milý. Pozval

mě k sobě na prohlédnutí obrazů a zároveň na oběd, jakmile se vrátím z úřední cesty. Ten večer byl opravdu nezapomenutelný!“

„Středa 9. 10. 1963.

Prší. Dopoledne v Louvru. Po druhé hodině u Šímy. Nesmírně milé odpoledne, zůstala jsem tam až do půl sedmé. Vzpomínal, vyptával se, ukazoval obrazy. Byl vřelý a přátelský, kupodivu jsem neměla nepříjemný pocit, že je na mně páchno dobrodiní, což byl Fědův výraz pro přehnanou péči hostitelů. A té se mi vlastně právě dostávalo. Když jsem k nim jela, přiskřípla jsem si při výstupu z metra – díky své nešikovnosti – prst. Div jsem neomdlela, bylo mi zle a u Šímů se mi to nepodařilo utajit. Dostalo se mi pak odborného ošetření paní Šimové; objala mě se slovy, že nás tedy pojí další společný zážitek. Měla totiž poraněný ukazováček.“

Na zpáteční cestě z Paříže jsem v letadle vzpomínala na srdečnost Šimových a na party na rozloučenou, kterou mi uspořádali Daniel a Helen Larrochovi. Měla jsem trochu strach z nesourodé společnosti. Naštěstí zbytečně. Nálada byla vřelá. Jacques a Lucy Gernetovi, Šíma s dcerou, Dorothy Kraus, Shin a Fusako Hamada! Hamadovi přímo zářili. Byla jsem ráda, že jsem je seznámila s různými – umělecky laděnými – „Pařížany“. Žili příliš opuštěni v „Domě japonských umělců“ a vzpomínali se slzami v očích (doslova!) na Prahu, kde byli středem pozornosti. Šimovy jsem pak znovu navštívila v červenci 1968 oslavujíc s nimi „pražské jaro“ a následujícího roku po půlročním pobytu v USA, kdy jsem se na pár dnů před návratem do Prahy zastavila v Paříži. Od prvního setkání se Šimovými jsme s nimi neztratili kontakt. Těšilo mě, že jsem jim mohla být užitečná. Šíma se na mne často obracel s prosbou o obstarání nějaké publikace pro sebe, či své známé, o které jsem se během jejich pobytu v Praze nejednou starala. Poznala jsem tak různé zajímavé osobnosti. Při jedné z těchto častých příležitostí mi Šíma poslal svůj náčrt k vitráži, prý jako upomínku na mé nadšení z návštěvy v Remeši. Dojalo mě to.

„12. 4. 1968

Právě odešel pan M. Seinselien (?) a Anička Masaryková. Pan S., známý Šímův, jeho remešský mecenáš, curé, neobyčejně nevzhledný; holá lebka, velké uši – ale hluboko zapadlé, pronikavé modré oči. A podivné kouzlo osobnosti. Včera jsem ho s Mašínem doprovázela na Karlštejn a k Ronovskému. Pak už jenom sama k Medkům. Mikuláš sice nebyl doma, ale Ema odpovídala na dotazy a já jsem je překládala. Dnes byl celý den v NG, na večeři jsem ho vzala k nám.

Litovali jsme, že už k němu nemůžeme přizvat p. prof. Cibulku, který měl před necelým měsícem pohřeb.“

Na vernisáž své výstavy ve Valdštejnském paláci roku 1968 Šíma kvůli svému zdravotnímu stavu nepřijel. Kotalíkova příprava té expozice mu dělala starost a litoval, že nebyla svěřena Františku Šmejkalovi. Měl však radost z informací o zájmu, který výstava vzbudila u návštěvníků domácích i z ciziny; a to nejen z Francie, ale také z Anglie, odkud ho prý jmenovitě potěšila přítomnost Rolanda Penrose a jeho ženy Lee Miller. Od nich si pak o úspěchu té své pražské expozice rád vyslechl komentář o rok později v Paříži, na koktejlu u Irène Bizot, velké ctitelky Šimovy tvorby. Když byla v roce 1992 založena Společnost přátel Národní galerie, stala se Irène Bizot jedním z jejích zahraničních členů a pochopitelně nechyběla na Šimově retrospektivě, uspořádané pražskou Národní galerií k dvacátému výročí umělcova skonu.⁴ Šímu tam tehdy silně připomínala dvojice jeho mladších přátel: Charlese a Brigitte Simon Marq, umělců vlastních v Remeši dílnu na výrobu skleněných oken podle návrhů proslulých umělců. Jejich spolupráce se Šímu vyústila v nevšední přátelství a vřelý zájem o Prahu i východní Čechy. Po dlouhou řadu let sem Marqovi plánovali cestu, kterou vždy něco zhatilo. Když jsem s nimi a Irène Bizot navštívila Jaroměř a Kuks, místa jim známá z reprodukcí a Šimova nadšeného vyprávění, sotva přemáhali dojetí. Mne zase mile překvapil a dojal rozhovor po návratu u nás doma na Santošce. Před dvěma drobnými akvarely, které mi Šíma poslal po našem setkání u Mlle Dormoy, Charles podotkl: „Uvědomujete si, že vám Šíma věnoval dva výrazné příklady své protikladné tvorby? Něco jako ‚Apollo‘ a ‚Dionysos‘ či ‚Klasika a barok‘.“ „Ano, ale já těm milým skvostům říkám ‚Klid a Bouře‘,“ odpověděla jsem. Charles – už zatím jako u vytržení – zíral na Šimovu kresbu navrhující vitráž v Remeši. Po chvíli ticha řekl: „Je to k neuvěření; já jsem podle té kresby kdysi pracoval, a pak jsem až dosud nevěděl, kde vlastně je.“

Omlouvám tento exkurz významem Šimova „umění duchovní přesvědčivosti“⁴⁵ a vracím se zpět do šedesátých let. Ráda si vybavuji celodenní doprovod francouzského malíře Jeana Bazaina (14. 4. 1966), hosta Svazu výtvarného umění, který pak večer v Máněsu přednášel. A také rušno v následujícím měsíci, kdy se zahajovaly dvě výstavy: Henri Moore ve Šternberku a Holandská kresba v grafice v paláci Kinských. Při svém pracovním vytížení jsem tehdy neměla čas – a snad ani chuť – sle-

dovat příčiny vzrůstajícího Kroftova nesouladu s mými kolegy, jmenovitě Mašínem, Kesnerem, Šetlíkem, Zeminou a posléze i se mnou. Bylo to smutné a tísnivé. Vlastně se nám všem ulevilo, když byl „Kroftík“ – jak mu říkal Šíma – z funkce ředitele NG v lednu 1967 odvolán.

Na místo ředitele Národní galerie byl jmenován prof. Jiří Kotalík,⁶ který však nastoupil až v březnu zároveň s Jiřím Mašínem. V mezivládi zastával jeho funkci Ladislav Kesner.⁷

Z tehdejších cizích návštěv mile zaujal prof. Fritz Novotný, ředitel vídeňského Belvederu, kterého jsem měla na starost s Aničkou Masarykovou, a prof. Mark Macken z Belgie. Velmi mě tehdy překvapil Ilja Erenburg, poslaný do Národní galerie Svazem spisovatelů.

„14. 3. 1967

Čekala jsem bojovníka – lva, jak mi byl znám ze starých fotografií, a proto mě překvapil bělovlasý, krotký dědeček, kterému chybí zuby. Byla s ním mladá Švédka, kterou poznal prý kdysi ve Francii; mluvilo se tedy většinou francouzsky. Ptal se mě, znám-li severoruskou gotickou plastiku. Na mou odpověď, že u nás nebylo snadné cestovat ani do bratrské země, se usmál a pravil, že ví, že i tak se nám žije znamenitě ve srovnání s nimi. ‚40 ans de la vie perdue, j'en sais quelque chose.‘ U nás prý bylo zlých pouze 15 let. Nemám si snad po jeho slovech své výjezdy do ciziny vyčítat?“

Cest do zahraničí už jsem totiž tehdy za sebou měla několik. Vycestovat na „západ“ společně s Fédou se mi však podařilo teprve v lednu 1969. A to díky stipendiu Fordovy nadace, které jsme oba dostali zásluhou Medy Mládkové. Připomínám si ji vděčně velmi často a vím, s jakým vděkem na ni myslel i Féda do konce svého života. Mládkovi nám byli po celou dobu našeho pobytu v USA nezapomenutelným zázemím. Z počátku jsme u nich i bydleli a později byli ubytováni u jejich přátel v blízkém okolí.

Byla to doba pro nás velmi užitečná. Féda – biolog – pracoval ve Zdravotním institutu v Bethesdě (Maryland), já poznávala Národní galerii ve Washingtonu, Metropolitní muzeum v New Yorku a pak téměř všechny významné umělecké instituce ve Spojených státech. Potvrdila jsem si při té příležitosti svou chuť a vůli věnovat se po návratu studiu sbírky italských primitivů v Národní galerii, pocházejících většinou z estenské sbírky na Konopišti, kterou jsem si v Národní galerii odedávna se zájmem prohlížela. Tentokrát se její postupné zpracovávání přímo nabízelo odchodem Edy Šafařika do Itálie. A mně

se naskytl mimořádná příležitost, poradit se o tom v Princetonu s prof. Millardem Meissem, MM se mu říkalo.

Osvětovou práci jsem však opustit nechtěla. V USA jsem ve všech navštívených institucích shledávala materiál o jejich výchovné činnosti. Zároveň jsem se snažila propagovat přednáškami umělecké sbírky Národní galerie v Praze. Nikdy jsme ve svém životě nestrávili tak dlouhý čas mimo vlast. Byli jsme tam všude přijímáni s otevřenou náručí. Nabízeli nám různá zaměstnání a bydlení. Rmoutilo nás však, že za tolik přízně vděčíme soucítění s neblahou situací našeho národa. A tak jsme se – každý ve svém oboru – snažili navazovat přátelské kontakty, které by snad mohly i v nejisté budoucnosti udržovat spojení naší země se světem. Připomenu alespoň dva z mých četných záznamů:

„Sobota večer, 15. února. Princeton

Jsem v Princetonu od pondělka a zamilovala jsem si to tady. Proti maloměstskému Washingtonu – to není správný výraz – Washington je velkoměsto křížené vesnicí – vyzařuje zdejší atmosféra inteligenci a bezpečím; všichni si tu bádají v klidu s pílí. Bez horečné uspěchanosti a nervosity. Pocit pokoje podtrhuje sníh. Před týdnem ho mnoho napadlo ve sněhové vichřici, den před mým příjezdem. V New Yorku je dosud ochromen provoz. Mám škodolibou radost, že i v této zemi něco neklape. Fuj! – Tréma a úzkost před rozmluvou s MM ze mne opadla. Jeho laskavá shovívavost mě pomohla překonat hrůzu z vlastní pítomnosti. Mám na sebe denně vztek, že jsem nevyužila minulých let k systematictějšímu studiu, že jsem také neuměla vytěžit pracovně z přátelství Cibulkova. Co bych za to dala, kdybych se s ním teď mohla poradit! Musím si vzít poučení pro přítomnost a využít přítomnosti Meissovy. Nestydět se za neznalost a začít dělat. Za těch pár dnů tady jsem učinila aspoň trochu pokrok. – Nechce se mi odtud. A uvažuji o tom, kdy se navrátím. Gerda Panofsky mně nabídl, že mohu bydlet u ní. – Seznámila jsem se s řadou zajímavých lidí. Komický a vtipný dobrák Cesare Gnudi a mi odedávna milý Carl Nordenfalk, Švéd. Obětavá a ustaraná Edith Kirsch, od první chvíle blízká Gerda Panofsky. Svět sám pro sebe. Výlučný, bezpečný a tím pro mne tak přitažlivý. Podařilo se mi tu v odloučenosti od Fédi a washingtonských Čechů pozapomenout na tísnivou atmosféru Prahy. Zapomenout ji nelze, pouze zasunout do podvědomí.“

„28. 2. 1969

Den pohádkový, slunce, sníh. Plný krásných zážitků. Vyrázila jsem ráno autem do New Haven (Yale University), krásná cesta na High Way, parkové okolí se solitéry stromů, sněhová pokrývka, modré nebe, slunce. Přívětivý architekt

Bernie Danzinger, který mi dělal šoféra. Krátce po desáté jsme byli na místě, prohlédli si sami sbírku, pak dle rady Sandra Continiho navštívili Charlese Seymoura. Už nás netrpělivě očekával. Provedl nás depositářem, představil restaurátorovi. Nadšený sportovec, umývající na kůži jednu desku za druhou v posvátném nadšení pro věc. Zajímavý způsob výuky v depositáři! Na místě záci mohou gotickou desku ohmatávat – doslova – jako předmět!

Milá paní v útulném domě, kuře ‚chablis‘; tamější atmosféra připomínala trochu blažené obědy u profesora Cibulky. Otec Ch. Seymoura působil jako diplomat na konci 2. světové války a znal Beneše. Mluví prý o tom i o Kramářovi ve svých pamětech. Charles mě daroval svou knihu s milým věnováním. Mám tam znova přijet a asi se tam opravdu vypravím.

Kolem třetí hodiny jsme odstartovali za Naum Gabem.“

Díky přesnému návodu paní Gabo jsme nebloudili a rychle našli osamělý dům, s představenou skulpturou v zasněžené krajině. Výhled připomínal trochu stráně Karlštejna. Víc než vřelé přijetí. Rozmluva o situaci – pochopitelně – teprve pak prohlídka ateliéru. Gabo byl ochotný a obětavý. Snášel své výtvary, otvíral a zavíral okenice, aby dosáhl co nejlepšího osvětlení, vodil mě z místa na místo, které se mu zdálo optimální. Byl to zážitek! Netušila jsem až do té doby, jak pracná a piplavá práce je každé jeho dílo. A také nákladné. Svačina, výborný čaj u kulatého stolu. Gabo přinesl, na točitém podnose dřevěné ruské mističky. Přivezl si je ze své návštěvy v SSSR. Teprve před 2 – či 3 lety se mu podařilo tam dostat. Předtím ho vždy odmítli s poznámkou, že americký pas neuznávají; i po tolika letech zůstal pro ně uprchlík. – Do Prahy by rád, nesmírně rád (byl tam v roce 1928) a doufá, že se tam podívá, až „přátelé“ odejdou. Teď by se bál. Ale věří, že odejdou. A že tam uspořádáme jeho výstavu i přednášku. „Co bychom byli bez naděje?“ loučil se se mnou Gabo a jeho slova se mi pak v Praze stala sloganem.

Radost ze setkání s rodinou a přáteli byla ovšem závratná právě tak, jako posezení na balkonu na Santošce s pohledem na Prahu – uchvacujícím za každého počasí. A pak psaní cestovních zpráv. Nejen úředních, ale také ryze soukromých, o osobách doma dosud stále nežádoucích. Vyrušil mne jásavý telefon Jiřího Mašína: „Míčko mi říkal, že se vrátíš, ale já jsem měl přece trochu strach, jestli tam nezůstanete. S radostí ti vyřizuji vzkaz Jiřího Kotalíka: ‚Máš si po tamější rachotě pár dní odpočinout, než se vrátíš do té zdejší‘.“⁸

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 PhDr. Jiří Mašín (1923–1991) byl dlouholetým pracovníkem Národní galerie, kde působil od roku 1946 jako volontér, od 1952 jako řádný zaměstnanec a od roku 1953 jako zástupce ředitele. 1. 10. 1964 odešel z Národní galerie dobrovolně, protože ho lákalo přednášení na vysoké škole uměleckého směru; nicméně k jeho odchodu přispěla i nervózní situace v Národní galerii, kam se pak znovu vrátil s příchodem Jiřího Kotalíka v roce 1967

2 Dr. Jan Krofta (1907–1982) byl 1. června 1960 jmenován ředitelem NG včetně seskupení NG – Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

31. 1. 1967 byl z funkce ředitele odvolán, zůstal tam však nadále zaměstnán. Byl pověřen pořízením seznamu zpráv týkajících se archeologického průzkumu kláštera bl. Anežky.

3 Když se ředitel Národní galerie PhDr. Josef Cibulka po válce opět vrátil na univerzitu jako profesor, byl dr. Vladimír Novotný 1. 7. 1943 pověřen správou Národní galerie v Praze. Na konci roku 1959 však žádal Ministerstvo kultury, aby byl zproštěn této funkce. Uvědomil prý si, že rozpory mezi ním a částí zaměstnanců vznikly zejména proto, že jeho jméno je uváděno v přímé souvislosti s případem uvězněného bývalého ředitele Uměleckoprůmyslového musea dr. E. Pocheho a také kvůli jeho situaci jako ředitele Národní galerie po procesu s jeho bývalými pracovníky dr. Dvořákem a O. Pinkasem, souzenými pro rozkrádání socialistického majetku. Důvody, kvůli kterým dr. Vladimír Novotný požádal, aby byl zproštěn funkce ředitele Národní galerie viz Archiv NG 139/60.

4 Irène Bizot pracovala na ředitelství Svazu francouzských muzeí. Od jara roku 1968 se z ní stala neuvěřitelně aktivní a všestranně užitečná přítelkyně našeho národa, kterému pomohla pokračovat v tradici, jež obě naše země spojovala od první světové války. Viz Olga Pujmanová, in: *Irène Bizot, Un portrait par ses amis*, Blanchard Editeur, juin 2000, s. 42–43. O dlouholetém přátelství pražské Národní galerie s anglosaským kulturním světem vyvolaném Miss Helen Lowenthal v roce 1963 viz Olga Pujmanová, *Commentary*, in: *The Attingham Trust Newsletter*, 2015, Number 13, s. 3.

5 Eva Bužgová, *Umění duchovní přesvědčivosti, Lidová demokracie*, 8. 6. 1968 s. 5. Uspořádat Šimovu výstavu v Národní galerii zamýšlel už v roce 1965 Jan Krofta, viz Archiv NG 5382/65-Ze/mi a 5902/65-DrKes.

Na samém konci roku 1964 byla za spolupráce Národní galerie otevřena Šimova výstava v Západočeské galerii v Plzni za odborné přípravy Anny Masarykové. Byly tam vystaveny dva Šimovy náčrty k složité vitráži. Jedním z nich je můj dárek od Šímy. Viz katalog výstavy *Lidé a jejich krajiny, obrazy a studie*, 1964, č. 78 a 79.

6 Prof. Jiří Kotalík (1920–1996).

Největší změnou, kterou mi přinesl nástup prof. Kotalíka, bylo poznávání ateliérů soudobých umělců, k nimž jsem pak často naše i cizí hosty doprovázela. Také Kotalíkova úzká spolupráce s Artcentrem mě směřovala k současné tvorbě a poskytovala příležitost k cestám do zahraničí.

7 Dr. Ladislav Kesner (nar. 1928), dlouholetý pracovník Národní galerie, kam nastoupil v roce 1951 jako volontér a od roku 1954 zde působil jako vědecký pracovník. Po odchodu dr. Mašína v roce 1964 byl pověřen prozatímně výkonem funkce zástupce ředitele NG, z které byl – s přihlédnutím k jeho žádosti – v prosinci 1970 odvolán a byl zařazen jako samostatný odborný pracovník do sbírky starého umění.

8 Stať vznikla za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR.

Seznam vyobrazení

1 Josef Šíma, *Náčrt k vitráži pro katedrálu v Remeši*, perokresba, 24 × 19 cm, na zadní stěně hůlkovým písmem: SIMA 1961.

2 Josef Šíma, *Klid*, papír, kolorovaná kresba, 13 × 8 cm, značeno: 1964 SIMA.

3 Josef Šíma, *Bouře*, papír, kolorovaná kresba, 18 × 7 cm, značeno: 1964 SIMA.

4 Jan Zrzavý, *Kostel v Bretani*, papír, kolorovaná kresba, 15 × 20 cm, značeno v levém rohu: 24. XII. 1967.

Sekvence symbolismu

PETR WITTLICH

Fenoménu symbolismu jako uměleckému směru v kultuře českých zemí na přelomu 19. a 20. století byla pod poetickým titulem *Tajemné dálky* věnována v první polovině roku 2015 velká výstava v Muzeu umění v Olomouci, reprízovaná v Národní galerii v Praze a doprovázená stejnojmennou výpravnou publikací nakladatelství Arbor vitae. Výstavy i knihu připravil Otto M. Urban, který tak navázal na svůj starší projekt nazvaný *V barvách chorobných - Idea dekadence a umění v českých zemích 1880-1914*.

Vytvořit takovou monografii jedné z hlavních tendencí tehdejšího umění znamená nejenom shromáždit velké množství výtvarného materiálu, ale především ujasnit si princip jeho výběru. Přitom právě umění zahrnované pod etiketu symbolismu takové ujasnění dost komplikuje svojí různorodostí. V obvyklém schématu, používaném pro modernu konce 19. století, je uplatňována základní polarita mezi senzualismem a idealismem, která se historicky vyhranila jako protiklad impresionismu a symbolismu. Na přelomu století nechyběly v tomto směru velmi ostré polemiky mezi zastánci obou těchto směrů, které se rozcházely jak výtvarně, tak světónázorově. Diskuse se vyhranila v tom smyslu, že impresionismu byla vyhrazena oblast zrakové zkušenosti spojená stále ještě s napodobováním vnějšího přírodního modelu a symbolismu pak oblast ideální představivosti, umožňující vyšší uměleckou abstrakci. Proto mohl být symbolismus pozitivně zhodnocen jako brána k avantgardnímu umění, ovšem až v surrealistické a umělecko-historické retrospektivě.

Působivost tohoto schématu se však oslabuje již zmíněnou různorodostí symbolismu. Stačí nahlédnout do výstavní publikace a mnohdy od sebe tyto dva směry těžko oddělíme – pokud ovšem nebudeme trvat na tom, že symbolismus vyznačuje hlavně literární námět. A to je zase problém, přestože nemůže být sporu o tom, že hlavní zdroje kulturního symbolismu z konce 19. století byly literární. V této situaci bychom museli vzít hlavní heslo Morreasova *Manifestu symbolismu*: „odít *Ideu do senzibilní formy*“ doslova, ale to by odsuzovalo výtvarné umění k pouhému ilustrování. Už z toho důvodu je třeba vidět symbolistické umění velmi diferencovaně.

Pro zjednání lepšího přístupu k této problematice by asi bylo dobré se vrátit k začátkům symbolismu a věnovat pozornost hlavně těm osobnostem, které byly důležité právě pro autenticitu výtvarného umění spojovaného se symbolistickým hnutím. V tom směru bylo zásadní událostí setkání Paula Gauguina s výtvarným kritikem Albertem Aurierem, který o něm napsal slavný článek, otištěný v březnu 1891 v *Mercure de France*. V něm čteme, že symbolistické dílo má být:

1) *Ideistické*, protože jeho jediným ideálem bude vyjádření Ideje,

2) *Symbolistní*, protože vyjádří tuto Ideu formami,

3) *Syntetické*, protože napíše tyto formy, tyto znaky, způsobem obecně srozumitelným,

4) *Subjektivní*, protože předmět nebude nikdy chápán jen jako předmět, ale jako znak ideje vnímané subjektem,

5) (a to je následek) *Dekoratívni* – neboť dekorativní malba ve vlastním slova smyslu, taková jak ji chápali Egypťané a patrně i Řekové a Primitivové, není nic jiného než manifestace umění, které je zároveň subjektivní, syntetické, symbolistní a ideistické.¹

Požadavek, aby symbolistické dílo bylo (podle příkladu Gauguinova) dekorativní, znamenal Aurierovi, že takové „jednoduché, spontánní a primordiální“ dílo je skutečným a absolutním uměním, protože je v základu identické s primitivním uměním, s uměním, jaké bylo tvořeno „instinktivními génii počátečních dob humanity“. Zde Aurier zakládá estetiku primitivismu, která byla potom tak důležitá pro nástup avantgardy.

Připomínka tohoto původního založení autentického symbolismu ve výtvarném umění směřuje k tomu, že Aurierův koncept se nevyžíval jen v iluzích fantazijních představ. Anebo přesněji řečeno, že i na takové představy uplatňoval kritérium „transcendentální emotivity“, tedy vnitřního dramatického vztahu k idejím, otevírajícího cestu k jejich vyjádření. Symbolismus zde není jen exkluzivní enkláva, ale skutečná kulturotvorná síla. Aurier žádal pro Gauguina zdi.

Jako historici jsme si vědomi toho, jak to dále probíhalo. Pionýři, jako Aurier nebo Gauguin, buď předčasně zemřeli nebo byli ostrakizováni a v devadesátých letech zavládlo „juste milieu“², nezbytné pro sociální institucionalizaci moderního umění. Teprve začátek 20. století, s nástupem nové generace fauvistů, se mohl vrátit k jimi položeným základům.

Nemělo by ale jít jen o to, znovu opisovat kanonickou historii moderního umění. Současný pohled musí zohlednit i ono komplikované dění, které nastalo, když moderní myšlenky prosakovaly rezistentními vrstvami dobové umělecké imaginace. Myslím, že o to také v podstatě Urbanovi jde. Český případ je v tom směru docela poučný už svým komplikovaným vztahem periferie k centru. Nejprve Mnichov, pak Paříž. Touto cestou šel Mucha a spolu s ním Karel Vítězslav Mašek, jehož *Libuše* je prvním velkým obrazem českého symbolismu a tvoří působivou dominantu výstavní expozice v kostele sv. Salvátora v klášteře sv. Anežky. Je výborné, že se podařilo získat pro výstavu zápůjčkou z Musée d'Orsay tento enigmatický obraz, jehož účel a datování do roku 1893 stále zůstávají záhadou. Obrazy Maxmiliána Pirnera, zejména jeho *Finis*, rozvěšené v pozadí, ovšem hned upozorňují na složitost první vlny symbolismu v českém umění. Zatímco *Libuše* zahrnuje i dekorativní aspekt, který byl důležitý pro Auriera, Pirnerův obraz je malován

tradiční iluzionistickou technikou, která se vyhýbá primitivistickému požadavku autentického symbolismu. Patří k jiné větvi tohoto umění, kterou geneticky chápeme spíše jako novoromantickou a která by ve srovnání s vlastním symbolismem měla být asi nazývána idealismem. Ale věc není tak jednoduchá už kvůli zvláštnímu erotismu Pirnerova umění, který ukazuje, že k otázce primitivismu lze jít ještě jinou, psychologicky podmíněnou cestou, která je zase vstřícnější požadavku subjektivnosti.

V novější literatuře je už dost zavedené uměleckohistorické dělení této látky na symbolismus a idealismus. Názornou ukázkou tohoto přístupu je mimochodem současně probíhající výstava Belgičana Jeana Delvillova v Galerii hl. m. Prahy, v jehož díle se tak odlišuje období konce osmdesátých a začátku devadesátých let od období pozdějšího, předělem přitom je Delvillovo angažmá v rosenkruciánském tažení Josephina Péladana, kdy se z intuitivního hermetika změnil v hlasatele pseudonáboženského evangelia Lásky a Krásy.³ Za český pandán k Delvillovi lze označit Františka Bílka, jehož *Úžas* je ovšem skvělou druhou dominantou gotických kostelních prostorů Anežského kláštera.

Masu symbolistických obrazů bylo třeba rozčlenit. V publikaci to Urban činí chronologicky, ve třech kapitolách respektujících v podstatě generační hledisko. První kapitola nazvaná Zazděná okna – Počátky symbolismu zabírá zešířena podhoubí symbolismu, jak se vytvořilo v díle malířů pocházejících z Čech a Moravy od poloviny 19. století v reakci na dobový realismus. První ikonou je Gabriel von Max, jehož mnichovský ateliér a zejména zvláštní směs dekadence a přírodovědného zájmu přitahovaly pozornost českých malířů, kteří navštívili Mnichov ještě před invazí mladé generace v devadesátých letech. Liška, Lerch a zejména mladý Schikaneder, ovlivněný četbou Schopenhauera, si odnesli z tohoto vztahu své pochyby o hodnotě lidského života. Erotický cit naopak nescházel Maxi Pirnerovi, který prošel Prahou a Vídní, kde našel ohlas i ve Vídeňské secesi. Podobně exkluzivní postavou byl Felix Jenewein, zápasící v celém svém díle s linearistickým dědictvím nazarénismu. Zařazení Beneše Knüpfera a Rudolfa Jettmara ukazuje velkou pružnost Urbanovy koncepce symbolismu v jejich protikladu alegorického iluzionismu a patetického akademismu. Také Emil Holárek vždy vzbuzoval pochyby o příslušnosti k symbolismu svým moralismem. Teprve mladší vrstva těchto malířů, kteří prošli Mnichovem a potom Paříží, vykazují opravdovou symbolistickou ori-

entaci, alespoň v části své tvorby. Maškova *Libuše* a další práce ze začátku devadesátých let a o něco mladší Muchovy pastely reflektovaly pařížskou scénu a vnitřní spiritualistický zájem autentického symbolismu. Ale oba se znelíbili zase z jiných důvodů Karlu Hlaváčkovi, který byl po polovině devadesátých let hlavním arbitrem požadavků dekadentního symbolismu v Praze. Z jeho hlediska byl jediným opravdovým symbolistou (kromě mladého Bílka) František Kavan, což byl ovšem výtvarně krajinář.

Druhá kapitola knihy *Vybouřené smutky* začíná nástupem *Moderní revue* a s tím i významného spojení symbolismu s podobně orientovanou literaturou. Urban zde vidí i počátky české moderní výtvarné kritiky (Karel Hlaváček). Dostává se pozornosti dílu mladého Františka Bílka a mladým Mánesákům, kde u Preislera trochu překvapí autorova záliba v hledání mrtvol (mrtvý drak v *Pohádce*, mrtvá Múza s křídly anděla v *Jarním večeru*). Panuška, Hudeček a Kupka reprezentují tuto vrstvu, podobně jako sochař Ladislav Šaloun, k němuž Urban přiřazuje i Antona Hanaka a Franze Metznera, což může otevřít zajímavou otázku o složitostech recepce vídeňského a německého umění v českém prostředí.

Třetí kapitola V pavučinách nervů se soustřeďuje na období začátku 20. století, kdy zejména Rodinova výstava v roce 1902 a Munchova v roce 1905 otevřely imaginaci českých umělců autentickému uměleckému ztvárnění psycho-fyzické situace moderního člověka. Výsledkem byla Osma a Kubištův expresionismus a Urban pochopitelně věnuje zvláštní pozornost výtvarníkům skupiny Sursum jakožto nejvýraznějším představitelům třetí generace symbolistických umělců. Zejména František Koblíha a pak Konůpek, Váchal a Zrzavý jsou vděčnými osobnostmi jeho výkladu. Ze sochařů je to mladý Štursa a opět Šaloun, který se do výkladu dobře hodí svým společenským zájmem o spiritismus a ezoterní nauky, jejichž ohlas je pro tuto symbolistickou generaci přímo stigmatizující. Urban neopomíjí ani umělce německé národnosti, z nichž Alfred Kubin, August Brömse nebo Richard Teschner mohli zasahovat i do českého kontextu. U jiných, jako kupříkladu u Rudolfa Jettmara, je to už spornější.

Každou z kapitol doprovázejí antologie dobových textů, v nichž Urban vybírá z bohatých zdrojů charakteristické ukázky a je velmi dobře, že je reprodukuje nezkráceně celé. Dále je text knihy obohacen o krátké kapitoly. Luboš Merhaut referuje o symbolisticky orientované české literatuře, ze které se pochopitelně soustřeďuje hlavně na publikační činnost kolem *Moderní*

revue. Petra Ježková píše o symbolistickém divadle, kde na pozadí oficiálních pražských divadelních scén, které „reagovaly na podněty symbolistního divadla pouze dílčím způsobem“, líčí sympatickou aktivitu malých literárně orientovaných divadel, z nichž zvláště Divadlo Umění dosahovalo v letech 1912–1914 značné profesionality. Otto M. Urban připojil ještě poznámky o symbolismu v užitém umění a architektuře, kde se věnoval hlavně plakátu, bibliofilii, značkám ex libris a symbolistickému interiéru na příkladech autorských ateliérů Františka Bílka a Ladislava Šalouna. Filip Wittlich obstaral užitečné Kalendárium, upozorňující na širší politické a kulturní události v Evropě v letech 1880–1914.

Bohatě vypravená kniha trpí nepříjemnou vadou. Obrazový materiál je v ní řazen monograficky, a to vysloveně podle roku narození výtvarníka, takže se vedle sebe často ocitají umělecky velmi rozdílné projevy. Navíc medailonky, které soubory autorských reprodukcí uvádějí, místo toho, aby se soustředily na vztah k symbolismu, snaží se charakterizovat autora vcelku, takže dochází ke zbytečným nepřesnostem a dokonce k insinuacím (Maxmilián Švabinský). Zvolený formát také nutí nevedeného autora medailonů ke zkratkovitě formulaci, kdy zase úpí samotná čeština. Je to škoda, protože běžný čtenář se začne knihou zabývat právě od obrázků a jejich textů.

Výstava v klášteře sv. Anežky je pojata jinak než kniha. Rozčlenění materiálu je zde provedeno podle sedmi témat. Prvním je Samota snů, kde dominuje umělec od autoportrétu (munchovsky laděný Preisler) ke kryptoportrétu (Kubištův *Sv. Šebestián*), včetně obrazů znázorňujících fantazujícího umělce (Oliva, Holárek) nebo jeho personifikace (Hofbauer) a vidiny krajinářského (Jettmar) nebo ideálního druhu (Kupka).

Druhé téma *Ztracený ráj* je poněkud překvapivě věnováno tématu ztraceného a znovu nalézaného náboženství, takže kromě dominantních reliéfů od Bílka a Váchala jsou zde různé obrazy s náměty Jidáše (Max, Knüpfer), Ukřižování (Brömse, Pirner, Staeger), andělů života i smrti (Urban, Mandl), Ježíše (Zrzavý). Dojde i na sugestivní hřbitov od Gretsche.

Třetí téma *Vnitřní zrak* je už tradičně výrazně spojované se symbolismem. Urban v něm zdůrazňuje problém spirituality vystupňované i za pomoci opia. Vesměs zde jde o hlavy a tváře, které se zavřenými očima prožívají svůj mystický zážitek, nebo vizionářsky zří do dálek. Známá díla od Šalouna, Štursy a příslušníků skupiny Sursum (Zrzavý, Váchal, Gartner) doplňuje

zajímavý obraz Gabriela Maxe *Duševní boj*, kde náramek na ruce ženy naznačuje spíš sexuální podtext tématu.

Po třech místnostech vlastního kláštera prochází divák zakrytým křídlem ambitu ke kostelům, v němž jsou z potřeby snížené světelné režie umístěny práce na papíře. Je zde představen bohatý mix různých autorů, z nichž už svým formátem upoutá pozornost Muchův pastel *Propast*, zapůjčený z pařížského Musée d'Orsay. Je to jeden z mála zachovaných pozoruhodných dokladů Muchova symbolismu, v tomto případě nejspíše spojený s pracemi na *Otčenáši*. Na tuto pasáž navazuje velká vitrína s ukázkami symbolistické ilustrační a typografické práce s knihou, která už vzhledem k provázanosti symbolismu s literaturou obsahuje řadu vynikajících ukázek.

V prostorech klášterních kostelů nabývají Urbanova témata na naléhavosti. Přízraky noci vystihují symbolistickou démonologii. Zatímco přední část panelu trpí jistou roztržitostí (na Zrzavého *Údoli smutku* tady surově naráží Jettmarova *Noc*), vzadu si divák přijde na své. Zejména kolekce Panuškových obrazů je vynikající (*Alenčina ježibaba*, *Zaklínači*) a jeho pohádkově laděné, ale přitom sugestivní vidiny dobře korespondují i se Šalounovými *Vodníky* a s Kocianovým *Údělem umělce*. Interpretačním bonusem, který zde Urban nabízí, je přiřazení Gutfreundovy *Úzkosti*, což patří k jistě diskutabilním, ale i opravdovým přínosům výstavy.

Vlastní prostor kostela sv. Salvátora vyhradil autor tématu Et in Arcadia ego. Zvolil tedy slavné motto, na jehož významovou ambivalenci upozornil už Panofsky. Ideál krásy je v něm spojen s panstvím smrti. To je vskutku silné téma a divák se ohlíží, jak je naplněno v přítomných uměleckých dílech. Chóru skvěle dominuje Maškova *Libuše*, ve které Urban citlivě rozeznal její spodní dramatický tón. Maškovu malbu doprovázejí obrazy Maxmiliána Pirnera, kde opět *Finis*, ještě novoromanticky, vystihuje konflikt světových mocností. Po stěnách chóru pak visí velké, reprezentativní formáty, určené na výstavy, a divák je tak konfrontován s tak řečenou oficiální stránkou symbolistického umění. Je třeba říci, že tady se již názorně projevují limity a celková disparátnost symbolismu v českých zemích. Myslím, že se to snaží Urban postihnout tím, že na jednu stranu zavěsil projevy symbolistického akademismu (Jílovský, Lerch, Staeger, Knüpfer) a na protější stranu modernisty (Mašek, Preisler, Hudeček, Šimon). To zase ovšem znejasňují sochy umístěné mezi nimi, z nichž bych za skutečně symbolistickou považoval jen

Kafkovu *Mrtvou labuť*. Jeho *Orfeus* je variace na Rodina. Teatrální Šalounovo *Byl jsem včera a znám zítřek* patří spíš na druhou stranu. Hanákův naturalistický mužský akt *Na pokraji zoufalství* může vzbudit až smích, povšimneme-li si fíkového listu na jeho pohlaví.

Urban se však sympaticky nevzdává. Jeho koncepce de facto vrcholí v malém bočním prostoru takzvané Anežčiny oratoře pod etiketou Víly a dívky. Tady umístil samotné ikony české moderny, Švabinského *Splynutí duší* a *Chudý kraj*, Štursovo *Melancholické děvče*. Chybí snad jen Preislerovo *Jaro*. Interpretace vychází ze staršího Urbanova rozboru *Splynutí duší*, kdy ho srovnával s Munchem. Nyní ještě stupňuje dekadentní hledisko této interpretace, když s upozorněním na roli proudu vlasů obrazové Múzy evokující Salome a další detaily, uzavírá, že *Splynutí duší* je „téměř ikonou zhroutení, vyprázdnění a vysátí“. Není jasné, jak by se mohlo takové hledisko uplatnit na *Chudý kraj* a na *Melancholické děvče*. V prostoru je však ještě menší Maškův obraz *Děvče s koláčem* (až z roku 1917), který je pro takový účel schůdnější. Mašek byl rozporná postava českého umění už v devadesátých letech, kdy ho Karel Hlaváček nejprve vychválil a pak zcela zatratil.⁴ Mašek nesplnil očekávání spojená s obrazy, které namaloval krátce po návratu z Paříže. Mísil dohromady nejružnější složky, ale i když po fiasku své výstavy z roku 1897 dále nevystavoval a uplatňoval se jako dekoratér a architekt, vytvořil si osobitý styl, vyznačující se až panoptikálním a barevně drásavým iluzionismem. Jeho velké obrazy na pohanská témata z let 1913–1914 lze pochopit jako soutěžení s Muchou, ale i ony mají v sobě něco nezvykle drastického. *Děvče s koláčem* je zdánlivě banální výjev, doprovázený Maškem oblíbenými dekorativně-folkloristickými relikty v námětu a detailu, ale jeho zdánlivá nevinost musí v citlivějším divákovi vskutku vzbuzovat velké obavy. Tuto expresi bych vysvětloval jako typický „návrat potlačeného“ ve Freudově smyslu. Mašek se po návratu do Čech stal úspěšným výtvarným podnikatelem, ale uměleckou satisfakci mu to evidentně nepřineslo.

Celá výstava Tajemné dálky je pozoruhodným panoramatem uměleckých projevů, které lze různým způsobem spojovat se symbolistickou tendencí tehdejšího umění. Shromáždění děl, zejména těch, jež pocházejí ze soukromých a zahraničních sbírek, je výkonem, který už asi nebude překonán. Zároveň se tak otevírá další potřeba bádání o symbolismu, v jehož pojetí zanechává Urbanova „dekadentní“ koncepce výraznou stopu.

Poznámky

1 G. Albert Aurier, *Le symbolisme en peinture – Van Gogh, Gauguin et quelques autres. Textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu*, Paris 1991.

2 Michael Marlais, *Conservative Echoes in Fin-de-siècle Parisian Art Criticism*, The Pennsylvania State University Press 1992.

3 *Splendeurs de l'Idéal – Rops, Knopff, Delville et leur temps*, Musée de l'Art wallon de la Ville de Liège 1997.

4 Karolína Fabelová, *Karel Vítězslav Mašek*, Praha 2002.

Seznam vyobrazení

1 Karel V. Mašek, *Libuše*, Paříž, Musée d'Orsay.

2 Jaroslav Panuška, *Alenčina ježibaba*, 1900.

3 Otto Gutfreund, *Úzkost*, 1911, Národní galerie v Praze.

List Of Contributors / Seznam autorů

Petr Jindra

Gallery of West Bohemia in Plzeň
Západočeská galerie v Plzni
jindra@zpc-galerie.cz

Adam Pokorný

The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
&
Academy of Fine Arts in Prague
Akademie výtvarných umění v Praze
pokorny.adam@post.cz

Petra Polláková

Faculty of Arts, Charles University in Prague
Filozofická fakulta Karlovy univerzity v Praze
petra.pollakova17@gmail.com

Olga Pujmanová-Stretti

Society of Friends of the National Gallery in Prague
Společnost přátel Národní galerie v Praze
spng@spng.org

Kristýna Rendlová

Faculty of Arts, Masaryk University
Filozofická fakulta Masarykovy univerzity
k.rendlova@mail.muni.cz

Jana Ryndová

The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
ryndova@ngprague.cz

Dunja Stevanović

Academy of Fine Arts in Prague
Akademie výtvarných umění v Praze
dunja.stevanovic@gmail.com

Radka Šefců

The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
sefcu@ngprague.cz

Marcela Vondráčková

The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
vondrackova@ngprague.cz

Petr Wittlich

Faculty of Arts, Charles University in Prague
Filozofická fakulta Karlovy univerzity v Praze
petr.wittlich@seznam.cz