

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Pavel Koziol

Madona mostecká
The Madonna of Most

Praha, 2011

Vedoucí práce: PhDr. Hana Hlaváčková

Chtěl bych poděkovat paní doktorce Haně Hlaváčkové, vedoucí mé diplomové práce, za mnohou trpělivou radu, motivaci jejími texty i důvěru, bez kterých by následující řádky nemohly vůbec vzniknout.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 25. července 2011

Práce na téma Madony z Mostu se snaží na unikátním příkladu české středověké malby, spojující v náročné kompozici řadu zobrazivých postupů, prozkoumat možnosti čtení piktorálních a symbolických významů ze samotného obrazu a jeho morfologické stavby. Rozlišením konkrétních vzájemných vztahů zakomponovaných do struktury obrazu se tu zkoumá místo člověka před specifickým artefaktem středověké kultury. Zaměřením na autopsii se text pokouší nastínit, zda je možné doplnit stávající ucelené poznatky o této malbě a jejím zasazením do malířských vazeb jednotlivých odkazů se dotknout těžko dostupné hranice mezi pojmovým a nepojmovým výrazem.

Klíčová slova: česká desková malba 14. století
madony
milostný obraz

Text on the topic of The Madonna of Most tries to prove possibilities of reading pictorial and symbolical meanings in the specific opportunity of the unique compositional example of an image modalities and its morphological construction. By the distinction of concrete mutual relations, which are intermediated in the structure of painting, the place of man in the front of the specific artifact of medieval culture. The text focused on autopsy aim to outline, if it is possible to extend current knowledge of this image and by its insertion into painting contexture of individual allusions to reach hardly available borders between verbal and non verbal aspects.

Key words: czech panel painting of 14th century
Madonnas
devotional image



Obsah

Úvod	7
1. Přístup k obrazu.....	8
2. Řád položený na plochu	11
3. Rámování smyslu	19
4. Skrývání ctností.....	24
5. Oprava již dotčeného.....	27
6. Péče o hranice.....	30
7. Hora pokrytá rouškou.....	33
8. Kánon a zvyk.....	41
9. Pohled madony	45
Závěr.....	53
Použitá literatura	57

Úvod

Předkládaná práce na téma Madony mostecké je vedená především snahou o postžení morfologických specifik malby, datované do poloviny čtrnáctého století, v souvislosti s některými metodologickými zákonitostmi práce s obrazem. Její výchozí pozici i neustále povolávanou potřebou je situace autopsie, která se postupně provázala se samotným tématem následujících stránek. Jde tu tedy o jakýsi fenomenologický přístup problematizování konkrétního obrazu, který by měl být schopen dostatečné výpovědi o sobě. V prostředí dějin umění se samozřejmě nelze vyvázat z použití podnětné literatury zabývající se tématy či problémy, které se tohoto obrazu těsně dotýkají. Přesto se jí však tento text snaží držet především jako nutné korekce ve snaze nepředběhnout literárními závěry možná pozorování, jež si vynucuje obraz samotný. Samozřejmě i porozumění obrazu jako takové předpokládá určitý pojmový aparát, který jakémukoliv čtení, byť původně nonverbálního problému, předchází. Použitý aparát se tedy v práci objevuje i v situaci, která v doteku s konkrétní formou díla zkouší také jeho možné artikulace. V jistém ohledu je tedy, vedle konkrétního obrazu Mostecké madony, vlastním tématem práce i částečné ohledávání hranice mezi verbálním a nonverbálním pojmem, jež je praxi dějin umění vlastní a které by v prostředí filosofie či estetiky nabývalo jiný, od konkrétního obrazu již více odhlížející tvar.

Předmětem práce tedy není ani stylová analýza obrazu, ani ikonografický rozbor, jež jsou velmi kvalitním způsobem rozebrány ve specializované literatuře, a kterou chce následný text v případných postřezích jen doplnit. Z pozice marginálních poznámek ji ale snad může vyvést okolnost, která poukazuje na silnou determinaci směru uvažování již samotným přijetím metodologického přístupu. Vzhledem k rozsahu práce byla zvolena právě ta výšeč zájmu o obraz, na kterou by při vysoké úrovni dosažené zmíněnými metodami nezbylo při jejich užití mnoho prostoru. V oblasti obrazu se tento postup, s již více méně použitými metodami, také a možná i díky této motivující potenci, úzce propojuje a dotváří komplex jeho uchopení.

1. Přístup k obrazu

Stejně jako se neustále vracíme ke středověkému obrazu a snaze přistoupit k němu v horizontu porozumění dobovému kánonu, vracíme se stále i k vlastním návykům, které obrazový prostor zformuloval za celý další vývoj, nesoucí se ve větším příklonu k mimetické struktuře optického pole. Jsme uvyklí na určité, velmi specifikované zákonitosti tvorby iluzivních konstrukcí obrazu a posuzujeme i to, jestli se dá u deskové malby míra její „prostorovosti“ či její iluzivní dojem, vznikající při rekonstrukci zobrazených objektů naším vnímáním, vysledovat, a to přímo jako jedno z vodítek našeho dnešního porozumění.¹ Díky zcela konkrétním postupům, bezprostředně přistupujícím k našemu očekávání, především při iluzivním zobrazení draperie, se dostáváme i k méně „vstřícným“ formulacím, které se tak mohou k naší představě obrazu rychle přibližovat. Zároveň s tím však brzy shledáváme, že takto hypotetický společný zájem na utváření přesvědčivosti obrazového pole se děje spíše v soužití různě koncipovaných prostorových, či ideově výrazových jednotek. Na příkladném úkazu mostecké desky zjišťujeme, že existence takové plurality v rámci jednoho obrazu je dokonce jedním z nejtypičtějších složek možností malby tohoto období. Dokonce tak typickou a odlišnou, že prostorová a výrazová jednota obrazu napomáhající oné přesvědčivosti, jak ji známe dnes nejsilněji z realistické malby či fotografie,² je něčím zvláštní a sama si osobuje možná vysvětlení, která nemusí jinému pohledu docela odpovídat. Podobami takového sjednocení obrazového výhledu do světa, především stejnou měrou stylizace všech zúčastněných prvků a hledáním stejného modulu jejich nasvícení, se přirozeně zabývá i většina malířské tvorby. Nejstarší dochované deskové obrazy českého prostředí, zastoupené v tomto nezastupitelně Madonou mosteckou, však nárok na takové scelování často nevznášejí. Postupné rozvíjení potřeby takové jednoty se tu váže především až k příklonu k zobrazování konkrétní situace, k příklonu k historickým výjevům, nebo lépe řečeno, k hledání možnosti zpřítomnění izolovaného, významotvorného okamžiku.

Touto jednotou je tedy především jedna ze zásadních možností tvorby obrazu, která uchopuje zobrazené předměty stejným malířským pojetím současné koexistence,

více či méně iluzivním, vždy však vedeným ve stejném řádu sledujícím znovu nabytí optického pole obzoru. Předměty či jednající postavy jsou většinou vždy sladěny stejnou mírou stínování, symbolické nadsázky, barevným laděním apod., a to tak, aby vytvářely více či méně iluzivní výhled do možností světa, který je divákovi sdělitelný a svým způsobem právě takto přesvědčivý. Tímto způsobem je provedena většina západní figurativní tvorby v rozličných obdobích, hlavně díky sdílené ochotě autora i diváka přijmout určité místo ve volné škále míry stylizace, kterou pak postačí dodržovat v co možná největším množství detailů. Na desce Madony z Mostu se ale setkáváme s příkladem odlišného postupu, totiž kombinování různých vizuálních strategií, které při další práci na malbě nepodléhají potřebě je úplně scelovat či dodatečně retušovat.³ Zároveň se tu ale objevují vedle sebe v natolik rozvinuté úrovni, že další směřování odlišností vymezuje takový přístup do zcela zvláštní kategorie.

Jednota ryze iluzivního průzoru ve zkoumání středověkého obrazu tedy není jen anachronismem vznikajícím pro teprve pozdější objevení perspektivní konstrukce, která převáděním zobrazovaných objektů na jednotící jmenovatel - v tomto případě je to přesně stanovená poloha tvaru k úběžníku, přímo tematizuje jednotné uchopení všech zúčastněných předmětů. Na některých obrazech stejné skupiny se taková jednota uplatňuje velmi výrazně, byť ne pochopitelně s použitím úběžníkové perspektivy, jako například na obraze Madony strahovské. Především z toho důvodu, že ona nejednotnost - tj. slučování různých formulačních rámců, skýtá velké možnosti pro předvedení rozrůzněných významů,⁴ je v obraze jasně představovaná jako samozřejmě dostatečná. A to jak tvůrci, divákovi, tak i zobrazenému námětu.

Popis a pokus o vyložení této struktury je možnou cestou jak spojovat oko a ducha ve svébytné racionální konstrukci, v prostředí těsnějším uměleckému dílu, které se praktická rovina dějin umění snad může dotknout. Jakýkoliv pokus o náhled obrazu bude mít vždy svá specifika, u obrazu začínáme vždy jakoby od prostředku. Ačkoliv se snažíme o pojmové sevření nonverbálního jazyka,⁵ nemáme jako u promluvy či textu jasné body počátku. Pokud nechceme metodologicky rezignovat na neustálé navracení se k předmětu zkoumání, projevuje se obsahová stránka vnímání obrazu ve vztahu k asociačním potřebám výstavby znovu-předvedení zobrazeného, často v nepravidelném

provazování určitého lpění oka na kráse, či míry „důstojnosti“ tvaru a jejího významového hybatele. Máme před sebou již hotovou věc a legenda k této věci se v bezprostředním kontaktu s obrazem stává v několika uzlových bodech zaměnitelnou. Vizualní i verbální zpřítomnění zobrazeného, které je prováděné vždy znovu divákem malby, požaduje jistě velmi brzy vodítka, se kterými lze porovnávat zkušenost či představu s pojmem jinak již předem svázanou. Tato vodítka poskytují divákovi, vedle jeho méně specifikovatelné dispozice, především ve všem hledanou schopnost čtení. V pohledu nerekonstruujeme jen pojmové zadání obrazu, jakkoliv je důležité, nahlížíme díky němu samotný podíl obrazu na světě.⁶ V našem případě je jistě v pořádku, pokud takový požadavek vznáší na diváka opětovně sama malba, tedy pokud možno ne jen legenda mající v tomto směru velký pojmový náskok. Jde i o jisté vymezení vůči stylové analýze stojící velmi těsně u autopsie uměleckého díla. Její záměr je však bližší historické dynamice a prověřování vizuálních koncepcí v proudu relevantních výpovědí, zatímco zde předkládaný přístup bude hledat v díle, oproti tomu především dostatečně výmluvný stav, který se nám dochoval. Do slova stav vkládám určité naděje, které by jej mohly trochu vyvázat z ryze dějinných konotací. Stav, jemuž pomohla náhoda, která jinak možná znemožňuje nárok úplné pravdy historizujícím interpretacím, ačkoliv i jim poskytuje vlastní materiál práce. Myslím, že tu nejde o nápravu metody, jako spíše o využití zvláštní potence malby rozvrstvené každou další přidanou barvou, tvarem nebo traktovanou plochou, přiloženou k zobrazeným předmětům. Půjde tu spíše o stav, ve kterém se ocitlo dobové uchopení těchto prostředků, ve vyjádření hranice mezi pojmovým a nepojmovým světem, a které je díky tomuto napětí dodnes vizuálně dostupné.

2. Řád položený na plochu

Abychom se přiblížili vlastnímu pojetí důležitého pojmu v obraze, je vedle vlastního "nonverbálního" pozorování důležitý i popis specifík malířského podání. Tak se dá říci, že v obrazovém zpracování tohoto závažného tématu (řádu jako horizontu celého pozorování) máme u většiny madon tohoto období - zejména Madony zbraslavské a Madony z Veveří, s velkou pečlivostí dbáno o rovnoměrné rozprostření dekoru v metafoře sakrálního prostoru zlata a zejména nimbů. To odpovídá svým způsobem antropomorfní představě docházení světa k úplnému řádu, často v podobě modelované určitou kvalitou klidu a především symetrie. Tak ji známe z mnoha obrazových metafor, z nichž nejmýlnější by zde byl Jeruzalém⁷ postavený ze zlata s vytékajícími čtyřmi řekami, souvisejícími fyzicky i se světovými stranami, často obrazově připomínanými ve složitějších kompozicích iluminovaných rukopisů. Takto racionálně uchopená prozřetelnost (Albert Veliký)⁸ dosahuje v čase všech možných míst jednajícího světa. Každý jednotlivý pozorovatel se může této prozřetelnosti bez obav svěřit, neboť se podle tohoto výkladu nemůže dostat do vakua, kde by byl opomenut prozřetelností z jejího konečného plánu.

Jak již bylo řečeno, hledání adekvátního obrazového i technologického podání takovéto teleologie světa mělo vynikající živné pole v technice tempéry, kombinované s rytím či puncováním zlata. Z tohoto období neznáme než doklady špičkové práce malířských dílen. Součástí takové produkce byla „samozřejmost“ delikátního provedení obrazových prvků, jak se s ní setkáváme i na desce z Mostu. Toto dodržování jemné, od rukou umělce téměř vzdálené provedené složité struktury zobrazených předmětů, není jen věcí nutného podřízení se technologii temperové malby a zlacení. Takové vedení vizuálního ztvárnění bylo v rámci adekvátního ztvárnění řádu vyžadováno jak zadavatelem, reprezentujícím zde vrchol publika, tak samotnými malíři. Ti však evidentně ovládali celou škálu obrazových strategií či mimetických postupů. Na desce Madony mostecké se však vedle postupů, které dodržují jemnou, sebeupozadující techniku i v zobrazených symbolech či prvcích, u kterých jejich konkrétní fyzická podoba takové zpodobnění úplně nevyžaduje (například okno na zadní straně desky),

objevují i postupy, které tento požadavek v základním gestu opouštějí (především ryté části ponechávající záznam živelného doteku ruky s podložkou). Z vývojového hlediska by to poukazovalo na dostatečně suverénní svět vycizelované metafory záměrného uspořádání, na který je již možno celkem emancipovaně reagovat a v hledání odpovědi na konkrétní zakázku (v tomto případě aluze na obraz byzantského typu) i jistým způsobem z dokončeného rámce vybočit, byť by to bylo na první pohled primitivnějšími prostředky. Madona mostecká se tak vedle jiných i v tomto ohledu nedá jasně postavit jako právě nejstarší z dochovaných madon časové vrstvy, neboť předpoklad vývoje, formulovaný v zásadě jako proces vedoucí od neumělých pokusů k cizelérské práci, je konfrontován s postupem jiným. Totiž se schématem vědomé reakce na stávající, do detailu propracovaný úzus, který je v tomto ohledu i výtvarné produkci své doby mnohem bližší.

Přímo se taková snaha o obohacení obrazového fondu potkává s poptávkou po původním obrazovém vzoru etablojícím samotný typ milostné madony, v tradici legendicky odvozované od tvůrčího malířského aktu sv. Lukáše.⁹ Prvky použité na tomto obraze k evokaci východního původu jsou jednak pojmové či ikonografické a vedle toho i vložené do samotného výtvarného zpracování. Jednoduchý a přitom velmi účinný způsob byl nalezen v nepravidelném, ruce ponechaném projevu, nepodřízeném zcela předchozímu vyměření v rytí kresby nimbů do samotného zlata. To spojuje dobové vnímání s pozdějším uměnovědným uchopením desky, která stavěla ve vývojové škále datace obrazu tuto malbu prostě jako „starší než ostatní“. Jinými slovy dalo by se na tomto místě rovněž říci, že rukou nedotýkané obrazy - acheiropoietai - mají blíže k vyčištěnému pojetí ostatních madon vrstvy datované do poloviny 14. století, na rozdíl od desky mostecké, která má blíže k autenticitě podání legendy o evangelistovi, který zachytil vážený model v některých aspektech v aktuálním, dotýkaném momentu. Každopádně je ovšem ponechání volné kresby v citlivém prostředí traktujícím podobu nimbů na obraze velmi účinnou připomínkou či přiblížením se historickému provedení nějak známého z původní oblasti novozákonních událostí, které zároveň uvádí do svrchovaného postu dostatečnosti i ne striktně geometrické uchopení sakrálního tématu.

Tento zvláštním způsobem v obraze zpřítomněný osobní vklad malíře není vedený jen virtuozitou umělecké samozřejmosti tvůrce, ale téměř naopak prvním dostupným tahem ruky. Jako takový není určen k opravování dalšími gesty a děje se ve veškerých opakováních právě jednou, jedním zakládajícím tahem a dotýká se takto možná překvapivě svého protějšku - v chybě se totiž akcentuje i dokonalost plné plochy zlata. Vedle toho známe častější pokus o dokonalé položení dekorace či tvaru. Ornamentální dekorace vyvedená pečlivě a rovnoměrně po geometricky vymezené ploše se dotýká v působení provedených vrypů především sebe sama, tj. vždy sousedního vyměřeného tvaru, z položených tvarů se dá jednoduše odvodit i rytmizování pomlky či prázdna a akcentuje proti výše nastíněné nedokonalosti především uzavřenou morfologii se svými omezeními i těch nejlepších pokusů. Pravidelný dekor pak tvoří mřížku, která překrývá plné pozadí na způsob duchovního přitakání člověka, v kontemplaci srozuměného s nedokonalostí, jež docela zakrývá plnost absolutní možnosti. Rukou očividně utvořený dekor situovaný do sakrální roviny zobrazení - jde o výsostné insignie svatozáře, a porovnaný s možnostmi velmi jemné temperové techniky, umožňuje takto dokonalosti v obraze větší prostor pro existenci, než mu poskytuje „jen“ pečlivá grafická symbolika zástupnosti.

Podobně rovnocenně, v ustálené podobě člověkem dosažitelné kvality, se akcentují i hvězdy na plášti Marie u zmíněných madon, se kterými mostecká deska souvisí, a z nichž některé se zcela odvolávají na přesné provedení geometrické konstrukce. V dnešní době je na plášti Madony mostecké nejlépe viditelná hvězda na levém rameni Marie. Nevíme, zda tomu tak bylo i původně, ovšem rozložení hvězd rozšiřujících Mariin plášť je stejně jako dřív nepravidelné a každá z hvězd má i svou neopakovanou podobu v tvarové hře. Přímá analogie s hvězdnatou oblohou je poněkud korigována i v literatuře, například Hlaváčková v barevném akordu pláště zmiňuje především symboliku země¹⁰. Každopádně se v něm hlásí, po symetrické potřebě racionálního uchopení univerza (Tomáš Akvinský)¹¹, i propojení s pozorovanou realitou přirozeného tvarosloví. A podobně jako v případě formulace jejího záhybového systému se propojuje ideální či logická struktura s pozorovanou velmi obezřetně a každé vyjádření ve smyslu nepravidelnosti je patrné i v rámci nějakého odůvodnění. I zde je to tedy

zejména aluze na historickou podobu byzantinizujících prvků a skrze historismus, otevírající potenci nedokonalosti grafického rozvrhu, tu dochází k poměrně složité reflexi vlastní polohy západního malířství.

Náš obraz je bez pochyb obrazem západním, byzantské prvky jsou zde vloženy a přes svou nečetnost velmi umně rozehrané do přesvědčivých efektů. Západ a Byzanc byl však již v této době ve sféře duchovního směřování velmi rozlišen. Vedle umělecké produkce se od 13. století na západě etabluje univerzitní prostředí, které Byzanc prakticky nezná.¹² Na jeho poli se velmi rychle rozvíjí systém inovací logického aparátu propojeného s disputační praxí. V prostředí byzantském jsou teologické problémy vedeny neustále pod záštitou „světa Otců“, tedy na základě první teologické summy Jana z Damašku, autora třech ne úplně samozřejmých výpadů proti ikonoklastu, kvůli kterým se mimo jiné dostává i do klatby. Malířská a sochařská prostředí jistě nedisponují takovou měrou nezávislosti, jakou rozvíjí univerzita. Od doby potvrzení takového statutu, tj. podřízenosti přímo Římu na počátku 13. století, se v latinském prostředí však velmi rozšířily možné požadavky na duchovní elitu i vně univerzitního prostředí a zadavatelé byli s tímto ve svobodě náročným prostředím díky jejímu šíření z Francie již po jeden a půl století konfrontováni. Jistě není náhodou, že výtvarná kultura mariánských desek, kterou se zde zabýváme, vzniká ve stejné době jako pražská univerzita, kterou se dostávají elitní spory vedené v Paříži či Oxfordu, byť redukované, do nám bližšího prostředí středoevropského kontextu.¹³

Svobodnější univerzita postupně zapojuje do svého aparátu aristotelismus i problematiku artikulovanou v prostředí arabské filosofie, a dokonce je i velmi záhy používá jako oponenturu proti herezím (manicheismu, potažmo albigenkým) také v celokřesťanském prostředí mimo univerzitu. Západní autority jistě pečlivě střežily oběma meči (Lk 22,38), meči duchovní i světské moci (dle výkladu Bernarda z Clairvaux v De Consideratione IV,3), to, co postupně vydobily na univerzu proti přílišným změnám čerpaným z pohanského světa a často i východokřesťanské tradice. Kulturní krystalizaci však i přes tento dohled dochází, vedle duchovního růstu pěstovaného ve 13. století především řeholními řády dominikánů a františkánů, i ke vzniku univerzit a s nimi i k upevňování postupů akulturace. Byť byli strážci

kanonického výkladu nadále ostražití, známe příklady obohacování západu i islámským myšlením již ze století dvanáctého (spolu s Avicennou byl tehdy hojně zapojován do okruhu latinského myšlení i Dionysius Areopagita)¹⁴. Práce s impulzy i z mocensky vykazovaného světa se staly součástí základní potavy zdejšího duchovního růstu. To se jistě neobešlo bez velkých sporů, reprezentovaných např. různými univerzitními výnosy nařizujícími upustit od hlásání některých z východu vzešlých tezí, objevujících se po celé 13. století. V době bezprostředně předcházející vzniku námi sledovaných desek, v první polovině století čtrnáctého, dochází opět k silnému a více méně nerušenému období akulturace. Absorpce příbuzných témat, tedy nové formulace platónské či aristotelské tradice, ale i křesťanského umění na východě, se díky hybateli univerzitního prostředí stala nutnou a vyhledávanou složkou dobového kulturního rozvoje, ač docházelo velmi často k otevřeným střetům proti takovým "novotám" v podobě univerzitních krizí.

Mezi největší veličiny dobového myšlení patřili, jak již bylo řečeno, řeholníci z řad dominikánů a františkánů. Oba řády zažily ve 13. století rychlý rozvoj. Byly většinou papežů podporovány, díky jejich přímému podřízení stolicí, i jako možná páka k ovlivnění univerzitního prostředí. Co se týče teoretického myšlení, vzájemně se oba řády, kvůli rozdílnému výkladu nově prozkoumávaného aristotelského odkazu, ocitaly ve vzájemných sporech. Tyto potyčky ovšem, jak je možno vidět především na univerzitách, vedly k zesílení duchovní aktivity a stimulovaly zúčastněné strany k pozoruhodným výkonům. Jejich pojmový aparát vyzbrojený nově strukturovanou logikou (*logica modernorum*, teorie vlastností termínů) pracoval nezřídka se stejným materiálem novoplatónského (Dionysios Areopagita) či aristotelského (Avicenna) odkazu, a přes rozdílné závěry doplňoval o nové zpracování těchto náhledů tehdejší obzor.¹⁵ Na straně františkánské je možné zmínit osobnost kardinála Giovanni Fidanzy - sv. Bonaventury, zabývajícího se christologickými tématy a spornými momenty kontaktu filosofie a víry, kterou konečně teoretickému poznání nadřazuje. Z hlediska obrazu je zajímavý jeho pohled na duši člověka, kterou přirovnává (po vzoru Avicenny) k zrcadlu všeho, a která se v sobě snaží vytvořit obraz veškerenstva. Dionysiovský obrat, začínající návrat k Bohu, se děje v kontemplativní duši, v zrcadle,

kde se rodí podivuhodná mnohost, vyšší řád a svrchovaná poměrnost.¹⁶ Vedle jeho výkladové imaginace, jenž přímo ovlivnila ikonografický rozvrh řady středověkých obrazů, tu máme důvěrou v člověka, srovnatelnou snad jen se svatým Augustinem, tj. základ potence reprodukovat nazřeny řád za předpokladu následování víry. To je skutečně velký posun od doby Gundalissima, jednoho z prvních překladatelů Avicenny ze 12. století, jenž dochází v reakci na nové podněty k pojetí člověka zdrčeného obrazu (*depressus phantasiis*) a neschopného poznat Boha.¹⁷ Bonaventurovy závěry ohledně nadřazenosti víry jsou namířeny především proti aristotelskému vynášení intelektu u nejvýznamnějších myslitelů z řad dominikánů té doby - totiž proti Albertu Velikému a Tomáši Akvinskému. Pojem mnohosti je u něj i protiváhou aristotelskému pojmání jedna a intelektu.

Albert Veliký, velký obhájce racionální konstrukce, se rovněž zabývá komentováním Dionysia Areopagity, je však mnohem více nakloněn intelektuální spekulaci. S ohledem na problematiku obrazu můžeme říci alespoň tolik, že pro něj jsou formy věcí, tedy formy následující řád, ve stavu zrodu obsaženy již v samotné látce.¹⁸ Rovněž jeho pojetí blaženosti, výsledek duchovního úsilí praxe, je silně provázáno s intelektuálním nazíráním a díky němu propojuje kontemplaci a etickou rovinu. Zde se ovšem již projevuje požadavek na překonání smyslového světa vnímatelných věcí, ovšem opět s tím, že právě člověk a jeho podíl na intelektu je spojovacím článkem mezi Bohem a pozemským světem (*nexus Dei et mundi*).¹⁹ Tomáš Akvinský si potom vedle systematické práce na Aristotelově dědictví nechává dokonce přeložit již celou sbírku textů řeckých Otců, shodou okolností zrovna v době, která není smíření s těmito podněty úplně nakloněna.²⁰ A to již samo o sobě ilustruje jeho pojetí nové teologie, na níž jsou kladeny požadavky uvedení víry a rozumu do přehledného souladu do té míry, že rozumová argumentace ve sporných oblastech dostává přednost. Z tohoto postu shrnuje i středověkou představu umění, tedy umění vytváření statků či nástrojů, jak hmotných, tak intelektuálních - oboje je techné²¹ v různých podobách řemesla, ovšem vždy ve smyslu racionálního konání. Zdůvodňování existence obrazů se však nevede zdaleka jen v instrumentální rovině, jak upozorňuje Hlaváčková ve vynikajícím článku o Madoně mostecké. Slouží jednak prostému předvedení, ale i zhmotnění mysteria a rozněcování zbožnosti.²²

Vzhledem k tématu mariánského obrazu i k doplnění „racionální“ povahy pozic Tomáše Akvinského je zajímavé jeho stanovisko v rámci mariánského kultu, mimořádně kvetoucím v intelektuálním prostředí. Tomáš se stává velmi zaníceným vyznavačem Panny Marie a věnuje velké úsilí v argumentaci, v té době velmi intenzivních disputacích, k neposkvrněnému početí.²³ Velká oblíbenost Panny Marie v prostředí univerzit svědčí o záměrném rozvíjení intelektuální roviny kultu, snaze posunout devocionální praxi z intuitivního, čistě citového zbožňování i k možnostem rozumového rozvoje osvíceného hvězdou bohorodičky. V tomto ohledu je na místě připomenout velkou sbírku zázraků a chvalozpěvů na Pannu Marii, kterou sebral pod názvem *Stella Maris* Jan Garland, do níž zařadil i jevy dotýkající se úzce samozřejmě roviny teologické, rovněž ale i fyziky a astronomie.²⁴ Lze tedy říci, že úsilí o smíření víry a rozumu, o které ve 14. století usilují především augustiniáni, jinak opatrnější k řeckým vlivům, je velmi silné již o něco dříve u Tomáše a jeho *ratio fide illustrata* a samozřejmě u jeho intelektuálního protivníka Bonaventury, vycházejícího z odkazu Pavla z Tarsu (Žd 11,1), a pro kterého je víra důkazem pro to, co není zjevné (*argumentum non apparentium*).²⁵ Ale také, že poskytuje i velké obohacení kultovní praxe, jež se v západním obraze projevuje mimo ikonografický rozvrh i velkým posílením latentní inklinace k pozorovanému světu, dalšímu jistě mnohvrstevnatému zkoumání v oblasti barevného účinku a jeho symboliky, hledání současně působících a přitom různě koncipovaných vizuálních postupů vhodně odkazujících k zobrazenému i artikulovanému postoji k němu. Podobně jako je tomu v jen zběžně nastíněném světě teoretickém, kde se velké uhranutí slovem čile transformovalo do zkoumání možností vymezení pojmu (*ratio*) či způsobu označení a jeho vztahu ke jsoucnosti.

V této době tak vrcholí proces sahající k Abelardovi, pro kterého jazyk není jen rouškou skutečnosti, je především jejím vyjádřením, kdy se počíná zkoumat adekvátnost promluvy ve vztahu k reálnému. Touto adekvací se vytváří sama jeho podoba a směřuje se Abelardovo *sic et non*. To se paralelně objevuje i v západním výtvarném umění, které se stále snaží na této adekvaci podílet (a čerpá pro to často i z východních zdrojů) a přes velký zájem o mimetickou složku vyjádření nepřevádí na ní zdaleka celé úsilí, ani veškerý podíl na obsahovém jádru.

Důvodem krátkého exkurzu do středověkého teoretického myšlení byla snaha porozumět středověkému obrazu v jeho výstavbě a v rozlišení kompozičních rámců, do kterých se jeho autoři snažili zasadit zobrazovaný předmět jako pojem, a výběr vhodných postupů k předvedení jeho látky i smyslu plošného zobrazení v mimetickém duchu i v dekoru. Z uvedeného lze snad říci, že formativními činiteli byly od počátku snahy vyrovnat se novými impulsy za pomoci nově uchopené logické struktury a dialektiky, která pro svůj rostoucí objem zatahovala do abstraktního pole i potřebu neustálého navracení se k původním zdrojům evropského myšlení uchovávaného po dlouhou dobu více ve východním prostředí, a postupem času i experimentální složku tolik přesvědčivou pro přímý účín na naše smysly. Středoevropské umění se ve 14. století již dokáže radovat spolu s Vilémem Ockhamem z pozorování a rozvíjení empirie.

3. Rámování smyslu

Na mostecké desce nacházíme řadu prvků, u kterých můžeme sice vysledovat konkrétní předobrazy, nebo spíše i jinde přítomné velmi příbuzné stanovisko umělce, který se ovšem snaží zavést do obrazového rámce konkrétní, a řekněme pro zjednodušení, nový zjev. Jejich umělecký záměr však z takového řazení, které může připravit jednotlivá srovnání, vyplývá jen nepřímě. Často je stejně podnětné srovnání s dobovými obrazy, na kterých je formální problém řešen docela jinak. Jedním z nich je uchopení spodního okraje formátu. Příbuzná řešení této partie, především v obrazech Ducciových, jsou jmenována v práci Hlaváčkové.²⁶ Ovšem na ostatních mariánských obrazech stejné vrstvy je tato dolní hrana dotýkaná jen ostrým vyústěním záhybu Mariina pláště, velmi jemným kontaktem zobrazených forem a okraje plochy vymezené pro sdělení. Mezi vlastním zobrazením Marie s Ježíškem a rámováním se na nich dodržuje distinkce posunující obraz do ideální roviny, oddělené pásem, jenž obkružuje ke středu zúžené pole vlastního významu. U Mostecké madony nacházíme u pravé ruky Mariiny právě takový ostrý kontakt kresebné formy a linky rámu, avšak druhá ruka, jež přichází do kontaktu s touto horizontální i vertikální linií, díky absenci podobně abstrahovaného ukončení, vystupuje již plasticky před rovinu takto fyzicky nastíněné plochy. Děje se to jistě i díky těsnému naléhání na vlastní rám, které je vysledovatelné u celé paže již od ramene a které se nevymezuje vůči zobrazenému okolí jiným nárazníkovým prostorem, pouze malířsky emancipovaným zesílením stínu v naznačeném objemu. Skladba záhybů změkčující geometrickou konstrukci ruky kolem levého lokte svým zahnutím "za" iluzivní okno, zaměnitelné s rámem, nechává postavu přímo opticky vystoupit k fyzickému světu pozorovatele. Toto naléhání na rám obrazu se, v byť poněkud plošším provedení *trompe l'oeil*, objevuje ve stejném duchu i na zadní straně desky, totiž ve vymalování okna „skutečného“, výrazově poněkud ztišeného jednoznačně symbolickým obsahem Marie jako symbolu fenestra coeli. Možná paradoxně se čitelnost takového přijetí vlastního rámování projevuje na reversu desky také velkorysejším malířským pojetím čistých tónů pokládaných na fazety iluzivní konstrukce a vedle toho i expresivním podáním vypnuté kůže v tomto rámu.

Tento v české oblasti bezprecedentní iluzivní obraz, vyplňující cele plochu určenou vizuálnímu smyslu, se tak hlásí i v přední, hlavní straně malované desky a jenom potvrzuje restaurátorská zjištění Hamsíkova o technologicky současné malbě obou stran.²⁷

I jinak ovšem spodní hrana, ve smyslu fyzického vymezení malby, přímo formuje zobrazenou látku, která se jí v anatomii Ježíškovy nohy i měkké drapérii jeho chitónu přímo dotýká. Pata levé nohy dítěte a koleno nohy pravé jsou přímo opřené o ozvěnu blízkého rámu a ve velmi přesvědčivém předvedení toto vymezení v prostorovém naznačení pohybu překonává. Pokud byl obraz určen pro situování na oltářní menzu, jak upozorňuje zmiňovaný článek,²⁸ je Ježíšek pokládán v nabádavém gestu přímo do reálného prostoru eucharistie. Díky takto strukturovanému významu, tedy obrazu stojícímu přímo na oltáři, je zmíněná představa obohacována hlubokým smyslem, který jinak pro závěsnou podobu, i ve stejném vyznění vystoupení řádu z plošného projevu do centra věřící obce, nabývá pouze spekulativní podoby. Také zadní strana desky, nestandardně provedená do svrchovaného stavu "neustále" určeného oku pozorovatele, překračuje určení závěsného obrazu. I revers malby posiluje roli obrazu v zásadním posunu zapojení rámu jako jednoho z ryze prostorových činitelů malby. Jak již bylo uvedeno výše, akcentace hmotného rozhraní je přítomná i v jinak názorově velmi blízké tvorbě Ducciově, která je ale na rozdíl od dalších českých madon, prokazatelně technologicky příbuzných, jinak v technologii odlišná.²⁹ V obou případech - tj. jak u mostecké desky, tak u Duccia, je ale přímý kontakt s rámem vyvázán z pozice spíše logické odrážky formální skladby záhybů blížících se periferii sdělení, jak je známe u dalších vyobrazení českých i italských madon. Použití rámu směřuje k významově měkčím formám zacházení s obrazovým prostorem, než jakou by byla jinak dostatečná racionální konstrukce, osamostatňující předvedené jako výlučný pojem, jakoby neustále přítomného absolutního prostoru a času, a daří se mu to ve smyslu nabídky většího prožití gesta, které ještě nespočívá v plně iluzivním úběžníku perspektivy zpřítomněné události, má však již velkou ambici dosáhnout aktuálně k aktu milosti.

Podobně zapůsobí, při dnešním soustředěném pohledu na obraz, i radikální opouštění rektogonální sítě dekoru vyšího zlatem na drahocenné látce zahalující tělo

Mariino i Ježíškovo. Košílka Ježíškova překračuje v tomto ohledu plasticitou nejvíce zažitý úzus dochovaný v dobové produkci prakticky vždy ve formě průsečíku dvou rovin. To jest v ploše a na pravoúhlé síti vyvedeného dekoru, který je položený na trojrozměrně modelovanou rovinu, dobře podchycenou různými deformacemi záhybů, více či méně zdůrazněných ve světelných odlescích tkaniny. Na mostecké desce se již zdůrazněním určitých tvarových pasáží zlaté výšivky efekt malby Ježíškova chitónu velmi těsně blíží dojmu z optického chování zakřivení vyšívané látky v reálném prostředí. Řidší dekor hvězd na maforiu je vedle toho, jako zásadní symbol postavy čisté panny, propojen se smyslovou zkušeností spíše odtažitěji, díky jeho menší četnosti v ploše se odehrává mnohem více na mentální úrovni připomínky. U Mariina pláště jde spíše o jakousi stimulaci k rekonstrukci spatřeného rozvrhu či jeho fragmentu pozorovatelem, o naznačení uspořádání, které je vhodné následovat i v jednotlivém počítku. Na skutečnou podobu hvězdy jitřní, která se v nepravidelných umístěních s větší intenzitou rozsvěcuje, je třeba v počítkových reakcích více odpovídat, a takto zaznamenávat světlo schopné osvítit tělesný svět.

Dekor maforia tak ale pravoúhlou sítí, blížící se v dalších mariánských obrazech kánonu metaforické mřížky, rovněž plně opouští a přiklání se postupnému objevování jednotlivých stylizovaných hvězd. V tomto otevření geometrické strohosti symbolikou posetého pláště je možné tušit i snahu zapojit dominantní tvář Panny Marie přímo mezi ostatní hvězdy. Zapojit jí jako hvězdu nejjasnější, tu která skutečně shlíží ve vyvýšení (Píseň písní 6,10). Je toho dosahováno stejnou asymetrií, která se objevuje v zažité zkušenosti přirozeného světa a která je v obraze použita již v radikálním rozvrhu nimbů. V posledku zpřítomněný dojem překonává ovšem i historicky stylizovanou inspiraci předpokládané byzantinizující nedokonalosti především pro svůj silný dojem vyvázání se ze samozřejmosti.

Reprodukováný řád zahlédnutý v univerzu působí v čistě plošném grafickém podání především klidem, ve kterém má možnost vyniknout veškerá pečlivost malíře. Řád je díky tomu převoditelný cele ve své "reálné" podobě i do percepce pozorovatele, před níž je postaven hlavně úkol sdílení vycházející především z estetické roviny libosti pozorování. To tedy rozhodně platí u plošných, symetricky vyvedených dekorů, posuny

v dodržení přísných nároků symetrie na sdělení ale nemusí takovou strukturu ihned rozbíjet. Konkrétní kroky umělce lze na pomyslné škále ideálního zobrazení reflektovat a vědomé úkroky ve sledovaných obrazech posunují takovouto estetickou „mřížku“ postihující celek do polohy náznaku. Ovšem i tak, že jí sice neodejmou symbolickou rovinu, předvedený řád je ovšem od určitého stupně narušení v oku pozorovatele dále nerekonstruovatelný a předvádění malířem takřka dohotovené vizuální potrawy divákovi je potřeba doplnit i dalším obsahem. Intelektuálně náročná podoba českých mariánských obrazů poloviny 14. století a především unikátní místo mostecké desky v tomto nastavení předpokládá otevření další možnosti čtení jako cíleně vloženou komponentu obrazu. Hledat v ní přímo zahlédnutí tehdejší nebeské klenby s postupně se rozsvěčujícími hvězdami, by výklad posouvalo do příliš konkrétního čtení metaforické roviny. Barva pláště, jak bylo řečeno, nás může navíc upomínat i na zcela jinou symbolickou rovinu. Postupné rozsvěcování hvězd je však v tomto ohledu jasným důsledkem vědomého opouštění pomocné sítě.

Na některých prvcích obrazu je více patrný časový posun od její původní "čerstvé" podoby, například barevné posuny v akordech máme tendenci vnímat až do momentu zřetelné deformace jako prakticky původní nastavení lomu světla podávané malířem. U některých míst zlacených je tato vstupní i trvající jistota menší. Hvězdy vyvedené drobnou zlatou linkou dnes možná nevidíme ve zcela původní podobě, přesto však můžeme pozorovat různou intenzitu zapouštění jejich obrysu do barevného podkladu pláště. Pokud se jednotlivé prvky dekoru vzájemně nedotýkají v určité distinkci najednou sledovatelné okem, jako je tomu u oné celistvé mřížky, osamostatňují se tyto prvky do jednotlivých, vizuálně samostatných celků, jež vyvazuje z izolace už i jiná kompoziční souvislost. U dodnes různě intenzivních hvězd Mariina maforia je to především jejich konstrukční rámec kruhu, který se po krátké chvíli začne provazovat s ostatními takto založenými prvky malby. Kruh je spojuje tedy především se soustřednými kompozicemi zobrazených hlav v nimbech, a to jak se samotnými svatozářemi, tak i s jejich obličejovými partiemi. Především konstrukce hlavy Marie, přes přidávání tvarově i barevně dále rozvrstvených detailů, kružnici stále dodržuje. V nepravidelné kružnici je jistě komplikovanější nalézt přímý střed, u hlavy Marie je

však jednoznačným osovým těžištěm významu levé oko. Stejně tak je tomu i u hlavy Ježíškovy, kde ovšem díky větší nepravidelnosti sklouzává toto těžiště k oku teprve postupně z geometricky situovaného středu v prostoru jeho čela. Oba kompoziční útvary mají tedy jasný konstrukční i významový střed propojující bazální úroveň dekoru z kruhu vzešlé hvězdy s intenzivním pohledem obou takto jednajících, tedy hledících postav našeho výjevu. Díky konstrukčnímu rozboru malby dekoru a obličejů na mostecké desce se nám se zvláštní intenzitou navrácí i citovaná otázka nalezená v symbolické pasáži Písně písní: „Kdo je tak do shlíží jako hvězda jitřní?“. Je to právě Panna Marie, kdo v možné odpovědi kompozice této desky patří na tento svět a křesťanskou obec.

4. Skrývání ctností

Každý obraz nás vede k úvaze jiného druhu, každý nový prvek zapojený do obrazového rámce formuluje naše dotazy na možné porozumění obrazu a jeho historické funkci.³⁰ Racionálně založeného malíře motivuje tázání po prostorové výstavbě či kompoziční struktuře, více malířsky nadaného po účinku lomu světla na barevné skladbě, toho spíše prostředního zase po ikonografickém inventáři či původních pojmech, ze kterých je obrazová artikulace odvozená apod. Interpretace díla pak zvolený směr přirozeně následuje. Řazení dotazů a odpovědí před konkrétním obrazem nás vede vesměs do skládání téměř inzulárních jevů. Ty přemostňují předně znovu sami malíři vytvářením společného jazyka obrazové artikulace, na základní úrovni tvořené uhranutím typem či kvalitou vzorníku, a nebo v neposlední řadě závaznosti technologie. Po jejich vzoru vytváříme v metodologii obdobný jazyk, ve kterém by šlo problematiku jednotlivých obrazů alespoň částečně sdílet. Místa srovnání jednotlivých maleb se tedy nabízí od počátku uměnovědné praxe, ovšem hned u nich vyvstává i nastínění možných závěrů, které se budou lišit v závislosti na blízkosti srovnávaných obrazů, respektive na míře podobnosti jimi zvolených problémových okruhů. Místa srovnání, tedy samotná jejich možnost, se může stát samotným tématem metodologie například ve stylové analýze, a takto „technicky“ se do nich může promítnout i zájem po sdílení pojmů verbálního a nonverbálního jazyka v prostředí ikonografickém. Nezastupitelnými se však tato místa stávají při zkoumání konkrétního řešení piktorálních formulací, u kterých vzniká dotaz po jejich správném chápání. Vydává se na tuto cestu množení vjemů, pro názornost a posléze i pro jejich usazení do polohy objektivního nálezu, stále v opakujících se záblescích cítíme, že i obraz o sobě, v konkrétním podání, a tudíž s rozlišenými procesuálními zákonitostmi, by měl být s to podat dostatečné svědectví. Možná jako by v jistém smyslu stačil pro pochopení obsahu promluvy i důkladný výklad jednoho středověkého intelektuála či filosofa, jak se sami nazývali, bez nutnosti dalšího srovnávání s jeho souputníky, které nám má jako opozitum posloužit jen v lepší orientaci. V případě obrazu však máme před sebou vedle snahy seřadit slova či pojmy v adekvátní opakovatelnou promluvu

i značné tíhnutí k jedinečnosti, které obrazu v jeho další existenci nadále zůstává. Potom i snaha o objektivní závěry musí s touto exaktností se vymykající vlastností nějak pracovat, pokud se nechce vlastnímu uměleckému dílu vzdálit ve prospěch popisu spíše sociálních či historických jevů. Místa srovnání jsou pro nás podstatná jako možné označení procesu, který se snažíme v dějinách umění zopakovat v každé dílčí interpretaci uzlového bodu, který nás oslovil. Tíhnutí k opakovatelným závěrům je pak jen součástí škály, se kterou jsou dějiny umění v každé práci konfrontovány a neměly by zcela odsouvat jedinečnost jen do prostředí němého úžasu.

Na maforiu Panny Marie z mostecké desky vidíme zdobení jednoho zvláštního lemu třásněmi, postupně ubývajícimi směrem k okraji desky. Tyto třásně dekorují specifický záhyb pláště, který je takovému tvarování zvláště uzpůsoben frontálním splýváním dvou symetrických půlkuželů tkaniny z levého ramene Panny Marie. V označení různé intenzity visící třásně zahušťují sledovaný tvar látky směrem k menší zřetelnosti, která by mohla být přehlédnuta nebýt srovnání s dalšími mariánskými deskami stejné časové vrstvy, na kterých se tento motiv objevuje prakticky ve všech známých případech. Díky srovnání s ostatními se tak objevuje záhyb ve tvaru písmene M, provazující v našem případě přední stranu obrazu s jejím reversem, konkrétně malířsky naznačenou řezbou v centrální oblasti křížení trámek okna. Zvláštní dekorativní překrytí zlatých šňůr jakoby naznačovalo možné podoby průhlednosti naznačené i v kůži potaženém okně, označeném Mariiným monogramem. Třásně, přítomné například také u Madony vyšehradské a především i díky srovnání s ní takto zřetelnější, zakrývají u madony mostecké v mnohem větší míře totožné grafické signum, zahalují přímo literární pečeť nonverbálního tvaru drapérie. Cudnost, jejíž vyhraněnou podobu známe z krétského Kykku, může působit i na obraze, který je jednoznačně určen k divákovu patření. Uplatňuje se tu vlastně i v pojetí zintenzivnění či násobení jeho vizuálního účinku oboustranným malováním, v pojetí pracujícím se zhuštěním pohledů, které se promítá například i do představy tohoto obrazu jako nošeného v procesích.³¹

Vedle toho spodní oblečení, chitóny, jsou stejně jako další zúčastněné prvky zobrazení na mnoha místech odděleny vzájemnou hranicí intenzivnějšího stínu či

přísněji zdobenými zlatými pásky. Výrazná péče o hranice zobrazených předmětů bude však popisována ještě na jiném místě. Zde zmiňme další prvky zlatého zdobení, které v ambivalentní povaze chce i nechce stavět na odiv své bezprostřední okolí. U postavy Marie je to velmi výrazný lem rukávu, vyvedený v sevřené podobě zlatého náramku, pevně obepínajícím levou ruku v podstatném gestu. V tom je naznačen také motiv ctnosti a jejího pozdvihnutí do nesamozřejmého statutu, který je Bohorodičce přisuzován takto i smyslovým světem a je s ní velmi těsně svázán pevným obemknutím prosebné ruky. U Ježíška rozpoznáváme podobný motiv atribuce snad ještě silněji ve zdobeném lemování jeho košilky obkružující objem krku. Pro tuto partii je zvolený dekor ve tvarech, podle kterých se vytvářely samotné insignie vládců. Motiv připomínající korunu, zdrobnělou v poetickém předvedení subtilního dítěte, v odpozorovaném položení geometrické formy na anatomické ústrojí malého těla, odděluje hlavu od tkaniny zahalující tušený fyzický obraz jeho vtělení. Podobně jako je abstrahovaná, geometrická forma levé paže Marie soustředěná tvarově do vykládaného náramku, tak se v duchu ideového schématu postupuje i u partie krku Ježíškova chitónu. Zde je pro změnu rozvedeno jeho tvarové ohnisko doplněním konstrukce kruhu, navazujícího na svatozář vyrytou do pozadí a její ideové ozvěny dotýkající se v podobě dekoru koruny reálného světa.

5. Oprava již dotčeného

Podobně jako se Tomáš Akvinský tázal, zda jeho Summa nepřekročila vlastními dispozicemi inspiraci Duchem Svatým, pozorujeme také na malbě osobní shledání tvůrce s „disproporcemi“ rozvrženého plánu obrazu. Tento plán se nám ukazuje pouze v definitivních konturách, jelikož veškeré opravy proběhly ještě „někde“ v průběhu procesu tvorby, a byly zvažovány ještě před samotným dokončením a představením malby. Opravy jsou vedené s ohledem na její kompoziční působení a provázanost dílčích komponent, ovšem na jejím „pojmovém“ vyznění prakticky nic nemění.

Na podobu, která by neprošla opravou, bychom si v soužití s uměleckým dílem samozřejmě zvykli. Jako jedni z mnoha aktérů budoucího času obrazu můžeme však díky opravě pozorovat i to, jak se jeho budoucnost artikuluje. Zvláštním zjištěním je, že celková kompozice a tvarové vyznění je, snad s odkazem na samozřejmý statut záměru tvůrce, alespoň u takto špičkového díla de facto vyvázáno z našich dalších spekulací o jeho možných podobách. Nebýt čitelné opravy, k žádné takové spekulaci by, na rozdíl od kritické práce s textem, vůbec nedocházelo a autopsie díla, často i několikanásobná, na tomto tvarovém definitivu prakticky nic nemění. Osobní zkušenost naší pozice se vždy vede v zásadě jen ve směru od konkrétní podoby obrazu,³² stimulující myšlenku percepce k obecné rovině různých srovnávání s dalšími hotovými díly, a revizi jeho vlastní stavby, jako by tomu bylo u hypotetické kritiky Tomášovi Summy, prakticky neprovádí. Samozřejmě kritika obrazu je jiný, méně historický žánr. Ovšem i u ní narážíme na podobný úkaz přechodu od nonverbálního jazyka k tomu verbálnímu, kdy ke konkrétnímu směřuje jen autor, či ručitel dílenského provozu, a pozorovatel potom „nutně“ ve směru opačném, který se v položení obecných pojmů na konkrétní provedení veskrze spoléhá. Revizi díla provádí autor sice vždy sám, vedle metodologie je však navracení se k autopsii, tedy opakované dotýkání slovní interpretace a obrazu, jedinou možností podržení společného tématu konkrétního provedení.

Vedle evidentně vstřícného uchopení možného omylu, nebo lépe nepřesnosti, která může odkrýt „pravdivější“ podobu stvořeného světa, její nepravidelnost, jak jsme

popisovali u kresby nimbů, je tedy v mostecké desce přítomna ještě jedna podoba „chyby“. Totiž ta, která volá u autora po revizi i přes nesnadnost opravy v rámci používané a pro pečlivý rozmysl koncipované techniky temperové malby. Do určité míry překvapujícím faktem je, že s podobnými opravami se shledáváme prakticky na všech malbách vrstvy. Možné překvapení je pro hodnocení poněkud smiřováno lokací těchto oprav mimo významově "prvořadé" komponenty, ty by ovšem byly verbálnímu jazyku, a tím i správnosti, vstřícnější. Vzhledem k odstupu od konkrétního se i opravený stav jeví více méně jen jako alternativní, neboť rozeznatelný původní stav se nezdá být neudržitelný. U mostecké malby by dokonce lépe odpovídal naší představě optického otisku fyzické modelace později opraveného detailu ruky. V pozměněné verzi jde totiž především o radikální zmenšení levé ruky Ježíškovy na úkor rozšíření řasení střední části Mariina maforia v oblasti prsou. Pro historický nález je podstatné, že i vzhledem k tomuto detailu nelze počítat s konkrétní předlohou, která by jednoznačně určila penzum viditelných částí maforia, natož určila konečnou podobu subtilního gesta Ježíškovy ruky. Pro dnešní pojmové vyznění je důležité zase to, že v ucelení záhybového systému pláště byla preferována tvarová čitelnost vedoucí, spíše než k iluzivnímu postupu zakrývání, k osamostatnění jednotlivých předmětných prvků, formulovaných tu jaksi vedle sebe. V ohledu technologie malby je pak vzhledem k možným komplikacím, které by způsobilo předčasné položení podmaleb pro ruku a plášť, nutná dlouhá otevřenost stavu na takových problematických místech, jejichž podoba se měla stát čitelnější až v rámci možného úhrnného pohledu. Malé rozdíly ve vysvětlovací technice modelace ruky a pláště, které se neodrážejí příliš negativně na definitivním stavu, vedou k závěru, že musela tedy existovat variantám otevřená podoba střední části, které by tolik nebránila ani rytá kresba, jinak pro další postupy vlastně závazná. Kolísání nad definitivním zdůrazněním nebo upozaděním ruky a tomu zrcadlově obrácená artikulace maforia tedy, vedle možnosti nahlédnout do procesu vzniku obrazu, upozorňuje především na jev menší důležitosti iluzivního modelu miméze, kterému by více odpovídalo překrývání zobrazených předmětů v prostorové připomínce smyslové zkušenosti. Na mostecké desce máme tedy často předvedeny spíše věci položené vedle sebe nebo o sobě, které tvoří svou hranicí tvary

věcí přiléhajících. Například obrys pravé ruky Marie je zároveň obrysem Ježíškovy nožky, třásněmi doplněné záhyby Mariina maforia vykreslují paži v partii nad loktem a podobně. V okamžiku vnímání obrazu tedy mohou tyto pečlivě oddělené věci ve střídavém sledu předstupovat různě před sebe a jedna druhé pokud možno nebrání v otevřeném působení vloženého významu, ať už pojmového nebo obrazového, na soustředěného pozorovatele. Tedy pokud takové zakrývání není samo záměrem, jako u zmíněného závoje iniciály M v záhybovém systému, kde se s motivem roušky pracuje zcela záměrně jako lidskému oku představené cloně sakrálního obsahu. Užívání jednoho vizuálního postupu k formulování prostorových souvislostí zde tedy nebrání přiřazení další strategie a k rozehrání optické hry subtilní kvality. Ba právě naopak, obě strategie mohou těsně sousedit, jak jsme zmínili u partie s třásněmi, a podporovat se vzájemně v účinku skládaném divákovým okem. Čím dál tím méně potom překvapuje sousedství drobnopisné techniky s velkorysým prorýváním nimbů i západní, velmi pokročilá záliba v modelaci látky s byzantinizujícími prvky obličeje Panny Marie či velmi stylizované pokrývky jejích vlasů. Jejich osamostatňování a držení si nesamozřejmé kvality takového spojování se cyklickým pohledem na obraz spojuje v angažovaném zájmu pozorovatele.

6. Péče o hranice

Práce s prostorovým účinkem není tedy pro použití jiného než perspektivně-úběžníkového postupu v předmětné skladbě obrazu ještě nijak odmítnuta. Sleduje pouze poněkud odlišný zájem než mimetické zpřítomnění přesvědčivosti práce oka s trojrozměrnou problematikou zorného pole. Určitý odklon od plné formy takové rekonstrukce umožňuje i uvolnění v nakládání s odpozorovanými zákonitostmi překryvu či principu rubu a líce. Může se tak přiklonit spíše k rytmizování drapérie než k logicky aritmetickému hledání správného výsledku (příkladným projevem je v tomto ohledu také *Madona michelská*).³³ Rub a líc pláště v místech, kde pokrývá hlavu Madony mostecké, je opět rozehraný do sledu překryvů tak, že jeden přestupuje do druhého, ačkoliv je jejich vzájemná hranice přesně vymezena. Takto je Mariina modrá čelenka, nebo lépe pokrývka vlasů, kladena před i za maforion, a zároveň jsou visící záhyby rytmicky odlišené v pravidelném střídání od těch položených na matčině hlavě, které se naopak postupně protahují. Hranice se tu střídavě prostupují i jasně vymezují. Další odlišení je v drapérii přecházející do zadních partií těla za hlavou, kde se prostor tkaniny umocňuje v nebyvalém množství záhybů. I tento posledně zmíněný jev je další z řady detailů, které rozehrávají obrazovou skladbu do škály, jež nemá v ostatních malbách stejného časového období úplného srovnání. Zmnožení záhybů mizejících za partií krku zdůrazňuje hned vedle byzantinizujících prvků hmotnou povahu těla, a to díky velmi jednoduché a přitom účinné formulaci té části obrazu, která je na ostatních deskách řešena s opačnou akcentací frontálního podání.

Nejvýraznější hranicí je tu ovšem stále mez zlatého, nepředmětného pozadí, s pouze geometrickým naznačením stálého pohybu v prorývání nakloněných kosočtverců, a malby samotných zobrazených figur. S přibližováním se vtělenému světu zlato přejímá postupně tvarovou formulaci soustředných kruhů svatozáří, přičemž každý další kruh, bližší fyzickému jádru, je méně přesný. Také v samotném doteku s hmotnými postavami je plocha zlata o několik vrstev níže než jemný malířský reliéf Marie a Ježíška. Postavy se ocitají před zlatem nejen v optické rovině naznačení. Tento jev může být pochopitelně připsán více technické stránce vlastní historie tvoření této

malované desky. Anebo jeho potenciálnímu určení pro kovovou schránku. Vzhledem k zadní straně s oknem, malovaným do samého kraje obrazu, stává se taková schránka ovšem méně pravděpodobná, i když jistě ne nemožná. Ovšem také o rozhraní postav a pozadí aversu je pečováno ve zvláštní škále postupů, které jednoznačně reagují na bezprostředně přítomné zlaté okolí, takže lze tento problém odsunout do roviny pouze hypotetické. Vedle sebe se tu používají části jak velmi ztmavené stínem, se snahou opticky zaběhnout až pod zlaté pozadí (jako je tomu i principálně i u zmnožení záhybů v partii Mariina krku), tak velmi subtilní modelace, jdoucí místo po používání pokládaných stínů především po efektech světla. To pozorujeme hlavně na Ježíškově chitónu vystupujícím, díky jemnému prosvětlení, velmi přesvědčivě před rovinu zlatého pozadí.

Podobně jako se obraz obléká do kovové schránky, zdobí se chrýsografií tělo, respektive šat tělo obepínající. V obraze je tento prvek používán tak, aby se jako symbol doteku nebeského stal tento zásah očividně jeho vnímatelnou součástí. Posiluje se tak ale vlastně i kvalita fyzického ztělesnění zobrazeného, a to dostupnými a dostatečně adekvátními metaforami jednoho - totiž rytmizovaným časem a vlastním prvkem zlata. Tato možnost prostupnosti dvou světů se i na jiných obrazech vrstvy projevuje mimo jiné zasahováním kružnice nimbu do tělesných partií, jako například v deskách vyšebrodského oltáře, kde nimby záměrně překračují kresbu ramen a svádí tak často interpretaci takového použití ke zvýšení prostorového efektu. U mostecké desky je tento moment také přítomný, a to u levého ramene Ježíškova, jinak je tu ale tělesná kompaktnost zvláště dodržována. Obraz ale využívá i jiné formy prostupnosti hranic. Vedle výše uváděného vychlípení rubové stany na lícovou, v několika významových připomínkách, odkazujících s větším důrazem na zadní stranu obrazu, s níž se tak avers v jistém smyslu významově ztotožňuje, se prostupnost světů u Mostecké madony odehrává i v použití specifického zdobení drapérie. Ve srovnání s obdobným prvkem nimbu zasahujícího do tělesných partií, jenž nalzáme také u Madony zbraslavské, tu máme i zlatou linku na Mariině maforiu, odkazující k východní i ducciovské interpretaci chrýsografie jako doteku božského, a která v západním duchu naší malby nejde tak daleko jako rozvedení východního užití tohoto postupu pozdější Madonou

březnickou. Především je tu tedy třeba zmínit specifickou formou takového zdobení, jimž je zlatá výšivka pokrývající souvisle nejvyšší postavu vtělení - malého Ježíška. Na jeho chitónu se pod různě intenzivním odleskem zlata dá vyčíst i stejně formulovanou skladbu drahocenné látky. Snad jediným obdobným pokusem o profilování zlatého dekoru je, ve vrstvě stejně umístěvaných obrazů, prapor Zmrtvýchvstalého Krista na desce vyšebrodského oltáře, kde rovněž nabývá velmi plastického účinku a přebírá konstrukci hmotné aluze. Vedle tradovaných postupů s ustáleným významem se tedy nositelem sdělení může stát i progresivní podání položené do jejich těsné blízkosti.

Drapérie na těle Panny Marie, konkrétně záhyby splývající z jejího levého ramene, podobně jako závěsy malované na trůnech jiných obrazů, odkazují na skladebné formy odpozorované z liturgických úkonů, nebo lépe řečeno na tvary tkanin na liturgické úkony se vážící. Jejich malovanou obdobu vidíme například v pravidelném řasení roušek oltáře, antependií, jak je známe z řady středověkých obrazů, především italské provenience. Obřadnost oblékání malované postavy posouvaná k osobní intervenci ruky, zve tedy k účasti na obřadu ba přímo tvorby, která souzní v rozlišovacích schopnostech umělce a přeneseně také pozorovatele s nastupujícím proudem devotio moderna.³⁴ Stejný moment ovšem pozorujeme i ve snaze dotknout se obřadným gestem čisté zlaté plochy. Materiál zlata sám o sobě k traktování, uchopení plochy nestačí a volá sám, vedle psychologické potřeby člověka zhmotněné v otisku ruky, po hybném momentu účasti. Zlato „má“ budoucnost, vzhledem ke svým stálým vlastnostem, v podobě donekonečna protažené přítomnosti, ukončené až zcela posledními věcmi člověka a světa, nebo lépe řečeno získává tento úplný čas s lidským vrypem, zahalením do lineárního tvaru. Plná metafora zlata požaduje podobnou škálu odpovídající potence jako prázdná plocha, aby z pozice exkluzivní materie přestoupila do roviny účasti na lidském čase, na dějinách spásy.

Časový prvek, který otevírá šťastnější budoucnost, se ohlašuje ve své připravenosti novou podobu přijmout, být dostatečný v pravou chvíli. Téměř jako liturgické prostředí pro bohoslužbu. U obrazu popisujeme tento jev zpředmětnění devoční subtility jako apel na věřícího. To je i jeden z motivů pro vytvoření typu, který odpovídá možnostem výsostného prostupování lidského a božského a je takto jednoznačně rozpoznatelný.

7. Hora pokrytá rouškou

U malby jsou pro teoretické uchopení důležité i prožitky a myšlenky, které „bezprostředně“ inspiruje, třebaže na dálku. Život obrazu se odehrává překvapivě i mimo jeho blízkost. Jako v případě Apella malujícího závoj, může žít obraz prakticky také v podobě přeжатé intelektem a pamětí, tedy pouze v představě nesamozřejmosti a výlučnosti. V teoretické práci se ovšem nepřítomnost konkrétního obrazu nahrazuje postupně příklonem k obecnějším rovinám uvažování. Podobně pracuje paměť unikátní malby v liturgickém prostředí, nakolik jí jen mohla pro své středověké prostředí špičková věc dostat, ačkoliv tu více prožívá absenci její bezprostřední přítomnosti. Pokud se člověk neocitá přímo v její blízkosti, ale již o ní ví, může být vzrušen nejen očekáváním dalšího setkání, ale i meditací o její existenci bez přítomnosti citlivé saturace očí.

Náš obraz tak musel i v nepřítomnosti vzbuzovat v mysli reálné kontury. Bez hledaného setkání se však jeho podoba dá, díky zapojení idealizace, tj. i omezení expresivních prvků, vázících na sebe konkrétní emocionální řetězec rozpomínání, rekonstruovat jen v přibližném tvaru. Mostecká madona zve k opětovnému pohledu především poutavým rozhraním mezi zlatou plochou a světelně proti ní dosti tlumenými valéry malby figur a zároveň velkou koloristickou potencií malovaných partií. To vše pochopitelně v rámci úzkého vztahu k milostnému obrazu, v němž má zlato zvláštní, s dalším materiálem těžko srovnatelnou úlohu, tedy nemající obdoby v žádné příbuzné předmětné zkušenosti. Kromě autopsie obrazu může pouze slunce, v hypotetické úvaze, připravit obdobný zrakový vjem okouzujícího kontrastu. Sluneční světlo, byť rozptýlené, svazuje také obrazové působení s velmi silnou schopností zlaté plochy odrážet záři v takové míře, že je podobná úplnému zrcadlu či oknu. Tedy oknu, v němž se jako v zrcadle odráží světlo, které máme za zády. Před očima pozorovatele potom vyvstává proces zhmotnění tohoto světla jako metafory vycházení ze sebe, tvůrčího aktu různých podob úplnosti.

Taková úvaha může ovšem vést i směrem ke hledání místa, kde k přímému kontaktu s obrazem docházelo. Vzhledem k municionní technice byla malba zřejmě

situována v obdobné pozici, s jakou se setkáváme dnes, totiž přibližně ve výši očí. Tato drobná spekulace o poloze, vlastním místě obrazu, má takto i perspektivu v osobní náboženské praxi, do níž se obraz jednoznačně vkládá. Pokud by věřící, pozorovatel, před obrazem v této situaci poklekl, zlato by se po vzhlednutí k němu s velmi zřetelnou intenzitou rozsvítilo, neboť je v tomto úhlu pohledu schopno začít odrážet velmi silně i rozptýlené světlo.

Pokleknutí před obrazem je momentem, který je pro působení obrazu zcela nezaměnitelný i pro jeho výraznou optickou proměnu, které je nebývale schopen, a teprve plně rozvíjí augustinovský rozměr povahy zlata, ve kterém v kvalitě září, jest, a dává pochopit.³⁵

Takto ve vztahu zobrazených tváří, draperie a jejího zdobení, jak nám vyvstává v těsném doteku kánonu, byzantské reminiscence a odpozorované podoby světelné hry na valérech záhybů v obraze Madony mostecké, nenarážíme prakticky na pokus o jednotnou koncepci materie či látky. Středověký pohled výtvarného umění nám ovšem stěží objasní jen úhrnný pohled skepse ke hmotnému světu. Mnohem blíže se dostáváme, pokud stanovíme jedním ze základních přístupů nám metaforicky srozumitelnější, Pseudo-Dionýsiův výklad možného aktu dotýkání se hmotného světa ve specifickém žánru pohledu i obrazu. Materie tu nezískává společný základ a ani o něj veskrze nejde. Vše vyšší, duchovní v jasně hierarchickém uspořádání světa se blíží člověku, s ohledem k jeho přirozenosti, ve snesitelném a jím vnímatelném hávu předmětu.³⁶ Zároveň se mu nabízí v duchovním úsilí možnost takovouto roušku obejít. Tedy tu, kterou dává Stvořitel k dispozici, jako umenšení náporu plného smyslu, a zároveň principu, jež otiskne do hmoty něco ze svých kvalit.

Pokud je nasnadě očekávat od obrazu především formulaci uskutečnění dobového názoru v tom, jak se tříbí, spíše než jak je hotový otištěn do střídavých etap úzu, ani Madona z Mostu či jiný středověký obraz této vrstvy, by tedy neměla být jen dokladem již hotové historické spekulace, vycházející z malbě leckdy příbuzných, leč jiných, většinou pojmově založených oborů lidské činnosti. Taková úvaha by veskrze jen zopakovala odložený předpoklad a z malby by činila ilustraci hotového penza, jinde vytvořeného a historii vloženého do úst. Rozvrstvení výtvarných postupů může

odloučit vše konkrétní v jeho jednotlivém významu - podle principu každému, co jeho jest, a vedle toho to společné - v tomto případě hmotně vyrůstající z látky, naopak sjednotit v různých projevech. Na stylově velmi příbuzném obraze Madony kladské³⁷ se setkáváme s analogickým příkladem použití materie v radikálně odlišném podání, jenž opět není retušováno předchozím nárokem na sloučení vizuálního i hmotného obsahu. Tentokrát jde o jednotné používání vyobrazení řezaného dřeva na konstrukci trůnu a vedle toho dřevěné desky na zádech opěradla, kterou u Madony kladské vidíme ve zcela přiznané, téměř syrové podobě. U konstrukčních dílů trůnu nacházíme zvláštní, velmi časté opakování téměř nezměněné zkratky, používané hojně a prakticky beze změn v celém italo-byzantském prostředí. To vyrůstá z určitého vědomí tradice, opírající se o zcela konkrétní pojetí, které i výtvarnou produkci srovnává s řemeslnou prací, s jistou k dokonalosti zvládnutou techné, v tomto případě lidským důmyslem dotaženou schopností dřevoobrábějícího přístroje - tedy soustruhu. Řemeslná produkce dílen ve vzájemném těsném sousedství tak v malované podobě této technologie, v kladení světla na profilovaných tyčích, pomohla uchovat nabízející se odkaz na stopy po obráběcích noži. Obdobný materiální zásah citované hmoty dřeva ze zad trůnu má pak úplně jiné vyznění, nezávisle na možném ikonografickém určení se zde hledá i místo pro původní čistou látku, která se přes složitý výklad symboliky, dostává do těsné blízkosti nejvyšších pater hierarchie.³⁸

V těchto souvislostech je možné zmínit i to, že taková strukturace zúčastněných předmětů měla v samotné dispozici malby i jiné formativní účinky. Na mostecké desce vidíme zřetelně postupné přibývání plastičnosti jednotlivých složek malby odshora dolů, jež zcela přirozeně kopírují možný hierarchický náhled v hypotetickém modelu prostorového kuželu. V čitelně oddělených hranicích pozorujeme pole okruhů s různě koncipovaným pojetím hloubky a jejího předvedení tak, že zlato položené nejvýše je tu hloubkovou osou, jakýmsi středem. Nejvyšší partie zpodobené draperie pracují snad ještě s ozvěnou kovové plochy, jakou je „plechová“ reminiscence na byzantské obrazy přítomná ještě i v horní plastice Mariiny pokrývky vlasů. Každopádně modelace tušeného těla a především obličejových partií je již, proti „plné“ mentální metaforice zlata, vedena v iluzivní modelaci ponechávající si ovšem díky záměrné stylizaci,

odkazující k východnímu obrazu především ve tváři Panny Marie, zřetelný odstup od možností odvozovaných z pozorování smyslového světa. Ve spodních partiích draperie maforia i chitónu je iluzivnímu předvedení malba nejvstřícnější a v tomto případě se smyslový svět nejvíce otevírá duchovnímu prostoru obrazu i v symbolu ptáčka v ruce Ježíškově.³⁹ Rozvrstvení vhodných malířských postupů vzhledem k zobrazenému nebylo zřejmě úplně závazné. Jasně odlišení hmotně podatelných předmětů není zdaleka tak silné u jiných obrazů období, snažících se o scelení iluzivního výhledu. Jeho rozpoznání nesměřuje k popisu běžné práce s kánonem, ale spíše k možnostem, které dobová praxe skýtala jednotlivým tvůrcům. Postup odshora dolů změkčených vrstev, které se postupně blíží lidskému oku, a který je zvolený na mostecké desce, otevírá spíše jeho nesamozřejmost a specifickou formulaci významového úběžníku, jenž ukazuje, že pozorované vrstvy jsou pevné až na samotném vrcholu.

Také tam, kde se ocitá obrazová plocha bez zlata, bez oné nečasové osy, ať už v nedlouhém období před vznikem našeho obrazu, či hlavně v době nadcházející, ocitá se často více iluzivní prostor malby v přibývajícím rozruchu historických událostí. Směřuje čím dál tím více do světa dějinného chaosu svěřeného císařům a králům, takto dramaticky je možné popsat nadcházející příklon k výjevům zahrnujícím časový moment události. Na příkladu Duccia, mimo jiné vyjímečného nositele nepříliš častého, zde popisovaného „kolážovitého“ pojetí malby, lze ukázat výsadní povahu zlata zasahujícího do kompozice obrazu. Duccio di Buonasegna připojuje jasně zlaté odlesky k oděvu i v rámci historického koloritu výjevů zadní strany rozměrné desky Maesty jen zmrtvýchvstalému Kristu - tj. již jako jasně formulované účasti novozákonního Boha na světě, na prostoru formulovaném takto s nebývalou přesvědčivostí jako prostředí dějin. Takováto forma přiřkládání významů jednotlivým, formálně odděleným provedením v rámci jedné deskové malby, tedy není často zcela nová, zároveň ale není v našich případech, vyvedených na velmi vysoké úrovni, ani nikdy jen přejímaná, o čemž svědčí například zmíněná odlišnost italské technologie podmalby. Produkce výtvarných artefaktů nemohla být v nejvyšších nárocích stabilní, co se týče kvality malířské práce i invence podílející se na nových formulacích použitých komponent, kupříkladu zmiňovaného zlata, jistě spoléhala na možnosti skýtané tradicí. Postupnému

odklonu od promýšlení možného podílu zlata na obrazovém obsahu a s tím související pronikání důrazu na složku časového výjevu, předchází ale velmi intenzivní vrstva tvorby, která zapojila dějinné uvědomění (čitelné na reflexi sebe sama v historickém momentu) ještě do obrazu, který měl však za cíl představit tento náhled ještě v prostředí nadčasového obrazu věcí pojímaných o sobě.

Složitější otázkou by bylo, jaké je tedy pojetí historie ve středověku. Uchopení dějin překračujících obecný pohled historie spásy dosahuje takového posunu především vědomím určujících vstupů, jež mají aktivním zásahem historii spásy ovlivnit a ne ji jen naplňovat. Malovaný obraz je v tomto smyslu spíše následníkem takových rozhodnutí k účinné změně, nakolik se tato vůle adekvátní moci může projevit v názorném propojování překrývajících se exemplů a významů. Takovým dokladem však může být i hledání různých piktorálních postupů a snaha o jejich rozvedení, ať už v kvalitě produkce, tak v souběžnosti jejich užití, naznačující potenci zhuštěného momentu. V době, kdy se začala historie "naplňovat" a spolu s tím se i zesílilo historické vědomí sebe sama, se z rozhodnutí císaře Karla usilovalo o vytvoření nového mocenského i duchovního centra západního světa v Čechách schopného ovlivnit latinský svět za doby avignonského "vyhnanství" papežů.⁴⁰ Nově hledaná pozice se projevila i nebývalým rozvojem historické literatury, kronik, které se jako snad nejsilnější proud tehdejšího světského písemnictví snaží nalézt o dějiny opřené formulace vlastního východiska. V případě Ducciově, tvořícího ve velmi blízké poloze našemu obrazu, se v Itálii o více jak půl století dříve, po aktivním zásahu do pádu Byzance, váže na příliv jmění rostoucí sebevědomí měst a v nich působících mendikantských řádů. Jak obrovský vliv na umění mělo zásadní historické uvědomění sebe sama vidíme na pochopení Itálie jako dědičky byzantského mocensky-duchovního impéria, profilující se novou intenzitou, jíž se začaly řešit i tehdy vznikající obrazové celky dotované rostoucí majetkovou potenci.

Zlacení si dodnes zachovalo statut vrcholné technologie. Přes některá ulehčení, která ovšem obcházejí se svízelem náročnosti i možnost následného leštění položeného zlata, se techné ve svém rozměru dosud nezměnila. Ve středověkém prostředí, kde se tomuto oboru lidské činnosti věnovali nesrovnatelně intenzivněji a pozice specialisty na

pokládání i puncování zlata byla minimálně stejně hodnocena jako pozice mistra malíře, se ale přes dokonale vypracované postupy neustále pohlíželo na práci se zlatem jako na neustálou aktualitu vztahování se k nesamozřejmému. (Dnešní podobu vztahu k technologii bychom ilustrovali spíše jen popisem estetického zvyku, či respektováním původní podoby artefaktů). Rytá kresba ve zlaté ploše, přítomná v mostecké desce je dokonale úspornou technikou, nevzdalující se kvalitám, které má zlato o sobě a které v ploše, s osobitou škálou barevných odstínů, zachovávají i řadu nevyřčených významů vztahujících se k plné povaze jednoho. Další věc, která v obraze z Mostu vzápětí vystupuje je napodobení , dostání dojmu z vizuálního efektu zlata v jeho ostatních obrazových složkách. Jde o maximální motivaci celé struktury zájmu, kterou nelze potkávat jen jako stylovou odnož vývoje používání barevných tónů. Zájem je veden vlastně ve směru mimése, ovšem ne pouze v napodobení vnějšího tvaru či přebohaté výbavy zobrazených postav, ty jsou ač nestandardně oblečeny v nákladnější oděvy, přesto však ve srovnání s jinými mariánskými obrazy naší proveniencie mají ve své bohatosti určitou mez, která není překračována k pozici atribučních superlativů, jako je tomu u madon z Veveří, strahovské, zbraslavské apod. Ve srovnání s takovýmto filigránským provedením tu sledujeme, že konkrétní provedení zde ústí v určité úspornosti doteku. Precizace cizelérské práce ve špercích či korunách na ostatních obrazech a již lze spojit s formou vytváření pojmu jako přesně broušeného kamene, je zde omezována ve prospěch koloristických kvalit, napodobujících spíše neustále překvapující možnost zlaté plochy odrazit z hloubky další barevné odstíny. Jde tu tedy spíše o pokus o vyslovení vizuálních kvalit a skrze ně i o praktické, malířské vztažení se ke světlu.

Tento efekt koloristicky výjimečných draperií se dotýká zlaté plochy především v oddělení jejich lícové strany, na kterých se rozšiřující se záře odráží. Rubová strana tkanin naší desky je na několika místech zvýrazněná jen svou odlišnou, klidnější povahou. V kontrastním duchu je rub i barevně ve valérech mnohem jednodušší a provazuje v tomto ohledu i obě strany malované desky, neboť podobně je malířsky ztišené i stínování rámu okna, až k podobě jednoduché názornosti. Barevně bohatší výplně, mající připomínat vypnutý pergamen, jímž proniká světlo, byť v trochu jiném

směru, než poté dopadá na dřevěný rám. Prvky malované mnohem více racionálně, se světlem dopadajícím prakticky kolmo seshora na předvedenou řezbu, rámují prvky volnější - tj. kůže s lokálními přídávky čistých barevných tónů zelené a červené, držené v hledání odlišení materiálových specifik. A stejně jako na straně přední se dochází ke ztvárnění komponent v této čisté nebo odlišené podobě.

Obraz je tím místem, kdy se Boží vycházení k Dionysiově obratu⁴¹ mění na návrat k němu. Děje se to v okamžiku, kdy se člověk jako tvůrce snaží dostat vysokým nárokům a strhnout svým působením v obraze i dění v okolním světě. Co se týče hmoty, látky, ve které se tento obrat děje, zdá se podle malířského ztvárnění, že více než jasný materiální základ je u hmoty důležitější boj o formu, do které se nalévá. Náhled Alberta Velikého na formu, která je vždy již v látce obsažena, je zde přetvořeno v poznávání toho, že stvořené nemá podstaty bez Stvořitele a z toho plynoucí možnosti reálného prostoru pro podíl člověka na takovém dění. Tolik lze říci i o dobovém realismu obrazu, poněkud odlišném od našeho dnešního pojetí. Poznat látku, zvolený materiál, znamená zde vědět, jak jej opracovat. Jak již bylo zmíněno, například dřevo soustruhem, tkaninu zase motivací dodržet kánon záhybů a vhodně jej rozvést. To vše v překonávání zvyku, který přitahuje pozorovatele, a rozšiřování prostoru, jenž může dávat tento zvyk stylotvorným aktům.

Malba je i reálným příkladem setrvávání zásadní skutečnosti, tedy setrvávání hmotného, jež může z kýženého směru srážet neustálý sled událostí. Díky tomu lze čist obrazové složky i jako možné výklady exempla, které mají ve své platnosti pokračovat s nezměněnou intenzitou a připomínat svou výchozí pozici vykročení k obratu. Příklad, nebo lépe vzorný doklad předmětu, který se trvání nejvíce blíží, se může projevit ve stavbě záhybového systému - například litera M u maforia, ale i ve volbě ne běžně dostupných zobrazených tkanin, které tak nemusí směřovat jen k určení donátora z dvorního okruhu, ale i k povýšení a etablování předmětu v kvalitativní škále. Určení vztahů donátora a obrazu by tedy mělo být subtilnější a překonat první představu, že je to jeho stav, který určuje základní podíl na kvalitě zobrazené látky. Určující je spíše jeho vzor dostát požadavkům jistě ne nejlevnějšího objednání a vzniku malby. Už proto, že na její existenci se začíná od počátku projevovat nemožnost jejího úplného

vlastnictví, které se trvalosti naopak vzdaluje. Donátorovi skýtá spíše podíl na zmíněném exemplu, pro jeho současníky zřejmě velmi čitelný doprovodnou legendou. Obraz, a je tomu tak paradoxně i u neznámé provenience Madony mostecké, nabízí všem, tedy tvůrci, objednavateli, instruktorovi (tedy špičce utříděné pojmové praxe dobové vrstvy), ale i divákovi možnost disponovat s exkluzivní materií. V momentě dokončení a předvedení, kdy se všechny zmíněné polohy sjednocují v roli diváka, nabízí milostný obraz reálný příklad spolehnouti se na to, že dosažené již platí.

Chtěl bych na tomto místě připomenout ještě jeden dionýsiovský aspekt. A sice ten, že díky obrazu Mostecké madony lze model nadřazených kuželů hierarchie, vycházející rovněž z metaforiky Areopagitovy, použít i jako možné uspořádání časoprostoru. V tomto ohledu je grafický popis času trochu problematický a je nutno jej pro představu vázat na prostorové modely, které lze pak takto s vizuální představou popsat. Časové uspořádání může být analogicky v dobovém prostředí popsáno celky: a) historie - vyústěné tradice vázané osobně, řemeslně či duchovně, b) současnosti - směřující k centru události a c) budoucnosti - to jest spásy. Přičemž všechny tyto celky směřují do stěžejního bodu. Jelikož je takový popis i původně velmi propojený s prostorovým traktováním světa, mohou se tyto "celky", časové roviny, prolínat a do jisté míry přeskupovat a v abstraktním prostředí nutně nedodržovat přirozené pořadí. Zde je možná jeden ze zdrojů potřeby vymezení se proti záměnám v neustálém opakování závaznějšího schématu hierarchie, jak je známe v různých podobách dotýkajících se pozorovatele a určující jeho místo ve světě. V našem případě se to pak potkává s konstrukcí prostoru obrazu, s jeho základní kompoziční jednotkou - totiž kuželem, respektive prostupování jeho různých užití. Ty pracují jednak s hmotným i prostorovým uchopením rozvrhu významných míst, či předmětů, ale i s lokací jednotlivých barevných odstínů.

8. Kánon a zvyk

Otevření malířských forem podaných v mostecké desce má ještě daleko k do sebe zahleděným proudům pozdní gotiky, které v malbě na rozdíl od sochařství nehledají úplnější tvar a na kterých je, ještě v rámci téměř stejného žánru, vidět velký posun a distanci v chápání výrazových prostředků. Má ovšem daleko i k časově mnohem bližším projevům sjednocujícím modelací obrazové pole. Vedle Madony kladské se setkáváme s příbuznou možností nelpět na „hypotetické“ kvalitě jednotnosti, na některých deskách oltáře z Vyššího Brodu, zapříčiněnou zde ovšem v mnoha případech velkou početní škálou zobrazených předmětů. Přesto je i v tomto souboru, pravděpodobně původem z Vyššího Brodu, nejčitelnější potence otevřít malířskou formu právě v jeho nejkvalitnějších deskách.

U mostecké desky tedy není docela možné uvažovat model srovnání tvorby v minulém obraze jako aktu ryze společenského, a oproti tomu toho současného více jako individuálního. S pohledem obráceným do minulosti máme tendenci ve srovnání akcentovat podobné vzájemné rysy nám zachovaných uměleckých artefaktů, formulující naše čtení skrze styl. Antický obraz nebo spíše sochu bereme již docela jako výraz obecný, společný akt vymezení se umem. V obraze středověkém máme dnes rovněž tendenci rozpoznat v opakování ono vztahování se uměním ke společnému - tedy ke kráse, nebo jinak řečeno jednoznačné stmelení společnosti i v rovině estetické. Z hlediska současné praxe, posilující dnešní čtení individuálního, je hlavním kritériem zaujetí, které umožňuje konkrétní podobu díla, a s tím související rozvolnění vztahu autora a diváka. Ovšem tvorbě pojmu individuálního je ale, spíše než srovnávání se současnou výtvarnou produkcí, více příbuzný kontakt s obrazem jiného časoprostoru, třeba středověkého, a to ve výstupu z domácího prostředí pozorovatele, jeho tvorba individuální mapy vědomí. Pojem individuálního by měl být vztažen spíše k tomuto postupu získávání porozumění než k zaujetí překvapivou odlišností či formální podobností. Individuální je tedy to, co je schopné čitelně se uplatnit ve formování konkrétní mapy. Mapy spojené s rozumovými i citovými zájmy, které jsou schopné nejefektivněji zpomalovat i radikálně zrychlit čas ve vnímaném světě, jenž se děje přes

nás a byl tu i před námi. Veškeré změny a „nové“ formulace předmětů v časoprostoru jsou pro nás vázány na rozšiřování zážitku, který jsme s různou intenzitou schopni pojmenovat a přiblížit se tak symbolicky i různým pojetím antického či středověkého výstupu k ideji. Opakování, které rozeznáváme při tvorbě orientace ve světě, by tedy nemělo překrývat konkrétní prožitky, schopné založit vznik individuálního zápisu pojmu, ať už jde o ideu nebo její obraz.

V malbě se někde na pomezí těchto verbálních a nonverbálních pojmů odehrává teoretický spor o možné zástupnosti, který je zároveň pro obrazový materiál situací, kde se láme schopnost abstrakce myslet složitější tvary. Rekonstrukce smyslu či vytváření pojmu má sice od určité chvíle jiné požadavky než ty, které se mohou opájet konkrétní formou. Jen ona má ovšem ve své individualitě počáteční schopnost složitosti, jež evokuje krásu, vážící v přítomném provedení k sobě oko a následně rozum.

Každá příprava k výstupu se tedy navrácí před obrazem ke vnímání. I činnost oka je spojena se schopností nástroje rozlišit v určité frekvenci možnosti zobrazení uplatnit se ve sdělitelnosti slovníku, třeba vizuálního. Rychlost rozpoznání se v běžné ale i méně běžné situaci snaží saturovat svá omezení v potřebě opakování. Každý počitek a jeho rozpoznání probíhá v dosti vysoké rychlosti, ke které je rychlost reflexe vnímání obrazu vždy v určité disproporci. Udržet pozornost u obrazu je, jak víme, někdy problematické (na obraz v galerijním prostředí se počítají například v extrémě známé tři sekundy) a promítá se lehce i do přenesení těchto rychlých sekvencí do vnímání po sobě jdoucích detailů, vážících na sebe *jednotlivé významy obrazu*. Milostný obraz Mostecké madony je díky kontemplaci pochopitelně v trochu odlišné situaci. Člověk může být s obrazem déle, a díky tomu zjišťuje, možná s určitým překvapením, že tento obraz je i takovému, leckdy těkavému čtení uzpůsoben a střídání menších celků je mu vlastní. Jde možná o hlubší zkušenost malíře a jeho úvah o vnímání, každopádně mu ale pomáhá vytvořit při percepci díla svéráznou formu perspektivy. Takové perspektivy, která tyto fragmenty opakovaně sjednocuje v navrácení se smyslu, v našem případě na několik uzlových bodů, které jsou jednoznačnému převedení na slovo vzdálenější a snad je proto i neustále motivují. Vedle několika závažných

středisek významu v Ježíškovi, ptáčkovi a pod., je to především v podobě tváře Panny Marie, která je ve vzájemné výměně pohledů s divákem vždy náhle iniciační událostí.

Levá ruka Mariina je, stejně jako popisovaný lem pláště a nohy Ježíškovy, formátu desky zřetelně podřízená. Pokud bychom tedy uvažovali o dochování desky v celém rozměru, staví se i tento poznatek, vedle zmíněných expertíz technologie malby zadní strany, které datovaly obě strany současně, jednoznačně na stranu intaktního dochování spodní strany v suverénním celku. To je důležitý předpoklad pro stanovení dalších uzlových bodů dochované kompozice. V levém heraldickém spodním rohu se o spodní horizont opírá i rámě madony a vytváří protiváhu diagonále obou hlav a zároveň základnu pro přesvědčivé gesto přimlvy její levé ruky. Toto místo je tedy středem paprsků vycházejících překvapivě ze samého kraje dolního rohu, kde je situován opěrný bod růstu kompozice vedené v tomto ohledu zdola. Jde o mezní bod nejbližší jádru a mezní místo přístupu k zobrazenému. Konstrukce vycházející z jednoho bodu pomáhá malíři nalézt, v geometrickém vztahování se k ní, určitěji místa pro klíčové předměty kladené zde na soustředné výseky kružnic. Čitelné je to nejvíce ve vyklenutí pravého ramene a na z pravé ruky splývajících záhybech pláště. Díky takovému konstrukčnímu prvku ponořeném do nejtmašších partií obrazu mnohem lépe předstupují v prostorovém efektu obě dlaně Panny Marie, založené na lehké diagonále. Podobně vyznívá i „nepřesnost“ kružnice v oblouku hlav, stáčeující se do jemného zavinutí spirály k ptáčkovi a vzájemně se dotýkajícím pravým rukám zobrazených postav, budící ve vztahu ke geometrické struktuře silný dojem pohybu. Přísně geometricky položené body konstrukce se tedy nemusí krýt s významově nejdůležitějšími zobrazenými předměty, naopak mohou „jen“ přispívat k jeho prostorovému vyznění. Avšak v mostecké desce je přítomen i opačný postup dodržování jednoty konstrukční a významové. Totiž v oné ose, jež vytváří levá ruka Mariina a jež odděluje téměř po jasné diagonále úhlopříčky, obrazový prostor Ježíškův a jeho matky. Vůči této ose je položena až strohá kolmice, jako je tomu u spojnice kolenou dítěte a levého ramene Marie, akcentovaného zde zlatou hvězdou. Anebo i volnější úsečky spojující ústa matky s uchem a očima dítěte. Prostorového dojmu se na mostecké dociluje posuny mezi různě přísným dodržováním geometrického rámce

kompozice. Tento dojem je při opření o spodní horizont velmi silný, ačkoliv je jeho úběžníkem nestandardně volené místo v samém rohu desky.

9. Pohled madony

Stálost barevného dojmu, u zlata i středověké temperové malby velmi silného, nám dává pocit, že patříme na obraz v jeho původním stavu, že se setkáváme s jeho nezměněnou podobou bez doteku stáří, snad s čirou historií, narušovanou „pouze“ barokní restaurátorskou prací, čitelnou v seříznutí horní hrany desky a snad v oživení předělu mezi zlatou plochou a nimbem tenkou černou linkou. Pro středověkého diváka, v jakési kýžené představě bodu nula, však mělo toto působení stálosti zlata zřejmě také velmi podobný efekt. Byl však zesílen hloubkou působení, které mu oznamovalo, že on, tj. patřící na obraz, je současný zobrazenému. Obraz je tedy znovuzpřítomněním, ústícím především k aktualitě zjištění, že Panna Marie je s ním, s nimi.

A také, jak již bylo řečeno, nejpozději vznikem obrazu se otočil svět k návratu, spěje ke spáse a zároveň k Poslednímu soudu. Přímluvné gesto Mariino, přesahující výrazně okamžik současnosti, se dostalo dokonce už i do obrazu. Na obraze, svou symbolikou apelu pozorovateli zvláště přítomném, je tedy vidět, že čas se výrazně pohnul. Zlato, stejně jako dlouhou tradicí zkoušená technologie barev i čitelné poselství zobrazeného, představuje jak paměť, tak budoucnost obrazu. Zároveň s tím je možno říci, že dokud obraz existuje, ještě Poslední soud nenastal. Přísnější povahy pak mohou docházet ve zjitřeném vnímání této zástupnosti i k obrazoboreckému zneklidnění, iniciovaném ještě před pozorováním nebyvalé úcty projevované obrazu. Nejen obrazoborecký pohled vážné tváře zjišťuje, že obraz je pouze zástupcem - zlato má ovšem stále i zde naději na zachování, na rozlítí se do světa - a nastoluje tím i apelativní otázku, jakou podobu bude mít tělo nebo jeho obraz, který jsme ještě stihli uchopit.⁴²

Obrazy malované jsou adekvátní v žánru zpřítomnění obrazům Písma, to určuje jejich podobu, jaksi „předžitou“, neodpozorovanou. Ta odpozorovaná, opticky věrná má své místo jen v materii, a to ještě zdaleka ne jistou, pokud srovnáme v tomto směru výsadní postavení tkanin, například se zpodobením skály u jiných obrazů vrstvy. Dá se říci, že toto pozorování, tělu i oku bezprostředně dostupné, je znakem toho, že jsme rozpoznali statut materie, její povahu a místo ve světě jako instrumentálního impulsu.

V jistém ohledu se tu stále ozývá byzantinizující citací i vymezení se ke klasickému umění, založeného na soběstačnosti empirie. Obraz potom vystavuje, zpředměťuje či zočividňuje spíše Boží záměr v materii. Dle lidské přirozenosti "chápat" tento záměr, je potom obraz první a výlučný předmět, který to předvádí. Pozorováním i účastí v liturgii se malovaná deska tedy od bodu obratu již odpoutává. Jako zosobnění svého námětu stojí na jeho straně a má na něm tímto výsostnou účast a počíná směřovat k velkému návratu k Bohu.

Také v obličejí Marie se na mosteckém obraze ozývají novoplatonismem rozvité „nepodobné symboly" po vzoru Dionysia Areopagity,⁴³ které se v závažných otázkách snáze opouštějí. Podobně jako se opouštějí například zástupné, stylizované prvky trůnů. Oba typy však sjednocuje v obraze poznaná mez symbolu vyrůstající z různé úrovně prvků lidské práce. Oba spolu s mezní, „logickou" otázkou typu - kdo vlastně vyrobil trůn, maloval obličej Panny Marie? - naznačují vedle silné motivace k legendě (například svatolukášské) spojení tázání po počátku i konci. S obrazem je svázána otázka na fyzikální stránku světa při plném návratu k Bohu. Vyrobit jej tedy malíř tradovaným postupem, jenž hierarchizoval zobrazované předměty. Obraz sám se odpoutává od materie, posouváním se ve hmotné škále k její realizované představě a na malíře tedy z toho plyne zvýšený nárok - nárok výsostné materie, dokonce takové, která by mohla mít účast na sakrálním prostředí, a s tím spojeným dotýkáním pojmu, ve věroučném či liturgickém prostředí ohlašujícím událost nejzásadnější, tedy proměny a blízkosti soudu.

Středověká duchovní lyrika spojuje Pannu Marii jednoznačně s milostí.⁴⁴ Povaha milosti zase spojuje všechny možné pozorovatele malby, míří ke smíření, tedy jak diverzifikace společnosti, tak i možných symbolů, které k tomu odkazují. Tomáš Akvinský modlitbu vidí jako prosbu a český středověk v zosobnění Štítného přímo v pozdvižení mysli k Bohu, v prosbě Boha a hovoru s Bohem. U švábského Davida Augustana je svrchovaný konec modliteb, k němuž úmysl všech modliteb tíhne, motivován stavem, ve kterém by "duch člověčí přidržel se Boha a jako jedna věc byl s ním".⁴⁵ Člověk se tedy díky modlitbě ocitá ve stavu, kdy může být nebývale obdařen. V jedné iluminaci knihy Aurelii Cassiodori praefatio libro secularium letterarum

z Paříže⁴⁶ můžeme zase nalézt postavu Gramatiky s prsy připravenými a používanými a vedle ní malého ptáčka, snad stehlíka. Tedy v Denksteinově duchu symbolika někoho, kdo je schopen se jejím mlékem živit. Motiv stehlíka by byl takto v našem obraze mnohem osobnější a pro diváka madony by vše zpřítomňoval s velkým echem vlastní účasti na momentu obrazu, na momentu osobního zjevení možnosti, neboť ten se odehrává právě pro přítomného pozorovatele a jeho postoje nechtou jen možný sled abstraktní symboliky.

Předpokládaný divák obrazu je tedy především subjekt, jenž se ve svém, i pro nás snad představitelném naladění, dívá s určitým gestem (modlitby, ale možná i netečnosti) na obraz a opakuje tak gesta a pohledy, jež se mu vystavují. Je mu tedy cosi aktuálně umožněno, stojí sice ještě stále na stejné zemi, ale následuje zobrazené, chtělo by se říci konkrétně vymalovaného ptáčka do jakési spodní části hierarchie, která nicméně patří již k obrazu. Nejde tedy o nalezení sociologicky pojatého statutu pozorovatele a strukturu jeho charakteristiky, která se postupně podílí na jeho přístupu k obrazu. Divák je společné označení pro dobového člověka, k jehož základní charakteristice patří i to, že je věřící a tudíž ví, více či méně, na co hledí. Ovšem týkalo by se to i pozorovatele dnešního, který takto ví, na co hledí a je tedy složku věřící schopen minimálně tolerovat.

Pohled Panny Marie i Ježíška upřený na diváka ze složitého prostředí povyšovaných předmětů - tj. ptáčka i okna, na nás obrací oči, stejně jako se my, po sledování našeho okolí, neustále návratem obracíme k nim. Jde tedy o velmi čitelnou strukturu významové kompozice, ve které se, připomeňme, nohy Ježíškovy opírají o fyzický rám obrazu, o spodní horizont. Tento horizont ani nemůže neasociovat stupňovité hodnocení v hierarchickém pohledu na svět. Vedle toho však vyvstává, že Ježíšek se o tento horizont opírá, z něho se napřimuje do sféry vyšší a nijak při tom nespíchá. Opření se o spodní horizont je následováno první hierarchickou událostí v kompozici obrazu, k přiblížení nebo povznesení ptáčka. Povznesení okřídleného tvora, jehož schopnost křídel je v láskyplné moci Ježíškově. Ježíšek však není zahleděn k možnostem této schopnosti - to je zřejmě možné nechat na samotném divákovi obrazu. Jeho přítomným zájmem tedy není ani symbolická struktura ptáčka, kterou

vníká do výsostného prostoru náš svět, potažmo náš strhující zástupce. Jeho pohled se obrací na nás a odpovídá tak na několikeré volání, které se v době vzniku obrazu a ještě dlouho po tom obracelo k němu i jeho matce v bohoslužbě i písni a na které se každý jeden věřící podílel i v osobní modlitbě. Modlitba došla slechu a zrak se otočil na nás.

Z obrazů, kde jednající postavy hledí i vzájemně na sebe, se dá vysledovat určité rytmizování vektorů pohledů zobrazených postav, vážící na sebe určité vyznění předvedeného výjevu. To je dobře čitelné především ve výjevech sledujících časnou událost a v téměř jednotném duchu tento princip objevuje celý středověk. U milostných obrazů se vztahová struktura často pročištuje v zájmu možností přímého pohledu k divákovi, ale především i v pohledu divákově, který nemá jaksi ulpět na „vektorové“ síti pohledů a gest, a setrvat tak jen u přiblíženého převyprávění zobrazeného. Jde o pohled dál - a mediatrix je, v našem případě, předvedena nejen jako prostředník modlitby, ale i jako jakési reálné okno za předvedený moment. Toto seznává náš i její pohled, který akcentuje a zároveň i překonává už také pozorovatelem zahrnující aktualitu.

Tah štětce by měl být sám o sobě krásný. Na obraze Madony z Mostu jednotlivé tahy štětce v některých partiích také rozeznáváme, ovšem ne takové, které by stavěly na odiv estetiku možností samotného malířského záznamu. Také spojování barev temperovou technikou vede trochu odlišným směrem. Zde použité postupy jsou ovšem cílené, na rozdíl od italské temperové malby české prostředí neponechává viditelné tahy šrafury až do finálních vrstev předvedení obrazu. Trochu i navzdory tomu, že technologie tempery, malované na desce s křídovým podkladem, je vystavovaná úskalí celkem rychlého odesychání barevné vrstvy, která za nepříliš dlouhý čas již nepřijme druhou barvu tak, aby se s ní v přechodu celistvě spojila. Při jemném zacházení ovšem umožňuje ve slabé vrstvě průsvit k vrstvám podkladovým, tedy jak v barvě lokální, tak i k podkladu, který je v bílém ladění schopný odrážet světelný paprsek a ladění akordu zevnitř prosvětlit. U českých středověkých obrazů se setkáváme tedy spíše s jevem, který je u Madony mostecké postaven ve výstavbě vizuálního dojmu jako prvek základní, totiž barevnou dualitu v rámci jedné barvy, jakousi vystupňovanou a zároveň co možná měkce modelovanou barevnou dvoupólností látky. Vedle celkového dojmu,

kde se použité barvy dotýkají spíše v kontrastním ladění a uchovávají tak jednotlivým draperiím i inkarnátu oddělenou svébytnost, jde o dosti širokou, až překvapivě bohatou škálu barev. Jako by se tu ozývalo pseudodionýsióvské téma smyslového vnímání jako ozvěny moudrosti. Odlišení uměřenějšího zpodobení šatu a tváře Marie a Ježíškovy, na kterém se tvary a jejich dekorace do plna rozlévají, se děje také spíše v míře stylizace a zdobení.

V tom lze určitě vidět náznak hierarchický, pro obraz samotný to ale především znamená zapracování více různých pojetí prostorových a současně i významových úběžníků. Slovo úběžník používáme jako perspektivní lokaci, tedy význam, ke kterému se perspektiva váže. V případě pozdější renesanční perspektivy je to tedy zesílený důraz na možnosti pohledu diváka a jeho stanoviště před pozorovanými objekty. V prostředí středověké malby je to ale spíše směřování k možnému významu. V pozdějších obrazech se tedy důležité předměty, vyskytující se často v popředí perspektivního zobrazení, zakřivují pro zjednodušení rekonstrukce zobrazeného pozorovatelem. U Madony mostecké najdeme tento přístup, jak již bylo zmíněno, především zakrýváním látky záhyby a jednoho předmětu druhým. Ovšem spojnice, významové úběžníky mezi těmito předměty, figurami a symboly vystupují na obraze madony ve formě úseček téměř libovolných délek a přese všechno zakrývání jsou tyto symboly kladeny důkladně vedle sebe, s mírnými obměnami hloubky na přední frontu obrazu. Na rozdíl od úběžníků, které mají navozovat situaci exaktního pozorování, kde jsou pro diváka předměty a osoby vedeny za sebou a divák se dostává na jedno konkrétní místo v řadě jednajících postav a věcí. V situaci pozorování obrazu před objevem schematizace dálky se tedy místo na obraz hledícího člověka lehce marginalizuje, jeho změny se pokouší překonat stálost přední fronty. Přes prostorový dojem, který je v dílčích ohledech velmi přesvědčivý, se zásadní prvky zobrazení neustále divákovi přibližují. Nebo jinak řečeno, úběžníkem není bod, který by určoval použité metrum, ale samotný význam, který se divákovi neustále navrácí.

Vedle toho je však v tomto srovnání novověkého a středověkého užití úběžníku v tvorbě našeho obrazu upozaděno i samotné napomáhání nebo zjednodušení rekonstrukce pohledu na svět opakovaným sledováním předlohy v jednom zorném

úhlu. Usazování této předlohy do zákonitostí renesanční a pozdější perspektivy tak vychyluje způsob práce středověkého malíře na hypotetické škále tvorby, na které jsou protilehlými póly tvorba z představy a tvorba podle pozorování, jasně směrem k ohledávání vytvořených představ. Tím pádem ale také i k logizaci paměti, připodobňující tyto představy a rekonstrukce zobrazených předmětů už těsně před počátkem fyzické tvorby částečně k pojmům. Malba se často, jak důvodně předpokládáme, musela srovnat s již "hotovými" předlohami skicářů, když tedy mluvíme o tvorbě z představy, zahrnuje to potom i původní princip vzniku kresebné předlohy i jeho užívání, překračující pouhé opakování, zvláště v případě, kdy nebylo použito takového způsobu typizace, jaká se používala u předvedení rozlišitelných podob, jako například u apoštolů. Pokud se tedy exaktní pozorování nepovažovalo v každodenní středověké praxi vždy za tak přesvědčivou hodnotu, můžeme si představit, že takovouto obecnou hodnotou byla práce vedená určitou pokorou a vedle toho schopnost chvály. Rozvíjení rozličných barevných spojení, odpovídající kresebná jistota a zlatem zkrášlené dekorativní prvky jsou u našeho obrazu obohacované i vedle sebe řazenými koncepty vizuálních konstrukcí, podobně jako se k přívlastku řadí superlativy jen do určité míry, a potom nastupuje řazení metafor jako u příkladného užití představy. Oné moudrosti přístupné smyslům potom nevádí opakování, blížící se úkonům ritu, neboť od počátku vyžaduje i překonávání aktivní účasti hledající naplnění precizovaných představ.

Samotným počátkem výtvarné práce na obraze je rytá kresba - ustavující gesto mistra, které se často nepřekrývalo masou barvy a ponechávalo něco ze stavu původní čisté plochy až do konce tvorby, i k očím diváka. Spojuje počátek i konec práce na obraze, bod, zásadního pohybu ruky, které bude určovat vývoj i podobu všech gest ostatních, kdy je malíř před budoucím dílem nejprve úplně sám a moment dokončení, kdy se z malíře stává divák. Vydělování segmentů plochy základními akty do křídý rytého rozvrhu nebo svrchovanými gesty naplněné výsostné opakování umenšuje s každým dalším tahem prostor pro další kroky. Plocha se takto rozčlení, další krok vyplňuje už toto omezení. Zároveň je možné poukázat na to, že ani "zbylý" prostor není dále členěn vždy jen s přísnější představou osově symetrických vyznění - například

nimbus Mariin, ačkoliv by se k doplnění na symetrickou osu nabízel, je veden volněji, spíše ke hlavě Bohorodičky. Pokud se tedy i další úsečky vztahů kladou takto aditivně vedle sebe, je obtížnější spekulovat o racionálně vedeném rozvrhu kompozice. Přesto není výsledkem takto vedeného pozorování jeho absence. Kratší a delší distance se střídají téměř přirozeně. Pouze není jeho základním vodítkem anatomická přesnost, tehdejší představě vzájemných vztahů předmětů prakticky nedostupná. Pokud se tedy v ploše začíná rytím základní kresebné kompozice, každému dalšímu kroku je umněšen poměrně další prostor, a na to jsou kladeny valéry stínování a síť dekorování. Do takovýchto překryvů valér a sítí se dobře chytá prostorový účin. To je společná strategie různým perspektivním postupům, ve středověkém umění malby je však využívána se zvláštní intenzitou průhledných vrstev. Vedle silného efektu prohlubující optický účin získává tato produkce a v používání jednotlivých vrstev malby s různými vyjadřovacími prostředky hlavně ekvivalent okolního dění a jeho neustálých překryvů. Tento dvojitý, někdy i více násobný průmět struktur vizuálního pole, ustavující kresba, měkké stínované ohyby a přiložená síť dalšího dekoru, je stále přes své prostorové sevření také, a možná podstatněji, vodítkem vrstev časových.

Obraz si tedy v předvedení symbolu, v očekávání radosti, bere jako své vyjadřovací prostředky hned prostor i čas. A jelikož má být natolik krásný, aby vyhovoval námětu i určení, staví se mu saturace očekávání před rozhraní dostatečnosti. Bartlová popisuje krásněslohé Ukřižování, které je ve své kráse opatrováno a nelíbáno, ačkoliv je tomu při obřadu jako symbol určeno.⁴⁷ Obraz se tedy fyzicky účastní obřadu kultu, jak malovaný na papíře, tak obraz deskový. Jeho podstatnou složkou je funkce výsostného obřadního náčiní. Tak by se dal i vyložit pohled na obraz jako svého druhu sakrální úkon doplňující náboženský život mše i mimo ni. Nejde jen o motivaci a interakci v modlitbě. Funkce obřadního náčiní se takto přirozeně šíří, rozplývá do "veškerého" setkání s ním, přičemž obraz lze v soukromém aktu zbožnosti užít ihned, bezprostředně pohledem. Tedy je k použití v momentě, sám ale potřebuje čas pro své trvání, ke kterému takto směřuje, i pro svůj účin. Vedle klasického prostředku krásy vtěluje své časové nároky i do forem, tvarových a malířských formulací - jednotlivého vymezování důležitých míst, vrstev barev, které se postupně prostupují. Tak, jak to

můžeme dobře pozorovat na Ježíškově šatě, zdobení výšivkami Mariina pláště i hvězd na něm, záhybovém systému, kde se do řasení a prověšení látky vtěluje děj aktu přímluvy i přibližování. Látka potřebuje dostatečně dlouhou dobu na prověšení záhybů i nabytí tvaru (například v práci malíře). Záhyby jsou pokud možno dlouhé, tvary často lapidární, dostatečně trvalé, aby sevřely náhodu a její efekt přesvědčivosti. Díky setkání s lidským rozměrem času i jeho přehlédnutí obraz představuje tvorbu jako prvotní rozrůznění stvoření.

Závěr

Forma popisovaného obrazu mostecké desky umožňuje zapamatování potud, že je prostší, lapidárnější, aby její obraz zřetelněji vystupoval, figuroval v paměti, tak jak ji popsal Augustin, tedy jako mentální přítomnost obrazů.⁴⁸ Zároveň se však na tento otisk nedá spolehnout v přesnější rekonstrukci její podoby, pokud bychom před sebou neměli originál. Způsob malby je současně lapidární, ve svém provedení i osobitý, ale v samotném provedení lze rozlišit i komplikace s rekonstrukcí hypotetického předobrazu, a tím jeho uchovávání. Mimo pojmové vlastnosti ikonografické nelze tedy očekávat u takovýchto obrazů vizuální vlastnosti kopie nebo obrazové stálosti případných předloh, jak to vidíme u kopií obrazu Ara Coeli. Obraz je tedy přítomný především v autopsii, která je důležitá i pro jeho funkce kultu. Jinak se dosti obtížně uchovávají i veškerá konkrétní vodítka obrazu směřující k formulaci významu. Způsob malby, vyobrazení Madony mostecké nezanechává v paměti natolik jednoznačný otisk, aby bylo možné odvolávat se na její mentální existenci tak, abychom se bez fyzického obrazu obešli. Takto pracuje velká část klasického obrazu - mysl není schopna zcela naplnit tvar a reálné estetické provedení vždy překračuje tuto paměť. Oproti tomu stojí historická situace. Vlastní praxe pracuje s omezeným počtem dochovaných maleb a v rámci nich je samozřejmě rozpoznatelná, a díky tomuto počtu i nezaměnitelná. Také většina teoretické práce s obrazem je odkázána na zpracovávání původních, empirických poznámek na klid stolu, více či méně vzdáleného od přítomnosti obrazu. Už při pozorování je tedy důležité "správné" čtení, které další úvahy neodvede příliš daleko, ačkoliv je při této práci patrné postupné zobecnění tématu úvah. U reprodukce lze jen skicovat další postup či ověřování poloviční spekulace. Oba faktory ovšem vedou k posílení vědomí nezastupitelnosti autopsie, kterým se chtěla zabývat tato práce.

U popisované desky Madony z Mostu však můžeme i díky citaci byzantské podoby hlavy Panny Marie vést další úvahy spíše než k zahrnutí problému předlohy, ke specifickým malířským postupům věnujícím se jednotlivým předmětům a jejich vyznění, tedy k předvedení ryze západních malířských postojů. Bez tohoto rozlišení by

situace obecného rozpoznání citace vedla sice k popisu, které je již schopné vytvořit informaci, nejde však po obrazu vlastnímu rozvrhu. Hlava Marie sice pracuje s předlohami východního původu - při dalším pozorování lze dodat, že sledování „původní podoby“- tj. starší a kanonicky v byzantském prostředí prověřené, se ovšem zužuje jen na několik ryze formálních znaků (spletení vlasů, základní uspořádání řasení maforia, protáhlých očí).

Přesto byzantinizující citace stačily ovlivnit ve většině dosavadní literatury pohled na obraz jako na první z řady vznikajícího typu milostných madon. V obraze jsou však přítomny i velmi pokročilé postupy formulace prostorového předvedení hmotných komponent, které nemají v dobové produkci takřka srovnání, a řada zde užitých složek morfologie obrazu na ostatní obrazy skupiny může již reagovat. Také velmi složitý rozvrh kompozice vedoucí k významovým úběžníkům vede, spíše než k určení prvního díla ze zdokonalované řady, k modelu jedinečného ohledávání hranic pojmového a nepojmového světa dobové kulturní situace, pro nějž v dochovaném fondu české deskové malby nemáme mnoho možností srovnání. Ve významové potenci tohoto obrazu lze tedy hledat kromě dobového posunutí k devotio moderna i úzké spojení s intelektuální elitou, prezentovanou nově vzniklou univerzitou.

Poznámky

- ¹ J. Hlaváčková, *Zobrazení posvátného (Dva aspekty středověkého obrazu)*, in: *Posvátný obraz a zobrazení posvátného* (Sborník České křesťanské akademie č.10). Praha, 1995, s. 80-89
- ² Zajímavým faktem může být i to, že podobný efekt nabízí i fotografická reprodukce obrazu, pro níž je určitým sjednocením světelná intenzita reprodukováných obrazů.
- ³ L. Karfíková, *Čas a řeč*. Praha, 2007, s.22-28.
- ⁴ U. Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha, 1998, s.159-163.
- ⁵ K tomuto tématu je i velmi podnětný text – K. Nedělnátko, *Čistá řeč a umělecké dílo podle Waltra Benjamina*, in: *Filosofické reflexe umění*, Praha, 2010, s.418.
- ⁶ U. Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, Praha, 1998, s.119.
- ⁷ M. Eliade, *Posvátné a profánní*, Praha, 2006, s.32.
- ⁸ A. De Libera, *Středověká filosofie*. Praha, 2001, s.395-399.
- ⁹ H. Belting, *Bild und Kult*, Mnichov, 1991, s.70-72.
- ¹⁰ H. Hlaváčková, H. Seifertová, *Mostecká Madona - Imitatio a symbol*, Umění 34, 1986, s.44.
- ¹¹ A. De Libera, *Středověká filosofie*. Praha, 2001, s.401-407.
- ¹² A. De Libera, *Středověká filosofie*. Praha, 2001, s.365.
- ¹³ J. Le Goff, *Intelektuálové ve středověku*. Praha, 1999, s.125-126.
- ¹⁴ A. De Libera, *Středověká filosofie*. Praha, 2001, s.360-364.
- ¹⁵ A. De Libera, *Středověká filosofie*. Praha, 2001, s.382-392.
- ¹⁶ A. De Libera, *Středověká filosofie*. Praha, 2001, s.399-401.
- ¹⁷ A. De Libera, *Středověká filosofie*. Praha, 2001, s.347.
- ¹⁸ A. De Libera, *Středověká filosofie*. Praha, 2001, s.394.
- ¹⁹ A. De Libera, *Středověká filosofie*. Praha, 2001, s.397.
- ²⁰ A. De Libera, *Středověká filosofie*. Praha, 2001, s.402
- ²¹ K tomuto tématu též– J. Novotný, *Krása jako zářnost v umění a jednání* in: *Filosofické reflexe umění*, Praha, 2010, s.202
- ²² H. Hlaváčková, H. Seifertová, *Mostecká Madona - Imitatio a symbol*, Umění 34, 1986, s.50.
- ²³ J. Le Goff, *Intelektuálové ve středověku*. Praha, 1999, s.77-78.
- ²⁴ J. Le Goff, *Intelektuálové ve středověku*. Praha, 1999, s.78.
- ²⁵ A. De Libera, *Středověká filosofie*. Praha, 2001, s.399-401.
- ²⁶ H. Hlaváčková, H. Seifertová, *Mostecká Madona - Imitatio a symbol*, Umění 34, 1986, s.44.
- ²⁷ H. Hlaváčková, H. Seifertová, *Mostecká Madona - Imitatio a symbol*, Umění 34, 1986, s.44.
- ²⁸ H. Hlaváčková, H. Seifertová, *Mostecká Madona - Imitatio a symbol*, Umění 34, 1986, s.50.
- ²⁹ B. Slánský, *Optické předpoklady české tabulové malby první poloviny XIV. století*, Umění 11, 1938, s.496.

- ³⁰ K tomuto tématu též– J. Novotný, *Krása jako zářnost v umění a jednání* in: *Filosofické reflexe umění*, Praha,2010, s.199.
- ³¹ J. Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Praha, 1999, s.205.
- ³² K tomuto tématu znovu – J. Novotný, *Krása jako zářnost v umění a jednání* in: *Filosofické reflexe umění*, Praha,2010, s.206
- ³³ O dvojaké povaze Madony z Michle podnětně – J. Homolka, *K některým problémům českého sochařství 14. století. Tři poznámky ke stavu bádání*. in: *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium, Sborník k poctě Jiřího Kuthana*. Praha 2005, s. 295-308.
- ³⁴ K tomuto opět – K. Nedělnáčka, *Čistá řeč a umělecké dílo podle Waltra Benjamina*, in: *Filosofické reflexe umění*, Praha,2010, s.418.
- ³⁵ A. De Libera, *Středověká filosofie*. Praha, 2001, s.347.
- ³⁶ Dionysios Areopagita, *O nebeské hierarchii*. Praha, 2009, s.55-58.
- ³⁷ H. Hlaváčková, H. Seifertová, *Mostecká Madona - Imitatio a symbol*, *Umění* 34, 1986, s.44.
- ³⁸ J. Royt, H. Šedinová, *Slovník symbolů*. Praha, 1999, s.94-108.
- ³⁹ V. Denkstein, *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*. Praha,1987, s.67-75.
- ⁴⁰ O vlivu na Karlovy doby na obraz též H. Belting, *Bild und Kult*, Mnichov, 1991, s.374-379.
- ⁴¹ Dionysios Areopagita, *O nebeské hierarchii*. Praha, 2009, s.90-102.
- ⁴² K tomu například - Tomáš Akvinský, *Kompendium teologie*, Praha, 2010, s.177-180.
- ⁴³ Dionysios Areopagita, *O nebeské hierarchii*. Praha, 2009, s.94-100.
- ⁴⁴ J. Lehár (ed.), *Česká středověká lyrika*, Praha, 1990, s.57-65.
- ⁴⁵ J. Heller (ed.), *O posvátnu*, Praha,1993.
- ⁴⁶ V. Denkstein, *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*. Praha,1987, s.67-75.
- ⁴⁷ M. Bártlová, *Naše, národní umění*, Brno, 2009, text k tabuli XIII.
- ⁴⁸ L.Karfíková, *Čas a řeč*. Praha, 2007,s.22-28.

Použitá literatura

- BÁRTLOVÁ, M.: *Vztah českých milostných madon k ikonám*. Nepublikovaná kandidátská práce ÚDU AV ČR, 1995
- BÁRTLOVÁ, M.: *Naše, národní umění*, Brno, 2009
- BARTLOVÁ, M.: *Středověké umění a tělesnost* in: *Ars Vivendi. Professori Jaromír Homolka ad honorem*. Praha, 2006, str. 423-430
- BELTING, H.: *Bild und Kult*. Munchen 1990,
- DENKSTEIN, V.: *Středověké glorioly a jejich význam a vývoj*. Umění 35, 1987
- DENKSTEIN, V.: *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*. Praha, 1987
- DE LIBERA, A.: *Středověká filosofie*. Praha, 2001
- DIONYSIOS AREOPAGITA: *O nebeské hierarchii*. Praha, 2009
- DVOŘÁKOVÁ, V.: *Dvorské malířství za Karla IV z hlediska dobové teorie umění*. Umění XXII, 1974, 473-502
- ECO, U.: *The Aesthetics of Thomas Aquinas*. Cambridge, 1988
- ECO, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha, 1998
- ELIADE, M.: *Posvátné a profánní*. Praha, 2006
- HLAVÁČKOVÁ, H. - SEIFERTOVÁ, H.: *Mostecká Madona - Imitatio a symbol*. Umění XXXIV, 1986, 44-56
- HLAVÁČKOVÁ, H.: *Středověký obraz jako posvátný objekt*, in: *O posvátnu* (Sborník České křesťanské akademie č.8). Praha, 1993, s. 114-118
- H.: HOMOLKA, J.: *K některým problémům českého sochařství 14. století. Tři poznámky ke stavu bádání*. in: *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium, Sborník k počtě Jiřího Kuthana*. Praha 2005 295-308 s. 300
- HOMOLKA, J.: *Studie k počátkům krásného slohu v Čechách*. Praha, 1976
- HOŘEJŠÍ, J.: *Tvář pozdněstředověkých historismů*. Umění 17, 1969, str. 109-125
- CHLUMSKÁ, Š. (ed): *Čechy a střední Evropa 1200-1550, Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České*. Praha, 2006

- KARFÍKOVÁ, L.: *Čas a řeč*. Praha 2007
- KOŘÁN, I.: *Gotické veraikony a svatolukášské obrazy v pražské katedrále*. Umění 39, 1991, 286-321
- LE GOFF, J.: *Intelektuálové ve středověku*. Praha, 1999
- LEHÁR, J. (ed.): *Česká středověká lyrika*. Praha, 1990
- MATĚJČEK, A.: *Česká malba gotická, Deskové malířství 1350-1450*. Praha, 1938
- ORIGÉNÉS: *O písni písni*. Praha, 2000
- MYSLIVEC, J.: *Česká gotika a Byzanc*. Umění 18, 1970, 333-351
- PEŠINA, J.: *Raně byzantský figurální motiv v evropském a českém středověkém umění*. Umění 31, 1983
- PEŠINA, J.: *Studie k ikonografii a typologii obrazu madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem pol. 14.stol.* Umění 25, 1977
- PEŠINA, J.: *Česká desková gotická malba*. Praha, 1978
- ROYT, J.: *Středověké malířství v Čechách*. Praha 2002
- ROYT, J.: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006
- ROYT, J. ŠEDINOVÁ, H.: *Slovník symbolů*. Praha, 1998
- ROYT, J.: *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Praha, 1999
- ŘOUTIL, M., (ed.): *Byzantské legendy-výběr z textů ze IV-XII. Století*. Červený Kostelec, 2007
- SLÁNSKÝ, B.: *Optické předpoklady české tabulové malby první poloviny XIV. století*, Umění 11, 1938, s.495-496.
- SLÁNSKÝ, B.: *Technika malby I*. Praha, 1953
- STEJSKAL, K.: *Umění na dvoře Karla IV*. Praha, 1978
- TOMÁŠ AKVINSKÝ: *Kompendium teologie*. Praha, 2010
- VRABEC, M. (ed.): *Filosofické reflexe umění*. Praha, 2010