

Universita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury – dějiny výtvarného umění

Viktor K u b í k

**Dekorativní tvarosloví italského knižního malířství
(1250-1330)**

I.

vedoucí práce – prof. PhDr. Jaromír Homolka, CSc.

2006

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

A handwritten signature in cursive script, appearing to read "A. Huber".

Jsem si vědom mnohých nedokonalostí, které jsem v této práci spáchal a osměluji se žádat omluvu od všech, jimž dlužím poděkování. Na prvním místě děkuji panu prof.J.Homolkovi, pod jehož vedením jsem se mohl věnovat své specialisaci, dále děkuji dr.H.Hlaváčkové za léta praktické spolupráce nad iluminacemi, během nichž jsem mohl vstřebávat neocenitelné poznatky a můj velký dík patří též dr.O.Pujmanové, bez níž by pro mne italské umění a Itálie zůstaly obtížně dostupným snem. V neposlední řadě děkuji prof.J.Kuthanovi a prof.J.Roytovi za odborné pracovní zázemí k této práci, dále štědrým mecenášům z Itálie – prof.C.del Bravo a rodině Stefanelli. Za trpělivé konsultace dlužím poděkování též prof.M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto a dr.S.Marcon. Za mimořádně prospěšnou spolupráci a pomoc děkuji Českému historickému ústavu v Římě a prof.Z.Hledíkové zvláště a z řady institucí, které jsem svou přítomností obtěžoval, bych rád zdůraznil svoji vděčnost Německému uměleckohistorickému institutu ve Florencii, Vatikánské knihovně, Florentskému arcibiskupství, klášterům ve Vallombrose a Sta Croce in Gerusalemme v Římě, knihovně Marcianě a mnohým dalším. Svým nejbližším za nevýslovnou podporu a zázemí ale dost poděkovat neumím.

OBSAH

DEKORATIVNÍ TVAROSLOVÍ ITALSKÉHO KNIŽNÍHO MALÍŘSTVÍ (1250-1330)

ÚVOD	I
I.SITUACE PŘED POLOVINOU DUECENTA	
I.1.1:VÝCHOZÍ SITUACE PŘED POLOVINOU DUECENTA	1
I.1.2:Pozdně románský geometrický styl	6
I.1.3:Pokusy o lokální eklektické stylové syntézy a vzrůstající zájem o Francii.....	12
I.1.4:Protogotické syntézy.....	15
I.1.5:Byzantské knižní malířství	24
I.2.ROZBOR ORNAMENTIKY KNIŽNÍ MALBY PRVNÍ POLOVINY DUECENTA	
I.2.1:ORNAMENTIKA BYZANTSKÝCH RUKOPISŮ (pq.975 aq.1204)	
I.2.1.1:Základ výzdobného systému.....	30
I.2.1.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví.....	46
I.2.2:ORNAMENTIKA BYZANTSKÝCH RUKOPISŮ pq.1200	
I.2.2.1:Základ výzdobného systému.....	67
I.2.2.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví.....	72
I.2.3:ORNAMENTIKA ITALSKÝCH RUKOPISŮ DO ROKU 1250 A LATINSKÝCH SKRIPTORIÍ NA VÝCHODĚ	
I.2.3.1:Základ výzdobného systému	82
I.2.3.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví	95
II.DRUHÁ POLOVINA DUECENTA	
II.1.SITUACE 1250-1290	111
II.1.1:Benátsko – padovský okruh	112
II.1.2:Jižní Itálie a Sicílie	121
II.1.3:Boloňská škola a její okruh	127
II.1.4:Eklektické pokusy o stylovou syntézu	135
II.1.5:Lokální gotické stylové syntézy	145
II.2.ROZBOR ORNAMENTIKY ITALSKÉ KNIŽNÍ MALBY DRUHÉ POLOVINY DUECENTA	
II.2.1:Základ výzdobného systému	150
II.2.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví	164
III.PRVNÍ TŘETINA TRECENTA (1290-1330)	
III.1.SITUACE 1290-1330	182
III.1.1:Boloňská škola a severní Itálie	183
III.1.2:Toskánsko (a Umbrie)	196
III.1.3:Umbrie a Řím – Avignon	213
III.1.4:Jižní Itálie a Sicílie	227
III.2.ROZBOR ORNAMENTIKY ITALSKÉ KNIŽNÍ MALBY PRVNÍ TŘETINY TRECENTA (1290-1330)	
III.2.1:Základ výzdobného systému	238
III.2.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví	255
IV.SHRNUTÍ VÝSLEDKŮ ROZBORU DEKORATIVNÍHO TVAROSLOVÍ ITALSKÝCH RUKOPISŮ	
IV.1.JEDNOTLIVÁ STŘEDISKA KNIŽNÍ TVORBY A VZTAHY MEZI NIMI	279
IV.1.1: První polovina Duecenta	280
IV.1.2: Druhá polovina Duecenta	283
IV.1.3: První třetina Trecenta	290
IV.1.4: Orientační přehled vývojově nejdůležitějších tendencí	300
IV.1.5: Problém byzantismů italské gotické iluminace	307
IV.2: JEDNOTLIVÉ TEMATICKÉ OKRUHY	

IV.2.1: Problém datace a lokalisace stylu Bible z Guarneriany	309
IV.2.2: Problém geneze Prvního boloňského stylu	313
IV.2.3: Problém původu stylu a datace Kodexu sv.Jiří	323
<u>IV.3: ZÁVĚREČNÉ OTÁZKY</u>	<u>332</u>
<u>V.TABULKY ORNAMENTIKY</u>	
I.Byzanc aq. 1200	
II.Byzanc pq.1200	
III.Latinská skriptoria v Levantě	
IV.Italské pozdně románské ornamenty aq. 1250	
V.Italské ornamentální tvarosloví 1250-1290	
VI.Italské ornamentální tvarosloví 1290-1330	
VII.Ornamentika Kodexu sv.Jiří	
<u>VI.LITERATURA</u>	<u>366</u>
<u>VII.OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</u>	

ÚVOD

Předmětem této práce je rozbor dekorativního tvarosloví italského knižního malířství v časovém rozmezí od poloviny 200 po 1. třetinu 300 pomocí metody, kterou v našem dějepise umění používal Jan Květ (1896-1965).¹ Jádrem jeho metody je důsledný rozbor výzdoby rukopisu z hlediska celkového systému rozvrhu výzdoby i z hlediska typologie jednotlivých motivů ornamentiky. Výchozí předpoklad se opírá o nutnost studia genese jednotlivých forem ornamentiky, protože pouze při znalosti, alespoň bezprostředně předcházejícího způsobu použití sledovaných motivů a kompozičních schémat lze studovaný motivický repertoár a jeho proměny zasadit do zřetelného typologického kontextu. Současně lze na tomto základě definovat názvosloví ornamentiky s ohledem na kompoziční a skladebné principy, které utvářely vzezření sledovaných motivů, a to v širším časovém horizontu, než jaké nabízí vymezené sledované období. Proměny a transformace studovaného dekorativního tvarosloví se neomezují na analogie v bezprostředně sevřeném časovém úseku či zúženém regionálním či stylovém okruhu, ale otevírají možnost studia v širších souvislostech. Kombinace typologického rozboru, formální analýsy ornamentiky v rámci dílenské produkce v jednotlivých centrech a jejich komparace na typologickém základě (evidujícím proměny jednotlivých druhů ornamentů) umožňuje konkrétní zjištěné údaje zobecnit do detailně podložených tendencí, které určovaly vývojové proměny výzdoby knih (v rámci jedné dílny, centra, regionu či v širších souvislostech) a současně zjištěné dokumentovat na obrazovém materiálu (typologicky utříděném do formy tabulek ornamentiky), čímž vzniká přehledná příručka typologicky systematisovaného repertoáru ornamentiky, použitelná i pro dílčí znaleckou orientaci ve studovaném materiálu.

Tato práce se mimo jiné pokouší dokázat, že uvedená metodická východiska lze i dnes aplikovat a zjištěné informace prakticky využít, protože přinášejí faktograficky podložený pohled na studovaný materiál, ke kterému nelze dospět jinými metodickými postupy a takto zjištěné údaje mohou obohatit stávající poznání o východiska pro další studium. Cílem totiž není dogmaticky neměnný souhrn faktů, neotřesitelně klasifikovaných a nekorigovatelných bez zhroucení celého systému, ale naopak otevřený systém, který poskytuje orientační rastr pro syntézu či oporné body pro analytické studium dílčích motivů, zpětně zasaditelné do celkového kontextu. Případné korekce a opravy tedy systém neničí, ale zpřesňují dle dosaženého stavu poznání studovaného materiálu. Posun Květovy metody ve smyslu doplnění jím navrhované terminologie a rozšíření směrem k obsahovým vztahům (evidovaným ovšem z typologického hlediska podřízeného kontextu celkového systému výzdoby ve sledované době a vývojovým souvislostem vzniku takového systému výzdoby) aktualizuje Květova metodická východiska i pro naši současnost. Odhlédneme-li od pozoruhodných zjištění, ke kterým J. Květ díky této metodě dospěl a jimiž mnohdy předběhl svoji dobu o více než půlstoletí,² lze konstatovat, že v posledních desetiletích jsou některé z jeho postupů využívány částí badatelů, avšak do značné míry bez znalostí předstupňů v Květově práci a bez jeho systémovosti. Tato metoda je přísně specialisovaná na studium ornamentiky, která v naší době nepatří k nejžhavějšímu tématickému okruhu dějin umění. Masovost jejího uplatnění, z hlediska pracnosti a neefektnosti výstupů nepřipadá v úvahu. Přesto lze sledovat v rámci specialisovaného studia řadu příkladů, jak detailní analýsy ornamentiky výrazně napomohly

¹ K základním dílům J. Květa, v nichž je sledovaná metoda nejzřetelněji definována patří *Kreslený filigrán v rukopisech XII.-XIV. století*, In: *Památky archeologické* 34 (1924-25), s.92-113; *Italské vlivy na pozdně románskou malbu v Čechách*, Praha 1927; *Iluminované rukopisy královny Rejčky. Příspěvek k dějinám české knižní malby ve století 14.*, Praha 1931 a *Liber viaticus Jana ze Středy*, In: *Volné směry* XXXI (1937-38), s.171-183.

² Např. Květova analýsa da Gaibanovské produkce Padovské školy se téměř shoduje s nejnovějším stavem studia této problematiky: srovnej J. Květ 1927 (pozn.1), s.141-158 se G. Mariani Canova ed.; *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Modena 1999, s.16-18 a detailněji viz kapitola II.1.1.

zpřesnit závěry či nasměrovat pozornost k dosud neznámému či opomíjenému tématu.³ A v rámci základních příruček ke studiu knižní malby je pozornost k ornamentice a její typologické klasifikaci opětovně považována za jednu z velmi podstatných součástí studia.⁴ Práce tohoto druhu jsou dědictvím průkopníků studia ornamentiky jako svébytného tematického okruhu dějin umění.⁵ V tomto obecném kontextu studia soustředěného na ornamentiku představuje J.Květ dosud plně nevyužitá a nezhodnocená bohatství, jak faktograficky jím shromážděných informací, tak především přitažlivostí jeho způsobu uvažování.

Rozvrh předkládané práce se pokouší naznačit jednu z možností využití této metody. Sledované téma italského knižního malířství je členěno po obdobích 1250-1290 a 1290-1330, podle soudržnosti umělecko historického materiálu i podle historických stupňů vývoje italské kultury. V rámci studovaného materiálu bylo nutno typologickému rozboru dekorativního tvarosloví předřadit syntetisující přehledy, které shrnují stávající stav poznání do navrženého systému regionálních okruhů, které jsou doplněny o orientační souvislosti a vztahy z hlediska ornamentiky studovaných rukopisů, které vzešly i z mého studia dekorativního tvarosloví pomocí metody předkládané touto prací a dále o historické dobové souvislosti, alespoň v těch případech, kde lze předpokládat, že mohly působit podnětným způsobem na vývoj sledované knižní produkce či naopak, kde dochované dědictví iluminací nereaguje na dobové politické peripetie. Tento typ syntetisujícího přehledu k italské knižní malbě zatím chyběl, neboť v rámci dostupné literatury jsou v Itálii k dispozici buď přehledy příliš obecné a zběžně informativní nebo naopak dílčí analytické studie, které skládají mozaikovitý obraz syntézy, avšak také tematicky zacílené určitým směrem, bez aspirací na sestavení základní, ale přeci jen orientačně rozšířené osnovy. Pokud se syntetisující práce tohoto druhu objevují, bývají vázány pouze na místní (městské) iluminátorské aktivity.⁶

³ K nejvýznamnějším autorům a pracím mířícím tímto směrem patří např. F.Avril a z jeho studií např. *Maestro del Codice di San Giorgio*, In: G.Previtali ed.; *Il Gotico a Siena*, Firenze 1982, s.171-172 a 174-176 či výsledky studia kaligrafické ornamentiky zužitkované v *Dix siècles d'enluminure italienne (VIe – XVIe siècles)*, Paris 1984, dále dílčí analytické studie, jež M.Boskovits a jeho žáci zúročili např. v *Miniature a Brera 1100-1422: Manoscritti dalla Biblioteca Braidense e da Collezioni private*, Milano 1997 či *Ornamental Painting in Italy (1250-1310)*, Firenze 2003. Neméně významné studie ornamentiky využila též M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto v syntéze *Maestro del Codice di San Giorgio e il cardinale Jacopo Stefaneschi*, Firenze 1981, zejména s.95-97 a 142-145 nebo v analytických studiích katalogu *Codici miniati della Biblioteca comunale di Trento*, Firenze 1985, podobně jako F.Todini; *La Spezia, Museo civico Amedeo Lia: Miniature*, La Spezia 1996 aj. V rámci specialisovaného studia, zaměřeného též přímo na ornamentiku lze zmínit příspěvky ve sborníku, jež organizovala G.Fioravanti; *La civiltà del Libro in Orvieto – Materiali per lo studio della decorazione dei codici nei secoli XI.-XV.*, Perugia 1991 nebo studie o kaligrafické ornamentice: M.Roland; *Zur Datierung einer vermentlich datierten Handschrift, Der Sampsoncodex des Nationalmuseum in Prag (ms.XII A 15)*, In: *Umění XLIV* (1996), s.271 ad. či P.D.Stirnemann; *Fils de la Vierge: l'initiale a filigranes parisienne: 1140-1314*, In: *Revue de l'Art* 90 (1995), s.58-73. V rámci specialisovaného studia vzorníků a náčrtníků patří rozbor ornamentiky k významným složkám této specialisace – např. R.W.Scheller; *Exemplum: Model – Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca.900-ca.1470)*, Amsterdam 1995. Nejblíže metodě J.Květa, včetně využití sestavovaných srovnávacích tabulek ornamentiky – B.Rau; *Die ornamentalen Hintergründe in der französischen gotischen Buchmalerei*, Stuttgart 1975 nebo mimo knižní malbu korpus puncovní výzdoby deskových obrazů M.Frinta; *Punched decoration on late medieval panel and miniature painting*, 2vol., Praha 1998. K ucelenějším nejnovějším syntésám o ornamentice J.Trilling; *The Language of Ornament*, London 2001 a s důrazem k širší interpretaci E.H.Gombrich; *The Sense of Order*, Ithaca 1979, A.Grabar; *The Meditation of Ornament*, Princeton 1992 či E.Wilson; *Ornament, 8000 Years*, London 1994.

⁴ K nejužívanějším Ch.Jakobi; *Buchmalerei: Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*, Berlin 1991 či O.Pächt; *La miniatura medievale. Una introduzione*, Monaco in Baviera 1984.

⁵ Alespoň orientačně: A.H.Springer; *Manuel d'histoire de l'art*, 1-6, Paris 1907 [Leipzig 1891] nebo A.Riegl; *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Wien 1893.

⁶ Příkladem obecně formulované syntézy italské knižní malby v kontextu ostatních druhů umění např. A.Martindale; *Gothic Art*, New York 1994 [uprav.vyd. z originálu: London 1969] a s větší mírou pochopení pro studovaný materiál např. A.Chastel; *Storia dell'arte italiana*, I., Roma-Bari 1993. K dílčím analytickým studiím

Následující typologický rozbor studovaného italského materiálu si během práce vynutil rozšíření úvodních kapitol o orientační vhled do problematiky pozdně románského stylu 1. poloviny 12. století, dále o základní systematisaci ornamentiky byzantské knižní malby, sledované po nejdůležitějších etapách (př. 975-1204, 1204-1330) a dílčí přehled ornamentiky rukopisů z latinských skriptorií na východě, zúžený ovšem pouze na příklady bezpečně provázané s italským knižním malířstvím.

Vlastní typologický rozbor ornamentiky italských rukopisů je zaměřen v rámci sledovaných epoch (1250-1290 a 1290-1330) na jednotlivé kategorie druhů výzdoby a doplněn příslušnými tabulkami ornamentiky. Rozbor postupuje od základů výzdobného systému po jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví. Základy výzdobného systému se odvíjejí od typů iniciál podle způsobu konstrukce těl iniciál (lišty a žerdi, stvolý a pásy, rostlinné motivy, hladké dřívky a figurální motivy) až k typologii rámu vnějších polí iniciál. Kaligrafie a dessiny jsou systematisovány od základních tvarů (linie a body) přes plošné tapety a jednotlivé motivy kaligrafických iniciál po kompozičně komplikované druhy kaligrafických ornamentů. Poté následuje typologický přehled systému rozvrhu výzdoby na knižních stranách podle určující funkce iniciál (tedy nejobecnější systém skladby), dále variace schémat konstrukce medailonů a typologie medailonů organizovaná podle druhu rámu medailonů až po tvarově atypické skladby. Typologický přehled rozvrhu výzdoby doplňují též schémata rozvrhu rozvilin a přehled způsobu konstrukcí žerdí až po skladebné kombinace žerdí a rozvilin.

Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví jsou systematisovány dle hierarchie jejich uplatnění v dekorativním systému. Základem je typologie akantových listů (jednoho z nejdůležitějších ornamentů italských rukopisů), která se odvíjí od laločnatých, přes kadeřavé, zaostřené až po specifické formy akantu (spojené se syntésou laločnatých a zaostřených forem do tvarového mezistupně). Poté následuje typologie drobného listoví vázaného na výzdobu žerdí či stvolů, které jsou jím obalovány či ovíjeny a v této pozici jsou následně sledovány i ostatní druhy listoví. S konstrukcí žerdí, stvolů a z části též těl iniciál souvisí typologie vidlicovitých a trubicovitých sestav a tato část analýzy je uzavřena přehledem dobově a dílensky charakteristických komposic motivů vázaných na výzdobu žerdí. Následuje přehled srdčitých a kapkovitých listů a zlatých bobulí, včetně jejich atypických tvarových variací a kompozičních sestav. Další kategorií jsou geometrické motivy sledované od lineárních forem přes pletence, prstence, kolénka a lastury. Důležitým doplňkem z části typologicky zastoupeným již v předešlých kategoriích jsou trojlisty, které jsou klasifikovány z hlediska základních forem jednotlivých motivů i z hlediska typů komposic tvarové skladby jejich sestav. Důležitou součástí dekorativního tvarosloví italských rukopisů jsou též květinové

k zúženému tématu, které má významný dosah pro formulování syntézy např. M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto 1981 (pozn.3) a k typům regionálních syntés s těžištěm v lokálně zmapované produkci lze dosud za nejspolehlivější a nejucelenější základ studia považovat následující práce (ač některé z teorií již změněny, jako celek jsou dané studie dosud nejpříhodnějším orientačním zdrojem) ve výběru regionálně uspořádaném od severu na jih: G.Bergamini ed.; *Miniatura in Friuli*, Venezia – Udine 1985, A.C.Quintavalle; *Miniatura a Piacenza*, Venezia 1963, A.Conti; *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, S.Marcon; *I Libri di San Marco. I Manoscritti liturgici della basilica marciana*, Venezia 1995, G.Mariani Canova 1999 (pozn.2), G.dalli Regoli; *Miniatura pisana del Trecento*, Pisa 1963, M.Salmi; *La Miniatura Fiorentina gotica*, Firenze 1954, G.Previtali ed., *Il gotico a Siena*, Firenze 1982, A.Caleca; *La Miniatura Umbra*, Firenze 1969, M.G.Ciardi Dupre ed.; *I libri miniati da eta romanica e gotica*, I. Assisi 1988, II. Assisi 1990, M.Rotili; *La miniatura nella Badia di Cava*, Cava dei Tirreni - Napoli I. 1976, II. 1978, M.Daneu Lattanzi; *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1966 a samozřejmě i svazky "Korpusu florentského malířství" (R.Offner, poté M.Boskovits ed.; *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Firenze 1957 ad.), ač zde pro syntésu formulované studie jsou spíše analytickými studiemi, které skládají mozaikovitý obraz syntézy, avšak také tematicky zacílené určitým směrem, bez aspirací na sestavení základní, ale přeci jen pro dostatečnou orientaci rozšířené osnovy. Snažil jsem se při odkazech na obrazové analogie využívat především tento okruh základní literatury, která by měla být dostupným základem studia italské iluminace.

srostlice, systematisované od roset přes liliové, nálevkovité a kalichovité formy až po typologický přehled jejich kombinací. Pouze orientačně je typologie květinových srostlic doplněna ornamentálními formami rostlin, ve smyslu přírodnin uplatňujících se ve figurálních výjevech, pokud jejich tvarosloví souvisí s ornamentálním repertoárem zahrnutým v předešlém rozboru. Analýsu jednotlivých prvků výzdoby uzavírá přehled systému výzdoby bordur a pojetí droherí z hlediska obsahové skladby, tedy typologie významových vztahů v rámci vztahů iniciály a bordurové výzdoby a jejich vyjádření formálními prostředky v kompozicích bordur a droherí.

Systematisace ornamentiky byzantských rukopisů se od uvedeného schématu mírně odlišuje neboť tento rozvrh členění ornamentálního tvarosloví vychází z logiky dekorativního systému, který je v byzantském prostředí oproti Itálii jiný, byť by motivicky jednotlivé prvky byzantského živloví i některá obsahová a kompoziční schémata na italskou iluminaci značně působila.

Během práce se ukázalo, že původní záměr zahrnout do studované látky i dvacetiletí před velkým morem (1330-1350), kdy italské gotické umění prochází nejskvělejším obdobím, nebude možné. Jednak z důvodů časových, původní téma bylo rozšířeno a posunuto o vrstvy předcházející a paralelně působící (pozdně románská tradice a Byzanc, vč. palaiologovské doby) a za druhé z důvodů množících se pochybností ohledně dostupných dílčích syntés či studií i nově se vynořujících problémů v souvislosti s iluminacemi sledované doby 30.-50.let '300. Kromě regionálního klíče klasifikace základních center knižní produkce totiž ve sledovaném dvacetiletí před velkým morem stoupá význam „stylově nadregionální“ produkce, která je výrazem tendence mířící k „druhé velké stylové syntéze“ italského umění.⁷ Díla této specifické vrstvy je ovšem nutno nejdříve důsledně zmapovat v monograficky zaměřených studiích na jednotlivé exempláře rukopisů či dílenské působení vybraných skriptorií v rámci kýženého časového období. Tato fáze studia si však vyžádá následující léta. Téma italské knižní malby v období 1330-50 totiž těsně souvisí i s „avignonským problémem,“ který bude možné v následujících letech otevřít na základě materiálu, který s Avignonem souvisí a který avignonskou otázku poněkud rozšiřuje a patrně změní. Teprve po zpracování tohoto neuzavřeného tématu bude možné přistoupit k syntéze knižní malby období 1330-50. Současně ovšem nutno zdůraznit, že bez důsledného zmapování pozdně románských a byzantských souvislostí se studovaným italským materiálem z časového rozmezí 1250-1330 a jeho důslednou analýsou by nebylo možné o avignonské otázce ani o předpokládané syntéze italské knižní malby 1330-50 vůbec uvažovat.

Druhým problémem, zcela technickým se ukázala být obrazová příloha: původně zamýšlený plán doložit veškeré citované příklady ornamentů (překreslené v tabulkách ornamentiky) na fotografiích či xerokopiích, ztroskotal na rozsahu takto koncipované obrazové přílohy. Předkládaná obrazová příloha, která písemnou část práce doplňuje, je značně zredukována, alespoň na nejdůležitější příklady citovaných motivů a nejcharakterističtější dílenské produkty sledovaných časových úseků a regionů.

K základním úkolům předkládané práce patří jednak zmapování jednotlivých středisek produkce z hlediska jejich dekorativního repertoáru a na tomto základě upřesnění charakteru vývojového směřování lokálních stylů knižní malby, ve vztahu k ostatním centrům. Za výchozího předpokladu, že právě ornamentika se velmi výrazným způsobem podílí na stylovém systému a odráží tendence formující jeho změny i v dílčích motivech ornamentů, pro jejichž vývoj je nutná znalost jejich skladebné logiky sledované v proměnách jednotlivých center i v čase po jednotlivých desetiletích. Typologické hledisko je doplňováno chronologickým. Cílem je tedy přehledná syntéza organizovaná po jednotlivých dílnách, centrech, regionech a regionálních okruzích, přičemž předpokladem a cílem je doložení

⁷ K termínu „stylově nadregionální“ viz F.Todini 1996 (pozn.3), s.231 ad. a ke „druhé velké stylové syntéze italského umění“ viz A.Chastel 1993 (pozn.6), s.169-172.

vztahů mezi jednotlivými středisky i ztělesnění určujících tendencí v konkrétním motivickém repertoáru dekorativního živloví. A za druhé, konkrétně jde o tématické okruhy dosud nepodložené detailním a systematickým studiem ornamentiky v souvislosti s významem pozdně románského dědictví a podnětů z byzantského umění či byzantisujícího dědictví pro italský gotický systém výzdoby knih i dílčí ornamentální motivický repertoár, dále osvětlení spleťtého problému geneze „Prvního boloňského stylu“ z hlediska ornamentálního tvarosloví a upřesnění konkrétních motivů, kterými v různých časových etapách Boloňská škola působila na ostatní končiny Itálie. Současně se otevírá možnost upřesnění stylové diferenciacce dosud často splývajícího okruhu boloňsko-padovské a benátsko-padovské produkce 1. třetiny '300, a to právě ve vymezeném zacílení na dekorativní složky výzdoby. V neposlední řadě se též otevírá okruh problémů s vymezením vztahů mezi jednotlivými toskánskými centry knižní malby, jak mezi sebou, tak v jejich poměru k umbrijským dílnám. A konečně také otázky podílu jihoitalských a římských iluminací na celkovém kontextu vývojových proměn italské knižní malby. Výsledkem by měla být syntetisující osnova základních center iluminátorské produkce, typologický přehled příslušného repertoáru sevřený po jednotlivých časových úsecích a orientační stanovení chronologie vzniku a proměn nejdůležitějších formálních a z části též obsahových stylotvorných motivů. Zjištěné by mělo být podkladem jak pro další studium italského materiálu, tak orientačním prostředkem ve funkci příručky pro ozřejmění možného původu dílčích italisujících motivů ornamentiky, které se vyskytují i v českém knižním malířství.

I.1.1..VÝCHOZÍ SITUACE PŘED POLOVINOU DUECENTA

Ad Tabulky ornamentiky I.-IV.

Doba kolem poloviny 13.století je v italské historické literatuře pojímána jako určitý mezník ve vývoji středověku, který odděluje dobu prvního rozkvětu komun a konstituce základních státních a politických útvarů, jež budou ovlivňovat další vývoj Apeninského poloostrova, od doby vrcholného rozkvětu komun a států, které budou v následující éře soupeřit o dominantní postavení.¹ Současně od poloviny '200 dochází k výraznější proměně italské kultury, která právě od té doby začíná vydávat své nejskvělejší plody v oblasti literatury a umění. Rok 1250 je ovšem spíše periodisačním mezníkem a hledání důležitých historických událostí, které by bylo možno považovat za jednoznačný přelom pro celou Itálii, s jejím polycentristickým charakterem je velmi obtížné; Jedním z takových symbolických historických zlomů by mohlo být úmrtí Fridricha II. (r.1250) a s jeho smrtí i zhroucení „reálných“ nadějí na sjednocení Itálie pod císařskou autoritou se všemi předpokládanými i neočekávatelnými důsledky takového činu. Jiným mezníkem by mohla být data vnitřních politických reforem jednotlivých hlavních italských komun a tím i dovršení konstituce komunálních politických systémů, jako symbolického počátku jejich expanse ekonomické a dovršení předpokladů pro počátek rozkvětu jejich kultury.² Obdobného druhu mohou být i události demografického a ekonomického charakteru, ve smyslu ucelení představy o územním rozsahu Itálie – či spíše italské kultury a civilisace: např. Furlansko je právě po r.1251 kolonisováno italským obyvatelstvem, přičemž s odchodem německé šlechty její místo zaujali Italové.³

Také církve prochází ve 13.století řadou významných změn a doba pontifikátů Innocence III. (1198-1216), Řehoře IX. (1227-1241), Inocence IV. (1243-1254), Řehoře X. (1271-1276) až po Bonifáce VIII. (1294-1303) patří právě k těm určujícím pro změny liturgické, změny v řeholním světě i pro autoritu a postavení papežů ve středověkém světě s dalekosáhlými důsledky i pro vývoj umění.⁴ Všechny tyto události jsou ale zřetězeny do souvislého toku minulosti, v němž je možné s úspěchem hledat i zcela jiné „klíčové události“ a tedy i jiné hranice pro onen bod obratu, zvláště v úzce zaměřených lokálních souvislostech.⁵ Přes pomyslnost hraničního data 1250, lze přeci jen polovinu '200 považovat za dobu kvalitativní, ale i kvantitativní změny italské civilisace i bez předpokládané zlomové historické události či souběžného zřetězení takových událostí.

¹ Orientačně o r.1250 jako historickém mezníku viz F.Guicciardini; *Storia d'Italia*, Milano 1976, s.153 ad.

² Orientačně o vývoji komun ve Florencii, Sieně, Miláně, Benátkách a v Bologni viz G.Proccaci; *Dějiny Itálie*, Praha 1997, s.21-54 a detailněji viz I.Montanelli; *L'Italia dei comuni. Il Medio Evo dal 1000 al 1250*, Milano 1972, s.25 ad.

³ Tyto události souvisí s důsledky konfliktu Fridricha II. s papeži Řehořem IX (1227-1241) a zejména Inocencem IV. (1243-1254) a následným omezováním ghibellinského zázemí v Itálii, po koncilu v Lyonu r.1245. Orientačně v souvislostmi se situací ve Furlansku viz G.Bergamini; *Miniatura in Friuli*, Venezia – Udine 1985; s.18-19.

⁴ Orientačně o změnách v církvi 13.století a proměnách liturgie, liturgii hodinek, nových svátcích a působení nových řádů (hl.františkánů) např. viz B.Malina; *Dějiny římského breviáře*, Praha 1939, s.67-84, nověji A.Adam; *Liturgika*, Praha 2001, s.45 ad. a v souvislosti s knižním malířstvím viz E.Palazzo; *L'Eveque et son Image. L'Illustration du Pontifical au Moyen Age*, Turnhout 1999, s.21-27, 84-100 a 357-364.

⁵ K jiným mezním datům z hlediska lokálního vývoje – např. pro Florencii je možným mezníkem „Guelfský mír“ z r.1280, který dal cechům jejich moc nad městem. Orientačně viz Ch.Hibbert; *Florence. Životopis města*, Praha 1997, s.40-44.

Důležitým pozitivním argumentem pro relativní význam doby kolem poloviny 13. století jako doby mezní-hraniční by mohly být právě změny v soudobém italském umění, jež v mnohém nejbezprostředněji než v ostatních oborech odráží právě výzdoba dochovaných rukopisů.

Z hlediska italské umělecko historické literatury je doba kolem poloviny 13. století v Itálii spojována s důsledným stylovým obratem či dovršením stylového obratu, který ústí ve vzniku prvních osobitých lokálních stylových syntéz, jimiž počíná svébytný vývoj italského gotického knižního malířství.⁶ Zdroje tohoto stylového obratu jsou v různých centrech různé, ale jejich společné rysy (bez ohledu na rozdíly místní umělecké a kulturní tradice) lze orientačně shrnout do tří základních stylových okruhů, které se v různé intenzitě podílí na formování vzniku uměleckých výkonů, označitelných jako „italské gotické knižní malířství.“ Hranice mezi těmito stylovými okruhy není ostrá, ale prolínává a v některých případech i značně obtížně uchopitelná. Přesto je nutné (a z větší části i možné) tyto základní stylové zdroje nového umění alespoň orientačně definovat. Jednou z nejdůležitějších složek, která v 1. polovině 13. století vytváří všeobecně rozšířený základ dalšího vývoje je *románská tradice* a především *dědictví tvaroslovného repertoáru geometrického stylu*. Toto dědictví, ale přes mnohé společné rysy (do značné míry lokálně neodlišitelné), se právě v průběhu 1. poloviny 13. století začíná z části měnit v lokálně svébytné projevy pozdně románského geometrického stylu, z nichž některé budou kontinuálně pokračovat i po polovině století a stanou se tak bezprostředním a přímým východiskem pro lokální gotické stylové syntézy (pozdně románský byzantsující styl Benátek nebo protogotický štaufský styl jižní Itálie a Sicílie), zatímco v jiných centrech převládne stylově nadregionální (lokálně neidentifikovatelná) podoba pozdního geometrického stylu, která ale může být zhodnocena v místně charakteristickém umění v době po r. 1250 (např. v Pise a z části i v Cortoně).⁷

Druhým důležitým zdrojem pro vývoj italské iluminace před polovinou a po polovině 13. století jsou *impulsy přicházející ze Záalpi – zejména z Francie*. Na rozdíl od společného románského základu v tvarosloví (pozdně)románského geometrického stylu je ovšem zmíněná francouzská komponenta v dobové italské iluminaci značně různorodá; Zahrnuje jak rukopisy z geograficky nejbližších končin (např. provensalské iluminace a jejich vztah k Lombardii a zejména Piacenze), tak rukopisy do značné míry internacionalisovaného charakteru (např. francouzské cisterciácké iluminace a jejich poměr k vývoji skriptoria v Assisi), ale i podněty čerpané z výzdoby rukopisů časově nebo místně vzdálených (např. během 13. století v Piacenze a Assisi využívané francouzské rukopisy pocházející z 11. století nebo význam dvorských rukopisů Filipa II. Augusta a iluminací z dílny Mistra Alexandra pro vývoj v Perugii).⁸

⁶ Orientačně viz A.Chastel; *Storia dell'arte italiana*, Roma-Bari 1993, s.114-116.

⁷ Detailněji o dědictví geometrického stylu viz níže kapitola I.1.2 a kapitola I.2. Orientačně viz G.dalli Regoli; *Miniatura pisana nel Trecento*, Vicenza 1963, s.12-15 a M.degli Innocenti Gambutti; *I codici miniati medievali della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Firenze 1977, s.10-17.

⁸ Orientačně o významu francouzských rukopisů pro vývoj knižní malby v Itálii v 1. polovině 13. století viz M.Rotoli; *Miniatura francese a Napoli*, Napoli 1968, s.15 ad., F.Avril; *Codici francesi della Biblioteca Antoniana*, In: G.Abate – G.Luissetto; *Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana*, I.-II., Vicenza 1975, s.721-725 ad., nebo viz M.G.Ciardì-Duprè dall Poggetto; *I libri miniati da eta romanica e gotica*, I.-II, Assisi 1988 a 1990, I. s.14 a nověji např. viz V.Pace; *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli 2000, s.239-245.

V rámci podnětů přicházejících do Itálie ze Zápádků v 1. polovině 12. století je z celoevropské perspektivy poněkud zastíněna komponenta středoevropského původu, již v mnohém reprezentuje *Sasko-durynský lámaný styl*, který významně působí na Furlansko a vzájemné paralely k jeho výrazovým prostředkům lze hledat i v Benátkách.⁹ I v těchto končinách jde ale o možné souvztahnosti, které se čím dále do 12. století jeví spíše jako blízké souběžné směřování než vzájemně provázaný vývoj a pokud lze takové pevnější vazby rekonstruovat, pak v 1. polovině 12. století směřují spíše z Itálie (z Benátska) do Zápádků než naopak.¹⁰

Třetí z nejdůležitějších komponent italské iluminace 1. poloviny 12. století a z velké části i umění po polovině 12. století představuje *byzantské umění*: jeho silná a v Itálii všudypřítomná tradice i podněty přicházející z nejnovějšího dobového byzantského umění. Významné „vlny byzantismů“ zasahují i do vývoje italské knižní malby až do 30. let 13. století, a to i v centrech, které výrazným způsobem směřují proti stylové tradici označitelné slovy J. Květy za „byzantisující romanismus“ (jako např. v Bologni).¹¹

Na prvním místě zmíněná románská složka tvaroslovného a výrazového repertoáru italské knižní malby se ale z uvedených zdrojů nových stylů jeví jako nejhrouževnatější a v jistém smyslu zastřešuje i ostatní zmíněné okruhy zdrojů italské gotiky i protogotických syntéz či eklektických protogotických lokálních stylů. Bohužel, poznání právě této stylové komponenty italské gotické iluminace dosud skrývá mnohé (dosti důležité) nevyjasněné otázky; 1) Pro formování středoevropského geometrického stylu bylo s největší pravděpodobností velice významné i dědictví karolínských vzorů, ale dosud k tomuto problému nelze přistoupit v syntetickém měřítku, neboť pro něj chybí základy v důsledně analyticky zaměřeném studiu. Obdobně není dosud jasný podíl ottónských rukopisů na utváření zmíněného románského geometrického stylu ve střední Itálii, ale dosud nebyl definován ani jejich význam pro skriptoria severní Itálie.¹² 2) Přes významné objevy, nelze stále s určitostí docenit dosah, význam a rozsah působení „křížáckých skriptorií“ v Levantě i latinském císařství v Konstantinopoli, přičemž právě tato vrstva představuje důležitý vývojový článek z hlediska pokusů o syntézu západní a byzantské tradice.¹³

⁹ Orientačně o vztazích sasko-durynského lámaného slohu k benátskému umění viz S. Bettini; *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1950, s. 12, 19-24, I. Hänsel-Hacker; *Eine italo-byzantinische Malerschule des 13. Jahrhunderts in Padua*, Wien 1954, s. 29, 36-39, C. Bellinati-S. Bettini; *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968, s. 82-86 a 115-116, S. Marcon; *I libri di San Marco. I manoscritti liturgici della basilica marciana*, Venezia 1995, s. 60-62 a 113 a nejnověji G. Mariani Canova ed.; *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Modena 1999, s. 16-18, 47-63.

¹⁰ Orientačně o významu benátských podnětů pro sasko-durynský lámaný styl viz předešlá pozn. a ve smyslu závislosti středoevropského lámaného stylu na benátských-italských zdrojích zejména S. Bettini 1950 (pozn. 9), s. 19-24, C. Bellinati-S. Bettini 1968 (pozn. 9), s. 82-86, 115-116 a nejnověji G. Mariani Canova 1999 (pozn. 9), s. 16-18.

¹¹ Definice pojmu „byzantisující romanismus“ viz J. Květ; *Italské vlivy na pozdně románskou knižní malbu v Čechách*, Praha 1927, s. 20 ad. a v témže smyslu v Itálii užívaný termín „italský byzantinismus“ viz S. Bettini 1950 (pozn. 9), s. 11 ad.

¹² Orientačně o významu karolínské a ottónské tradice pro italský geometrický styl viz G. Cavallo; *I luoghi della Memoria scritta. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche statali italiane*, Roma 1994, s. 14 ad.

¹³ Stále nejuceleněji viz H. Buchthal; *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957 (2. 1986), s. 39-92 a nověji G. Prato; *La produzione libraria in area greco-orientale nel periodo del regno latino di Costantinopoli (1204-1261)*, In: *Scrittura e civiltà*, 5, 1981, s. 105-147 nebo N. Bux; *Codici liturgici latini di Terra Santa*, Fasano-Brindisi 1990, s. 16-20, 23 ad.

3) V poznání samotných italských románských a pozdně románských rukopisů vládne dosud mnoho nejasností, především v upřesnění jejich dílenského původu, v rekonstrukci exaktnější chronologické posloupnosti a v celé řadě dalších problémů, jež se od uvedených nejasností odvíjejí.¹⁴

Ilustrativním příkladem naznačených problémů, avšak na rozdíl od většiny rukopisů přeci jen v základních obrysech zřetelnější, může být výzdoba jednoho z nejkvalitnějších dochovaných rukopisů sledované doby – výzdoba *Bible ze San Daniele ve Friuli* (*Biblioteca Guarneriana, ms.3*), zvaná „(Byzantská) Bible z Guarneriany.“ Rukopis vlastnil patriarcha aquilejský Antonio Panciera (1402-11412), od jehož dědiců jej odkoupil humanista a bibliofil Guarnerio d'Artegna (aq.1461).¹⁵ Do umělecko historické literatury Bibli z Guarneriany uvedl G.Mazzatini (1893) a datoval ji do rozmezí 11.-12.století (podle tradované datace pochází kniha ze 13.století), ale bez možnosti spojit ji s konkrétní školou.¹⁶ K rukopisu se vrátil H.Buchthal (1957): navrhl jej spojit s tradicí skriptoria při chrámu Božího Hrobu v Jerusalémě (zal.1125 biskupem z Tyru Vilémem), které po pádu Jerusaléma (1187) přesídlilo ke sv.Janu v Akře a tam pokračovalo ve své tvorbě, přičemž výzdobu Bible spojuje s koncem 12.století a navrhuje lokalizaci její dílny na Sicílii, kam se mohla přesunout část iluminátorů z Akry a spojit se tam se svými italskými kolegy.¹⁷ Z názorů dalších badatelů, shrnu jen to nejpodstatnější; Záhy po Buchthalovi, E.B.Garrison (1958, 1961) potvrdil jeho zařazení Bible z Guarneriany do okruhu děl latinských skriptorií v Jerusalémě (nejpravděpodobněji do skriptoria při chrámu Božího Hrobu), ale odmítl možné sicilské analogie v souvislosti s představou součinnosti části iluminátorů z Jerusaléma se sicilskými dílnami a naopak posunutím datace Bible do poloviny 12.století takové vazby vysvětluje opožděným přejímáním dílčích motivů z křížáckého stylu z Jerusaléma v sicilských dílnách.¹⁸ Poté se M.Daneu Latanzzi (1966) vrací k Buchthalově sicilské lokalizaci a zdůrazňuje ji: na základě rozboru dochovaných sicilských rukopisů, mozaik v Monreale a části zlatnických výrobků sicilského původu navrhl spojit Bibli z Guarneriany se skriptoriem v Palermu, činným pro Fridricha II. a posunula dataci rukopisu na počátek 13.století.¹⁹ Následně se C.Furlan (1972) vrací ke Garrisonově hypotéze latinského skriptoria na východě, ale koriguje ji a spojuje Bibli z Guarneriany přímo s Konstantinopolí a dobou latinského císařství (1204-61).²⁰ Tehdy také S.Bettini (1972) řešil otázku původu této Bible, ale pro neupřesnitelnost lokalizace její dílny ponechává závěr otevřen a za nejjistější pokládá původ Bible v latinském skriptoriu v Zámorí nebo snad i v těch částech Itálie, kde byla byzantská tradice nejsilnější.²¹ V.Pace (1979) se poté věnuje Bibli z Guarneriany

¹⁴ Blíže o problémech původu a chronologie velké části románských rukopisů viz G.Cavallo 1994 (pozn.12), s.10-15, 17 ad.

¹⁵ Blíže o *Bibli z Guarneriany* ve Furlansku (San Daniele del Friuli, Bibl.Guarneriana, ms.3) a jejích vlastnicích (patriarchovi Aquileje Antonio Pancierovi a humanistovi Guarneriu d'Artegnovi, který rukopis koupil a k r.1461 je doložen v inventáři jeho knihovny) viz L.Menegazzi ed.; *Miniatura in Friuli – crocevia della civiltà*, Pordenone 1987, s.28 ad.

¹⁶ viz L.Menegazzi 1987 (pozn.15), s.28.

¹⁷ O této nejúplnější teorii o původu a dataci Bible z Guarneriany viz H.Buchthal 1957 (pozn.13), s.103 ad.

¹⁸ viz E.B.Garrison; *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, II., Florence 1958, s.301 ad a týž; tamtéž, III. 1961, s.386 ad.

¹⁹ viz M.Daneu Latanzzi; *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1966, s.42-46.

²⁰ viz C.Furlan; *Bibbia di San Daniele della Biblioteca Guarneriana*, In: A.Petrusi ed.; *Venezia e il Levante fino al secolo XV.*, Firenze 1973, s.119-123.

²¹ viz S.Bettini; *Bibbia di Guarneriana*, In: G.Bergamini ed.; *La miniatura in Friuli*, Udine 1972, s.171-176.

z hlediska vazeb její výzdoby s levantskými rukopisy z latinských skriptorií – tím ji datuje na přelom 12. a 13.století a dále uvažuje o lokalisaci její dílny (ne na Sicílii, kde by působila cizorodě, vzhledem k tamnímu výrazně charakteristickému stylu iluminací) a navrhuje hledat dílnu, z níž Bible zvešla v Apulii či Kalábrii, kde je mnoho klášterů, které udržovaly spojení s chrámem Božího Hrobu v Jerusalémě.²² Ve stejném roce a záhy i později se Biblí z Guarneriany zabýval i S.Tavano (1979 a 1984), který se pokusil o syntézu dosavadních názorů: navrhuje lokalisaci její dílny do “jerusalémskými skriptorii ovlivněného prostředí,” datuje ji do 80.let 12.století a její styl shledává do té míry byzantský a současně mimořádně kvalitní, že vylučuje možnost latinského napodobitele byzantského umění, proto předpokládá konstantinopolský původ školení hlavního mistra.²³ Zatím posledním pokusem o řešení otázek spojených s Biblí z Guarneriany jsou stati z katalogu výstavy „Friuli crocevia della civiltà“ z r.1987, v němž S.Tavano a V.Pace zpřesňují své názory na výzdobu sledovaného rukopisu;²⁴ S.Tavano opětovně zdůrazňuje byzantský původ hlavního mistra figurálních výjevů, ale současně jeho ostatní spolupracovníky spojuje s jerusalémskými skriptorii.²⁵ Zatímco V.Pace shrnuje a komentuje dosavadní názory a přiklání se k již navržené dataci rukopisu na počátek '200 (či do 1.čtvrtiny '200), ale otázku lokalisace dílny ponechává otevřenou (západní skriptorium těsně spojené s byzantským uměleckým prostředím – pro luxusní charakter výzdoby nejpravděpodobněji dílna z dvorského prostředí Fridricha II) a úvahu uzavírá konstatováním neřešitelnosti otázek, které Bible z Guarneriany vyvolává.²⁶ Poté zájem o Bibli z Guarneriany opadáva neboť každá z uvedených teorií byla podložena věrohodnými a sofistikovanými argumenty, ale současně každou z těchto teorií lze i napadnout a zpochybnit neméně důvěrohodnými argumenty. Zůstávají jen otázky, nejasnosti a Bible z Guarneriani.

Přes přetrvávající nejasnosti, ale lze již nyní, alespoň orientačně naznačit základní a jen dílčí obrysy možného vývoje v těch centrech, kde dochovaný materiál nabízí jistější opory pro úvahy tohoto druhu. Nejzřetelněji se situace v 1.polovině '200 dosud jeví zejména v jižní Itálii spojené se Sicílií a v Benátkách.²⁷ V obou uvedených případech je výjimečnost tamního umění dána kontinuálně sledovatelným vývojem, v němž nelze najít vývojové zlomy takové intensity, jaké lze doložit ve většině ostatních center v souvislosti s dobou kolem a po polovině '200. Jihoitalská či benátská předgotická stylová syntéza

²² viz V.Pace, Per la storia della produzione libraria nell'Occidente mediterraneo all'alba del '200, In: G.Mariani Canova ed.; *La miniatura italiana in eta romanica e gotica. Atti del I.Congresso di Storia della Miniatura Italiana*, Cortona 26.-28.V.1978, Firenze 1979, s.131-157.

²³ viz S.Tavano; *Bibbia bizantina della Guarneriana*, In: G.Mariani Canova 1979 (pozn.22), s.119-129.

²⁴ viz L.Menegazzi 1987 (pozn.15), s.61-78.

²⁵ viz S.Tavano; *Dalla Bibbia bizantina della Guarneriana al neoelenismo paleologo*, In: L.Menegazzi 1987 (pozn.15), s.67-68.

²⁶ viz V.Pace; *La Bibbia "bizantina" di San Daniele del Friuli: le certezze di un enigma*, In: L.Menegazzi 1987 (pozn.15), s.75-78.

²⁷ Blíže o vývoji iluminace v jižní Itálii i v souvislosti s ostatními druhy umění viz M.Daneu Latanzzi 1966 (pozn.19), s.22 ad. a nověji k jižní Itálii viz G.Cioffari; *I Codici liturgici in Puglia*, Bari 1986, s.10ad. nebo A.Putaturo Murano-A.Perriccioli Saggese; *Codici miniati della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, Napoli 1995, s.23 ad. Obdobný význam pro poznání knižní malby v Benátkách viz G.Mariani Canova; *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 1978, kat.1-56 (pro středověké rukopisy) nebo M.Zorzi; *Biblioteca Marciana*, Venezia 1988, s.78-112 (pro sledované téma) a tyto práce završeny v syntéze viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.15 ad.

totiž nejsou od umění 2.pol.'200 odděleny tak ostře. Z toho vyplývá i poněkud odlišná chronologie tamního umění.

1.1.2.: POZDNE ROMÁNSKÝ GEOMETRICKÝ STYL

Hlavním centrem románského knižního malířství v Itálii 11. a 12.století bývalo **MONTE CASSINO**, ale po opatu Desideriovi (1058-1087) činnost zdejších iluminátorů ztrácí na kvantitě i kvalitě a po opatu Oderisiovi II. (1123-26) je montecassinský klášter v úpadku. Jeho význam pro pozdně románský geometrický styl je ovšem sledovatelný nepřímou, neboť i když ve zdejší skriptorii na počátku '200 (podle dochovaných pramenů) nic nevzniká, zdejší bohatá knihovna (již ve 2.polovině 12.století obsahující na 70 rukopisů) sloužila i v 1.polovině '200 jako zásobárna motivů a vzorů pro předlohy dobové tvorby.²⁸ A tak Monte Cassino působí jako východisko pro iluminaci konce 12. a 1.poloviny 13.století, obdobně jako je monumentální středoitalské malířství 11. a 12.století základním východiskem i pro formování pozdně románského linearisujícího klasicismu v Toskánsku a Umbrii.²⁹ Podobná situace jako v Monte Cassinu postihla na počátku '200 i kláštery v Beneventu, San Angelo in Formis, Cava dei Tirreni i klášter San Vincenzo ve Volturnu. V těchto centrech v návaznosti na Monte Cassino pracují ve 12.století mimořádně činná skriptoria, ale na počátku '200 ani zde patrně nic podstatného nevzniká.³⁰

Aktivita skriptorií rozvíjejících montecassinský odkaz geometrického stylu do jeho pozdně románské podoby se na počátku '200 přesunuje severněji do Toskánska, Umbrie a severní Itálie.³¹ Současně se zdá, alespoň dle dochovaného a publikovaného materiálu, že mezi těmito centry i v 1.polovině '200 existovalo spojení a tamní dílny v mnohém reagují nejen na společné vzory, ale i vzájemně na soudobou tvorbu jednotlivých dílen organizovaných pod benediktinskou řeholí.³² Spojitost ornamentálního tvarosloví skriptorií Toskánska, Umbrie a severní Itálie (vycházejících z tradic geometrického stylu střední Itálie, avšak téměř společným úsilím transformovaných k dynamičtějším formám pozdní podoby geometrického stylu) se do značné míry opírá nejen o kontakty mezi jednotlivými centry, ale i o existenci společných vzorníků a předloh. K takovým vzácným příkladům toho druhu patří např. *Toskánské exemplum z Cambridge* (Fitzwilliam Museum, Ms.83-1972) z doby kolem r.1175 nebo středoitalské *Exemplum z Říma*

²⁸ Blíže o vývoji skriptoria v Monte Cassinu viz G.Cavallo 1994 (pozn.12), s.14-18 a podrobněji viz S.Adacher-G.Onogrino; *L'Eta dell'abate Desiderio*, Monte Cassino 1989, s.28 ad.

²⁹ Blíže o vztahu románského malířství střední Itálie 11. a 12.století k pozdně románskému linearisujícímu klasicismu Toskánska a Umbrie na konci 12. století a v 1.polovině '200 viz A.Chastel 1993 (pozn.6), s.90-97 a detailněji v souvislosti s rukopisy viz C.Cencetti; *Scrittura e circolazione libraria nei monasteri benedettini*, In: G.Cavallo ed.; *Libri e lettori nel medioevo*, Roma-Bari 1983, s.73-97 a s.264-270. A k termínu "linearisující klasicismus" viz M.Boskovits; *Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento*, In: *Arte Illustrata*, n.55-56, 1973, s.339-352 a nověji viz A.Tartuferi; *Giunta Pisano*, Firenze 1991, s.11-30.

³⁰ Blíže o situaci tradičních center závislých na Monte Cassinu a aktivních ještě ve 12.století, ale zcela pasivních od počátku '200 viz G.Cavallo 1994 (pozn.12), s.16 ad.

³¹ Blíže o probíhajících proměnách na počátku '200 viz K.Berg; *Studies in Tuscan Twelfth Century Illumination*, Oslo-Bergen-Tromsø 1968, s.268-283.

³² Navzdory zmíněným problémům s datací a exaktní lokalizací dochovaných rukopisů lze předpokládat takové spojení mezi benediktinskými dílnami Itálie i v 1.polovině '200, kdy podobné kontakty vlastně přirozeně navazují na obvyklou praxi 11. a 12.století. Blíže o této provázanosti benediktinských klášterů a děl "benediktinského" stylu viz K.Berg 1968 (pozn.31), s.268-283 a C.Cencetti -G.Cavallo 1983 (pozn.29), s.73-97.

(Vat.lat.1976) z konce 12.století a *Exemplum z cisterciáckého kláštera v Reinnu u Štýrského Hradce* (Wien, ONB.cod.507) ze Salcburské školy z počátku 13.století.³³ Již srovnáním těchto kresebných předloh s jejich původními vzory vynikají shodné i rozdílné rysy ilustrující vývojové posuny k nimž na přelomu 12. a 13.století v této oblasti došlo;³⁴ Přísně symetrické pletence přežívají pouze v horních, dolních a nárožních úsecích těl iniciál. Základní rozvrh těl iniciál dosud sice uchovává plošné výplně, avšak stále hojněji do těchto výplní proniká ornamentika. Dle vzorníků z Cambridge a Říma (OBR:1-2) jde o tradiční abstraktní motivy pletenců, perlovců nebo trojúhelné do sebe zaklesnuté sestavy silně stylizovaného polopalmetového vzezření, ale již vzorník z Cambridge (OBR:3) ukazuje, jak se i v těchto výplních těl iniciál začíná prosazovat rostlinná ornamentika.³⁵ Zoomorfní a figurální motivy, alespoň v kresebném rozvrhu stále odkazují k tradicím 11. a 12.století, stejně jako způsob jejich uplatňování v těle iniciály – zejména v podobě kaudy, kde lze nalézt i tvarově velmi stylisované a symetrické trojlisty. Ve vnitřních polích iniciál se ale již plně projevují pokročilé rysy nového stupně stylového výrazu: místo původních abstrahujících a symetrických pletenců ze stuh, jen minimálně ozvláštěných polopalmetou (jak je lze nalézt i v *Exemplu z cisterciáckého kláštera v Reinnu u Štýrského Hradce*, Wien, ONB.cod.507, f.13r ze Salcburské školy z počátku 13.století f.13r: OBR:4) se stávají složitě proplétané stvol, rozrůstající se do všech stran již nikoliv pouze pomocí krátkých zavíjených bobulovitých výhonků, ale i protáhlými výběhy obtáčejícími a ovíjejícími základní stvol, jež nezdědka ústí do dynamicky zvlněných polopalmet či rosetových květinových sestav. Současně tento hybný repertoár doplňují i stále dynamičtější a asymetričtější komponované květinové srostlice byzantisujícího typu (*Exemplum z cisterciáckého kláštera v Reinnu u Štýrského Hradce*, Wien, ONB.cod.507, f.10v ze Salcburské školy z počátku 13.století: OBR:5), které se v západním (zejména porýnském a severofrancouzsko-anglickém) prostředí již od karolínských časů měnily v „chobotnicovou“ květinovou srostlici – nyní, v Itálii, opět nastává renesance tohoto byzantisujícího motivu, ale v podobě povážlivě expresivní: s asymetrickou skladbou a prostorovou rafinovaností (*Exemplum z cisterciáckého kláštera v Reinnu u Štýrského Hradce*, Wien, ONB.cod.507, f.10v ze Salcburské školy z počátku 13.století: OBR:5).³⁶ Podrobněji se k typologii tohoto typu ornamentiky vrátím v navazující kapitole, ale již nyní je pro potřeby orientace zřejmé, jak radikální proměnou prošel onen „tradicionalistický“, „benediktinský“ styl na konci 12.století a v 1.polovině 13.století. Jelikož ovšem přetrvává mnoho otázek, naznačených v úvodu této kapitoly, nelze se tomuto druhu ornamentiky věnovat podrobněji z vývojového hlediska, ale především typologicky.

³³ Blíže o těchto vzornících viz R.W.Scheller; *Exemplum: Model – Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca.900 – ca.1470)*, Amsterdam 1995, s.132-137: *Toskánské exemplum z Cambridge* (Fitzwilliam Museum, Ms.83-1972) z doby kolem r.1175, s.144-148: *Exemplum z Říma* (Vat.lat.1976) ze střední Itálie konce 12.století, s.149-154: *Exemplum z cisterciáckého kláštera v Reinnu u Štýrského Hradce* (Wien, ONB.cod.507) ze Salcburské školy z počátku 13.století.

³⁴ Blíže i pro orientaci v repertoáru geometrického a pozdně geometrického iluminatorského stylu viz K.Berg 1968 (pozn.31), obr.50 ad.

³⁵ viz Scheller 1995 (pozn.33), s.134-136.

³⁶ Termín „chobotnicová“ květinová srostlice viz Ch.Jakobi; *Buchmalerei: Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*, Berlin 1991, s.71. V Itálii bývá většinou nazýván „polipový list“ viz V.Pace; *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli 1999, s.224.

Přesto lze již nyní konstatovat, že k jedním z nejdůležitějších center pozdně románského geometrického stylu, činným v 1. polovině '200 patří skriptorium kláštera San Gorgonio na ostrově Gorgona a zejména jeho dceřiný klášter se skriptoriem při San Vito in Borgo v PISE, nazývaný Certosa di Calci.³⁷ Právě v Pise lze dokumentovat souvislý vývoj od 12. století až do 1. poloviny '200, jako kontinuální proces vyhraňování lokální, ale významné varianty Toskánského geometrického stylu, který v pozdním 12. století významně působí i na Popádí a další centra severní Itálie, včetně Benátek.³⁸ Ze skupiny sledovaných rukopisů z konce 12. a počátku 13. století vyniká zejména výzdoba *Misálu (Calci 37)*, *Výkladu Pavlových epištol (Calci 24)*, *výkladu Izaiáše (Calci 4)* a *svazku spisů sv. Augustina (Calci 8)*.³⁹ Velké ornamentální iniciály ukazují jak původně plošné románské pletence i v tomto skriptoriu na počátku '200 nabyly plastických a složitě prokomponovaných forem (OBR:8), tak jak bylo zmíněno v souvislosti se vzorníky. Užitečné je zejména srovnání výzdoby rukopisu *Výkladu Izaiáše (Calci 4)* – OBR:10, s ornamentální výplní iniciály L v *Toskánském exemplu z Cambridge (Fitzwilliam Museum, Ms.83-1972)*, f.2r z doby kolem r.1175 (OBR:2). Abstraktní stuhy pletenců získávají postupně charakter stvolů ústících do rosetového květu (OBR:10) a celkové vyznění ornamentiky (na rozdíl od vzorníkových kreseb) ve své definitivní podobě těžkne a jeho provedení získává plastické a prostorové kvality (OBR:9). Složité, místy asymetrické a objemově působivé sestavy ožívují plošné, tradiční, geometrickým ornamentem zdobené lišty na tělech iniciál (OBR:8,10) a zoomorfní motivy monster (OBR:9), které ale oproti původní románské podobě již ztrácejí svoji hrůzostrašnost a blíží se spíše obdobným motivům gotického dekorativního repertoáru.⁴⁰ Tento proces zplastičnění, asymetrisace a protogotického zelegantnění ve zdejším skriptoriu zasáhl i podobu polopalmetových listů (OBR:10,11) a květinových srostlic (OBR:9). Právě tyto rukopisy jsou současně též východiskem pro hlavní dílo pisánské školy po polovině '200: pro výzdobu zbývajících listů *Bible ze Semináře sv. Kateřiny (Pisa, Biblioteca del Seminario di S. Catarina, cod. Calci IV.)* zv. *Bibbia di Calci* (viz kapitola II.1.1. Situace 1250-90 a příslušný rozbor ornamentiky 1250-90 – kapitola II.2.).⁴¹ Tato tendence nezůstala izolována jen na Pisu, ale její rozšíření dokládá řada rukopisů toskánského původu, v jejichž výzdobě figurálních výjevů lze hledat i miniaturní období linearisujícího klasicismu, který je nejskvělejším výrazem monumentálního malířství Toskánska 1. poloviny '200 – konkrétně např. ve výzdobě rukopisu *Vitae sanctorum*

³⁷ Monograficky o klášteře San Gorgonio a zejména o skriptoriu při San Vito in Borgo (Cerosa di Calci) v Pise viz G. Murano; *I manoscritti del fondo Certosa di Calci nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Firenze 1996, s.12-22 (zákl.hist.údaje), 22-41 (skriptorium při San Vito in Borgo) a 43-56 (analýsa inventáře z r.1379 a jedn.rkp).

³⁸ Blíže o významu toskánského geometrického stylu i pro severní Itálii, Popádí a prostřednictvím kláštera San Cipriano na Muráně i pro Benátky viz S. Marcon 1995 (pozn.9), s.15, 54 ad.

³⁹ Blíže o zmíněných rukopisech (*Misál Calci 37* z konce 12. století, *Výklad Pavlových epištol Calci 24* z konce 12. století, *Výklad Izaiáše Calci 4* z přelomu 12. a 13. století, *svazek spisů sv. Augustina Calci 8* z konce 12. století) viz G. Murano 1996 (pozn.37), s.61-84.

⁴⁰ Obecně o monstrech a konkrétně o vývoji jejich podoby ve skriptoriích v Pise viz G. dalli Regoli; *Mostri, maschere e grilli nella miniatura medioevale pisana*, Pisa 1980, s.10 ad.

⁴¹ Monograficky o *Bibli ze Semináře sv. Kateřiny v Pise* a jejím vztahu ke zmíněné skupině pozdně románských rukopisů ze skriptoria při San Vito in Borgo v Pise viz G. dalli Regoli 1963 (pozn.7), s.9-13 a nejnověji viz O. Banti ed.; *Libreria nostra Communis: Manoscritti e incunaboli della Biblioteca Cathariniana di Pisa*, Pisa 1994, s.27-30.

z *Ambrosiany* (MI, *Ambrosiana B.55 inf.*).⁴² Tak jako dobové monumentální malířství toskánského linearisujícího klasicismu vykazuje mnohé spojnice s umbrijským prostředím, obdobně lze i v umbrijských iluminacích sledovat orientaci blízkou uvedenému toskánskému pozdně geometrickému stylu.

Podle dochovaného materiálu ale iluminátorská produkce v Umbrii během 1. poloviny '200 působí dosti fragmentálně. Například stav fondu rukopisů naznačuje, že v **CORTONĚ** v 1. polovině '200 patrně nic nového nevzniká, ale tamní rukopisy z 12. století (antifonáře z Městské knihovny Cod.43, 47, 12) působí jako vzor pro dekorativní motivy i po polovině '200, kdy právě také i zdejší dílny reagují na vznik Prvního boloňského stylu velice originálním způsobem, v němž se snoubí románské pletence a zoomorfí motivy s byzantisujícími prvky i s nejpokročilejšími ohlasy soudobé francouzské iluminace do výrazně charakteristického lokálního stylu.⁴³ Podobně i v **AREZZU**, hlavním centru diecéze, pod níž spadala Cortona až do r.1325, se dochovaly rukopisy až z doby po polovině '200.⁴⁴

A tak se podle dosavadního stavu zkoumání této problematiky stále jeví zejména **PERUGIA** jako jedno z nejvýznamnějších center dobové iluminace vedle Spoleta či Gubbia, kde jsou dochované příklady důležitého vývoje monumentální malby té doby. V Perugii, ve skriptoriu při kapitule dómu sv. Vavřince, v 1. polovině '200 tamní iluminátorské aktivity s největší pravděpodobností reprezentuje rukopis *Epištol sv. Pavla s glosami* (ms.33) z Kapitulní knihovny, datovaný na přelom 12. a 13. století, u něž však není jisté místo, kde byl sepsán a iluminován.⁴⁵ Jelikož ale na jeho výzdobu navazují rukopisy, jež byly rozhodně sepsány v Perugii v 1. desetiletí '200, lze předpokládat, že mohl být také sepsán v Perugii. Ale i kdyby pocházel odjinud, rozhodně ovlivnil vývoj tamní iluminace v 1. polovině '200. K oněm zmíněným rukopisům, sepsaným v Perugii v 1. desetiletí '200 patří *Antifonář ze San Lorenzo* (ms.15) a *Antifonář ze San Fortunato* (ms.37) z *Kapitulní knihovny v Perugii* (OBR:100). Společným východiskem a hlavním základem pro výzdobu této skupiny rukopisů je sledovaný pozdně geometrický styl „toskánsko – umbrijsko – latinského původu.“⁴⁶ Současně ovšem již ve zmíněných *Epištolách sv. Pavla s glosami* (ms.33) lze nalézt důsledný zájem i o výzdobu bordur, kam expanduje značná část ornamentiky. Jednotlivé motivy jsou italského původu, ale systém konstrukce výzdoby bordur připomíná schemata francouzských rukopisů, podobně jako ve výzdobě *Epištol sv. Pavla ze Sieny* (*Biblioteca degli Intronati, ms. F.III.5*) ze

⁴² Blíže o linearisujícím klasicismu viz pozn.29 a o rukopisech toskánského původu či toskánským stylem vyzdobených v 1. polovině '200 viz R.Cipriani; *Codici miniati dell'Ambrosiana*, Vicenza 1968, s.175 a nověji viz L.Fabbri-M.Tacconi; *I Libri del Duomo di Firenze: Codici liturgici e Biblioteca di S.Maria del Fiore. Secoli XI.-XVI.*, Firenze 1997, s.125, 138-189.

⁴³ Blíže o situaci v Cortoně a hlavně o jejím vývoji po polovině '200 viz M.degli Innocenti Gambuti 1977 (pozn.7), s.VII-XVII a zejména s.33 ad. Detailněji viz kapitola II.1.: Situace 1250-90 a II.2.: rozbor ornamentiky 1250-90.

⁴⁴ Blíže o vztazích Arezza a Cortony a detailněji o vývoji iluminace v Arezzu po polovině '200 viz R.Passalaqua – M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto; *I Codici liturgici miniati duecenteschi nell'Archivio Capitolare del Duomo di Arezzo*, Firenze 1980, s.3-5 a M.degli Innocenti Gambuti 1977 (pozn.7), s.35 ad. Orientační přehled viz kapitola II.1.Situace 1250-90 a rozbor ornamentiky v navazující kapitole II.2.

⁴⁵ Blíže o rukopisu *Epištol sv. Pavla s glosami* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.33) a jeho dataci na přelom 12. a 13. století viz A.Caleca; *La Miniatura umbra*, Firenze 1969, s.65 ad.

⁴⁶ Blíže o této skupině rukopisů a stylovém základu jejich výzdoby v uvedeném „toskánsko-umbrijsko-latinském“ pozdně geometrickém stylovém okruhu viz A.Caleca 1969 (pozn.45), s.65-74.

4.čtvrtiny 12.století.⁴⁷ Tato tendence je pak ještě výraznější ve výzdobě obou uvedených antifonářů z peruginské kapitulní knihovny (ms.15 a 37), ačkoliv se ornamentika i jejich výzdoba dosud z větší části opírá o tradičněji komponované symetrické pletence a výhonky (tradičněji ve srovnání se zmíněnými rukopisy z Pisy), ale živost droherií, zejména v Antifonáři ze San Fortunato (ms.37), vyvolává dojem těsnějšího poučení na vzorech francouzského původu, aniž by tím ovšem došlo k potlačení základního toskánsko-umbrijského charakteru jeho pozdně románského tvarosloví. A.Caleca považuje za možný zdroj těchto motivů rukopisy z okruhu dvora Filipa II Augusta: jeden z těch, který se dochoval, byl přítomen v Perugii již ve 13.století; jde o *Misál z Kapitulní knihovny* (ms.5), datovaný do 20.let '200 a pro „klasicizující charakter jeho výzdoby“ spojovaný s okruhem rukopisů z remešských či pařížských dílen.⁴⁸ Podle datace předpokládaných vzorů francouzského původu A.Caleca navrhuje posunout dataci výzdoby obou antifonářů z kapitulní knihovny (ms.15 a ms.37), sepsaných již v 1.desetiletí '200, do doby kolem r.1230.⁴⁹

Tento způsob výzdoby, využívající sice domácí pozdně románské tvarosloví, ale současně reagující i na dobové západní – francouzské vzory, typologicky předjímá, ale chronologicky doprovází souběžně se během 1.poloviny '200 prosazující tendenci směřující i k přejímání jednotlivých motivů ryze francouzského původu. Podle dochovaných pramenů se zdá, že před polovinou '200 toto otevření se francouzské gotice ještě ve většině center nevedlo k přímé syntéze italských tradic a západních podnětů (kromě jižní Itálie, Sicílie a Benátek), ale ve své eklektické stylové podobě vytvořilo důležité zázemí pro takové pokusy po polovině '200.

Sledovaná vrstva pozdně románských rukopisů střední Itálie zasáhla výrazným způsobem v 1.polovině '200 i do tvorby severoitalských skriptorií, jako např. v **PADOVĚ**.

V poslední čtvrtině 12.století zde při katedrále vzniká *Evangelistář z Kapitulní knihovny* (ms.E.1), sepsaný písařem Isidorem pro biskupa Gerarda Ofreduccia v době kolem r.1175, jehož výzdoba dosud reaguje na ottónské vzory (patrně z Reichenau), jak bylo dosud obvyklé ve většině center dolního Popádí a Benátska, patrně v závislosti na patriarchátu aquilejském.⁵⁰ Oproti tomu (podle dochovaných rukopisů) v době přelomu 12. a 13.století dochází v Padově k obratu: výzdoba dvousvazkového *Lekcionáře z Knihovny biskupského semináře* (PA, Biblioteca del Seminario Vescovile, cod.541 a

⁴⁷ Blíže o společných rysech obou rukopisů (Epištol sv.Pavla z Perugia ms.33 a ze Sieny ms.F.III.5) viz A.Caleca 1969 (pozn.45), s.67-68.

⁴⁸ Blíže o spojitostech výzdoby sledovaných umbrijských rukopisů s dekorativními schémata pařížského a remešského původu, v rukopisech spojitelných s dvorem Filipa II. Augusta viz A.Caleca 1969 (pozn.45), s.75-78: konkrétně jde o *Žaltář z Laurenziany* Plut.XV., dex.11, *Žaltář královny Ingeborgy* z Musee Chantilly ms.1695 a jejich italské analogie, sledovatelné v uvedené podobě – schémata francouzského původu vyjadřovaná pomocí italského pozdně románského tvarosloví i po polovině '200 – jako např. *Bible z Volterry*, Biblioteca Guarnacciana ms.LXI.8.7.I. nebo ve volnějším smyslu i některé prvky výzdoby *Bible ze Semináře sv.Kateřiny v Pise* ms...Calci IV., ale i u části rukopisů z jižní Itálie: *Epištolář č.10 a Evangelistář č.11* z Biblioteca del Seminario v Messině či *Misál z Madridu* z Bibl.Nacional ms.52, které s největší pravděpodobností lze spojit se dvorem Fridricha II. – blíže o této problematice v závěru této kapitoly: „Jižní Itálie a Sicílie.“

⁴⁹ Blíže o dataci uvedené skupiny peruginských rukopisů viz A.Caleca 1969 (pozn.45), s.71-72.

⁵⁰ Blíže o situaci v Padově za biskupa Gerarda Offreducciho (bis. od 1165) a to v souvislostech tradiční orientace na ottónské tradice (Reichenau) i v patriarchátu Aquileje viz G.M.Canova 1999 (pozn.9), s.15 ad a detailněji o výzdobě *Evangelistáře padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.E.1) z doby kolem r.1170 viz tamtéž, s.37-39 (zde též shrnutí literatury k tématu).

545), vzniklého pro ženský benediktinský klášter při San Pietro nebo Sant'Agata (a možná i v jednom z uvedených klášterů) představuje velmi charakteristickou ukázkou střeidoitalského pozdněrománského geometrického stylu (OBR.57).⁵¹ Charakteristickou i z hlediska obtížné definovatelnosti předpokládaného lokálně charakteristického stylu, neboť právě tento typ výzdoby se dovolává nejen k uvedeným střeidoitalským zdrojům, ale lze jej volně též spojit i s východisky pro benátskou variantu pozdně románského geometrického stylu (skriptorium v San Benedetto v Polirone a jeho díla z 12.století).⁵² Další vývoj padovské školy po polovině '200 posílil tuto orientaci na Benátky, ale v daném případě jde již o zcela nový stupeň benátského, lokálně nezaměnitelného stylu, který v Padově v dílně Giovanniho da Gaibana nadto získal i výrazný místní „padovský“ ráz.⁵³

Obdobných příkladů, místně dochovaných a pro konkrétní místo určených rukopisů, ale stylově spojitelných do „**lokálně neodlišitelné vrstvy rukopisů pozdně geometrického stylu**“ je vícero.⁵⁴ V této souvislosti lze rekonstruovat nejvýraznější spojení severní Itálie se střeidoitalským románským geometrickým stylem v dílech skriptorií v San Cipriano na **MURANĚ** a v San Benedetto v Polirone. Jelikož ale tamní díla představují důležitý předstupeň pro kontinuální vývoj benátské knižní malby 1.poloviny '200 a v mnohém působí jako základ pro zdejší „benátskou byzantisující variantu pozdního geometrického stylu,“ budu se jimi zabývat v závěru této kapitoly, v souvislosti se vznikem prvních stylových syntéz protogotického charakteru.⁵⁵ Do oné lokálně exaktně neidentifikovatelné vrstvy rukopisů lze ale zařadit *Sakramentář z benediktinského kláštera v San Benedetto v Polirone* (Mantova, Biblioteca Comunale), spojovaný s dobou 1.poloviny '200. Právě tento rukopis dobře dokládá jak ono tvarosloví střeidoitalského původu bylo v severní Itálii často *spojováno i s podněty přicházejícími ze sousední Francie*.⁵⁶ Ale zda je uvedený rukopis dílem (ve 12.století slavného) skriptoria při San Benedetto in Polirone anebo zda pochází z Lombardie, Popádí, Piemontu či Savojska zatím nelze určit. Právě v Lombardii ale tento stylový základ střeidoitalského původu již od 12.století přijímal mnoho i z Francie. Tato tendence směřující ke zřetelnější orientaci na francouzské vzory, ale není v 1.polovině '200 omezená pouze na Lombardii (viz níže). Avšak s Lombardií lze s největší pravděpodobností přeci jen spojit základní okruh lokálně exaktně neukotvitelných rukopisů z 1.poloviny '200,

⁵¹ Blíže o výzdobě *Lekcionáře pro ženský benediktinský klášter San Pietro či Sant'Agata v Padově* (Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, cod.541 a 545) z přelomu 12. a 13.století a jejich vztahu k střeidoitalskému pozdně geometrickému stylu viz G.M.Canova 1999 (pozn.9), s.15 a 40-43.

⁵² Detailněji o tomto lokálně nedefinovatelném – nadregionálním charakteru výzdoby uvedeného *Lekcionáře z Biskupského semináře v Padově* (cod.541 a 545) viz G.M.Canova 1999 (pozn.9), s.16 a 40-41.

⁵³ Blíže o situaci padovské školy, jejím vztahu k Benátkám kolem a po polovině '200 viz tamtéž, s.16 a 47 ad. a více v navazující kapitole II.1.Situace 1250-90 a rozboru ornamentiky II.2.

⁵⁴ Blíže o problematice lokálně „neodlišitelných“ příkladů románského a pozdně románského geometrického stylu viz G.Cavallo 1994 (pozn.12), s.10-15, 17 ad.

⁵⁵ Blíže o vztahu San Benedetto in Polirone a San Cipriano na Muraně k benátské iluminaci 1.poloviny '200 viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.105-106 a detailněji v závěru této kapitoly.

⁵⁶ Orientačně o *Sakramentáři ze San Benedetto in Polirone* (Mantova, Biblioteca Comunale) viz A.Chastel 1993 (pozn.6), s.124-125.

v jejichž výzdobě jsou právě takové asimilační tendence francouzských a italských prvků sledovatelné nejzřetelněji.⁵⁷

I.1.3: POKUSY O LOKÁLNÍ EKLEKTICKÉ STYLOVÉ SYNTÉZY A VZRŮSTAJÍCÍ ZÁJEM O FRANCII

Naopak, oproti zmíněné lokální neidentifikovatelnosti a stylové nadregionálnosti lze i v 1.polovině '200 sledovat skriptoria, v nichž přímo vznikají výrazně charakteristické a lokálně definovatelné, případně stylově nezaměnitelné pokusy o místní stylovou syntézu či místně charakteristický eklekticky různorodý styl. K takovým centrům patří např. **PIACENZA**. Tamní kapitulní skriptorium, mimořádně aktivní zejména ve 12.století, již od 2.poloviny 12.století (od *Dvousvazkové Bible z Kapitulní knihovny Cod.68 a 69* z let 1160-70) obohacuje onen pozdně románský geometrický a byzantisující tvaroslovný repertoár i o motivy francouzského původu (zejména patrně dle provensálských vzorů), čímž zdejší iluminace sleduje i vývoj místní monumentální tvorby (např.mozaik ze San Savino v Piacenze z 1.poloviny 12.století a sochařská díla z okruhu Niccola a Wiligelma, činných v Modeně, Piacenze a Veroně).⁵⁸ Tato *orientace na jižní Francii* v ornamentice rukopisů z Piacenzy vrcholí v době kolem přelomu 12. a 13.století ve skupině 9 rukopisů dochovaných v tamním Kapitulním archivu (*Spisy církevních otců cod.60, Sakramentář cod.4, Lekcionář cod.6, Misál cod.42, Antifonář cod.33 Breviář cod.51 dva Misály cod.44 a 37 a Životopisy svatých cod.39*), ale na rozdíl od předešlé vrstvy, zde je repertoár obohacován dle jihofrancouzských vzorů z konce 12.století, tedy téměř současných, oproti dříve využívaným archaičtějším motivům z 11.století (OBR:48).⁵⁹ Během 1.poloviny '200, ve výzdobě rukopisů ze zdejšího kapitulního skriptoria motivy francouzského původu začnou převažovat nad pozdně románskou tradicí stredoitalského geometrického stylu a zejména droleriové motivy, ale i pojetí jednotlivých figur (lidských i zvířecích) ukazují, jak se rozšířila škála vzorů přicházejících z Francie, již nejen jižní, ale i severní. Tento *“lokální styl“ piacenzské iluminace – francouzsky orientovaný a eklektický* – v Piacenze a některých částech Emilie kontinuálně pokračuje od 2.čtvrtiny '200 až do poslední čtvrtiny '200, kdy zde z jeho základů vzniká místní varianta soudobé boloňské iluminace – konkrétně stylu, který v Bologni reprezentuje okruh rukopisů z dílny Mistra z r.1285.⁶⁰ Hlavním dílem tohoto skriptoria v Piacenze je v době před

⁵⁷ Orientačně o zmíněné vrstvě rukopisů lombardského původu, v nichž v průběhu 1.poloviny '200 dochází k prolínání tvarosloví italského a francouzského původu (nejdříve a nejzřetelněji v ornamentálních tapetách pozadí figurálních iniciál, poté v ornamentice expandující do bordur a následně i v dalších ornamentech a motivech figurálních výjevů) viz M.Boskovits ed.; *Miniature a Brera. 1100-1422: Manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private*, Milano 1997, s.64-69: konkrétně jde o Bibli, Brera, Ms.Gerli 59, z lombardské školy kol.1240. A pro srovnání děl analogické vrstvy viz F.Avril ed.; *Manuscrits enluminés d'origine italienne, 2 – XIIIe siècle*, Paris 1984, kat.54-58, 59-60 + Pl.XXXIIIad.

⁵⁸ Blíže o vývoji knižní malby v Piacenze v souvislosti s kontinuitou tvorby 1.poloviny '200 a 4.čtvrtiny 12.století a její orientaci na Provensálsko ve spojitosti i s tamním monumentálním uměním viz A.C.Quintavalle; *Miniatura a Piacenza*, Venezia 1963, s.25-27: za předpokládané zdroje motivů francouzského původu jsou pokládány rukopisy spojitelné do skupiny kolem *Apokalypsy s žaltářem z Albi* (Bibliothèque Municipale ms.45), datované do konce 11.století.

⁵⁹ Blíže o rukopisech uvedené skupiny (Piacenze, Archivio Capitolare: cod.60, 4, 6, 42, 33, 51, 44, 37 a 39) datovaných na přelom 12. a 13.století a jejich vztahu k jižní Francii viz A.C.Quintavalle 1963 (pozn.58), s.27-29.

⁶⁰ Blíže o vzniku a vývoji tohoto lokálního, francouzsky orientovaného stylu v Piacenze a v některých ostatních centrech Emilie (např.v Modeně) v době 2.-3.čtvrtiny '200 viz A.C.Quintavalle 1963 (pozn.58), s.29-30.

polovinou '200 především výzdoba *Spisů sv. Jeronýma* (cod.52) a *Exodu* (cod.29) z Kapitulního archivu v Piacenze (OBR:49).⁶¹

Obdobně jako v Piacenze, také v **ORVIETU**, lze postupně v průběhu 1. poloviny '200 sledovat důraznější příklon k západním – francouzským motivům, čerpaným ze soudobé iluminace. Ačkoliv je Orvieto z uvedených center aktivních v 1. polovině '200 geograficky nejbližší tradičním ohniskům geometrického stylu, již od poloviny 12. století zde vzniká svérázná lokální interpretace společných východisek pozdně románského geometrického stylu. Ve zdejším benediktinském klášteře San Severo lze vysledovat od 11. století činné skriptorium, které se ve 13. století do jisté míry specialisovalo na produkci právnických rukopisů a stylově se postupně po polovině '200 čím dál těsněji orientovalo na dílny v Perugii.⁶² Přesto k nejluxusnějším a nejrepresentativnějším dílům orvietských skriptorií z počátku '200 patří výzdoba *Evangelistáře ze Státního archivu v Orvietu* (n.20) z let 1180-1200 a *Žaltáře* (tamtéž, n.21) z 1. desetiletí '200.⁶³ Oproti předešlé tradici jejich iluminace vynikají nápadnou expresivitou provedení a s ní se uplatňuje i nový typ linearismu, který byl ve 20. letech '200 umocněn příchodem premonstrátů k San Severo a následnou důslednější orientací na západní záalpské vzory.⁶⁴ Tomuto pozápádnění orvietských dílen možná i napomohla aktivní politika Anjouovců v této oblasti, sledovatelná právě od 20. let '200.⁶⁵ Díla této vrstvy, rozhodující pro tvorbu 2. čtvrtiny '200 v mnohém reprezentuje *Antifonář z Orvieta* (Archivio di Stato, n.22).⁶⁶ Skutečný stylový obrat a důsledná orientace na Bolognu a postupně stále silněji na zmíněnou Perugii přichází v Orvietu až s dobou po polovině '200, kdy zde vzniká i laické skriptorium a v součinnosti obou dílen pak i pokus o stylovou syntézu vstřebávající podněty z místní expresivní tradice jako varianty pozdně románského geometrického stylu výzdoby *Evangelistáře n.20* z počátku '200, spolu s ohlasy premonstrátského francouzsky orientovaného stylu *Antifonáře n.22* z 2. čtvrtiny '200 i z podnětů z monumentálního malířství ze Spoleta.⁶⁷

Velmi pozoruhodná aktivita se na počátku '200 rozvíjí ve skriptoriu při klášteře v Porziuncole u Assisi. Zdejší dílna se po r.1230 (za opata Fra Elia) přesunula přímo ke Sv. Františku do ASSISI, kde byla, mimo jiné, asi k r.1236 dokončena výzdoba *Bible zv. Bible Giovanniho da Parma* (Assisi ms.17).⁶⁸ Jde o pozoruhodný rukopis stylem figurálních výjevů spojitelný s Mistrem sv. Františka z dolního kostela v Assisi, zatímco ornamentika zrcadlí kosmopolitní charakter zdejšího prostředí tak, jak jej zčásti uchovala

⁶¹ Blíže o uvedených rukopisech (Sv. Jeroným -cod.52, Exodus-cod.29) z 2. čtvrtiny '200 a jejich analogiích v Emilii viz A.C. Quintavalle 1963 (pozn.58), s.23-30.

⁶² Blíže o vývoji iluminace v Orvietu viz G. Fioravanti ed.; *La civiltà del Libro in Orvieto. Materiali per lo studio della decorazione dei codici nei secoli XI-XV.*, Perugia 1991, s.45-50.

⁶³ Blíže o zmíněných rukopisech z Archivio di Stato v Orvietu (o *Evangelistáři n.20* z 1180-1200 a *Žaltáři n.21* z 1200-1210) viz G. Fioravanti 1991 (pozn.62), s.51-52.

⁶⁴ Blíže o změně situace v klášteře San Severo v Orvietu ve 20. letech '200, kdy sem přicházejí premonstráti a s nimi sílí orientace na záalpské umění viz G. Fioravanti 1991 (pozn.62), s.52.

⁶⁵ Blíže o politické situaci v Orvietu ve 20. letech '200 viz G. Fioravanti 1991 (pozn.62), s.52.

⁶⁶ Blíže o *Antifonáři z Orvieta* (Orvieto, Archivio di Stato, n.22) z 20. let '200 viz G. Fioravanti 1991 (pozn.62), s.61 ad.

⁶⁷ Více o dalším vývoji orvietské iluminace po polovině '200 viz následující kapitola II.1-2 a pro orientaci viz G. Fioravanti 1991 (pozn.62), s.53 ad.

⁶⁸ Blíže o *Bibli Giovanniho da Parma* (Biblioteca del Santo Convento di Assisi, ms.17) datované aq.1236 viz M.G. Ciardi Dupre 1988 (pozn.8), s.17 a 19 a též 1990 (pozn.8), s.82-86.

i zdejší knihovna, systematicky budovaná právě od 30.let '200 (OBR:92).⁶⁹ Vedle motivů pozdně románského geometrického stylu zde zejména kaligrafická výzdoba prozrazuje silnou orientaci na francouzské vzory, včetně děl ze skriptoria Mistra Alexandra z let 1210-20.⁷⁰ Současně jsou některé jednotlivé motivy (např. typika tváří či ornamenty expandující do bordur) velmi dobře odvoditelné z cisterciáckých rukopisů, především ze Citeaux.⁷¹ Dataci Bible (Assisi ms.17) aq.1236 nepřímou naznačuje naprostá absence jakýchkoliv expresivních motivů, typických pro Giunta Pisana, který byl právě r.1236 činný i v Assisi.⁷² Jenomže táž absence Giuntova expresivního „neohelénismu“ je charakteristická i pro florentskou *Bibli ze Santa Croce (Laur.Plut.III.dex.10)* z let 1215 a boloňskou *Bibli z dómu ve Vallepiera (Bologna, Biblioteca Civica ms.510-516)* z 1.poloviny '200, což je část jádra okruhu rukopisů, od nichž se odvíjí problematičtá **otázka vzniku Prvního boloňského stylu.**⁷³ Z hlediska sledovaného průběhu transformace pozdně románského geometrického stylu v 1.polovině '200 a v souvislostech se skriptoriem v Assisi je ale nejdůležitější, že zdejší „kosmopolitní“ skriptorium již od 30.let '200 sleduje a doprovází vývoj zdejší monumentální malby (Bible ms.17 + Mistr sv.Františka v dolním kostele v Assisi) a bude citlivě reagovat na její proměny i po polovině '200.

V souvislosti s výzdobou uvedené Bible Giovanniho da Parma (Assisi ms.17) je také pro další vývoj italské iluminace důležitá zmíněná orientace na transformaci **motivů přejímaných z cisterciáckých rukopisů**, což lze před polovinou '200 sledovat i v části skriptorií ve FLORENCII a v BOLOGNI, přičemž jde právě o tu vrstvu rukopisů, které A.Conti považuje za jeden z hlavních zdrojů Boloňského prvního stylu, jehož genese představuje jeden z nejpřitažlivějších problémů italského umění '200.⁷⁴ Vývoj této tendence vrcholí ve výzdobě *Oxfordské Bible ze skriptoria Lanfranca da Cremona*

⁶⁹ Blíže o knihovně při San Francesco v Assisi z hlediska dochovaných rukopisů i z hlediska rozboru inventářů z r.1338, donačních listin z let 1338-81 a inventáře z r.1381 viz M.G.Ciardi Dupre 1988 (pozn.8), s.14-22.

⁷⁰ Blíže o francouzských rukopisech v Assisi a jejich vztazích k tamní knižní malbě viz M.G.Ciardi Dupre 1988 (pozn.8), s.22ad.

⁷¹ V souvislosti s možným vlivem cisterciáckých rukopisů na skriptorium v Assisi jde zejména o motivy obsažené ve výzdobě *Bible ze St.Benigne v Bibl.Publique v Dijonu* ms.2 z 1.čtvrtiny 12.století, zprostředkované do Assisi patrně vrstvou mladších rukopisů, jaké lze spojit do skupiny kolem *Bibli z Dijonu* (Bibliothèque Publique ms.173 a 641) či *Lekcionáře z Torina* (Torino, BN ms.I.I.1) a orientačně o naznačené problematice viz M.G.Ciardi Dupre 1990 (pozn.8), s.87-88. Blíže o významu cisterciácké ornamentiky pro vývoj i mimo mateřské prostředí viz E.Pankoke ed.; *Buchmalerei der Zisterzienser: Kulturelle Schätze aus sechs Jahrhunderten*, Stuttgart 1998, s.36-38.

⁷² Blíže o argumentaci datace *Bible Assisi ms.17* v souvislosti s absencí expressivity Giunta Pisana r.1236 činného v Assisi viz M.G.Ciardi Dupre 1988 (pozn.8), s.17-18 a blíže o Giuntovi Pisanovi a jeho stylu 30.let i vlivu jeho děl viz A.Tartuferi 1991 (pozn.29), s.11-17, 32 ad.

⁷³ Blíže o problematice vzniku Prvního boloňského stylu viz níže, ale ve vztahu k tomuto druhu iluminací z větší části charakteristických mimo jiné i absencí expresivních motivů z repertoáru Giunta Pisana viz M.G.Ciardi Dupre 1988 (pozn.8), s.17-18 a A.Conti; *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, s19ad.

⁷⁴ Orientačně o problematice vzniku Prvního boloňského stylu viz M.G.Ciardi Dupre 1990 (pozn.8), s.88-90 a A.Conti 1981 (pozn.73), s.19-22. Konkrétně jde především o rukopisy: *Bible z Perugia* (Biblioteca Augusta) a florentské skriptorium, z něž pochází skupina *Bibli: ze Santa Maria Novella* (Laur., Conv.soppr.596), z neupřesnitelného *florentského prostředí* (Laur.Conv., soppr.598) a z *kalmadolského kláštera* (Laur.Conv.soppr.60), ze *Santa Croce ve Florencii* (Laur.Plut.V., dex.1), ze *Santa Maria degli Angeli ve Florencii* (FI, BN.ms.D.13) a skupina *Bibli z Toskánska uložených v Paříži* (BN.ms.lat.4560, 2790, 826).

z r.1265 (*Oxford, Libr.Canon.Lat.56*), která patří k hlavním dílům Boloňského prvního stylu (OBR:36).⁷⁵

I.1.4.PROTOGOTICKÉ SYNTÉZY

V **JIŽNÍ ITÁLII** a na **SICÍLII** je 1.polovina '200 dobou rozkvětu „Štaufského stylu“ (1194-1268/82), který je přímým pokračovatelem protogotické pozdní fáse normanského umění, jež za Viléma II. (1166-1189) dospělo do nového stupně syntézy, dosud stále těžící z arabského, byzantského i záalpského prostředí, ale na rozdíl od předešlých časů, mnohem silněji orientovaného na umění ostatních končin Itálie (zejména středoitalského geometrického stylu) a z části též na latinskou, ale orientalisovanou kulturu skriptorií křižáckých států na východě.⁷⁶ Důraz na italské souvislosti tohoto stupně stylové syntézy ale umožňuje i hypotetický pohled na „nejužívanější“ část tvarosloví pozdně románského geometrického stylu v době před polovinou '200 a tedy může do určité míry poskytnout obraz o nejživější části pozdněrománského dědictví v době před nástupem důslednější gotické stylové orientace, prosazující se ve většině ostatních center právě v době po polovině '200.⁷⁷ Současně nelze v souvislosti s jižní Itálií a Sicílií hovořit o stylovém zlomu či obratu v době kolem poloviny '200, ale snad jen v orientačním smyslu až v 80.letech '200, kdy se i v těchto končinách začíná silně prosazovat styl boloňského původu a dobové umění Francie.⁷⁸ I poté ale zdejší skriptoria užívají mnoho prvků, zejména dekorativních motivů z pozdně normanské a štaufské doby, čímž do značné míry přetváří charakter onoho nového systému výzdoby do podoby neoddelitelné od předešlého protogotického stylového předstupně.⁷⁹

Knižní malířství Štaufského éry (od 1194) během 1.poloviny '200, jak již bylo řečeno, rozvíjí dědictví předgotického stylu pozdněnormanského období. Přímou byzantskou iluminátorskou tradici jižní Itálii dosud zprostředkovává bassiliánské skriptorium při San Salvatore v Messině, činné od počátku 12.století do počátku '300 i řada luxusních byzantských rukopisů, u nichž však není jisté, zda vznikly v jižní Itálii, na Sicílii či nejde-li o import z Byzance.⁸⁰ Nejpokročilejší předstupně štaufského umění však pocházejí z latinských skriptorií: dvorského v Palermu a arcibiskupského v Messině, v nichž došlo k naprosto důkladné asimilaci všech složek podílejících se na zdejší svérázné syntéze.⁸¹ Právě v pozdním období mesinského arcibiskupského skriptoria (do smrti arcibiskupa Richarda Palmera r.1195) vznikl *Evangeliař dochovaný v Knihovně arcibiskupského semináře v Monreale (ms.8)*, jehož dekorativní tvarosloví je přímým předstupněm pro

⁷⁵ Blíže o vzniku Prvního boloňského stylu viz předešlá poznámka a kapitola II.1:Situace 1250-90. Orientačně zejména A.Conti 1981 (pozn.73), s.19-22.

⁷⁶ Blíže o povaze jihoitalského a sicilského prostředí v 1.polovině '200 viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.19), s.18ad a 32-35. A o úloze latinských skriptorií na východě viz pozn.13.

⁷⁷ O důslednosti stylového obratu ke gotickému systému ve většině italských center v době po polovině '200 viz pozn.6.

⁷⁸ Blíže o situaci v jižní Itálii a na Sicílii v 80.letech '200 v souvislosti s významem pronikajícího boloňského stylu a úlohy francouzských rukopisů, at' již importovaných či na místě vznikajících ve Francouzi osazených skriptoriích viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.19), s.18, 65-70 a M.Rotili 1968 (pozn.8), s.12-16 a nověji viz A.Putaturo Murano-A.Perriccioli Saggese 1995 (pozn.27), s.23 ad.

⁷⁹ Blíže o historisujících motivech a houževnatosti tradic v jihoitalském a sicilském knižním malířství v pozdním '200 i během '300 viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.19), s.58 ad

⁸⁰ Blíže o messinském byzantském skriptoriu při San Salvatore viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.19), s.17-20.

⁸¹ Blíže o latinském skriptoriu při palermském dvoře viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.19), s.22-26 a o latinském arcibiskupském skriptoriu v Messině viz tamtéž, s.27-33.

iluminátory štaufské éry (OBR:109);⁸² Základem výzdobného systému jsou iniciály. Jejich aditivní těla z modrých lišt a žlutých pletenců jsou půlena medailony s červenými vnitřními poli. Těla iniciál rámuje zlatá vnější pole s bohatě členěnými okraji v podobě pravoúhlých či oválných segmentů nebo je jejich obrys prořezáván do zaostřených špic, na něž jsou nasazovány pružné bičíky, figurální motivy naznačují expansi do vnějších polí iniciál a tvarosloví čerpá i z repertoáru byzantských květinových srostlic a románských akantů a zoomorfních monster. Různorodý charakter jednotlivých motivů je ale sladěn do originálního a současně luxusně působícího dekorativního systému. „Normanské rukopisy nejsou eklektické, ale dospěly k syntéze výrazu své kosmopolitní kultury.“⁸³

K nejtypičtějším dílům **raného štaufského období** (90.léta 12.století) patří světský rukopis *Carmen de rebus siculis od Pietra da Eboli*, pocházející ze sicilského laického skriptoria (zatím bezpečně nelokalisovaného) a dochovaný v Městské knihovně v Bernu (*ms.Cod.120*).⁸⁴ Ač jde o rukopis nesmírně významný z hlediska historického, kulturně historického i z hlediska stylových vývojových změn, jež směřují ku spojování (v záalpském smyslu slova) gotisujících a byzantisujících prvků, přeci jeho výzdoba zdejší dosavadní ornamentální repertoár příliš nebohacuje.

Mnohem bohatší ornamentální výzdoba je spojena s církevními rukopisy, ale jejich styl je až do 20.let plně vázaný na předešlé pozdně normanské vzory, i když nynější stav dochovaných rukopisů je jen nedokonalým zlomkem původního bohatství.⁸⁵

S Fridrichem II. (1197-1250) pak vrcholí všestranný rozkvět Sicílie a jižní Itálie, připravovaný předešlými staletími. V dochovaných památkách knižní malby ale obraz jeho doby nepůsobí nijak oslnivě, což lze opět přičíst těžkým ztrátám nejluxusnějších děl, a to nejen světských rukopisů, které v jeho době patrně představovaly nejdůležitější typ iluminací.⁸⁶ Navazující **Manfredovo a Corradinovo období** (1250-68) uchovalo jen zčásti odraz ztraceného dědictví Fridrichovy doby (viz kapitola II.). Přímo z doby Fridricha II. pochází problematická *Bible z Guarneriani (Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3)*, datovaná do rozmezí od poloviny 12.století do počátku 2.poloviny 13.století, ale přes všechny problémy přeci jen datovatelná na počátek '200 či do 1.čtvrtiny '200 (OBR:29).⁸⁷ Problematická je nejen její datace, ale i určení původu. Nejpravděpodobněji

⁸² Blíže o *Evangeliáři z Messiny* (Monreale, Biblioteca Seminario arcivescovile, ms.8), sepsaném pro chrám S.M.Nuova v Monreale, z větší části ještě za života Viléma II. (+1189) a následně iluminovaném patrně do smrti arcibiskupa Richarda Palmera (r.1195) viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.19), s.32-33.

⁸³ viz tamtéž, s.32.

⁸⁴ Blíže o rukopise *Carmen de rebus siculis* (Bern, Staatsbibliothek, ms.Cod.120), jehož autorem je Pietro da Eboli (+1220), který zde mimo jiné pojednává o historických událostech po smrti Viléma II.: o Fridrichu Barbarossovi, o Jindřichu VI. a jeho svatbě s Konstancí Normanskou a odboji Tankreda, syna Rogera II. viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.19), s.35-41.

⁸⁵ Blíže o značné setrvačnosti stylu i typu výzdoby rukopisů církevního prostředí v období od 90.let 12.století, alespoň podle toho co se dochovalo viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.19), s.41. A blíže o katastrofách, jež postihly sicilské a jihoitalské rukopisy (např. doložené ztráty rukopisů z Neapole během bojů o Anjouovské dědictví - 20.-30.léta '400, r.1588 při ztroskotání části španělských lodí převážející do Španělska nejhonosnější rukopisy z Monreale pro knížete Ugo di Uceda, atd) viz tamtéž, s.20, 49 ad. A nověji G.Cioffari 1986 (pozn.27), s.47-64 nebo A.Putaturo Murano-A.Perriccioli Saggese 1995 (pozn.27), s.24 ad. Nejbolestnější ztráty lze předpokládat u děl z doby Fridricha II., zejména jeho světských rukopisů a u neapolských rukopisů z anjouovského období viz M.Rottili 1968 (pozn.8), s.10 ad.

⁸⁶ viz pozn.výše.

⁸⁷ Přehled názorů na výzdobu *Bible z Guarneriany* (ms.3) viz počátek této kapitoly I.1.1. a pozn.16-26.

se přesto jeví její spojení s křižáckými skriptorii v Zámorí i s jižní Itálií a Sicílií, což plně odpovídá i záběru politických aktivit Fridricha II.⁸⁸ Dekorativní tvarosloví, které se uplatňuje ve výzdobě tohoto rukopisu využívá jak typicky západní motivy (systém organizace výzdoby, hlavní typy konstrukcí iniciál i jednotlivé motivy rostlinné ornamentiky), tak ryze byzantské formy (figurální kánon a typy komposic, způsob umístění figurálních motivů v některých iniciálách i bordurách, ale i jednotlivé typy srostlic, kaligrafických ornamentů a motivů byzantské rostlinné ornamentiky).⁸⁹ Bibli z Guarneriani přesto nelze bezpečně připsat žádnému známému skriptoriu ani na Sicílii, v jižní Itálii, v Levantě či v ostatních latinských centrech na východě, ale ani dílnám ze severní Itálie. Možná jde právě v tomto případě o výraz kosmopolitní a otevřené kultury Fridrichova dvora a jeho kontaktů se zmíněnými centry, s největší pravděpodobností právě zámořskými.

Přibližně ze stejné doby (z 1.čtvrtiny 1200) pochází i *Sakramentář z chrámu sv.Petra ve Vatikánu* (F.S.Pietro F.18), který je však na rozdíl od Bible z Guarneriany bezpečně spojitelný se sicilským prostředím, dokonce i jeho normanskými tradicemi (OBR:110).⁹⁰ Z tradičního ornamentálního repertoáru jeho výzdoba využívá výše u messinského skriptoria popsané typy iniciál, pletenců, okřídlených draků, akantového listoví i byzantských typů květivových srostlic, které nacházejí uplatnění v kaudách iniciál, podobně jako je tomu u starších sicilských příkladů.⁹¹ Ornamentální tvarosloví doplňují i motivy společné s výzdobou Bible z Guarneriany (např.od způsobu kladení bílých teček kolem dessinových linií prokreslujících těla iniciál, přes typ a způsob provedení části monster až po expansivní komposice figurálních motivů, které aktéry děje figurálních výjevů vysunují přes těla iniciál do vnějších polí či nejbližšího prostoru bordur).⁹² Důležité změny ornamentiky ve výzdobě tohoto rukopisu, oproti dosavadní tradici i Bibli z Guarneriani, lze označit jako příznak rostoucí orientace na nejnovější byzantské vzory palaiologovského původu: např.růst kovové ztuhlosti rozvilinových spirál a zúžení škály užívaných rostlinných motivů (ještě důsledněji než v Bibli z Guarneriany) ve prospěch plošných tapet pozadí, opakujících se typů tvarově oproštěnějších květinových srostlic a jejich postupné nahrazování oblíbenými trojlísty s protaženou střední částí, která ústí do vlasové linie stáčené do spirál. Tyto trojlísty (Tab.IV.11)2.a), jde o tvarově oproštěné liliové srostlice (srov. je s Tab.II.11)2.a + III.11)2.a), také v byzantských rukopisech 13.století vytlačují dosud hojně květinové srostlice palmetových tvarů (Tab.III.11)1.a-b), a to i z jejich dosavadního uplatnění v dolních bočních nárožích rámu dekorativních záhlaví kapitol. A podobně jako v byzantských rukopisech i zde se mění barevná škála ve prospěch častějšího uplatňování červeně (jako v *Evangeliáři z Monreale*, ms.8, a.q.1195), přičemž právě toto barevné ladění znovu převáží i v pozdním období sicilské

⁸⁸ Pro spojení *Bible z Guarneriany* s dvorem Fridricha II. viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.19), s.42-46 a V.Pace 1987 (pozn.26), s.75-78.

⁸⁹ Detailněji rozbor dekorativního systému výzdoby *Bible z Guarneriany* (Udine, Biblioteca Guarneriana, ms.3) viz kapitola I.2. a Tab.III.

⁹⁰ K vřazení *Sakramentáře z chrámu sv.Petra ve Vatikánu* (ms.F.S.Pietro F.18) do sicilského uměleckého prostředí viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.19), s.46-47.

⁹¹ Pro srovnání ornamentiky *Sakramentáře z chrámu sv.Petra ve Vatikánu* (ms.F.S.Pietro F.18) s předešlou sicilskou tradicí viz tamtéž, obr.15-39 a orientačně k zmíněnému ornamentálnímu tvarosloví viz tamtéž, s.46-47.

⁹² O ornamentálních motivech společných výzdobě *Sakramentáře z chrámu sv.Petra ve Vatikánu* (F.18) a *Bible z Guarneriany* viz tamtéž, s.46.

iluminace. Nevýznamné ovšem nejsou ani pokročilé motivy figurálních komposic (např. způsob prohnutí těla Ukřižovaného, plastičnost modelace inkarnátu i náznak průhlednosti bederní roušky na f.67r v *Sakramentáři z Vatikánu*, F.S.Pietro F.18 z 1.čtvrtiny '200).⁹³ K motivům tohoto druhu je nutné připojit i rostoucí zájem o zdůrazňování stop utrpení a prožívané bolesti Ukřižovaného (obecně jde o tendenci usilující o zniternění výrazů postav a prosazuje se i v ostatních figurálních výjevech), dále se uplatňuje nový druh zájmu o zobrazování přírodnin a v souvislosti s proměnami barevné škály, přesněji její harmonisací k jednoduššímu barevnému ladění, nelze opomenout, že jde o řešení připravující rafinovaný způsob malby, který v byzantském palaiologovském umění nakonec dosáhl mimořádného stupně dokonalosti ve výzdobě chrámu Spasitele v Choře v Konstantinopoli (v 1.čtvrtině '300), ale jehož počátky sahají až do 1.čtvrtiny předešlého století.⁹⁴ V žádném případě tedy nejde o návrat k tradičním byzantismům, ale naopak: ohlasy palaiologovského stylu v tomto případě souzní s tím, co bude v Itálii stále silněji výrazem domácí podoby gotického umění. Nelze ovšem vyloučit, že může jít též o výsledek paralelního vývoje jižní Itálie s palaiologovským uměním,⁹⁵ i když pravděpodobnější je spíše přejímání palaiologovských podnětů a jejich následná transformace, tak jak je tomu v průběhu a zejména po polovině '200 i v ostatních centrech v Itálii.⁹⁶

Z pozdějšího období Fridrichovy vlády se z reprezentativních rukopisů jeho dvora dochoval jen *Žaltář z Riccardiany* (ms.322), datovatelný mezi léta 1235-1237 (OBR:111).⁹⁷ V jeho výzdobě se kromě tradičních a pro Sicílii a jižní Itálii typických motivů (např. draci srovnatelní s typy iniciál odvozené z messinských rukopisů z 90.let 12.století) vyskytují též ornamenty analogické Bibli z Guarneriani (zmíněné typy draků a výše popsaná rostlinná ornamentika), dále se objevují motivy blízké zmíněnému Vatikánskému svatopetrskému sakramentáři (F.18) i ornamenty tradičně byzantské, ale

⁹³ Na uvedené nové ornamentální motivy v repertoáru *Sakramentáře ze sv.Petra ve Vatikánu* (F.18) z 1.čtvrtiny '200 upozorňuje a jejich souvislosti rozvádí M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.19), s.46-47, ale považuje je jednoznačně za autonomní výraz transformace tradičního byzantského stylu a jeho gotisaci, ve smyslu pozápadnění tradičního repertoáru, bez případných byzantských předloh palaiologovského původu. Naopak, následné výzkumy v oblasti byzantského knižního malířství naznačují možnost provázat tyto stylové rysy se změnami v palaiologovském umění viz O.Demus; *Byzantine Art and the West*, New York 1970, s.95 ad.

⁹⁴ Domnívám se, že naznačené ornamentální tvarosloví i pokročilé motivy figurálního kánonu a případného obsahu zmíněných výjevů nelze vysvětlit bez souvislostí s palaiologovským uměním i jeho byzantskými předstupni. Např. pokud jde o ornamentální tvarosloví i v kombinaci s uvedeným barevným laděním viz H.Buchthal-H.Belting; *Patronage in Thirteenth Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, New York 1978, s.78-79. A pokud jde o prohnutí těla a další motivy v zobrazení Ukřižovaného či obsahové a formální souvislosti figurálních motivů viz O.Demus 1970 (pozn.93), s.205-224.

⁹⁵ Paralelitu vzniku motivů tohoto druhu v Itálii i Byzanci nebo autonomní vznik těchto motivů v Itálii či Záalpi bez souvislosti s Byzancí zejména zdůrazňuje S.Bettini 1950 (pozn.9), s.25-27 (v dílčích motivech vztah převrací v působení západu na Byzanc).

⁹⁶ Blíže o vztahu palaiologovského umění a jeho podnětech pro vývoj italského umění '200, a to od 20.let '200 (od Giunta Pisana) po 80.a 90.léta '200 (i v iluminacích boloňské školy) viz zejména O.Demus 1970 (pozn.93), s.205-224, A.Conti 1981 (pozn.73), s.28-29, 31 ad., A.Tartuferi 1991 (pozn.29), s.16-18, 59 ad. a A.Chastel 1993 (pozn.6), s.123-125.

⁹⁷ Blíže o *Žaltáři z Riccardiany* (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms.322) a jeho dataci po smrti Isabely de Brienne a před druhou svatbu Fridricha II. s Isabelou Anglickou r.1237 viz H.Buchthal 1957 (pozn.13), s.39 ad. (považuje jej za dílo Sicilanů činných v Jerusalemě), dále viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.19), s.47-48.

ve zdejší prostředí nikterak neobvyklé ani později (např. srdčité tvary ve skladbě těl iniciál obdobné byzantským oblíbeným sestavám).⁹⁸ Důležitý vývojový posun ale odráží způsob jak je uvedené tvarosloví provedeno: vše je poněkud ztuhlejší a v kovově chladně laděné barevnosti, také rostlinné ornamenty jsou důsledně geometrisovány a dokonce tradičně pružné výhonky se změnily ve ztuhlé a symetrické spirály. Jde o tendenci sledovatelnou nejen v Bibli z Guarneriany a u části byzantských rukopisů, doložitelnou již od komnénovských časů (např. Tab. I.4) 1. a. 3), ale kromě těchto příkladů ze Sicílie a jižní Itálie je právě tato geometrisace forem i velice charakteristická pro díla přelomu 12. a 13. století ze skriptoria při sv. Janu v Akře (např. *Misál z Neapolské Národní knihovny, ms. VI.G.11* z konce 12. století).⁹⁹ Důslednost této tendence ve výzdobě *Žaltáře z Riccardiany* (ms. 323) však nemá v jižní Itálii a na Sicílii přímé srovnání, ale ani v náznaku se nevyskytuje i v pozdějších zdejších rukopisech z Manfrediho či z Conradinových časů. Naopak, iluminátorské tvarosloví pozdní štaufské éry spíše stupňuje expresivní dynamisaci forem (viz kapitola II.).

Tak jako v jižní Itálii a na Sicílii, tak i v **BENÁTKÁCH** před polovinou '200 vzniká protogotický styl, který završuje zdejší předešlý vývoj a obdobně jeho trvání přerůstá přes polovinu '200, ale v Benátkách na rozdíl od jižní Itálie lze jeho dozvuk sledovat až k počátkům '300, kdy dochází k jednoznačně čitelnému stylovému obratu, podepřenému zpracováním podnětů z Giottova stylu.¹⁰⁰ I poté se však v Benátkách prosazuje byzantisující orientace a specifický historismus využívající románské, ale i předrománské, karolínské ba i starokřesťanské motivy.¹⁰¹ Tato stylová orientace samozřejmě není neměnná ani lokálně uzavřená, naopak, právě přímo z tohoto zdroje vyrostla padovská škola, po polovině '200 reprezentovaná skriptoriem Giovanniho da Gaibana, jehož díla jsou důležitým výrazem vznikání jedné z podob italského gotického umění.¹⁰² Zmíněná vazba Benátek a Padovy má ale své kořeny již ve 12. století a teprve na přelomu '200 a '300 vytlačil styl boloňské školy z Popádí i Padovy tuto benátskou

⁹⁸ Z uvedených motivických příkladů ve výzdobě *Žaltáře z Riccardiany* lze zdůraznit tradiční typy iniciál odvoditelné z messinských vzorů z 90. let 12. století, dále motivy draků srovnatelné s *Vatikánským svatopetrským sakramentářem* (F.18) – M. Daneu Latanzi 1966 (pozn.19), obr. 18, 23, 31 a s. 47-48, kde o rostlinných ornamentech, jež typologicky spojuje s *Bibli z Guarneriany* (ms.3) i zmíněným *Vatikánským svatopetrským sakramentářem* a na Sicílii a v jižní Itálii zdomácnělé srdčité tvary ve středu iniciál jak byly užívány již ve 12. století v byzantské iluminaci. Detailněji rozbor výzdoby pojednávaných rukopisů viz kapitola I.2.

⁹⁹ Blíže o charakteru této geometrisující tendence v mladším období vlády Fridricha II. v sicilské iluminaci (od 30. let '200) viz M. Daneu Lattanzi 1966 (pozn.19), s. 48-49 a v dílech ze skriptoria při sv. Janu v Akře, kde se prosazuje od konce 12. století viz H. Buchthal 1957 (pozn.13), s. 35-38.

¹⁰⁰ Orientačně o charakteru vývoje benátské iluminace v průběhu '200 viz S. Marcon 1995 (pozn.9), s. 59-62 a pozn.27.

¹⁰¹ Blíže o houževnatosti byzantisující tradice a specifickém historismu benátského umění '200 a '300 viz S. Bettini 1950 (pozn.9), s. 23-26, O. Demus 1970 (pozn.93), s. 132-137 a nověji v souvislosti s benátským knižním malířstvím viz S. Marcon 1995 (pozn.9), s. 63, 105, 121, 128-130.

¹⁰² Orientačně o významu dílny Giovanniho da Gaibana viz J. Květ 1927 (pozn.10), s. 10 ad., C. Bellinati – S. Bettini 1968 (pozn.9), s. 78-82, 106-110 a nověji viz G. M. Canova 1999 (pozn.9), s. 16-17 a blíže o jeho vztahu k benátské škole 1. poloviny '200 viz G. M. Canova 1999 (pozn.9), s. 16 (oproti st. literatuře – C. Bellinati-S. Bettini 1968, s. 82, 90-93 a zejména s. 106-110: v níž býval kladen větší důraz na autonomní vznik stylu G. da Gaibana, nyní se badatelé kloní k jeho výraznějšímu spojení s benátskými předstupní, jako přímými východisky jeho stylu).

byzantisující stylovou orientaci.¹⁰³ Obdobná, ale volnější vazba mezi benátským byzantisujícím stylem a Umbrií, v tamních centrech rovněž nemálo přispěla k formování stylového základu pro zdejší lokální styly, které však velmi podstatným způsobem zpětně zapůsobily i na vývoj takových center v Toskánsku, jakými byla Pisa či Siena.¹⁰⁴ Benátské umění 1.poloviny '200 tedy odráží nejen důležitý stav místního vývoje, který je výsledkem vstřebávání a transformace podnětů z Byzance i ze severní a střední Itálie (zejména Toskánského geometrického stylu), ale poodhaluje i východiska pro jednu z důležitých podob italského gotického umění a nadto (!), právě tato stylová vrstva mnohými vazbami přesahuje Alpy i do středoevropského prostoru.¹⁰⁵ Knižní malířství v Benátkách se na počátku '200 vyrovnává s všestrannými následky čtvrté křížové výpravy a dobytím Konstantinopole (1204), které se odráží nejen v utužení tradiční byzantisující orientace zdejšího uměleckého prostředí, ale i ve větším vzestupu širších mezinárodních a v rámci Itálie nadregionálních kontaktů.¹⁰⁶ Konkrétně, jestliže benátské rukopisy 12.století představují pouhou lokální variantu geometrického stylu, závislou především na benediktinském skriptoriu při San Cipriano na Muranu, který je jakýmsi provinčním prostředkovatelem stylu ze San Benedetto v Polirone, nyní (v 1.desetiletí '200) se v Benátkách samotných prosazuje přímá orientace na hlavní Toskánská a umbrijská centra geometrického stylu.¹⁰⁷ A současně se těžiště benátské iluminátorské produkce vychyluje od klášterních skriptorií ve prospěch dóžecího skriptoria.¹⁰⁸ První mistři dóžecího skriptoria, činní od 1.desetiletí do počátku 40.let '200 vytvořili 3.svazkový *pasionál* (*Legendae sanctorum*), uchovávaný v *Marcianě* (*Cod.Lat.Z, 356=1609, Cod.Lat.IX, 27=2797, Lat.IX, 28=2798*) a jeden *právní rukopis* (*Secreta, Liber pactorum I.*), uložený v *benátském Státním archivu* (*ms.I.*).¹⁰⁹ Podle *Pasionálu* byla dílna pojmenována jako „Dílna Legendáře z Marciany.“¹¹⁰ Ve výzdobě rukopisů dospěli

¹⁰³ Blíže o vztazích Benátek a Padovy od 12.století viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.53 ad. a orientačně o vývoji padovské školy v průběhu '200 a jejích změnách na přelomu '200 a '300 viz L.Grossata; *Codici miniati del Trecento nella Biblioteca Capitolare di Padova*, Padova 1967, s.11-18 a nověji G.M.Canova 1999 (pozn.9), s.16-18.

¹⁰⁴ Blíže o vztazích mezi benátským byzantisujícím stylem a Umbrií před a kol r.1250 viz R.Passalacqua-M.G.Ciardi Dupre 1980 (pozn.44), s.11-17 a o významu vazeb umbrijských dílen a např. Pisou a Sienou viz F.Todini; *La pittura umbra*, I-II, Milano 1989, s.311 a obecných souvislostech viz A.Chastel 1993 (pozn.6), s.91-93.

¹⁰⁵ Orientačně o vztazích Toskánského geometrického stylu k benátské knižní malbě 12.století a jeho proměnách v 1.polovině '200 viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.15, 53-54 a blíže o vazbách mezi benátským uměním 1.poloviny '200 a středoevropským uměním viz pozn.9 a 10.

¹⁰⁶ Orientačně o historických a kulturních změnách v Benátkách po r.1204 viz G.Proccaci 1997 (pozn.2), s.17-19.

¹⁰⁷ Blíže o benátských rukopisech 12.století a jejich vztazích ke skriptoriu při San Benedetto v Polirone a San Cipriano na Muranu a o proměně situace počátkem '200 viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.53-54 a s.100-103 a o souvislostech s Umbrií a Toskánským geometrickým stylem viz pozn.104 a 105.

¹⁰⁸ O dějinách dóžecího skriptoria a jeho novém významu od počátku '200 viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.55-56.

¹⁰⁹ Uvedený třísvazkový *pasionál* obsahuje: *Legendae sanctorum pars hiemalis* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod.Lat.Z, 356=1609) z počátku '200, *Legendae sanctorum pars aestiva* (Cod.Lat.IX, 27=2797) dokončený pro San Marco písařem Vivianem r.1210 a *L.s.pars autumnalis* (Cod.Lat.IX, 28=2798) datovatelný do 30.let '200 a zmiňovaný rukopis *Secreta, Liber pactorum I.* (Venezia, Archivio di Stato, ms.I.) sepsaný ve 30.letech '200 také písařem Vivianem viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.55-56 a 104-108.

¹¹⁰ Pojmenování této skupiny iluminátorů dóžecího skriptoria jako „Dílna Legendáře z Marciany“ pochází od Antona Maria Zanettiho, autora katalogu z r.1741 – viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.105.

iluminátoři této dílny k typicky *benátské byzantisující podobě pozdního geometrického stylu*, která dokládá tvůrčí transformaci přímých podnětů z Toskánska, Umbrie i Byzance a jejich skloubení s místními tradicemi.¹¹¹ Tento dekorativní system, podobně jako jihoitalská díla té doby ukazuje jinou, ale podobně výrazně nezaměnitelnou variantu výběru životaschopného románského a byzantského tvarosloví (OBR:62).

Přímým pokračovatelem „Dílny Legendáře z Marciany“ se stal Mistr Komentáře z Marciany (Cod.Lat.Z, 506=1611).¹¹² Jeho počátky tvorby lze vysledovat ojedinele ve 30 letech ve výzdobě 3. svazku Pasionálu (Cod.Lat.IX, 28=2798) a hojněji na počátku 40. let '200 v části iluminací diplomatického rukopisu ze Státního archivu (ms.I.).¹¹³ Oproti starší stylové vrstvě dóžecího skriptoria se již v těchto rukopisech, v iluminacích od Mistra Komentáře, projevuje zjednodušování společných vzorů a větší míra zběžnosti kresby i malířského rukopisu, aniž by tím utrpěla zářivost barev a technická kvalita maleb.¹¹⁴ V iluminacích eponymního *Komentáře z Marciany (Tractatus in Evangelii sancti Marci, Cod.Lat.Z, 506=1611)*, sepsovaného ve 30 letech a iluminovaného ve 40 letech '200, nadto vzrůstá kresebnost, rozšiřuje se barevná škála a stupňuje zářivost tónů i barevné kontrasty využívající hojnějšího zlacení a modrého pozadí vnitřních polí iniciál (OBR:64).¹¹⁵ Současně nápadně vzrůstá hybnost monster, které jsou sice typologicky závislé na místní tradici 12. století, ale jemnost jejich provedení již prozrazuje nové estetické cítění.¹¹⁶ Typologické prostředky konstrukce těl iniciál zjednodušují předešlý repertoár na dvě základní varianty: 1. otevřené formy (odvozené z tradic geometrického stylu) a 2. zavřené formy, které se stanou typickým benátským motivem.¹¹⁷ Nadto se objevují i typicky západní způsoby konstrukce těl iniciál s jednoduchými výhonky z naturalistického, jemně prokreslovaného listoví (f.267r, 269r).¹¹⁸

¹¹¹ Orientačně o benátské variantě pozdní fáse geometrického stylu viz L.Grossata 1967 (pozn.103), s.9-10 a S.Marcon 1995 (pozn.9), s.105-106.

¹¹² Blíže o Mistru Komentáře z Marciany (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod.Lat.Z, 506=1611) viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.56-58 a 105-111.

¹¹³ Blíže o počátcích Mistra Komentáře z Marciany viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.105-108.

¹¹⁴ Blíže o charakteru odlišností mezi 3 mistry Dílny Legendáře z Marciany a Mistrem Komentáře z Marciany (zvláště jeho vztahu ke stylu Hlavního mistra Druhého svazku Legendáře) viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.105-107.

¹¹⁵ Blíže o výzdobě rukopisu Komentáře z Marciany (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod.Lat.Z, 506=1611: *Tractatus in Evangelii sancti Marci*) viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.56-57 a 109-110.

¹¹⁶ Blíže o monstrech v Komentáři z Marciany viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.56 a 109 a obecně o typologii monster v italské středověké iluminaci a jejich vývojových proměnách viz G.dalli Regoli 1980 (pozn.40), s.10 ad. a nejobecněji o možných obsahových souvislostech monstrech ve středověkých rukopisech viz M.Camille; *Image on the Edge*, Harvard 1992, s.9 ad.

¹¹⁷ Terminologie obou typů konstrukce iniciál dle S.Marcon 1995 (pozn.9), s.57 a tamtéž o budoucí oblíbenosti druhého typu iniciál se zavřenou formou v benátské iluminaci. Obecně o definici pojmů otevřená a zavřená forma iniciály viz Ch.Jakobi 1991 (pozn.36), s.132. V případě zavřené formy iniciál je myšleno důsledné orámování vnitřního i vnějšího pole iniciály.

¹¹⁸ Blíže k západnímu původu tohoto typu iniciál a s ním spojeného tvarosloví viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.57: autorka vyslovuje hypotézu o anglickém původu tohoto motivu a jeho zprostředkování do Benátek skrze francouzské rukopisy a jejich přítomnost v Piacenze a Padově. Blíže o dochovaných rukopisech francouzského původu v Piacenze viz A.C.Quintavalle 1963 (pozn.58), s.28-29 a v Padově viz G.Abate 1975 (pozn.8), s.721-725.

Tímto rukopisem byla definována podoba *Benátského šperkařského-zlatnického stylu*, který je výrazem místního protogotického umění.¹¹⁹ Právě ornamentální tvarosloví této stylové vrstvy iluminací lze též přímo spojit s benátským monumentálním malířstvím té doby (např.s mozaikami atria San Marco).¹²⁰

Pozdní díla tohoto mistra (ze 40.let '200) zastupuje *Graduál ze sv.Marka ve Státní knihovně v Berlíně (ms.406 08)*.¹²¹ V jeho výzdobě se projevuje potměnění a zchladnutí barevné škály, dosud hojně jemné výhonky z výběhů iniciál jsou nahrazovány masivnějšími a plastičtějšími tvary, jež předjímají obdobné tvarosloví Giovanniho da Gaibana a v historisující skupině dílenského repertoáru je znovuoživena část románského tvarosloví: opět hojněji tvoří draci těla iniciál, pletence znovu vyplňují vnitřní pole a důraz na jemnost, ale výraznost bílých dessinů, zužuje možné analogie v monumentálním malířství na ornamentiku levé části atria San Marco.¹²²

Ještě před polovinou '200 se v Benátkách, v dosud nelokalisovaném skriptoriu objevil nový stupeň či nová varianta tohoto šperkařského stylu, a to ve výzdobě *Antifonáře ze soukromé sbírky*, který je datovatelný do rozmezí 1232-1250 (OBR:66).¹²³ Od předešlých rukopisů se odlišuje ještě silnější byzantisující orientací, která je však spojována s historisujícími motivy, jež se dovolávají klasicisujícího komnénovského umění, románských tradic (prázdná těla iniciál dle geometrického stylu) i starokřesťanských vzorů.¹²⁴ Zmíněný repertoár je ale současně spojován i s celou škálou motivů západního původu (např.ornamentikou kaligrafických iniciál a typy použitých dessinových bičíků).¹²⁵ Tyto nesourodé složky jsou však přetaveny do manýristického kánonu s protaženými proporcemi postav, jako u expresionistických fresek z Miloševa, barevná škála je zúžena (na zlatou a kontrasty zelené a červené, růžové a hnědé), ale barvy jsou zářivé a oproti starokřesťanským vzorům potlačují možné naturalistické působení.¹²⁶ Zmíněná stylová poloha je velmi dobře spojitelná s mozaikami nad vchodem do pokladnice San Marco (po 1231) a s mozaikami kupole atria San Marco s Abrahámovými

¹¹⁹ Blíže o definici Benátského šperkařsko-zlatnického stylu viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.60 a 109.

¹²⁰ Blíže o analogiích mezi mozaikami atria v San Marco a rukopisem Komentáře z Marciany viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.57.

¹²¹ Blíže o pozdních dílech Mistra Komentáře z Marciany a zmíněném *Graduálu* (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms.406 08) sepsaném ve 30.letech '200 viz S.Marcon, 1995 (pozn.9), s.58 a 110-111.

¹²² Blíže o charakteru pozdního stylu Mistra Komentáře z Marciany viz předešlá pozn. a o dekoraci levé části atria v San Marco viz S.Bettini 1950 (pozn.9), s.24-26.

¹²³ Blíže o uvedené stylové variantě šperkařského stylu, jíž reprezentuje zmíněný *Antifonář ze soukromé sbírky* (Antiphonarium pars aestiva et autumnalis), datovaný 1232-1250 i podle vývoje liturgie užívané při San Marco (a jeho vznik jako náhradu za shořelé rukopisy při požáru chrámového pokladu r.1230) viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.58-60 a 112-113 – kat.14.

¹²⁴ Obecněji o historisujících sklonech benátského prostředí viz pozn.101 a konkrétně v souvislosti se zmíněným antifonářem a mozaikami atria s Abrahámovými výjevy a přilehlými lunetami či s mozaikami nad vchodem do pokladnice San Marco, tedy s výrazem této tendence v průběhu 1.poloviny '200 viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.59 a 113 a v širším kontextu s ciboriovými typy oltářů a historisujících typech hlavic atd viz S.Bettini 1950 (pozn.9), s.23-26 a O.Demus 1970 (pozn.93), s.132-137.

¹²⁵ S.Marconová pro uvedený význam motivů západního původu v repertoáru zmíněného Antifonáře pojmenovává tento styl: "silně pozápadněný byzantský styl" – S.Marcon 1995 (pozn.19), s.59

¹²⁶ Obecně o charakteru tohoto pozápadněného silně byzantisujícího stylu viz O.Demus 1970 (pozn.93), s.195 ad. a V.Lazarev; Storia della pittura bizantina, Torino 1965, s.251 ad.

výjevy a přilehlými lunetami.¹²⁷ Výzdoba tohoto rukopisu také z části souzní se zámořským stylem latinských skriptorií, které se právě po r.1244 (po pádu Jerusaléma) soustředila do Akry, kde následně vzniká syntesa obdobné orientace.¹²⁸ Zmíněná benátská poloha této stylové orientace ale v italských souvislostech představuje druhý důležitý zdroj (vedle stylu Mistra Komentáře z Marciany) pro padovskou školu (pro Giovanniho da Gaibana).¹²⁹

S Benátskem tradičně spojované **FURLANSKO** se v 1.polovině '200 nachází v komplikované situaci. Tamní umělecké a kulturní směřování bylo do značné míry závislé na patriarchátu Aquilejském až do r.1248, kdy v důsledku událostí po koncilu v Lyonu (r.1245) dochází k radikálnímu obratu a dosud ghibellinské a na Zápí orientované Furlansko se přiklání ku guelfským Benátkám i s dalekosáhlým dopadem nejen na kulturní orientaci, ale i na demografické poměry kraje.¹³⁰ Ve 20. a 30.letech '200 ale v místní knižní malbě převažuje tvorba spojitelná se **Sasko-durynským lámáným stylem**: *Pontifikál z Aquileje (Friulli, Museo Cividale cod.81)* z 20.let '200.¹³¹ Této orientaci ještě výrazněji napomohla přítomnost *Žaltáře sv.Alžběty (Museo Archeologico v Cividale Cod.137)* objednaného přímo Heřmanem Durynským (+1217), ale od 30.let '200 doloženém v Cividale (OBR:65).¹³² Souběžně ovšem, již před polovinou '200, se ve Furlansku objevují i skriptoria spojitelná s italským **pozdně románským „benediktinským“ stylem**, v daném případě **v jeho benátské stylové variantě**; Jde především o díla ze skriptoria v Aquileji: rukopis *Ordo officii secundum ritum aquileiense s Pasionálem (Seminář v Gorizii, Cod.B)* z počátku '200 a na něj navazující *Žaltář a Sakramentář z Udine (Arcibis.knih.v Udine, Cod.73 a 75)*.¹³³ Právě tato díla připravují následné pevné sepjetí Furlanska s byzantisujícím benátským uměním po polovině '200.

Společným rysem pozdněrománského a protogotického jihoitalsko-sicilského a benátského prostředí je jejich společné východisko v byzantském umění. Jejich vztah k Byzanci je v obou případech přímý, na rozdíl od většiny ostatních center, kde lze uvažovat spíše o byzantisující umělecké tradici, v různých dobách oživované různě intenzivními kontakty s Byzancí.¹³⁴

¹²⁷ Uvedené analogie v mozaikách v San Marco (nad vchodem do pokladnice a Abrahámovy výjevy v atriu) viz pozn.124 a pozn.výše a blíže o příslušných mozaikách v San Marco viz S.Bettini 1950 (pozn.9), s.23-26.

¹²⁸ Blíže o souvislostech tohoto stylu se zámořskými skriptorii při Sv.Janu v Akře viz H.Buchthal 1957 (pozn.13), s.101 ad. a S.Marcon 1995 (pozn.9),s.59.

¹²⁹ Blíže o významu tohoto stylu pro formování iluminátorských prostředků dílny Giovanniho da Gaibana viz S.Marcon 1995 (pozn.9), s.s.113 a nejnověji G.M.Canova 1999 (pozn.9), s.16 ad, 47 ad.

¹³⁰ V souvislosti s kulturními a politickými poměry Furlanska je zvláště důležitý Gregorio da Montelongo (1251-69), za nějž dochází i k odchodu německé šlechty a kraj je v jistém smyslu kolonizován Lombardány, Toskánci i Benátčany. viz G.Bergamini 1985 (pozn.3), s.18-19.

¹³¹ Blíže o *Pontifikálu z Aquileje* (Museo Cividale Cod.81) viz G.Bergamini 1985 (pozn.3), s.17-18.

¹³² Blíže o přítomnosti *Žaltáře sv.Alžběty* (Museo Archeologico v Cividale, Cod.137) ve Furlansku od 30.let '200 a možném vlivu jeho výzdoby na zdejší umění viz G.Bergamini 1982 (pozn.3), s.17-18 a L.Menegazzi 1987 (pozn.15), s.43-60.

¹³³ Blíže o aquilejských rukopisech zmíněného scriptoria (*Ordo officii s Pasionálem ze Semináře v Gorizii cod.B* z poč.'200 a navazující *Žaltář a Sakramentář z Arcibis.knihovny v Udine cod.73 a 75*) viz G.Bergamini 1985 (pozn.3), s.18 ad.

¹³⁴ O kontaktech Byzantinců s italským prostředím a rozdílné definici byzantisujících tradic a přímých účinků vlivu živého byzantského umění viz V.Lazarev 1965 (pozn.126), s.282 ad., O.Demus 1970 (pozn.23), s.205-237, V.Pace 1987 (pozn.26), s.75-78, G.Cavallo; La cultura italo- greca nella produzione

1.1.5. BYZANTSKÉ KNIŽNÍ MALÍŘSTVÍ

Kromě uvedeného různorodého tvarosloví byzantského původu, ale nelze další vývoj italské knižní malby rekonstruovat bez orientace v podnětech přicházejících přímo ze samotné **BYZANTSKÉ** knižní malby.¹³⁵ Výchozí stav byzantské iluminace pro dobu před polovinou 12. století je ovšem ovlivňován především dvěma okolnostmi; 1) Základní ornamentální repertoár užívaný v byzantských skriptoriích bez podstatných změn (až do 30. let 13. století) čerpá svoji podobu z dekorativního systému zformovaného v časovém rozmezí od přelomu 10. a 11. století až do počátku 11. století.¹³⁶ 2) V průběhu 1. poloviny 12. století lze velmi těžce upřesnit a definovat průběh vývojových změn, které připravují postupnou proměnu dílčích motivů ornamentální výzdoby byzantských rukopisů, neboť v důsledku událostí následujících po 4. křížové výpravě a pádu Konstantinopole (1204) vzniká celá řada neřešitelných problémů. Předně nelze s určitostí stanovit chronologii rukopisů, jež jsou spojovány s dobou mezi pádem Konstantinopole (1204) a jejím osvobozením Michaelem VIII. (1261).¹³⁷ Současně, kromě několika výjimek, nelze ani upřesnit lokalizaci dílen, z nichž dané rukopisy pocházejí.¹³⁸ Uspokojivě nelze ani zodpovědět do jaké míry byla činnost skriptorií poznamenána zmíněnými dobovými událostmi (názory kolísají od teorie nepřerušeno kontinuitního vývoje i v okupované Konstantinopoli samé až po představu naprostého zlomu a otřesu základních zdrojů pro možnost dalšího vývoje, který by byl alespoň z části srovnatelný s předešlou érou).¹³⁹ Z uvedených důvodů je tedy nutné se v této souvislosti omezit jen na shrnutí podoby základního repertoáru dekorativních prostředků byzantské iluminace, jež mohly být aktuální v době kolem poloviny 12. století. Avšak zmíněné ustálení systému byzantské ornamentiky (i z hlediska jeho následných proměn) ukazuje, že minimálně až k 30. létům 13. století lze ony vývojové změny označit spíše za variace různých způsobů výběru z dostupné škály prvků, odlišitelné nejen tímto výběrem, ale zčásti i barevným laděním a

libraria, In: *Bizantini in Italia*, Milano 1992, s.497-651 a M.Zorzi ed.; *Venetiae quasi alterum Byzantium. Collezioni veneziane di codici greci dalle raccolte della Biblioteca Nazionale Marciana*, Venezia 1993, s.4 ad.

¹³⁵ Blíže o úloze byzantského knižního malířství pro formování italské gotické knižní malby, ve smyslu nových podnětů přicházejících z Byzance a jejich působení v dobovém umění Itálie viz kapitola II.1-2 a III.

¹³⁶ Blíže o ustálení ornamentálního systému v době od končící makedonské renesance (koncem 10. století) po dobu první fáze rozkvětu komnénovského klasicismu (koncem 11. století) viz E.Koche della Ferte; *Byzantinische Kunst*, Freiburg im Breisgau 1982, s.181 a zejména s.183.

¹³⁷ Orientačně o hlavních rukopisech kladených do časového rozmezí 1204 – 1261 viz A.Grabar; *Art Byzantin*, Paris 1967, s.365 (jde zejména o *Evangeliář z Národní knihovny v Athénách* ms.118, *Evangeliář z Universitní knihovny z Princetonu* ms.Garret 2, jež pochází z Athosu, dále řadu *Evangeliářů z kláštera sv.Jana na Pathmu* a z Národní knihovny v Paříži, *Vatikánský rukopis Epištol a Skutků apoštolů* Vat.gr.1208 a *Oktateuch z Athosu*, Vatopedi gr.602) a nověji G.Prato; *La produzione libraria in area greco-orientale nel periodo del regno latino di Costantinopoli (1204-1261)*, In: *Scrittura e civiltà*, 5, 1981, s.105-147.

¹³⁸ Ohledně problému lokalizace viz A.Grabar 1967 (pozn.137), s.365 a za výjimky s určitou pravděpodobností spojitelné s latinským panstvím v Heladě viz tamtéž, s.366 (konkrétně jde např. o *Evangeliář z Národní knihovny v Paříži* ms.gr.54, který je psán dvojjazyčně: latinsky a řecky) a nověji G.Prato 1981 (pozn.137), s.105-112, 125 ad.

¹³⁹ Orientačně o problematice rozdílné interpretace událostí mezi 1204 – 1261 a za představitele teorie diskontinuity viz A.Grabar 1967 (pozn.137), s.365-366 a za představitele teorie kontinuity viz O.Demus; *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago 1984, I., s.4, 134 a II. s.183-184, 205, 210 (i s vědomím částečného vzájemného prolnutí obou kultur, ale i s utužením návratu ke „klasickým“ schématům – ve smyslu komnénovského klasicismu), zatímco mezistupněm může být teorie předpokládající vzájemné oboplně užitečné prolnutí obou kultur viz G.Prato 1981 (pozn.137), s.145-147.

akcentem na různé stránky technického provedení, takže shrnutí typologie ornamentiky ku stavu kolem poloviny 13.století může i bez vývojového kriteriá napomoci k označení motivů a postupů, jimiž mohla Byzanc do r.1250 působit na ornamentiku rukopisů v Itálii. Současně jde o dekorativní systém, který nebyl omezen jen na byzantské iluminované rukopisy, ale též ornamentální schémata lze sledovat i v dobovém užitém umění, a to i z hlediska pojetí inovací jako různých variant interpretací v rámci neměnného výběru ze základního repertoáru motivů i téměř neměnných schémat jejich skladby.¹⁴⁰

Tento systém ornamentiky se ovšem přeci jen v dílčích akcentech proměňoval, a to minimálně k 30.létům 14.století. Právě až do 30.let '300 lze také sledovat v různých částech Itálie s různou intenzitou, ale přeci jen nezpochybnitelný vliv byzantského malířství i přímo byzantské iluminace. Zmíněné „vlny“ byzantismů, jež často výrazně zapůsobily na formování dalšího vývoje lze podle dostupné literatury datovat do doby od 1.desetiletí '200 (bezprostřední následky 4.křížové výpravy), do let doby kolem a po polovině '200 (expansion Palaiologů a pád latinského císařství v Konstantinopoli), na přelomu '200 a '300 (proměnlivá, ale stálá orientace Palaiologů na Itálii a upevnění italských obchodních kontaktů s Byzancí) a do 30.let '300 (počátky ekonomické a politické závislosti Byzance na západě a růst tureckého nebezpečí).¹⁴¹

Jelikož z hlediska ornamentiky jde spíše o zmíněné variace v rámci daného systému, považuji za užitečné, pokud to dochovaný materiál a stav jeho zpracování umožňuje, alespoň částečně naznačit další možné proměny tohoto systému už nyní, z hlediska italského materiálu poněkud nechronologicky (až do r.1330), ale z hlediska vývoje byzantského umění správně, neboť v rámci periodizace byzantského umění doba po r.1204 až po r.1330 tvoří obtížně dělitelný celek. V navazujících kapitolách, pokud to bude možné, pokusím se na uvedené navázat a upřesnit možné zdroje oněch zmiňovaných „vln byzantismů.“

Pokud lze doufat v rekonstruovatelnost vývoje byzantské knižní malby v době kolem a zejména po polovině 13.století, dosud asi nejvěrohodnější osou takových úvah mohou být předpokládaná dvorská a aristokratická skriptoria, s určitou pravděpodobností spojitelná s Palaiologovským dvorem.¹⁴² Po zmíněné skupině rukopisů z 1.poloviny 13.století, jež nelze s určitostí chronologicky uspořádat ani lokalizovat místo jejich vzniku, lze snad právě ve zmíněném prostředí palaiologovského dvora vysledovat alespoň z části další směřování byzantské iluminace. S tradicemi komnénovské éry lze spojit výzdobu *Apokalypsy z Moskvy (Historické Museum gr.407)* z doby kol.r.1250 s výrazně narativním pojetím ilustrací, jež se v palaiologovském období jeví stále vzácnější nebo obtížně časově upřesnitelnou výzdobu *Evangeliáře z Velké Lavry na Athosu (nyní*

¹⁴⁰ Orientačně o slohovosti sledovaného byzantského ornamentálního systému doložitelného a propojitelného v iluminacích i jednotlivých oborech užitého umění, zejména ve zlatnictví viz E..Koche della Ferte 1982 (pozn.136), s.183 ad. a detailněji v souvislosti s dílnou pro členy rodiny Jana Raoula: akant, květin.srostlice, architektonické konstrukce, iniciály, typologie záhlaví aj viz H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.94), s.75-91. Rozbor byzantského dekorativního systému viz kapitola I.2.1-2.

¹⁴¹ Orientačně o politických proměnách Byzantské říše viz B.Zástěrová ed.; *Dějiny Byzance*, Praha 1992, s.10 ad. a přehledově o souvislostech této situace s vývojem italského umění viz O.Demus 1970 (pozn.93), s.36-44, 205-237.

¹⁴² Blíže o rukopisech palaiologovského dvora a z části i o rukopisech s ním spojené aristokracie dosud neúplněji viz H.Buchthal – H.Belting 1978 (pozn.94), s.100-103 a A.Cutler; *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984, s.82-85 ad.

Veřejná knihovna v Petrohradě, gr.101), přes pochyby o upřesnění datace na desetiletí, přece jen zařaditelného do 13.století, který svou výzdobou představuje jeden z nejluxusnějších byzantských rukopisů palaiologovské éry.¹⁴³ Východiskem pro přesnější lokalizaci, alespoň jedné z hypoteticky definovatelných dílen a pro naznačení kontinuálního vývoje byzantské iluminace je ale výzdoba *Žaltáře z Athosu* (z kláštera *Stauronikita ms.46-A*) z doby po polovině 13.století (1250-70: OBR:28).¹⁴⁴ V tomto rukopise jsou shledávány ornamentální postupy charakteristické pro komnénovskou tradici, tehdy stále nejběžnější a v jistém smyslu neměnný systém, zatímco ve figurální výzdobě je konstatováno spojení s freskami v Sopočanech (z r.1260).¹⁴⁵ Právě tyto malby jsou většinou považovány za jednu z raných monumentálních forem *Prvního palaiologovského stylu* i za jedno z východisek vývojové fáse italské gotické malby, jež vrcholí v díle Giottové.¹⁴⁶ Podle H.Beltinga a H.Buchthala na tento rukopis volně navazuje výzdoba skupiny 7 *Evangeliářů* (*Athos-Dionysu 5: D-kat.1, Oxford-Bodleian Library ms.Barrocci 31: O-kat.8, Bibl.Apostolica Vat.gr.1158: V-kat.11, neznámé místo uložení: X-v kat.neuveden, Sinaj-S.Kateřina gr.228: C-kat.13, Athos-Iviron 30m: I-kat.2, Athos-Stauronikita 27: S-kat.4*), jež pokládají za nejcharakterističtější příklady uvedeného Prvního palaiologovského stylu (OBR:27).¹⁴⁷ Předpokládají jejich vznik v jedné dílně, buď z klášterního prostředí nebo přímo při konstantinopolském dvoře a časově jejich výzdobu řadí do rozmezí let 1270-1300.¹⁴⁸ Podle monogramu, identifikovaném jako značka objednavatele v *Evangeliáři z Vatikánu* (Bibl.Apostolica Vat.gr.1158: V-kat.1), rukopisy této dílny spojují s Theodorou Raoulainou, neteří císaře Michaela VIII. a dcerou protovestaria Jana Raoula (zakladatele kl.sv.Ondřeje v Konstantinopoli, jenž zemřel 6.12.1300).¹⁴⁹ Dále H.Buchthal a H.Belting naznačují možnost výzdoby těchto rukopisů pomocí specialistů, z nichž miniaturisté byli orientováni na nejnovější styl representovaný zmíněnými nástěnnými malbami v Sopočanech (ale čerpají mnohé i z makedonské renesance), zatímco dekoratéri specialisovaní na ornamentiku stále těžší z popsané komnénovské ornamentální tradice.¹⁵⁰

¹⁴³ Orientačně o zmíněném rukopisu *Apokalypsy z Moskvy* (Historické museum gr.407) z doby kol.r.1250 a *Evangeliáři z Velké Lavry na Athosu* (Petrohrad, Veřejná knihovna gr.101) z 13.století viz E.Koche della Ferte 1982 (pozn.136), s.275 ad.

¹⁴⁴ Blíže o *Žaltáři z Athosu* (klášter Stauronikita ms.46-A) a jeho dataci 1250-70 viz H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.94), s.54 a 64, 76, 79-80, 89, 92-97 (kat.5).

¹⁴⁵ Blíže o vztahu fresek v Sopočanech z r.1260 k výzdobě tohoto rukopisu a jejich významu pro formování Prvního palaiologovského stylu viz H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.94), s.15ad a zejména s.54-59 a přehledově též O.Demus 1970 (pozn.93), s.194-195. O ornamentice *Žaltáře z Athosu* (klášter Stauronikita ms.46-A) viz H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.94), s.76, 79-80, 89, 97.

¹⁴⁶ Orientačně o této stylové tendenci viz předešlá poznámka a v souvislostech vývoje v Itálii viz O.Demus 1970 (pozn.93), s.104-196.

¹⁴⁷ Blíže o skupině 7 *Evangeliářů* jako výrazu Prvního palaiologovského stylu viz H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.94), s.9-11, 17-30 a s.80 ad.

¹⁴⁸ O uvedené skupině 7 *Evangeliářů* viz pozn.výše a orientačně o předpokladech obnovy dvorských skriptorií v Konstantinopoli po r.1261 viz G.Prato 1981 (pozn.137), s.145-147.

¹⁴⁹ Blíže o identifikaci monogramu a možné objednavatelce Theodora Raoulaině, spřízněné s císařem Michaelem VIII. viz H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.94), s.11 a zejména 100-103.

¹⁵⁰ Z hlediska návratů k antikisujícímu stylu makedonské renesance, jak jej ve vrcholné podobě reprezentuje výzdoba *Pařížského žaltáře* (BN gr.139) aq.975, autoři sledují tuto tendenci i přes díla 11. a 12.století a hledají souvislou linii mezi *Evangeliářem z Florencie* (Laur.Plut.VI., 28-F) z poč.11.stol., přes *Evangeliář z Athosu* (Stauronikita 43) z 11.století a další *Evangeliáře* z 12.století (např.Atheny 56 a Paris –

Kvalitativně nejskvělejší práce oba autoři nacházejí v *Evangeliáři z Oxfordu* (Bodl.Libr.Barrocci 31: O-kat.8) a onen *Evangeliář ze soukromé sbírky - neznámého uložení (X)* (OBR:27).¹⁵¹

Důležité změny tohoto stylu i z hlediska modifikací sledovaného dekorativního systému pak konstatují u rukopisu *Nového zákona z Baltimore* (Walter Art Gallery-W 525: B-kat.6) a v *Evangeliáři z Velké Lavry na Athosu* (Athos-Lavra A2: L-kat.3), jejichž výzdoba přímo těsně navazuje na zmíněný *Evangeliář z Oxfordu* (Bodl.Libr.Barrocci 31: O-kat.8) a proto předpokládají jejich vznik v téže dílně, snad v časovém rozmezí 1280-1300.¹⁵² Změny figurálního kánonu lze označit jako rozšíření stávající škály vzorů (od antikizující makedonských vzorů a jejich následníků v komnénovské éře až po Sopočany r.1260) o nové motivy, jež rozrušují dosavadní jednotné působení figurálních komposic a postupně míří ke stylovým kvalitám Druhého palaiologovského stylu. Obdobnou proměnu v monumentální malbě lze sledovat v linii: mozaiky dómu sv.Apoštolů v Salonikách (Ezechiel), fresky v chrámu San Clemente v Ochridu (sv.Petr) z r.1295, fresky chr. v Staro Nagoričino v sev.Makedonii z r.1316-17, až po vrcholné dílo druhého palaiologovského stylu – mozaiky v Kariye Camii v Konstantinopoli z r.1320.¹⁵³

Zjednodušeně lze popsat tuto **tendenci směřující k Druhému palaiologovskému stylu** jako odklon od antikizující tradice – neohelénistického stylu (Lazarev) nebo klasického stylu (Demus) směrem k vrcholně palaiologovskému stylu (Belting-Buchthal): méně robustních postav, křehčích pohybů s bohatě řasenými drapériemi (vč.dynamicky zalamovaných tvarů), stále nezávislejšími na stavbě těla či antikizujících schématech i s využitím kánonu postav, v němž postupně sílí důraz na lehce naddimenzované hlavy, v budoucnu ozvláštňené stále pronikavějšími portrétními rysy.¹⁵⁴ V ornamentálním tvarosloví pak H.Belting a H.Buchthal konstatují jeho proměny směrem ku výraznějšímu užívání polopalmet sásánovského původu.¹⁵⁵ Dále zdůrazňují častější skladbu ornamentiky do horizontálních řad nebo v případě dříků sloupů do vertikálních pásů a oproti předešlým vrstvám i častější užívání poupat zarámovaných v romboidních tvarech nebo stále hojnější užívání „pseudokufických“ abstraktních lineárních ornamentů psaných zlatou barvou, přenesených i na dosud převážně prosté dříky iniciál, jakož i postupně stále vzrůstající kovové ladění barevnosti a v neposlední řadě i stále hojněji užívaný nový motiv medailonů s bílým vnitřním polem zdobeným perokresbou v podobě

Coislin 195) až k dílům palaiologovské doby: *Vatikánskému žaltáři* (vat.gr.381) a *Oktateuchu z Athosu* (Vatopedi 602) viz H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.94), s.17-30.

¹⁵¹ O významu a kvalitě *Evangeliáře (O-kat.8) a (X)* z hlediska celé skupiny viz H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.94), s.9-11.

¹⁵² Blíže o obou rukopisech (*Nový zákon z Baltimore* – Walter Art Gallery W 525:B-kat.6 a *Evangeliáři z Velké Lavry na Athosu* A2: L-kat.3) viz tamtéž, s.11ad.

¹⁵³ Blíže o proměnách Prvního palaiologovského stylu a genesi Druhého palaiologovského stylu viz tamtéž, s.33-58 a v širších souvislostech s ostatními druhy umění viz tamtéž, s.66-69 a dále O.Demus 1970 (pozn.93), s.196-205 nebo D.Talbot Rice; *Byzantské umění* (Art of the Byzantine Era, London 1963), Bratislava 1968, s.194-209.

¹⁵⁴ Obecně o charakteru figurálního kánonu Druhého palaiologovského stylu jako vrcholného stylu palaiologovské éry (1280-1330/40) viz H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.94), s.57-66, A.Grabar 1967 (pozn.137), s.366 nebo E.Koche della Ferte 1982 (pozn.136), s.275-277.

¹⁵⁵ Blíže o polopalmetách sásánovského původu (TabI.-II.11)1.d-f), jejich genesi v 10.st., ustálení jejich posice v dekorativním systému 11.st.a pro 12.st. se stávají hlavním druhem ornamentiky byzantských rukopisů – H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.94), s.77.

šesti paprskovitých linií.¹⁵⁶ Současně lze konstatovat i vzrůstající expansi akantu do těl iniciál a palmetových listů do bordur.¹⁵⁷ Nebo častější uplatnění skladby trojice palmet sestavené do medailonu¹⁵⁸ anebo skladbu týchž sestav po dvojicích do srdčitých tvarů. Do téže dílny, ale jako výraz jejího pokročilejšího příklonu k Druhému palaiologovskému stylu pak H.Belting a H.Buchthal řadí i *Evangeliář z Florencie* (Laur.Plut.VI.28: F-kat 7) z 90.let 13.století a *Evangeliář z Benátek* (Marciana gr.541: M-kat.14) z přelomu 13.a 14.století.¹⁵⁹

Naznačené změny, ovšem v pokročilejším stupni - v podobě **plně vyzrálého Druhého palaiologovského stylu** - se projevují též ve skupině 4 rukopisů, pevně spojených do téže dílny (rukopisy jsou sepsané i 1 písařem), ale v jejím rámci tvořící přece jen sevřenější skupinu. Nejlepším dílem této skupiny je *Vatikánský rukopis Skutků apoštolů* (Vat.gr.1208-kat.12), zatímco kvalita ostatních prací kolísá: zejména v dokončujících pracích na výzdobě zmíněného *Žaltáře z Athosu* (Stauronikita 46: A-kat.5) a dvou *Žaltářů z Národní knihovny v Paříži* (BN gr.21: N – kat.9 a BN gr.260: P – kat.10).¹⁶⁰ Tyto rukopisy jsou H.Beltingem a H.Buchthalem datovány do doby 1290-1320 a v monumentálním umění spojovány s mozaikami v Kariye Camii v Konstantinopoli z r.1320 a freskami ve Studenici (sv.Matouš) z r.1313-14.¹⁶¹

Kromě zmíněných výchozích rukopisů a následně úzce vymezené linie, jež sledovali H.Belting a H.Buchthal, zbývá ještě velké množství ostatních rukopisů, které čekají na upřesnění svého původu i datace a tak pro potřeby sledovaného tématu nyní již zmíním jen výběrově nejznámější z těch, které sice bezpečně spadají do počátků palaiologovské doby (13.st.-poč.14.st.), ale dosud představují sporné příklady pro exaktní stanovení chronologie i lokalisace; *Evangeliář z Petrohradu* (Veřejná knihovna gr.105), charakteristický plošnou, výrazně orientalizovanou ornamentikou využívající ostré kontrasty červené a modré, jehož datace a lokalisace se pohybuje od 1.poloviny 13.století (Talbot Rice-Nikájské císařství) po závěr 13.století (V.Lazarev – skriptorium pozdní etapy vlády Michaela VIII., jež v historizujícím smyslu záměrně čerpá ze starých vzorů)¹⁶² či problémy s datací skupiny pařížských rukopisů seskupitelných kolem *Lekcionáře z Paříže* (BN gr.311) a *Homilií sv.Řehoře Naziánského z Paříže* (BN gr.543), bohatě zdobených ornamentikou, která patrně vychází ze společných dílenských vzorníků

¹⁵⁶ Konkrétně o „poupatech v romboidních tvarech“ a jejich předstupních v 9.století – *Vatikánský lekcionář* gr.1156 a o uvedených motivech ornamentiky viz tamtéž, s.78-79.

¹⁵⁷ Blíže o motivech expanse ornamentiky do bordur viz tamtéž, s.83-84: a to dle tradice 10.století, poté dále rozvíjené i v komnénovské době: Paris gr.64, Vat.gr.364, Vídeň suppl.gr.50.

¹⁵⁸ O trojici palmet sestavených do medailonu viz tamtéž, s.85.

¹⁵⁹ Blíže o zmíněné pozdní činnosti sledované rekonstruované dílny a *Evangeliáři z Florencie* (Laur.Plut.VI.28: F-kat.7) a *Evangeliáři z Benátek* (Marciana, gr.541) viz tamtéž, s.12 ad. a M.Zorzi; Biblioteca Marciana, Venezia – Firenze 1988, s.61 ad.

¹⁶⁰ Blíže o dílech této dílny: *Vatikánské Skutky apoštolů* (Vat.gr.1208-kat.12) a *Žaltářích*: dokončující práce na *Žaltáři z Athosu* (stauronikita 46:A-kat.5) a výzdoba dvou *Žaltářů z Paříže* (BN.gr.21:N-kat.9 a BN.gr.260: P-kat.10) viz H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.94), s.13-16, 32 ad.

¹⁶¹ Blíže o dataci a analogiích zmíněných rukopisů (viz pozn.výše) a také tamtéž, s.30-32: jde např. o *Evangeliář z Athosu* (Lavra A 46) z r.1333 a *Evangeliář z kl.sv.Jana na Pathmu* (ms.81) z r.1335 a jejich paralely v mozaikách *exonartexu Kariye Camii* (Theodor Metochites) v Konstantinopoli aq.1320.

¹⁶² Orientačně o problematice datace této vrstvy rukopisů viz pozn.143.

a bývá datována mezi léta (1290-1330/40).¹⁶³ Jako příklady pro ilustraci nejobecněji definovatelného vývoje ornamentiky ke stále čtenějšímu užívání abstraktní lineární dekorace a stále dynamičtější a na tradičních schématech nezávislejší skladbě rozvilin (zejména kolem a po r.1330) tyto příklady za mnohé postačí (viz následující kapitola).¹⁶⁴

¹⁶³ O ornamentální výzdobě rukopisů spojitelných kolem společně užívaných vzorů a totožných schémat výzdoby, jež representuje *Lekcionář z Paříže* (BN gr.311) a *Homilie sv.Řehoře Naziánského z Paříže* (BN gr.543) viz E.Koche della Ferté 1982 (pozn.136), s.276 ad.

¹⁶⁴ O vývojových proměnách byzantské iluminace v následujícím období viz E.Koche della Ferté 1982 (pozn.136), s.275-276.

Ad Tabulky ornamentiky I.

Dekoratívni systém byzantských rukopisů sledované doby (1200-1330) v mnohém vychází z předešlých tradic: zejména doba mezi přelomem 10. a 11.století až do konce 11.století byla dobou klíčovou pro zformování základního skladebného i tvaroslovného repertoáru. Současně ovšem tento dekorativní systém nese stopy i ještě starší, předešlé tradice neboť právě makedonská renesance ve svém vrcholu (koncem 10.století) záměrně mnoho z pozdně antického dědictví oživila.¹ Mimo jiné, patrně právě tento zájem o pozdně antické dědictví sebou přinesl nejen četné plastické formy jednotlivých ornamentů a rafinovaná schemata jejich skladby, ale i jistý nezáměr o zdůrazňování těl iniciál. Jestliže v ostatních částech křesťanského světa to budou iniciály, od nichž se odvíjí další části výzdoby rukopisů, v Byzanci naopak, základním prostorem pro ornamentální výzdobu jsou rámy figurálních výjevů a ornamentálně zdůrazněná záhlaví hlavních úseků textů.

Přesto i v byzantském knižním malířství postupně dochází ke zdůrazňování iniciál, jejich ornamentalisaci a následně začínají být též spojovány s figurálními výjevy. Nikdy ovšem nebudou iniciály byzantských rukopisů tak významné pro dekorativní systém iluminace, jako je tomu u iniciál v rukopisech západního původu. Otevřená forma konstrukce byzantských iniciál, u níž dekorativní funkci může nést pouze tělo iniciály (tak jak je tomu u většiny iniciál před-románských), zůstává v byzantském prostředí hlavním výrazovým prostředkem i v době, kdy v ostatních částech křesťanského světa plastické formy, bohatá vnitřní i vnější pole, spolu s dynamickými kaudami formují jak systém a rozvrh výzdoby knižních stran, tak podobu ornamentálních motivů. Přesto není vývoj byzantských iniciál nepodstatný i pro formování sledovaného italského gotického dekorativního tvarosloví knižní malby i pro dobu od 2.poloviny '200.

I.2.1.1: ZÁKLAD VÝZDOBNÉHO SYSTÉMU

Jak již bylo řečeno, základní způsoby konstrukce **INICIÁL BYZANTSKÝCH RUKOPISŮ** se nápadně odlišují od obdobných druhů ornamentiky ostatních oblastí středověké Evropy. Zdá se, že požadavek čitelnosti v byzantském prostředí jednoznačně převažuje nad funkcí členící a ozdobnou, která se v západním prostředí již od 7.století často jeví jako určující.² Předně, *těla iniciál* byzantských rukopisů do počátku 13.století lze z typologického a částečně i vývojového hlediska rozdělit na sedm základních skupin: **První**, vychází z tradic byzantského I.zlatého věku a zastupují ji iniciály *výrazně nezdobených tvarů v základním řezu litery* (Tab.I.1)1.a), ke kterým bývají od 10.století stále častěji připojovány drobné *isolované kaligrafické ornamenty* v podobě *prostých závitnic* (Tab.I.1)1.b).³ V průběhu 11. a 12.století tento typ iniciál ustupuje oblibě dekorativnějších tvarů. Tato základní forma iniciály (v podobě kaligraficky utvářeného dřívku litery) přežívá sice i později, avšak **od 12.století** bývá výrazněji doplňována prostými *abstraktními motivy, nejčastěji v podobě bobulí* (Tab.I.1)1.c), přičemž stále silněji ztrácí svůj přirozený, z kresby písma vyplývající tvar.⁴

¹ Blíže o dědictví makedonské renesance viz K.Weitzmann; Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13.Jahrhunderts auf dem Sinai, In: *Jahrbuch des Oesterreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, IV., 1957, s.125-143 a V.Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, s.349 ad.

² Blíže o funkci iniciál ve středověkých rukopisech západního původu viz J.G.Alexander; *The Decorated Letter*, New York 1978, s.15 ad. a nověji viz Ch.R.Dodwell; *The Pictorial Arts of the West 800-1200*, Yale 1993, s.9, 31 ad.

³ V typologicky ilustrativní podobě viz Paris, BN.sup.gr.1335, f.332r, 4/4 12.st.- A.Cutler; *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984, s.73-78.

⁴ Zmíněný proces ornamentalisace tohoto druhu iniciál, lze dobře sledovat od Vat.gr.1613, f.252r ad. – J.Lowden; *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, Pennsylvania Univesity 1988, obr.130 ad. k Paris, BN.sup.gr.1335, f.332r, 4/4 12.st.

Druhou, velmi oblíbenou formou těl iniciál, která se však v byzantské iluminaci udržela i přes následující staletí, představují drůčky liter formované výraznými stylisovanými *trojúhelnými nálevkovitými tvary a jednodílným bobulovitým kolénkem* (Tab.I.1)2.a). Tento typ iniciál lze v plně definované podobě sledovat v byzantských rukopisech **od 10.století**. Je možné, že zmíněné nálevky vznikly **abstrakcí a ornamentalisací** serifů základního řezu litery, tak jak se uplatňují v logice tahu seříznutého písarského nástroje u prvního typu iniciál, přičemž míra stylisace postupně potlačuje jejich původní spojitost s přirozeným tahem písarského nástroje a naopak zdůrazňuje jejich svébytný ornamentální charakter, tvarově se vzdalující logice kaligrafické kresby ostatních liter textu. Táž tendence po větší stylisaci a ornamentalisaci (trvale sílí i u tohoto druhu ornamentiky **od 10.století**) vedla patrně i k častějšímu užívání *krátkých kaligrafických vidlicovitě štěpených výhonků* (Tab.I.1)2.d), připojovaných k dolním či horním nárožím nálevkovitých tvarů těl iniciál.⁵ Tento typ iniciál pak jen v dílčích proměnách (skladby kaligrafických doplňků) přetrvává v byzantském repertoáru i po následující staletí a např. v poslední čtvrtině 12.století se stává jedním z nejoblíbenějších prostředků konstrukce iniciál.⁶

Již **v průběhu 11. a ještě výrazněji během 12.století** lze doložit stále **sílící ornamentalisaci** tohoto typu těl iniciál, která směřuje jednak **ke množování** uvedených *bobulovitých forem a jejich transformaci do oválných a kapkovitých tvarů*, často přisazovaných k základní skladebné sestavě (Tab.I.1)2.b) anebo za druhé, potřeba ornamentálnějšího zdůraznění iniciál vede **k různým druhům kombinací** ornamentiky.⁷ Tyto kombinace jsou nejčastěji, buď ve formě *tvoroslovné skladby prvního typu těl iniciál* (tedy v logice kaligrafické kresby ploše seříznutým písarským nástrojem) *spolu s uvedeným druhým typem* (Tab.I.1)2.c), přičemž serify jsou natolik ornamentalisovány a dynamisovány, že je lze považovat **za manýristický ornament inspirovaný kaligrafickými postupy**.⁸ Anebo naopak, již od 11.století lze sledovat snahu po spojení masivního tvarosloví *druhého typu těl iniciál* (nálevky a bobulovitá kolénka) *s odlehčenou kaligrafickou ornamentikou připomínající spíše závitnice a linie arabesk* (Tab.I.1)2.e). Právě tato velice kontrastní skladba výrazným způsobem převažuje v tvorbě těl iniciál zejména ve 2.polovině 12.století.⁹

Zvláštním druhem, *v rámci iniciál druhého typu* (nálevky a kolénka) jsou dynamisované tvary těl iniciál, pružně *měnicí duktus litery, avšak nelogicky vůči tahu kaligrafického nástroje*, tedy jde o *variantu manýristické obdoby kaligrafických postupů*, přičemž *do vnitřního pole iniciály je vsazen figurální motiv, který z části překrývá i samotné tělo iniciály* (Tab.I.1)2.f). Velmi hojně se tento typ iniciál objevuje **od druhé poloviny 11.století**. Z hlediska obsahové skladby je velmi důležité **spojení vnitřního pole iniciály s výjevem v borduře**, často nikoliv s nejbližší bordurou na boku iniciály, ale naopak s bordurou přes sloupce textu, na opačné straně listu. Většinou se ve vnitřním poli objevuje prosící postava (v žaltářích většinou král David) a v borduře postava hierarchicky vyšší (v žaltářích Kristus Pantokrator). Právě tento typ iniciál

⁵ viz Vat.gr.1613, f.192r, 252r, 298r – A.Culter 1984 (pozn.3), obr.129-131.

⁶ Charakteristické příklady tohoto typu těl iniciál s nálevkami, kolénky a vidlicovitými výhonky lze sledovat ve vrstvách, jež v 10.století reprezentují např.rukopisy z okruhu Evangeliáře z Paříže, Paris, BN gr.1528, f.218v – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.127-128 a pro následující epochy i níže uvedené příklady, pro 4/4 12.století např. rukopis obsahující Evangeliář, Skutky apoštolů, Epištolář a Žaltář v Paris, BN gr.1335, f.332r.

⁷ Příklady iniciál z počátku 12.století ornamentalisovaných pomocí množování bobulí viz Culter, Cambridge, Harvard Library College gr.3, f.113r z r.1105 – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.35-36.

⁸ Charakteristické příklady tohoto manýristického kaligrafického ornamentu, alespoň dle dostupných materiálů, ve zřetelné podobě asi nejčastěji užívají iniciály v rukopisech 4/4 12.století, jako např.Palermo, BN cod.dep.Museo 4, f.230r – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.61-63.

⁹ Jako ilustrativní příklady této kombinace nálevek, bobulí a odlehčené kaligrafické ornamentiky závitnic lze využít iniciály v Evangeliáři z Paříže, Paris, BN gr.1528 z konce 10.století – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.127-128 a pro 2.polovinu 12.století Nový zákon a Žaltář z Berlína, Berlin, Staatsbibl.cod.gr.oct.13, f.193r – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.31-32.

patrně zapůsobil i na vývoj skladby pozdně románského západního ornamentálního repertoáru a možná i sehrál důležitou úlohu při formování italského typu gotických droherií.¹⁰

Třetím výrazným typem konstrukce těl iniciál byzantských rukopisů jsou *těla porostlá rostlinou ornamentikou* či *přímo tvořená výběhy a tvary rostlinné ornamentiky*. Tvarově jde o iniciály jednoznačně vycházející ze skladebného repertoáru druhé skupiny (nálevky a kolénka), avšak svým značně **zdůrazněným vegetabilismem a dynamisací základních forem** se od ostatních způsobů konstrukce těl iniciál nezaměnitelně odlišují. První z variant tohoto druhu představují *iniciály druhé skupiny (nálevky a kolénka) s dřívky hustě porostlými laločnatými lístky skládanými po trojicích* či *s laločnatými trojlisty prostředkující spojení jednotlivých částí těl iniciál* (Tab.I.1)3.a). Jejich hojnější výskyt lze doložit od přelomu 11. a 12.století.¹¹

Od 11.století se stále častěji vyskytují i typy těl iniciál tvořené *masivními nálevkami laločnatých tvarů, do nichž jsou zasazovány krátké laločnaté trojlisty* (Tab.I.1)3.b). Samotný motiv patří k tomu druhu ornamentálních schémat, které se velmi výrazně uplatňují i v repertoáru západních pozdně románských rukopisů, ale zatím nelze s určitostí zjistit, je-li jeho původ v byzantském umění, anebo **není-li** naopak jedním z **ornamentů západního původu**, který již od 11.století zdomácněl v byzantském iluminátorském tvarosloví.¹²

Asi obdobného druhu je též typ iniciál, v jejichž konstrukci se sice výrazně uplatňují tradiční *stylisované nálevky a bobulovitá jednodílná kolénka* (jako u iniciál druhého typu), avšak *duktus litery využívá i pravoúhle (či v tupém úhlu) zalamovaných tvarů, dále oválných jednodílných kolének a zejména symetrických vidlicovitě štěpených laločnatých výhonků* (Tab.I.1)3.c). Tento typ stylisované rostlinné ornamentiky lze obecně srovnávat s obdobnými motivy i v tradiční románské ornamentice, ale jeho plná integrace s typicky byzantským pojetím konstrukce dřívky litery i zmíněným výrazně se uplatňujícím zalamováním jednotlivých tvarů naznačuje a snad i zdůrazňuje, možnost jeho byzantského původu. Velmi hojně se tento druh konstrukce iniciál uplatňuje **od 2.poloviny 11.století**.¹³

Od stejné doby (2.poloviny 11.století) lze v byzantských rukopisech sledovat i velmi **dynamisovanou variantu předešlého typu těl iniciál**, jejíž konstrukce sice zachovává *nálevkovité rozevření konců litery i jednoduchost jednodílných bobulovitých kolének*, ale současně mnohem **výrazněji zdůrazňuje rostlinný charakter těla iniciály** (symetricky štěpené laločnaté výhonky) a především **plynulost pohybu těla iniciály – jako jednotlivých stvolů**; Jednotlivé části těla iniciály nezřídka nabývají *ryze rostlinných forem v podobě stáčené úponky, ústící do vidlicovitě štěpeného vrcholu, do něž je vsazena bobule či kapka* (Tab.I.1)3d.1.). V některých případech je zmíněná souvislost těla iniciály s rostlinnými formami umocněna i velmi *pružnými způsoby spojování jednotlivých částí litery a jejími pokračujícími kaudami v podobě rozevlátých zaostřených lístků* (Tab.I.1)3d.2.). Tento

¹⁰ Blíže o vzniku italského typu droherií i možném významu tohoto typu iniciál, zejména pro boloňské knižní malířství viz kapitola II.1. (Situace 1250-90) a příslušné pasáže rozboru ornamentiky v navazující kapitole II.2.

¹¹ Ilustrativní příklady tohoto druhu iniciál, s těly porostlými hustým laločnatým akantem, pocházející z přelomu 11. a 12.století dobře dokládá např. Berlin, Universitaetsammlung cod.3807, f.3r ad – A.Culter 1984 (pozn.3).

¹² Zmíněné tvary nálevek v tělech byzantských rukopisů 11.století dobře dokládají iniciály např. v *Žaltáři z Ambrosiany*: Milano, Ambrosiana, M 54, f.1r ad, viz A.Culter 1984 (pozn.3), s.51-53. Obdobné masivní laločnaté nálevky lze na západě kontinuálně doložit od *Sakramentáře Karla Holého* z 2.poloviny 9.století – J.Beckwith; *Early Medieval Art*, New York 1992, s.66 ad. V Byzanci, se velmi blízké motivy v podobě laločnatých vidlic a bobulí objevují od 10.století, nikoliv ovšem v iniciálech, ale v celé řadě rámců obrazových výjevů – např. Evangeliař Vat.Chisi.R.VIII.54, f.61v ad. – J.Lowden (pozn.4), obr.7 ad.- Tab.I.9)1.g), což ukazuje, že jde o motiv i v Byzanci zastoupený a obecně rozšířený, takže je těžké určit, kdy a kde se objevuje poprvé v tělech iniciál. Zdá se ale, že to bylo nejpravděpodobněji v západním prostředí, kde jsou iniciály jedním z hlavních prostředků ornamentální výzdoby rukopisů – viz pozn.2.

¹³ Ilustrativně dobře dokládají typy těchto iniciál s bobulemi, štěpenými lístky i nálevkovitě a kaligraficky rozšiřovanými dřívky mnohé příklady např. v rukopise *Žaltáře a Nového zákona z Washingtonu*, D.O.Cod.3, f.81r ad.) – viz Cutler 1984 (pozn.3), s.91-98.

koncept konstrukce těl iniciál je rozhodně západního původu, ale jeho provedení ve sledovaných příkladech je naprosto autonomní a typicky byzantské.¹⁴

Právě uvedený typ konstrukce iniciál byl patrně i východiskem pro variantu uplatňující se *od počátku 12.století*, u níž je nápadné nejen zmíněné *zdůrazňování vegetabilnosti* jednotlivých částí těla iniciály, ale *i výrazná redukce objemů* a s ní spojené *nahrazení tradičních nálevek prostými zaostřenými serify* (Tab.I.1)3e.1.). Nežřídká se objevují i motivy *ovíjení stvolů* – tj. jednotlivé části těl iniciál se vzájemně obtácejí (Tab.I.1)3e.2.). Pokud by byla tato varianta iniciál sledována v byzantských rukopisech bez znalosti předešlých typů, jistě by mohla být považována za motiv převzatý ze západního románského repertoáru, ale tak jako v předešlých případech, i zde je souvislost s románským tvaroslovím západního původu pouze obecná a vlastní provedení společného obecného principu (vegetabilisace těl iniciál) je vyjádřeno nezaměnitelně byzantským způsobem, ačkoliv samotný princip vegetabilisace je plně charakteristický pro západní prostředí, kde je také nejčastější.¹⁵

Ke **čtvrtému typu** byzantských iniciál lze zařadit *těla iniciál aditivně skládaná z jednotlivých motivů z větší části převzatých z dessinové ornamentiky*. Základní variantou tohoto typu iniciál jsou *těla skládaná z krátkých linií se spirálovitě stáčenými okraji* – v dessinové ornamentice (Tab.I.2)1.c) – v tělech iniciál jsou ovšem tyto motivy výrazně stylisované a zhmotnělé a současně bývají na koncích litery doplňovány *bobulemi a laločnatými trojlisty či nálevkovitě ukončovány vidlicovitým rozštěpením okrajů*, ke kterým mohou být popřípadě přisazovány další části tvaru iniciály (Tab.I.1)4.a). Tento typ konstrukce iniciál se v byzantské iluminaci velmi hojně objevuje *od 2.poloviny 11.století*.¹⁶

Ještě *dekorativnější variantu* tohoto druhu iniciál zastupuje tvarová skladba předešlého typu, doplněná ovšem odlehčenými *kaligrafickými arabeskami, komponovanými jako kandelábr, složený ze závitnic, jednodílných bobulovitých kolének, tradičních stylisovaných trojúhelných nálevek či srdčitých tvarů* (Tab.I.1)4.b). Motivы tohoto druhu jsou v byzantské knižní malbě sledovatelné *od 2.poloviny 12.století*.¹⁷

Od stejné doby (od 2.poloviny 12.století) se také objevují iniciály *kombinující uvedený typ stylisovaných spirálovitě stáčených linií s rostlinnými formami*, převzatými z třetího typu iniciál (zvláště jsou využívána schemata známá z pokročilých variant, která zmnožují motivy spojené s obtáčením stvolu – Tab.I.1)3.e.2). Nejcharakterističtější příklady tohoto druhu iniciál z 2.poloviny 12.století nežřídká *stupňují dekorativnost* působení i vkládáním *kapkovitých tvarů* mezi jednotlivé články, spolu s používáním *čtyřlístých laločnatých roset* či *pružných laločnatých polopalmet* (Tab.I.1)4.c).¹⁸

Tato tendence po větším dekorativním působení, založená na *adici pevných a statických stylisovaných článků spojovaných s dynamickými motivy rostlinné ornamentiky* byla v byzantském prostředí patrně posílena či možná i spoluformována též ornamentálními *motivy uplatňovanými v konstrukci iniciál podle vzoru soudobého románského iluminátorského repertoáru západní Evropy*. Do této, **páté kategorie**, lze zařadit iniciály, jejichž těla či části

¹⁴ Uvedené typy, výrazně stvolovitých těl iniciál byzantských rukopisů 11.století dokládají četné příklady iniciál v již zmíněném *Žaltáři a Novém zákoně z Washingtonu*, D.O.Cod.3, f.75r, 77r, 79r ad. – viz Cutler 1984 (pozn.3), obr.330 ad. Pojetí těl iniciál jako stylisovaných rostlinných stvolů je v západním prostředí sledovatelné od předkarolínských časů např. viz F.Muetherich; *Illuminierte Handschriften der Agilolfinger – und frueher Karolingerzeit*, Muenchen 1989, s.24 ad.

¹⁵ Uvedené redukované typy byzantských stvolovitých iniciál viz *Žaltář z Cambridge*, Harvard College Library gr.3, f.217r z r.1105 – A.Culter 1984 (pozn.3), s.35-36 a zmíněné motivy obtáčení stvolu viz *Žaltář z Berlína*, Berlin, Unisammmlung cod.3807, f.232r z přelomu 11. a 12.století – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.32-34. A o souvislostech tohoto typu konstrukce iniciál s postupy v západním prostředí viz pozn.výše.

¹⁶ Čtvrtý typ iniciál např. viz *Washington D.O. cod.3, f.83r z r.1084* – Cutler 1984 (pozn.3), obr.340 ad. a velmi mnohé i na 11./12.st. př.Berlin, Unisaml.cod.3807, f.232r ad. – tamtéž, s.32-34.

¹⁷ K příkladům variant čtvrtého typu viz Berlin, Staatsbibliothek, cod.gr.oct.13, f.193r z 2.poloviny 12.století.

¹⁸ K příkladům motivu přetáčení viz Berlin, Unisammmlung, cod.3807, f.232r z 11./12.st. a skrze přetáčení s rosetami aj.vkládanými motivy viz Jerusalem, cod.Stavrou 88, f.56r z 2.pol.12.st.

těl jsou utvářena pomocí *k sobě přisazených prutů či žerdí* (Tab.I.1)5.a) nebo jsou členěna motivy již dříve užívanými v tělech iniciál románských západních rukopisů; Jako *členící prstence se na tělech iniciál objevují šestidílné laločnaté rosety* (Tab.I.1)5.b), jednotlivé žerdi v těle iniciály bývají *přepásány jednoduchými pletenci* (Tab.I.1)5.c) nebo *dvojdílnými kolénky složenými ze dvou nálevkovitých prstenců* (Tab.I.1)5.d), případně je dvojžerďové tělo iniciály přepjato *lasturovitým prstencem* (Tab.I.1)5.e.) či vrcholí *vidlicovitě rozevřenými stvoly se zasunutou středovou bobulí, podvázanými před rozštěpením jednoduchým pletencem* (Tab.I.1)5.f).¹⁹ Problémem u tohoto druhu motivů zůstává exaktní objasnění jeho původu. Jednotlivé, výše popsané motivy se totiž v byzantském malířství objevují dříve než na západě, ale až **do 2.poloviny 12.století** jsou používány výhradně jako ornamentální doplňky figurálních výjevů, nejčastěji jejich architektonických prvků, které figurální výjevy často rámuje. Patrně právě z byzantských vzorů se také tyto konstrukčně složité a prostorově rafinované motivy dostaly i do západního repertoáru. Tam ale záhy (již v dobách karolínských) opouštějí své původní poslání a začínají se uplatňovat i v konstrukcích iniciál. V Byzanci se ale tyto motivy uplatňují v tělech iniciál právě až od 2.poloviny 12.století, kdy vrcholí dosavadní vývoj směřující k zdůrazňování a ornamentalisaci jejich konstrukcí. Je možné, že byzantští iluminátoři dospěli „svou cestou“ k obdobným řešením jako románská knižní malba na západě anebo pravděpodobněji; Byzantští iluminátoři v 2.polovině 12.století přejímají některé ornamentální motivy (až dosud v Byzanci užívané jen pro architektonické motivy) i do těl iniciál, tak jak bylo možno jejich uplatnění najít v rukopisech západního původu. Nepřejímají ale západní typy iniciál jako celek. Jde pouze o „nové“ využití tradičních motivů, které jsou podle západních vzorů spojeny s „novou funkcí,“ kterou ale zrodila tendence po ornamentalisaci a zdůraznění iniciál, jež vyrůstá i z domácí byzantské tradice.

Nejpozoruhodnější, ale početně nejvzácnější skupinu byzantských iniciál, reprezentují *iniciály figurální*. Tato **šestá kategorie** konstrukčních prostředků zůstává v byzantském repertoáru do počátku 13.století spíše kuriozitou, nikoliv však nepodstatnou pro vývoj italské ornamentiky gotického charakteru. Základní variantu tohoto druhu iniciál představují *těla z části nebo zcela tvořená figurálním motivem* (postava držící určitý předmět, tak aby výsledná forma dávala tvar litery) – v románském prostředí tzv.5.typ iniciál (Tab.I.1)6.a srovn. s Tab.III.1)5 a s Tab.IV.1)5). Nejčasněji se tyto typy iniciál v Byzanci objevují v **2.polovině 11.století**.²⁰ Složitější, pokročilejší variantou tohoto druhu iniciál jsou typy, kde je *figurální výjev komponován tak, aby spoluvytvářel tělo iniciály* (u žaltářů jde nejčastěji o výjev Zvěstování: Tab.I.1)6.b.1.). Motivы tohoto druhu, alespoň dle dostupných materiálů, lze v byzantské knižní malbě sledovat **od přelomu 11. a 12.století**.²¹

Jsou-li obecně figurální motivy v byzantských iniciálách vesměs vzácné, pak výjimku z tohoto pravidla představují *symetricky skládané dekorativní figurální výjevy – dvojice holubic pijících z nádoby* (Tab.I.1)6.b.2), které se **od 2.poloviny 12.století** staly **velmi**

¹⁹ K příkladům páté kategorie iniciál viz *Žaltář ze Švýcarska*, soukr.sb., f.5r ad.z 2.pol.12.stol. – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.219 – obr.300 ad.

²⁰ Ve 2.polovině 11.století lze tyto typy iniciál doložit např. v rukopise *Žaltáře a Nového zákona z Washingtonu*, D.O.cod.3, f.76r z 80.let 11.století: král David držící protáhlý svitek – iniciála „K,“ ale jejich výskyt pokračuje i ve 12.století – např. *Evangeliiář z Melbourne*, National Gallery of Victoria, f.80r z doby kol.r.1100: Stylita na sloupu a za ním po žebříku vystupující postava vytváří iniciálu „A.“

²¹ Příslušné příklady z přelomu 11. a 12.století dobře zastupuje např. *Žaltář z Marciany*, gr.565, f.341r – A.Cutler 1984 (pozn.3), obr.312 nebo *Evangeliiář z Melbourne*, National Gallery of Victoria, f.80r z doby kol.r.1100, přičemž obliba tohoto typu iniciál v omezené míře, ale kontinuálně přetrvává až k r.1200 – např. *Žaltář ze 4.čtvrtiny 12.století*, Řím, Vat.cod.Barb.gr.320, f.212v i f.221r – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.80-83.

oblíbeným motivem byzantských iniciál.²² Jejich obliba patrně souvisí nejen s obsahovým poselstvím výjevu (obecně široce použitelným), ale i s formální tradicí této kompozice, v knižní malbě zdomácnělé již dříve ve spojení s výzdobou záhlaví kapitol – zejména s horními bordurami ornamentálních rámců (blíže o byzantských bordurách viz níže). Druhou výjimkou uvedeného pravidla, tedy poměrně oblíbený typ figurálně zdobených iniciál, představují příklady *s figurálním motivem ve vnitřním poli iniciály*, které byly již zmíněny *v rámci druhého typu iniciál* (Tab.I.1)2.f), jejichž výskyt lze hojně doložit na výše uvedených příkladech od 2.poloviny 11.století.²³ V daném případě ale nejde o figurální motiv nahrazující tělo iniciály, i když část postavy může tělo iniciály i překrývat.

K tomuto druhu také patří zcela zvláštní a výjimečný **sedmý typ** iniciál, které lze nalézt ve velmi ojedinělých případech, kde je *před tělo iniciály předsunut figurální výjev, který z velké části vlastní tělo iniciály zakrývá* (Tab.I.1)7.). Velmi vzácné příklady tohoto druhu se v byzantské iluminaci průběžně vyskytují již **od 2.poloviny 11.století** a možná velmi výrazným způsobem mohly zasáhnout i do vývoje italské knižní malby na přelomu '200 a '300.²⁴ V rámci typologie byzantských iniciál by mohly představovat samostatnou sedmou skupinu neboť na rozdíl od popsaného příkladu figurálních iniciál z druhé skupiny, v této sedmé skupině je figurální výjev zcela nezávislý na tvarové skladbě těla iniciály.

Druhou důležitou vrstvou ornamentálního repertoáru byzantské knižní malby jsou **KALIGRAFICKÉ ORNAMENTY A DESSINY**, které se uplatňují jednak samostatně (v ornamentální skladbě do pásů (nejčastěji ve výzdobě rámců) či v podobě kreslené rostlinné ornamentiky doplňující tělo iniciál nebo expandující do bordur), a za druhé, dessiny lze nalézt i jako prokresby malovaných rostlinných ornamentů, tedy vázané a závislé na malované rostlinné ornamentice (tato vrstva bude detailněji zmíněna v souvislosti s příslušnými typy malované ornamentiky).

Nejstarší a nejhojněji zastoupené příklady **samostatně se uplatňujících dessinů** představují *kreslené ornamentální motivy většinou ve výzdobě rámců figurálních výjevů*, kde jsou skládány do pásů. Základním východiskem jsou **abstraktní pásové ornamenty** obvykle skládané *ze čtveřice bodů nebo obdobného jednoduchého uskupení* (Tab.I.2)1.a). Počátky používání tohoto druhu ornamentů v repertoáru byzantských iluminátorů nelze s jistotou dohledat, ale **od 11.století** patří již k velmi běžné a hojně se uplatňující formě.

Poněkud složitější a dekorativnější jsou skladby *paralelních pásových lineárních ornamentů* složených z lišty, z níž v pravidelném intervalu vystupují bobulovité výrůstky s kořenem zdůrazněným kroužkem a mezi tyto bobule je vsazována čtveřice kroužků, z nichž vnější je přisazen na linii uzavírající tento dekorativní pás (Tab.I.2)1.b). Tato skladba se častěji vyskytuje **od počátku 12.století** a její vznik i obliba patrně souvisí s tendencí dokumentovanou i u těl iniciál, tedy s postupně vzrůstajícím zájmem o dekorativnější a ornamentálnější i abstraktnější skladby výzdobných prvků.²⁵

K abstraktnějším druhům pásových ornamentů lze také zařadit **sestavy připomínající antické ornamentální skladby**, ať již v podobě velmi zjednodušené nebo konstrukčně blízké antickým vzorům. Východiskem by mohla být sestava z *krátkých linií kladených za sebou, přičemž jejich okraje jsou dostředivě přetáčeny*. K boku těchto přetáčených okrajů jednotlivých linií

²² K příkladům oblíbeného motivu pijících holubic v tělech iniciál např. viz *Žaltář ze Švýcarska*, soukr.sb., f.5r ad.z 2.pol.12.stol. – viz Cutler 1984 (pozn.3), s.219 – obr.300 ad. a také z 2.pol.12.století viz *Žaltář z Jerusalema*, cod.Stavrou 88, f.1r z 2.pol.12.století – tamtéž, s.41.

²³ viz pozn.10.

²⁴ K příkladům sedmého typu iniciál viz Washington, Dumbarton Oaks, cod.3, f.80v z r.1084 – A.Cutler (pozn.3), obr.336 ad.

²⁵ Daný motiv v rámu štítové konstrukce typu Tab.I.3)2.b: Cambridge, Harvard College Library cod.gr.3, f.8v z 1105 – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.71-73.

jsou pak *přisazovány jednotlivé kapky* (Tab.I.2)1.c). Tento typ ornamentů se průběžně vyskytuje **od 11.století**, ale bude patrně možné dohledat jej i ve starších vrstvách.²⁶

S největší pravděpodobností byla tato tvarová skladba (přitažlivá svou oprostěností a současně působivou dekorativností připomínající antické vzory) východiskem i pro řadu dalších složitějších variant, na jejichž podobu ale neméně působily i vzory z malované ornamentiky, jak budou zmíněny v navazujícím úseku (malovaná ornamentika rámu). Lze předpokládat, že následující příklady kaligrafických antikisujících pásových ornamentů **vznikly jako kreslířská redukce malovaných vzorů**, uplatňujících se v byzantské iluminaci zejména **v rámech figurálních výjevů**. Časově lze doložit většinu z následujících příkladů tohoto druhu ornamentiky **od přelomu 11. a 12.století** či se některé z nich objevují později až v průběhu 12.století, tedy v době, kdy **antikisující dědictví** přímo spojitelné s makedonskou renesancí přežívá jen ve specifických vrstvách knižní malby. Ornamenty tohoto druhu ovšem prostupují napříč dochovaným materiálem, takže se zdá, že patřily k obecně dostupnému a oblíbenému tvarosloví.

Prokomponovanější variantou předešlého pásového motivu je *paralelní skladba krátkých linií, z nichž jedna strana linií má dostředivě stáčené okraje a protilehlá odstředivě, nad střed dostředivě stáčených linií jsou umístěny bobule a k jejich bokům přiléhají odstředivě stáčené okraje protilehlých linií* (Tab.I.a)2)1.d). Vzniká tak velmi prostá, ale dekorativně účinná skladba, v byzantských rukopisech dobře sledovatelná **od přelomu 11. a 12.století**.²⁷

Z obou výše popsaných variant (Tab.I.a)2)1.c-d) lze odvodit následující skladbu využívající jak paralelnosti linií, tak kapkovitých forem vsazených mezi dostředivě stáčené okraje linek (v daném případě jsou dostředivě stáčené okraje obou protilehlých linií a je vynechán středový bod), takže vzniklá skladba připomíná *oboustranně do sebe zaklesnutý palmetový vlys* (Tab.I.a)2)1.e.1.). I tato sestava se kontinuálně objevuje v byzantském repertoáru **od přelomu 11. a 12.století**.²⁸

Stejného druhu jsou i následující varianty; 1) Pouze byly vynechány protilehlé linie, *ke stáčeným okrajům byly přisazeny krátké přímé bičíky a místo kapkovitého útvaru mezi těmito okraji se objevují přímé bičíky se středovou bobulí* (Tab.I.a)2)1.e.2);²⁹ 2) Forma vychází z předešlého typu, ale došlo k *vynechání bičků u dostředivě stáčených okrajů a místo přímých linií se uplatňují polokruhově zvlněné tvary* (Tab.I.2)1.e.3), takže sestava velmi silně připomíná **antický vejcevec**;³⁰ 3) Doslovnou variací předešlého motivu je skladba přejímající *polokruhové linie, mezi něž je vsazena sestava 3 krátkých tahů*, které se obvykle vyskytují jako dessinová prokresba kruhovitých forem malované ornamentiky (Tab.I.2)1.e.4);³¹ 4) Na předešlý motiv navazuje i skladba užívaná *dvojici paralelních linií, jejichž vnitřní strany zdobí trojice popsaných linií*, avšak doplněna *bobulemi na svých vnějších koncích a mezi tyto útvary jsou na protilehlou linii přisazeny dvojice krátkých tahů* (Tab.I.2)1.e.5).³² Zejména tato skupina variant naznačuje silné spojení s antickou ornamentální tradicí a ač jde o ornamenty abstraktních forem, výrazně odkazují k repertoáru rostlinné ornamentiky.

Rostlinná ornamentika se v kresebných částech výzdoby byzantských rukopisů výrazně odlišuje od malovaných rostlinných ornamentů, ani ne tak skladbou či základní typologií jednotlivých motivů, ale především výraznou mírou své stylisace, až abstrakce. K jejím nejoblíbenějším formám patří tvarově příbuzné srdčité a kapkovité listy. Srdčité listy se od 10.století vyskytují buď v základním tvaru (Tab.I.2)2.a.1), a to v barevném či zlaceném

²⁶ K příkladům tohoto antikisujícího ornamentu viz *Žaltář s komentářem z Paříže*, Paris, BN cod.suppl.gr.610, f.249r z 2-3/4 11století – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.71-73.

²⁷ *Žaltář z Berlína*, Unisammlung cod.3807, f.118v z 11./12.století – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.32-34.

²⁸ Berlin, Unisammlung cod.3807, f.118v z 11./12.století – tamtéž.

²⁹ *Žaltář z Marciany*, Venezia, Marciana gr.565, f.191v ad. – tamtéž, s.88-89.

³⁰ Venezia, Marciana gr.565, f.50v ad. – tamtéž.

³¹ Švýcarsko, soukr.sb., f.5r- tamtéž, s.219 – obr.300.

³² Venezia, Marciana gr.565, f.191v ad. – tamtéž, s.88-89.

provedení, nebo se *od 11.století* objevují v podobě složené z obrysové pásky (Tab.I.2)2.a.2), případně je často *od poloviny 12.století* srdčitý list v obrysové pásce tvarově přizpůsobován skladbě malované ornamentiky a u kořene se objevuje náznak přetáčení jeho dolního okraje (Tab.I.2)2.a.3).³³ Obrysové formy listů mohou být provedeny černě nebo barevně a pak konturová linka umožňuje vyniknout rafinovanosti efektů přetáčených dolních okrajů. Obdobného druhu jsou i *kapkovité listy*, také se vyskytující ve zlaceném či barevném provedení, jak ve své *základní variantě* (Tab.I.2)2.b.1), tak v podobě *s obrysovou páskou* (Tab.I.2)2.b.2).³⁴ Podobně jako u srdčitých listů i v tomto případě obrysová páska umožňuje přizpůsobení skladby motivům z malované ornamentiky, takže již *od počátku 12.století* lze doložit různé druhy jejich komposic: např. *lasturovitě kolénko slouží jako ukotvení pro trojici výhonků zakončených kapkovitými listy* (Tab.I.2)2.b.3).³⁵ Nejčastěji, nikoliv však výhradně, se kreslené kapky uplatňují *diagonálně přisazené k vnějším nárožím rámu*. Až do počátku 12.století jsou nejčastěji *k nárožím přisazovány svou oválnou stranou* (Tab.I.2)2.b.4.a), ale *od počátku 12.století* jsou čím dál častěji *k rámu připojeny svým zaostřeným vrcholem* (Tab.I.2)2.b.4.c) a současně bývají též *k vnějšmu oválnému konci připojovány pružné bičíky* (Tab.I.2)2.b.4.c). V průběhu 12.století se ale oba způsoby ukotvení srdčitých lístků vyskytují souběžně.³⁶ Kromě rámu se však tyto kapkovité motivy objevují i v bordurách, avšak nikoliv volně, ale ve spojení s konstrukcí iniciál.³⁷ Ve vnějším nároží rámu se také velmi tradičně, minimálně *od 10.století* vyskytují různé *formy liliových sestav*. Bohatou škálu motivů tohoto druhu lze typologicky sledovat od maximálně stylisované a abstrahované formy v podobě *nárožního ostnu diagonálně trčícího do bordury* (Tab.I.2)2.c.1.a), přes prosté *spojení dvou vidlicovitě přisazených závitnic se středovým ostnem zasazeným mezi ně* (Tab.I.2)2.c.1.b), až po skladebně složitě prokomponované sestavy, které se výrazněji objevují především *od 11.století*.³⁸ K motivům toho druhu patří *škála variant kombinací vidlicovitě přisazovaných dvojic závitnic a mezi ně či k nim připojovaných kapek, bičků, šipek a ostnů* (Tab.I.2)2.c.2-7). Pokud lze u tohoto druhu ornamentiky naznačit orientační směr jeho vývojových proměn, pak k formám *nejoblíbenějším v 11.století* patří *sestavy z prostých lineárních závitnic a volně přisazených kapek* (Tab.I.2)2.c.2), přičemž již v průběhu 11.století se objevují i *k listovým formám více přizpůsobené skladby* (Tab.I.2)2.c.4, 5, 7.), které se stanou základem pro dekorativně působivé a velmi abstraktně stylisované sestavy z *2.poloviny 12.století* (Tab.I.2)2.c.6).³⁹ Veškeré z uvedených typů se ale v průběhu 12.století vyskytují souběžně. I tento druh ornamentiky *od konce 11.století* využívá *páskové obrysové linie* a také jako u srdčitých a kapkovitých lístků, přejímá tvary malované ornamentiky. Nejobvykleji se uplatňují zejména *obrysové trojlisty z bočních laločnatých tvarů a protáhlého, středového,*

³³ Základní tvar viz *Žaltář z Londýna*, London, BL.Add.36928, f.37r a 42r z r.1090 – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.178, obr.169-170 a forma s přetočeným dolním bočním okrajem viz *Evangeliiář z Laurenziany*, Firenze, Laur.Plut.VI.36, f.275r z 1150 – tamtéž, s.36-39.

³⁴ Základní tvar London, BL.Add.36928, f.37r a 42r z r.1090 – tamtéž, s.178, obr.169-170.

³⁵ *Žaltář z Cambridge*, Harvard College Library, cod.gr.3, f.8v z r.1105 – tamtéž, s.35-36.

³⁶ Kapky přisazované oválnou stranou k nároží rámu viz *Evangeliiář Vat.gr.755*, f.1r z 10./11.st. – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.32 ad. a totéž za Komnénovců viz Washington, D.O.Cod.3 – A.Cutler 1984 (pozn.3), obr.324, kapky zaostřeným vrcholem k rámu viz *Cambridge, Harvard College Library gr.3*, f.113r z r.1105 a varianty s bičkou viz *Žaltář z Oxfordu*, Bodl.Library ms.Barocci 15, f.39v z r.1105 – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.58-59.

³⁷ Kapkovité motivy v bordurách ve spojení s iniciálami viz Melbourne, National Gallery of Victoria, f.80r z doby kol.r.1100.

³⁸ Obě uvedené varianty nárožních ostnů a základní liliové formy viz *Evangeliiář Vat.Chigi. R.VIII.54*, f.36v ad. z konce 10.století – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.3 ad.

³⁹ Tab.I.2)2.c.2-3: *Žaltář Basilea II.*, Venezia, Marciana gr.17, f.111r z počátku 11.století – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.115-119, typ Tab.I.2)2.c.4: *Vatopedi cod.761*, f.14r z r.1088, typ Tab.I.2)2.c.5: *Žaltář z Baltimore*, W 530b, f.111v z 11.století, typ Tab.I.2)2.c.6: Švýcarsko, soukr.sb., f.28v z 2.poloviny 12.století.

zaostřeného a pružně zvlněného vrcholu (Tab.I.2)2.c.8.a). Vzácnější jsou příklady transformující a vzájemně přizpůsobující repertoár kreslené a repertoár malované ornamentiky, jako např. *pětidílný list z bočních laločnatých a středového zaostřeného okraje s vnitřní výplní v podobě volné plochy v kapkovitém tvaru* (Tab.I.2)2.c.8.b).⁴⁰

Do repertoáru kreslené ornamentiky, podle vzorů malovaných ornamentů, byla **v průběhu 2.-3. třetiny 11. století** převzata i část *rozvilinových konstrukcí*. Z motivů vejcovce byl např. převzat *pásový ornament z pětidílných laločnatých palmet, vyrůstajících z kapkovitých útvarů kladených vedle sebe v houpavém rytmu* (Tab.I.2)2.e.1), podobně jako u některých popsanych příkladů abstraktní pásové ornamentiky (Tab.I.2)1.e.3-4).⁴¹ Velmi hojně se také **v průběhu 2. poloviny 12. století** objevuje obdobný motiv *pětidílných laločnatých palmet sevřených do srdčitých rámců, přičemž prostor mezi vrcholky rámců vyplňují laločnaté trojlisty* (Tab.I.2)2.e.2), ale již **od 2.-3. třetiny 11. století** lze dohledat i *aditivní rozvilinové konstrukce kombinující trojlisté laločnaté palmety s kapkovitými listy a srdčitými či vidlicovitě štěpenými stvolý* (Tab.I.2)2.e.3), tak jako u příkladů malované ornamentiky, zmíněných níže (Tab.I.4)1.f).⁴²

Systém *rozvilinově komponovaných, vidlicovitě štěpených a spirálovitě stáčených, ale izolovaných výhonků* se v kaligrafické ornamentice byzantských iluminátorů, jako samostatný tvaroslovný prostředek prosadil patrně později, s největší pravděpodobností až **od konce 11. století**. Tento druh kreslené výzdoby nejsilněji čerpá z repertoáru malovaných ornamentů. Pokud lze, alespoň orientačně, rekonstruovat vývoj tohoto druhu tvarosloví, doba přelomu 11. a 12. století je spojena s „*naturalističtějšími*“ **variantami pružně štěpených stvolů s přísazovanými krátkými lístky, bobulemi, kapkovitými útvary či trojlisty** (Tab.I.2)2.f.2, 3, 6), zatímco **od 2. poloviny 12. století** se stále důrazněji uplatňují **stylisovanější formy** (Tab.I.2)2.f.1, 4, 5), spojované i s *malovanými listy – často v podobě kapkovitých lastur* (Tab.I.2)2.f.4-5). Oba druhy těchto ornamentů se ale během 12. století vyskytují souběžně, nelze je tedy považovat za zcela exaktní prostředek datace.⁴³

Kromě těchto druhů, samostatně se uplatňujících kreslených ornamentů, do této oblasti kaligrafické výzdoby patří i **dessiny vázané na malovanou ornamentiku tj. prokresby** (podrobněji o nich v souvislosti s malovanou ornamentikou). K základním formám tohoto druhu ornamentů patří především *abstraktní obruby listů* (v podobě *linie, vlnovky, zubořezu vlčích zubů*), dále *prostředky zdůrazňující nervaturu listů* (*abstraktní ornamentalisované tahy či naturalisující žilkování vedené od hřbetu listu*, často užívané i jako prostředek ku zvýšení plastičnosti, protože tyto tahy svojí šířkou a pružností provedení mohou naznačovat i světelné efekty a podporovat dynamiku pohybu) a konečně, dessiny tohoto druhu se *podílí na dekorativní skladbě květinových srostlic či vyplňují pozadí malovaných ploch ornamentálních výplní* (pomocí *bobulí, kroužků, linií, křivek a jednotlivých drobných ornamentálních sestav*). Je těžké u tohoto druhu velmi tradičních a široce rozšířených ornamentů jakkoli stanovit chronologii na základě kusého dochovaného materiálu. Přesto však lze konstatovat velký význam byzantských dessinů pro malovanou ornamentiku iluminací, neboť i při abstraktnosti užívaných tvarů, právě tento typ výzdoby napomáhá a **umocňuje smysl pro rafinovanost pohybu** (byzantské dessiny malovaného listoví často naznačují i *přetáčení listu kolem osy*) a

⁴⁰ Typ Tab.I.2)2.c.7: Athos, Lavra B 25, f.196r z 11. století, typ Tab.I.2)2.c.8.a-b: London, BL.Add.36928, f.37r, 42r z r.1090 - Culter, s.178-obr.169-170.

⁴¹ Typ Tab.I.2)2.e.1: Milano, Ambrosiana, cod.M54 sup., f.111r z 2.-3.čtvrtiny 11. století a typ I.2)2.e.2: Athenai, Ethnike Bibliothekē cod.7, f.228v z 2. poloviny 12. století – A. Cutler 1984 (pozn.3), s.15-17, 51-53.

⁴² Typ Tab.I.2)2.e.3: Milano, Ambrosiana, cod.M54 sup., f.111r z 2.-3.čtvrtiny 11. století – tamtéž, s.51-53.

⁴³ Typ Tab.I.2)2.f.1-2: *Žaltář z Athosu*, Gregoriou, cod.157, f.3r z 1108 – tamtéž, s.21, typ Tab.I.2)2.f.3: Cambridge, Harvard College Library, cod.gr.3, f.8v z r.1105 – tamtéž, s.35-36, typ Tab.I.2)2.f.4: Berlin, Staatsbibliothekē cod.gr.oct.13, f.193r z 2. poloviny 12. století – tamtéž, s.31-32, typ Tab.I.2)2.f.5: *Nový zákon a Žaltář z Palerma*, BN.cod.dep.Museo 4, f.230r ze 4.čtvrtiny 12. století – tamtéž, s.61-63, typ Tab.I.2)2.f.6: Athos, Gregoriou, cod.157, f.3r z 1108 – tamtéž, s.21.

současně zdůrazňuje tvaroslovnou *logiku vegetabilního charakteru jednotlivých ornamentů*, i když barevnost a typologická stavba listoví je značně abstraktní a s přirozenou vegetací málo souvisí. Právě toto vyznění a pojetí funkce dessinových prokreseb, zřejmé z velké většiny dochovaných byzantských rukopisů, nebylo na západě v žádném případě samozřejmostí. Naopak, v západním prostředí bude právě tato dynamická a logická funkce dessinových prokreseb teprve postupně objevována, to patrně prostřednictvím vzorů, které toto pojetí drssinů vtáhnou i do italského gotického repertoáru. Je dost pravděpodobné, že západ, který dlouho využívá tento ornamentální prostředek (v duchu románských tradic) především ke zvýšení dekorativnosti (ve smyslu plošné dekorace), nalézá jeho nové možnosti v gotickém repertoáru nejen prostřednictvím Itálie, ale i s pomocí příslušných byzantských vzorů (detailněji viz níže).

SYSTÉM ORGANISACE VÝZDOBY BYZANTSKÝCH RUKOPISŮ je ovládán především potřebou logicky členit text, tj. zdůraznit hlavní počátky úseků textu a této funkci je jednoznačně podřízena i funkce estetická – dekorativní. Oproti systému výzdoby západních rukopisů je byzantská ornamentika vázána nikoliv na iniciály a od nich expandující části výzdoby do bordur, ale především na rámy figurálních výjevů či záhlaví kapitol. Tento systém je od přelomu 10. a 11. století zcela závazný a pokud se v rámci byzantské iluminace projevují změny a inovace, jsou vždy vázány na tento systém a realizují se v rámci přípustného prostoru, kterému jsou podřízeny kompozičně (rozvrhem uspořádání ornamentálních sestav) i tvaroslovně (v rámci typologie jednotlivých motivů). Tento pevný řád, který byzantskou iluminátorskou výzdobu zcela ovládá a svírá, přeci jen ponechává možnosti pro různorodé variace a kombinace skladby rozvrhu i obměny tvarosloví v rámci jednotlivých prvků výzdoby. Oproti západním dynamickým proměnám výzdoby rukopisů, ale byzantské iluminace zachovávají pevný a trvalý systém a jejich vývoj, byť i pro západní rukopisy v mnohém podnětný, se ve srovnání s nimi jeví spíše jako pozvolný až nezatelný, prostý okázalých vnějších inovačních řešení.

Na pomezí malované a kreslené ornamentiky se v byzantském knižním malířství uplatňuje **VÝZDOBA RÁMŮ OBRAZOVÝCH VÝJEVŮ A ZÁHLAVÍ KAPITOL**. V rámci byzantské iluminace jde o nejdůležitější oblast pro uplatnění ornamentální výzdoby. Právě při výzdobě rámu se částečně prolínají jak kreslířské, tak malířské prostředky (kreslířské tvarosloví je vyjadřováno pomocí malířských prostředků a naopak) a současně některé typy ornamentů i způsoby jejich skladby jsou natolik vyhraněně spojeny s uvedenou kombinací technik i kompozicí do ornamentálních rámu (velká část ornamentů je dokonce vázána pouze na výzdobu rámu), že je nelze oddělit, ale tuto část výzdoby byzantských rukopisů je nutno spojit do jednoho celku a vyčlenit ji na pomezí malířské a kreslířské kategorie ornamentů, v západním prostředí většinou dobře oddělitelné. Obecně lze výzdobu rámu rozdělit (vedle typologie tvarové skladby rámu a rozvrhu rozvilin) podle povahy použité ornamentiky na geometrické a rostlinné motivy, na jejich kombinace a pro názornost je lépe oddělit kategorii nárožních terčů a jejich výplní, úzce vázanou na příbuzný druh výzdoby medailonů. Jelikož rámy představují v byzantských rukopisech hlavní prostor pro uplatnění ornamentální výzdoby, je nutné, alespoň orientačně naznačit i **základní typologii kompozičního uspořádání rámu**. Nadto, i tato kompoziční řešení jsou svého druhu svérázným prostředkem dekorace, natolik nezaměnitelně spojeným z Byzancí, že k typologii jednotlivých základních ornamentálních motivů rozhodně patří.

Základní kategorii rámu lze spojit s *celostrannými uzavřenými typy rámu*. Nejtradičnější typ toho druhu představují *pravoúhlé čtvercové či obdélné rámy s vnějšími, diagonálně posazenými nárožními doplňky* (Tab.I.3)1.a), obvyklé v ornamentálním repertoáru již **v 10. století, ale běžně užívané i později**.⁴⁴

⁴⁴ Evangeliař, Firenze, Laurenziana Plut.V.9., f.224v z konce 10. století – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.VII.ad. a obr.22-31.

Od této doby se také s největší pravděpodobností objevuje i *antikisující edikulový typ rámu s klasickým architrávem a tympanonem doplňovaným i zoomorfními akroterii* (Tab.I.3)1.b), jeho výskyt je ovšem vázán pouze na vyhraněně antikisující stylové vrstvy.⁴⁵ Do stejné kategorie celostranných uzavřených ráků patří i *celostranný quadrilob na horních a dolních bocích doplněný dvojicí medailonů a nejčastěji vnitřně členěný na dva medailony na vertikální ose*, přičemž figurální výjevy pokrývají celé vnitřní pole quadrilobu (Tab.I.3)1.c). Oproti předešlým typům jde o formu nespojitelnou přímo s byzantskou antikisující produkcí, ale naopak svou *skladbou připomíná spíše motivy oblíbené v západním gotickém repertoáru*. V byzantské knižní malbě jej lze doložit již *od počátku 12.století*.⁴⁶ Ve stejné době se objevuje i jeho velmi blízká varianta: *quadrilob vepsaný do obdélného pravoúhlého rámu, často také doplněný obvyklým druhem nárožní výzdoby* (Tab.I.3)1.d).⁴⁷ Typologicky nejbližší předešlým formám ráků jsou *celostranné otevřené architektonické rámy*, které lze rozdělit na *arkádový typ*, využívající archivoltové architektonické principy (Tab.I.3)2.a) či *portikový typ*, kombinující archivoltu a architráv (Tab.I.3)2.b). Oba tyto druhy ráků patří k nejtradičnějším a *nejrozšířenějším dekorativním způsobům řešení ráků*.⁴⁸ Zcela jiného druhu jsou rámy, které slouží jako *záhlaví kapitol a nepokrývají celé zrcadlo knižní strany*. Pro snazší orientaci v množství variant tohoto typu ráků je lze typologicky rozdělit na skupinu se čtyřmi diagonálně zdobenými nárožními a skupinu s dolní lištou a diagonálně zdobenými horními nárožními. *Záhlaví kapitol se čtyřmi diagonálně zdobenými nárožními* se objevují v několika variantách. *Základní varianta – podélný rám* (Tab.I.3)3.a), je velmi čteně užívána *od 2.poloviny 11.století*.⁴⁹ K dalším variacím toho druhu patří i *podélný rám se vsazeným figurálním polem*, často vystupujícím z pravoúhlého obrysu (Tab.I.3)3.b) a dále variace *quadrilobu vepsaného do pravoúhlého rámu s vně zdobenými nárožními* (Tab.I.3)3.c), podobná jako u popsaného typu celostranných uzavřených ráků (Tab.I.3)1.d). V daném případě se ale uplatňuje spíše *čtvercový či čtverci se blížící tvar rámu*. Oba uvedené příklady ráku se vsazenou figurální výplní lze v byzantské iluminaci spolehlivě sledovat *od přelomu 11. a 12.století*.⁵⁰

Druhá skupina ráků *s dolní lištou a diagonálně zdobenými horními nárožními* patří k formám nejčastěji užívaným v rukopisech z komnénovských časů, tedy *od 2.poloviny 11.století*, avšak i u tohoto druhu dekorativního tvarosloví došlo k dovršení jeho typologické podoby až na *přelomu 11. a 12.století*. *Dolní lišty* mívají většinou podobu *prosté žerdi* (Tab.I.9)1.a.2.b) nebo *tordované pásky* (Tab.I.9)2.b). Z bočních okrajů lišty vyrůstají do bordury *květinové srostlice* (blíže viz níže).

Základní typ tohoto druhu ráků tvoří *pravoúhlé, nejčastěji čtvercové pole pokryté ornamentem* (Tab.I.3)4.a), případně je do jeho plochy vsazena *pravoúhlá* (Tab.I.3)4.b-c) či *kruhová plocha s figurálním výjevem nebo textem* (Tab.I.3)4.d). Již *v 11.století* se ale objevují i *obdélné varianty s vepsaným quadrilobem*, v jehož ploše se uplatňuje text (Tab.I.3)4.e). Vnitřní plochu pravoúhlého ráku může členit i motiv *řeckého kříže, s rameny rozepjatými až k okrajům rámu* (Tab.I.3)4.f). Prostor nad horní bordurou ráku bývá příležitostí pro *figurální výzdobu bordur* (o byzantském typu drolerií viz níže).⁵¹

⁴⁵ Žaltář Vat.gr.285, f.140v z počátku 11.století – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.80.

⁴⁶ Cambridge, Harvard College Library cod.gr.3, f.216r – tamtéž, obr.114 –kat.21, s.162.

⁴⁷ Venezia, Marciana gr.565, f.195r z 11/12.století – tamtéž, s.88-89.

⁴⁸ Jen orientačně viz Milano, Ambrosiana cod.M54sup., f.111r z 2.-3.čtvrtiny 11.století – tamtéž, s.51-53.

⁴⁹ Žaltář z Athosu, Vatopedi cod.761, f.112r z r.1088 – tamtéž, s.26-29.

⁵⁰ Typ 3.b: Cambridge, Harvard College Library cod.gr.3, f.217r – tamtéž, obr.115 –kat.21, s.162, typ 3.c:

Venezia, Marciana gr.565, f.191v z 11/12.století – tamtéž, s.88-89.

⁵¹ Typ 4.a: Melbourne, f.80r z 1100, typ 4.b: Berlin, Unisaml.cod.3807, f.232r z 11/12.st. – A.Cutler 1984

(pozn.3), s.32-34, typ 4.c: Venezia, Marciana gr.565, f.341r z 11/12.st. – tamtéž, s.88-89, typ 4.d: Washington,

Dumbarton Oaks cod.3, f.82v z r.1084 – tamtéž, s.91-98, typ 4.e: Milano, Ambrosiana cod.M54, f.1r z 11.st. –

tamtéž, s.51-53, typ 4.f: Berlin, Unisaml. cod.3807, f.3r z 11/12.st. – tamtéž, s.32-34.

K **nejsložitějším** skladbám tohoto druhu rámu (a k velmi oblíbeným **od 12.století**) patří sestava připomínající *stylisovaný triumfální oblouk*: čtvercové pole je zdola pravoúhle vykrojeno a shora polokruhovým segmentem převýšeno (Tab.I.3)4.g).⁵² Již na konci 11.století se ale objevují velmi dekorativní *variace komplikovaně pročleněných ploch pravoúhlých rámu, jejichž boční a zčásti i horní okraje jsou zdobeny ornamentem, zatímco střed vyplňují figurální výjevy umístěné do čtvercových polí, medailonů či pod trojlístý oblouk s převýšenou a zaostřenou střední částí, která může expandovat nad horní okraj rámu do horní bordury* (Tab.I.3)4.h). Jde o skladbu velmi složitou, ale nikoliv nepodstatnou i pro vývoj italského gotického tvarosloví.⁵³

ROZVILINY tvoří v byzantských rukopisech základní prostředek rozvrhu ornamentální výzdoby, která je spojena s rámy či záhlavím kapitol, přičemž právě tyto plochy jsou hlavním místem, kde se může ornamentika uplatnit. Pro dekorativní tvarosloví byzantských iluminací, tedy z typologického hlediska, představují jeden z nejdůležitějších prostředků výzdoby. Kromě antikisujících skladebných schémat se v byzantských rukopisech objevují i jejich aditivní parafráze, a to mnohem hojněji než s antikou přímo související skladby. Vedle těchto sestav lze typologicky odlišit i antikou inspirované „pseudorozviliny“, které dosahují účinku rozvilinového rytmu dekorace pomocí skladby izolovaných motivů. Poslední typ rozvilin představují arabesky, které se objevují již před počátkem 13.století. Způsob skladby byzantských rozvilin velmi výrazně působil i na italské rukopisy '200 a '300, i když byzantský výzdobný system jako celek přijat nebyl.

Nejobecnějším **tvaroslovným základem** pro skladbu rozvilin jsou *medailony* (Tab.I.3)6.) do jejichž vnitřních polí jsou kladeny *srostlice*, a to buď *volně do prostoru nebo vyrůstají z přímých či pružných stonků přisazených k rámu medailonů*. Srostlice v medailonech mívají většinou *rosetové tvary* (Tab.I.11)1.). Prostor mezi medailony ovládají *srostlice liliových tvarů* (Tab.I.11)2.), *srdčité či kapkovité listy* (Tab.I.8) a v omezené míře i *ostatní druhy rostlinné ornamentiky* (např. Tab.I.6)3 ad.), které se většinou rozrůstají od stvolů. Nejrozšířenějším typem skladby byzantských rozvilin jsou **aditivní konstrukce s medailony**. Jejich základem je *pás medailonů spojený pevnými žerděmi*. Výchozí skladba tohoto typu volně připomíná *antický vejcevec*, ale prostředkem spojení mezi medailony jsou *nálevkovitě rozevřené články, v půli přepásané prstenci a shora i zdola doplněné bobulemi či kapkami vsazenými do nálevek* (Tab.I.4)1.a.1). Takovéto sestavy jsou užívány hlavně v rámech iluminací **10.století** a poté ve vyhraněně antikisujících a historisujících vrstvách, odkazujících k tradicím makedonské renesance.⁵⁴

Především **do 10.století** spadá i používání varianty tohoto způsobu řešení rozvilin, která *spojuje medailony pomocí přímých horisontálních žerdí, usazených na středním boku medailonu, přičemž prostor mezi medailony vertikálně (v pravém úhlu k žerdi spojující medailony) přetíná stvol, na jehož vrcholcích jsou ukotveny srostlice nálevkovitých tvarů* (Tab.I.4)1.a.2).⁵⁵ Tato skladba byla patrně i jedním z východisek pro její mladší variantu, doložitelnou **od počátku 12.století**, kde je *příčný stvol z jedné strany vidlicovitě rozštěpen a na každý z konců připojen srdčitý list, zatímco u nerozštěpeného konce stvolu se uplatňují květinové srostlice srdčitých tvarů, k nimž z boku medailonů směřují srdčité lístky expandující ze stvolů přisazených k rámu medailonu* (Tab.I.4)1.a.3).

S předešlými variantami souvisí i řešení rozvilin *spojující pás medailonů pomocí jediného stvolu, který je prověšen od horních boků medailonů, přičemž v nejnižší části stvolu je*

⁵² viz Žaltář z Cambridge, Harvard College Library cod.gr.3, f.9r z r.1105 – tamtéž, obr.101 –kat.21, s.162 a s.35-36.

⁵³ viz Žaltář Vat.gr.342, f.134r z 1087 – tamtéž, s.78-79. O souvislostech tohoto motivu s italskou iluminací viz kapitola II.2.

⁵⁴ viz např. Evangeliař, Firenze, Laurenziana Plut.V.9., f.3v z konce 10.století – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.22.

⁵⁵ viz např. Firenze, Laurenziana Plut.V.9. z konce 10.století - tamtéž.

nasazen vzhůru směřující stonek, z něž vyrůstá srostlice, nejčastěji kalichovitých tvarů (Tab.I.4)1.b.1). Tato skladba je v plně vyhraněné podobě doložitelná **od přelomu 10. a 11.století**.⁵⁶ Její volnou variací je sestava spojující medailony pomocí *houpavě prověšeného stvolu*, který je ukotven v *dolním boku medailonu*, přičemž stvol se uprostřed prostoru mezi medailony zdvihá a *ukotvuje na osu mezi medailony usazené srostlice* (Tab.I.4)1.b.2). Tato sestava patří k jednomu z **nejoblíbenějších rozvrhů rozvilin na přelomu 11. a 12.století**.⁵⁷ Variantou předešlých rozvrhů jsou i rozviliny *spojující medailony pomocí na přeskáčku vedeného stvolu*, který tak svým rytmem vytváří *motiv klikatky* (Tab.I.4)1.c). V daném případě prostor mezi medailony, členěný stvolem, doplňují pouze *srostlice či lístky drobnějších rozměrů*, které vyrůstají ze stvolů přisazovaných k rámu medailonů, vždy směrem k protilehlému medailonu. Tato skladba se objevuje **od 2.poloviny 11.století**, ale ve **2.polovině 12.století patří k nejčastěji používaným sestavám**.

Jiným druhem rozvilinové konstrukce, mnohem hojnějším a rozhodně neomezeným na antikisující stylové vrstvy jsou *pásové skladby medailonů spojovaných pomocí dvojice pružných stvolů*. Základní varianty tohoto druhu ornamentů propojují medailony dvojicí stvolů, které *vyrůstají ve směru kruhového tvaru medailonu z jeho horních i dolních boků a v houpavém rytmu se spojují v prostoru mezi medailony*, přičemž v místech spojení stvolů jsou *přisazovány rostlinné ornamenty*: u dolních stvolů jde o *srostlice či větší listy*, zatímco u horních se objevují jen *krátké zavíjené výhonky* (Tab.I.4)1.d.1) nebo *srostlice drobných formátů* (Tab.I.4)1.d.2). Tyto typy rozvrhu dekorace se objevují **v 10.století**, ale jejich obliba trvá i v následujících staletích.⁵⁸

Komposičně blízkou variantu uvedenému řešení představují *pásky medailonů spojované dvojicí stvolů, která proti sobě vyráží z horního a dolního boku medailonu*, takže stvol *dostředivě svírají* prostor mezi medailony, přičemž v místech spojení stvolů bývají shora i zdola nasazeny *srdčité tvary listů či jejich srostlic a špičky těchto srdčitých forem se dotýkají* (Tab.I.4)1.d.3). Tato sestava patří **k nejoblíbenějším komposičním schémátům 11.století**.⁵⁹ *Nároží* tohoto typu rozvilin bývají prokomponovány s pomocí *spirálovitě stáčených a vidlicovitě štěpených stvolů s přisazovanými srdčitými ornamenty*, čímž vznikají velmi dekorativní formy, které i jako izolovaný motiv působily na italské knižní malířství.

Zvláštní variantou uvedeného skladebného řešení jsou pásové sestavy medailonů spojených *dvojicí stvolů vytvářejících srdčité tvary*, přičemž v místech dolního spojení stvolů jsou nasazovány *srostlice liliových forem či srdčité listoví* (Tab.I.4)1.d.4). Tato kompozice se v jasně definované podobě objevuje hlavně **v 2.polovině 11.století**.⁶⁰

Zcela jiný typ představují sestavy *medailonů těsně přisazených k sobě*. **Od 2.čtvrtiny 11.století** se objevují varianty *střídající v pásu medailon a routový motiv či nakoso posazený čtvercový rám*, přičemž volný prostor vyplňují drobné *spirálovitě stáčené a štěpené výhonky*, které vyrůstají z rámu medailonů (Tab.I.4)1.e.1).⁶¹ **V 2.polovině 12.století** na tuto skladbu navazují sestavy, které *těsně k sobě přisazují jednotlivé medailony*, aniž by byl ponechán volnější prostor pro výzdobu vnějších polí (Tab.I.4)1.e.4), tedy v typologickém smyslu základní variantu tohoto druhu sestav, časově, ale s největší pravděpodobností vzniklou později.⁶²

Možným vývojovým mezistupněm mezi oběma uvedenými příklady by mohly být sestavy, doložené **z poloviny 12.století**, u nichž jsou *medailony použity pouze v horizontálních pásech a vertikální pásky spojuje řetězec do sebe zaklesnutých srdčitých srostlic* (Tab.I.4)1.e.3), ale ve

⁵⁶ viz Evangeliář Vat.gr.755, f.225r z přelomu 10.a 11.století – tamtéž, obr.37.

⁵⁷ viz např. Firenze, Laurenziana Plut.V.9 z konce 10.století – pozn.54.

⁵⁸ viz pozn.54.

⁵⁹ viz Žaltář, Wien ONB.gr.336, f.20r z 11.století – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.89-91.

⁶⁰ viz Žaltář z Athosu, Vatopedi 761 z 80.let 11.století – tamtéž, obr.70.

⁶¹ viz Paris, BN.gr.610, f.256v z 2.-3.čtvrtiny 11.století – tamtéž, s.71-73.

⁶² viz Švýcarsko, soukromá sbírka, f.5r z 2.poloviny 12.století – tamtéž, s.86-87.

stejně době se objevují i skladby užívající medailony pouze v nároží a prostor mezi nimi (i v horizontálním směru) vyplňují pouze do sebe zaklesnuté srostlice srdčitých tvarů (Tab.I.4)1.e.2).⁶³

Další tvarové skladby zahrnují aditivní variace předešlých typů, doplněných ovšem výrazněji se prosazujícími stvolý stáčenými do závitnic. Typologicky lze tyto dynamické sestavy rozdělit podle míry jejich hybnosti na provázané – pravidelné varianty, uplatňující velké komposice ze spirálovitě stáčených a štěpených stvolů (Tab.I.4)1.f.1) a varianty přerušující adici a v tvarosloví opakující základní schémata popsaná u předešlých typů rozvilin (Tab.I.4)1.f.2). Tato druhá varianta, více těžící z dostupného skladebného tvarosloví je doložitelná **od 2.čtvrtiny 11.století**, zatímco varianta uplatňující více pohyb stvolů se objevuje **od počátku 12.století**.⁶⁴

Jiný druh rozvrhu plošné, nejčastěji pásové ornamentiky představují „**pseudorozviliny**.“ Jde o volnou skladbu jednotlivých motivů, jež ve svém celku, zejména svým rytmem pohybu, ale i svými jednotlivými motivy připomínají antické rozviliny. Podle míry plynulosti pohybu i podle tvarosloví jednotlivých použitých motivů lze rozlišit variantu s plynulým pohybem a polopalmetami kadeřavých laločnatých akantů s vrcholky stáčenými do závitnic (Tab.I.4)2.a) a variantu stylisovanější, pohybově připomínající spíše zubořez vlčích zubů a využívající důsledně stylisovaných a zaostřených forem předešlého poloplametového tvaru, ve volném prostoru doplněných abstraktními trojhrany (Tab.I.4)2.b). Ona plynulejší skladba z plastičtějších tvarů se objevuje **od 2.poloviny 11.století**, zatímco její stylisovanější varianta **od přelomu 11. a 12.století**.⁶⁵

Zcela zvláštní kategorii způsobu členění dekorativních ploch zastupují **antikisující dynamické rozviliny**, spojující pružné stvolý s medailony, listovím i srostlicemi a přerušující jednotlivé vzájemně provázané sestavy. Nejde v pravém slova smyslu o antický ornament ani doslovně přejímané antické rozvilinové konstrukce, ale o **byzantské transformace těchto antických motivů**, které jsou převedeny do byzantského tvarosloví a skladebně přizpůsobeny řádu byzantského dekorativního systému, který **potlačuje asymetrisaci** a skladebnou disharmonii ve prospěch rovnoměrného rozvržení ornamentiky, v níž lze připustit pouze **asymetrické jednotliviny**, které ale ve svém celku přispívají k jednotícímu, vyváženému a zcela **symetricky působícímu celku**. V rámci tohoto druhu rozvilin vládne maximální **různorodost**, proto je následující přehled pouze orientační, pro potřeby vymezení hlavních konstrukčních typů tohoto druhu výzdoby.

Základem pro tento typ dynamických rozvilin jsou sestavy uplatňující nárožní medailony a prostor mezi nimi ponechávají pro volně se pnoucí stvolý stáčené do spirál, větvené a porostlé listovím drobnějších forem (Tab.I.4)3.a). Skladby tohoto druhu, zejména v kombinaci s laločnatými trojlístky a srdčitými lístky lze sledovat **od 2.poloviny 11.století**, ale vrcholná doba jejich uplatnění patrně spadá **na přelom 11. a 12.století**.⁶⁶

Tou dobou se také objevují jejich zjednodušené varianty, zkracující rozvilinové kroužení stvolů, zvětšující používané květinové srostlice a důsledně vyvažující náznaky asymetrisace důsledně pravidelným opakováním motivů (Tab.I.4)3.b).⁶⁷ Přesto nepůsobí tyto sestavy plošně ani pasivně. Podstatně **mechaničtější** vyznívá velmi **redukovaná sestava** omezující skladbu na **dvojice medailonů spojovaných na přeskáčku vedeným stvolem**, jako u výše popsaného

⁶³ viz Firenze, Laurenziana Plut.6.36 z doby kol.r.1150 – tamtéž, s.36-39.

⁶⁴ Typ Tab.I.4)1.f.1:Athos, Gregoriou cod.157, f.3r z r.1108, 4)1.f.2: Paris, BN.gr.610, f.252v z 2.-3.čtvrtiny 11.století – tamtéž, s.21, 71-73.

⁶⁵ Typ Tab.I.4)2.a: Washington, D.O.cod.3, f.27r z r.1084, typ 4)2.b: Berlin, Universitaetsammlung cod.3807, f.3r z přelomu 11. a 12.století – tamtéž, s.91-98 a 32-34.

⁶⁶ viz Washington, D.O.cod.3, f.83r z r.1084 nebo Athos, Gregoriou cod.157, f.19v z r.1108 – tamtéž, s.91-98 a 21.

⁶⁷ viz Venezia, BN.Marciana cod.gr.565, f.191v – tamtéž, s.88-89.

příkladu (Tab.I.4)1.c), ale tyto dvojice *odděluje* a tak z nich vytváří samostatné ornamentální jednotky (Tab.I.4)3.c). Vzniká patrně také *na počátku 12.století*.⁶⁸

Vrcholem antikisujících dynamických rozvilin jsou *sestavy bez medailonů*, používající *spirálovité stáčení a vidlicovité štěpení stvolů i nepravidelnou skladbu dílčích motivů* (Tab.I.4)3.d). Nejzdařilejší příklady iluminací tohoto druhu lze zatím nalézt pouze *v 1.polovině 12.století*.⁶⁹

Zcela samostatnou kategorií ornamentálního rozvrhu výzdoby představují **arabesky**. Nejstarší typologicky čisté příklady lze v byzantských rukopisech doložit *koncem 11.století* (Tab.I.4)4.a-b).⁷⁰ Základní kompoziční a tvarové principy tohoto druhu ornamentiky, ale nebyly cizí ani starší byzantské tradici. Jádrem arabeskových motivů v byzantských rukopisech jsou *průniky linií vytvářejících srdčité, spirálovitě stáčené a vidlicovitě štěpené tvary, doplňované i průnikem ostře zalamovaných linií*. Vzájemné *prostupování těchto tahů* vytváří sice *plošný ornament*, ale *jednotlivé motivy tohoto tvarosloví patří k nejužívanějším motivům byzantských rukopisů*. Schéma arabeskové skladby, založené právě na onom prostupování tvarů se již *od 1.poloviny 12.století* objevuje i jako jeden z postupů *formujících byzantské rozviliny, nikoliv plošné*, ale utvářené z *plně plastických motivů*, jak je obvyklé v byzantské knižní malbě (Tab.I.4)4.c).⁷¹ Uvedený příklad dokládá *pokus transformovat arabesková schémata* jako konstrukční prostředek pro komponování rozvrhu rozvilin. V pozdějších dobách ale převládne buď uchování stylově čistých schémat domácích tradic nebo dochází k přejímání typologicky čistých forem arabesk.

Velmi důležitou součástí ornamentálního tvarosloví výzdoby rámců a záhlaví kapitol jsou **medailony**. Typologicky je lze odlišit podle druhového charakteru rámu medailonu (stvol, pásky, pevné rámy s malovaným povrchem), od něhož se odvíjejí i způsoby propojení medailonu s ostatními částmi výzdoby.

Základní podobu medailonů v byzantských rukopisech představují varianty s *rámy konstruovanými pomocí stvolů*. *Od 10. do 12.století* patří k *velmi oblíbeným* medailony tvořené stvol, pod něž je *podsunut stvol expandujícího výhonku* (Tab.I.5)1.a). Blízkou variantu tohoto typu zastupují vzácnější příklady, kde *stvol přímo vyrůstá z rámu* (Tab.I.5)1.b). Oba způsoby se vyskytují souběžně v makedonské i komnénovské éře.⁷² *V průběhu 12.století* se pak výrazněji prosazují i *kombinace předešlých variant* (Tab.I.5)1.c), často s povrchem zdobeným *páskovými prstenci*.⁷³

Jiný typ medailonů, v byzantských rukopisech poměrně vzácný, je založen na *obrysové pásce*, většinou po vertikální ose doplněné *motivem proplétání* (Tab.I.5)2.). Typologicky jasně definované tvary tohoto druhu se v byzantské iluminaci objevují především *v průběhu 11.století*.⁷⁴

K *nejoblíbenějším druhům* medailonů ale patří varianty s *různým druhem povrchového zdobení rámu*. Nejčastěji se *od 11.století* objevují rámy medailonů zdobené *páskovými prstenci* (Tab.I.5)3.a).⁷⁵ *Od 12.století* je vzácněji doplňují i varianty s *bobulovitými prstenci* (Tab.I.5)3.b).⁷⁶ *Od přelomu 11. a 12.století* lze vysledovat i užívání medailonů s *vnitřním členěním pomocí dessinové obrysové linie* (Tab.I.5)3.c) či plasticky malované rámy s *vnitřní malovanou obrubou* (Tab.I.5)3.d).⁷⁷

⁶⁸ viz Oxford, Bodl.Library cod.Barocci 15, f.195r z r.1105 – tamtéž, s.58-59.

⁶⁹ viz Athos, Dionysiou, cod.gr.65, f.14r z 1.poloviny 12.století.

⁷⁰ viz London, BL.Add.36928, f.37r a 42r – tamtéž, s.178 – obr.169-170.

⁷¹ viz Athos, Dionysiou cod.65, f.110r z 1.poloviny 12.století.

⁷² viz Firenze, Laurenziana, Plut.V.9, f.128v ad. z konce 10.století – pozn.54.

⁷³ viz Athos, Lavra, B.26, f.210r z 2.poloviny 12.století – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.23-25.

⁷⁴ viz Venezia, Marciana gr.17 z r.1004 – tamtéž, s.115-119.

⁷⁵ viz Paris, BN.suppl.cod.610 z 2-3.čtvrtiny 11.století – tamtéž, s.71-73.

⁷⁶ viz Cambridge, Harvard College Library gr.3, f.8v z r.1105 – tamtéž, s.35-36.

⁷⁷ viz Cambridge, Harvard College Library gr.3, f.216v z r.1105.

Naprosto nejrozšířenější výzdobu rámu nárožních či větších středových medailonů reprezentují *široké rámy s kaligrafickými pásovými ornamenty* (Tab.I.5)3.e), které lze doložit v mnoha rukopisech *od 2.poloviny 11.století až k počátku 13.století*.⁷⁸ Kromě uvedené nejobvyklejší sestavy mohou být pokryty i již zmíněnými pásovými *dessinovými ornamenty rozvíjejícími motivické variace vejcovce* (Tab.I.2)1.e). Pokud jsou medailony vně doplňovány dalšími ornamenty, jde buď o *obalující drobné bobulovité lístky zavíjených tvarů* (Tab.I.5)3.f) nebo *krátké přisazené výhonky* (Tab.I.5)3.g), *vidlicovitě štěpené a stáčené do spirál* (Tab.I.6)3.c a 7).

Poněkud izolovaně se v ornamentice rámu uplatňují **nárožní terče a jejich výplně**. Obliba motivů tohoto druhu je vázána na geometricky přesně členěné rámy, které se objevují zejména (nikoliv však výhradně) u antikisujících vrstev iluminací, u rozvilinové výzdoby nejsou užívány a jak v průběhu 11.století vzrůstá obliba rozvilin, doznívá v běžné produkci i tento druh ornamentiky. Nárožní terče lze typologicky odlišit dle povahy jejich výplní na geometrické, rostlinné a kombinované.

U *geometrických variant nárožních terčů* lze typologicky odlišit základní formy provedení následovně: 1) na *prázdný prostor vzniklý protnutím se paralelních linií* obrýsovávajících plochu rámu, jak již byl tento typ popsán u abstraktních lineárních geometrických ornamentů (Tab.I.9)1.a.3), 2) dále se objevují výplně zdobené *lineárními geometrickými motivy* – např. *svastikou*, což je velmi tradiční prehistorický i v antice užívaný ornament (Tab.I.5)4.a.1) či se objevují terče s *diagonálně vsazenými čtverci s vnitřní křížovou kresbou*, jež jsou *bobulemi* ukotveny k rámu nárožního terče (Tab.I.5)4.a.1.b) nebo vnitřní pole terčů vyplňují dostředivě skládané *stupňovité schodištní motivy* (Tab.I.5)4.a) a nebo 3) používají se *perlové typy terčů zdobené bobulí, puklou či jinými kruhovými motivy* (typ Tab.I.5)4.a.2).⁷⁹

V rámci variant výplní nárožních terčů *kombinujících rostlinné a geometrické formy* lze upozornit na typ *čtyřdílné rosety se zdůrazněným středem*, zvláštní v byzantském repertoáru tím, že její *listoví je tak ostře a geometricky seříznuto* (Tab.I.5)4.b), až vzniká sestava, která nápadně **připomíná motivy velmi oblíbené v západním gotickém repertoáru**. V byzantské iluminaci se tento motiv objevuje vzácně **v 10.století**, a to v nejluxusnějších dílech makedonské renesance.⁸⁰ Nelze vyloučit, že jej bude možné dohledat i v pozdějších antikisujících byzantských vrstvách rukopisů, ale v běžné byzantské iluminaci se nevyskytuje. *Rostlinné výplně terčů jsou často spojeny s rosetami*. Z velké části jde ale o jiný druh roset, než jaké lze nalézt v rámci květinových srostlic, ať již v rámech či bordurách. Nejbohatší varianty *laločnatých roset nárožních terčů* se objevují v dílech makedonské renesance **10.století** (Tab.I.5)4.c.1).⁸¹ Později (jistě *od počátku 12.století*) se v jejich funkci většinou uplatňují jejich *zjednodušené čtyřlaločnaté varianty* (Tab.I.5)4.c.2), ve stejné době velmi oblíbené i pro konstrukci květinových srostlic (srovn.např. s Tab.I.11)1.a.7-9).⁸² V **10.století** se v nárožních terčích objevují i *čtyřdílné rosety se zaostřenými a protaženými listy* (Tab.I.5)4.c.3), což je motiv v následujících vrstvách byzantské ornamentiky zřejmě neznámý či minimálně užívaný.⁸³ Tvarově mohla tato sestava zapůsobit na vznik *roset kombinujících laločnaté a kapkovité formy* (Tab.I.5)4.c.4), jak dokládají jejich příklady z **přelomu 11. a 12.století**, ale i tento typ ornamentů byl v byzantském repertoáru patrně spíše kuriozitou.⁸⁴

⁷⁸ např. Washington, D.O.cod.3, f.82v z r.1084 nebo Berlin, Staatsbibliothek cod.gr.oct.13, f.192r z 2.poloviny 12.století ad. – tamtéž, s.91-98 a 31-32.

⁷⁹ Veškeré uvedené motivy lze dohledat ve výzdobě *Pařížského žaltáře* (Paris, BN.gr.139) z doby kol.r.975 – tamtéž, s.63-71.

⁸⁰ viz pozn.výše.

⁸¹ viz pozn.výše.

⁸² viz typ 5)4.c.1: Melbourne, National Gallery of Victoria, f.80r z doby kolem r.1100.

⁸³ viz pozn.79.

⁸⁴ viz Melbourne, National Gallery of Victoria, f.80r z doby kolem r.1100.

1.2.1.2: JEDNOTLIVÉ PRVKY DEKORATIVNÍHO TVAROSLOVÍ

AKANT patří k základním prvkům rostlinné ornamentiky a od jeho podob se většinou odvíjejí i formy ostatních dekorativních prvků. V byzantské iluminaci (ve srovnání se západem) se ale akantové listy, jako samostatný a izolovaný ornamentální motiv uplatňují velmi málo a dokonce i květinové srostlice vycházejí z upraveného tvarosloví, ve kterém se přímo a v jednoznačně definované podobě základní formy akantu objevují jen velmi vzácně. A tak ve srovnání se západním akantovým tvaroslovím, ale i ve srovnání s repertoárem akantových listů využívaných při nástěnné výzdobě byzantských chrámů či rámu slonovinových řezb, působí tato oblast byzantské iluminátorské ornamentiky poněkud ochuzeně. To je patrně dáno byzantským systémem výzdoby rukopisů, oproti západu, pevně svázaném do prostoru vymezeném rámy a jen v omezené míře s výzdobou pronikající i do bordur. Některé typy jako zaostřená ostře prořezávaná palmeta v iluminacích před r.1200 zcela chybí.

Z uvedených důvodů jde tedy v této kapitole pouze o základní formy akantu, které se v byzantském knižním malířství vyskytují izolovaně (či v podobě tvarově definovatelné) a současně jejich hlavní dekorativní funkce souvisí s ostatními druhy ornamentů. Nejde tedy o přehled byzantské akantové ornamentiky jako celku, ale pouze o to co lze najít v byzantských rukopisech, přičemž je výběr záměrně zúžen na motivy vázané na funkci ornamentu. To znamená, nejsou zahrnuty ty motivy, které se uplatňují ve figurálních výjevech jako ilustrace přírodnin, ale naopak, ta část přírodnin, která má podobu ornamentu, ač se nachází ve figurálních výjevech, je také orientačně zpracována v kapitole o srostlicích. To co je zde vynecháno z byzantských akantů užívaných v byzantské slonovině, smaltu a nástěnném malířství a to, co z nich mělo vliv na západ a Itálii, bude zahrnuto do tabulek ornamentů příslušných rukopisů, kde se tyto motivy objevují a teprve v této souvislosti bude zmíněn jejich byzantský původ i možný způsob jejich přenosu do západního prostředí, bez prostředkující úlohy dochovaných a dostupných byzantských rukopisů.

V byzantské iluminaci užívané listoví lze rozdělit na laločnaté a zaostřené akanty, samostatnou kategorii představují oblíbené trojlisty a s nimi spojené srdčité a kapkovité listy a konečně nejrůznější tvarové kombinace základních forem a různých bobulovitých motivů, včetně obalujících lístků a vidlicovitých výhonků.

Laločnaté akanty v byzantské iluminaci převažují nad ostatními druhy akantu. Vedle *základní podoby laločnaté palmy* (Tab.I.6)1.a), často doplňované i různými druhy dessinů (Tab.I.6)1.a.1b-1e), se v rámech uplatňují i antikisující, ale stylisované pásy laločnatých palmet *pásy laločnatých palmet, prokreslované dessinů a v prostoru mezi palmetami doplněné dessinovou trojdílnou vidlicí* (Tab.I.6)1.b.1). Tento motiv se objevuje i později, ale nejplastičtěji působí příklady jeho provedení **v 10.století**.⁸⁵ **Od počátku 12.století** se šíří i jeho *plošnější varianta, která k nároží přidává expandující zaostřený tvar, připomínající střední části oblíbených trojlistů* (Tab.I.6)1.b.2).⁸⁶

V tvarové **závislosti na liliových květinových srostlicích** bývají *laločnaté palmy protahovány a jejich okraje přetáčeny* (Tab.I.6)1.c.1) nebo i *zaostřovány v horních partiích listu* (Tab.I.6)1.c.2).⁸⁷ V době kolem **přelomu 11. a 12.století** se objevují i *složitě oboustranně přetáčené listy kombinující zaostřené a laločnaté formy* (Tab.I.6)1.c.3).⁸⁸

Kromě těchto základních druhů palmet repertoár doplňují i *protáhlé palmetové stvoly*, užívané zejména **v 10.století** či antikisující produkci. K takovým motivům patří např. velmi realisticky přesvědčivá sestava *antikisujícího charakteru s laločnatým akantem hustě porostlým stvolem, který vyrůstá z nárožních trubic obtáčených páskami, jimž odpovídají obdobné, ale širší stuhy*

⁸⁵ viz pozn.79.

⁸⁶ viz Oxford, Bodl.Library, ms.Barocci 15, f.343r ad z r.1105 – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.58-59.

⁸⁷ viz Melbourne, NG of Victoria, f.80r z r.1100.

⁸⁸ Paris, BN.gr.610, f.252r ze 3.-4.čtvrtiny 11.století – A.Cutler (pozn.3), s.71-73.

tordovitě obtáčející i samotný stvol (Tab.I.6)1.e.1). Motivy tohoto druhu jsou hojné zejména v **10.století** a poté se objevují pouze v příslušných historisujících vrstvách, jež na makedonské vzory navazují.⁸⁹

Výše popsaná skladba byla patrně vzorem i pro poněkud **stylisovanější** variantu *hustě porostlého stvolu pomocí pětidílných laločnatých listů, pod něž jsou vsazovány rozevřené laločnaté dvojlisty* (Tab.I.6)1.e.2.), což je schéma běžné v **10.století** a později se objevuje neméně hojně v antikisujících dílech.⁹⁰ **Od 11.století** bývá ale nahrazováno **ještě stylisovanější** sestavou z *vidlicovitě rozevřeného laločnatého listu, do něhož je vsazen vějířový laločnatý trojlist s trojlistou výraznou vnitřní kresbou a mezi rozevřenými vrchními vnějšími laloky trojlistu se uplatňují volné bobule* (Tab.I.6)1.e.3).⁹¹ Nejčastěji se ale v antikisujících dílech objevuje sestava *přímého stvolu s naznačenou osou, od níž se rozrůstá kadeřavé akantové listoví, místy mírně asymetrických, ale převážně laločnatých tvarů*. Stvol je ukotven v *kruhovém terči s vnitřní puklou a obdobný motiv se objevuje i na vrcholku stvolu* (Tab.I.6)1.d). **Asymetričnost detailů** tento motiv odlišuje od obvyklého byzantského tvarosloví, ale rafinovanost jeho barevného provedení podmiňuje míru stylisace jeho působení.⁹²

Polopalmety se samostatně objevují **od konce 10.století** v podobě s *protaženým vrcholkem* (Tab.I.6)1.f) či v různých variacích šroubovitě stáčení listu. **Šroubovitě stáčené laločnaté polopalmety** nabývají buď *tvarů kapkovitých* (Tab.I.6)1.g.1) či *mandlovitých* (Tab.I.6)1.g.2), **od počátku 12.století** i *mandlovitých kadeřavých listů* (Tab.I.6)1.g.3) a **od 2.poloviny 12.století** se stále výrazněji uplatňují i tvary *šroubovitě stáčených kadeřavých laločnatých akantů s oboustranným různosměrným přetáčením okrajů* (Tab.I.6)1.g.4).⁹³

Uvedené malované listoví ale získává svoji konečnou podobu až po dokončení bohaté a různorodé *dessinové prokresby*, která buď **zdůrazňuje přirozený charakter listu a sleduje hřbet i osy jednotlivých částí listu** (Tab.I.6)1.a.1.b nebo Tab.I.6)1.f.5) nebo naopak *obrysává okraje listu prostou linkou* (Tab.I.6)1.a.1.c), *drobnými obloučky* (Tab.I.6)1.a.1.d nebo Tab.I.6)1.f.4) či *ostře zalamovanou klikatkou* (Tab.I.6)1.a.1.d) a tím **zdůrazňuje abstraktnější a dekorativnější charakter jednotlivých motivů**. Oba způsoby dessinové prokresby se ale v byzantské iluminaci vyskytují souběžně. K nejrafinovanějším dessinovým prokresbám ale patří tahy vedené po hřbetu listu a črtající od něj se rozrůstající nervaturu, přičemž pohyb hřbetu listu naznačuje přetáčivým pohybem šroubovitě stáčení nikoliv od okrajů listu, jak je obvyklé, ale šroubovitě přetáčení od hřbetu listu (Tab.I.10)8.b).⁹⁴

Výrazně anticky i díky naturalisujícím dessinovým prokresbám působí též pásová sestava vlnivého rytmu, jíž tvoří *polokruhově stáčené polopalmety rozeklaného laločnatého akantu, mezi něž jsou vsazeny laločnaté trojlisty, od jejichž vrcholů expandují do prostoru dvojice bičků zakončených srdčitými lístky* (Tab.I.6)1.h). Přesvědčivosti objemového působení sestavy většinou napomáhají i pružné šrafy dessinových prokresb. Také v tomto případě jde o motiv velmi přitažlivý pro antikisující sklony makedonské renesance **10.století**.⁹⁵

Samostatné **zaostřené akantové listy** mívají **od konce 11.století** podobu *protáhlé lancetové palmety* (Tab.I.6)2.a) či různě *stáčených lancetových polopalmet* (Tab.I.6)2.b.1-2).⁹⁶ Častější

⁸⁹ viz J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.88.

⁹⁰ viz pozn.79.

⁹¹ viz např.Vat.gr.755, f.1r ad. z přelomu 10. a 11.století nebo Washington, D.O.cod.3 z r.1084 – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.32-37 a A.Cutler 1984 (pozn.3), s.91-98.

⁹² viz pozn.79.

⁹³ Pro typy Tab.I.6)1.f: viz např.Berlin, Universitaetsammlung, cod.3807, f.232r ad. z přelomu 11. a 12.století nebo Washington, D.O.cod.3, f.6r., 27r ad. z r.1084 a pro typy Tab.6)1.g1-3: viz Melbourne, National Gallery of Victoria, f.80r z r.1100 a pro typ 6)1.g.4: Athos, Lavra B.26, f.210r ad. z 2.poloviny 12.století.

⁹⁴ Washington, D.O.cod.3, f.27r ad. z r.1084 – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.91-98.

⁹⁵ viz Paris, BN.gr.139, f.246r kol.r.975 – tamtéž, s.63-71.

⁹⁶ viz London, BL.Add.36928, f.169 ad. z r.1090 – tamtéž, obr.169-170.

používání šroubovitě přetáčených lancetových polopalmet mandlovitých tvarů (Tab.I.6)2.c) lze vysledovat od přelomu 11. a 12.století.⁹⁷ Kromě základních lancetových listů se mezi zaostřenými akanty v průběhu 2.poloviny 11.století častěji objevují i antikisující rozeklané typy polopalmet ze zaostřeného akantu, s vrcholky stáčenými do spirál (Tab.I.6)2.d.1), přičemž důležitou součástí tohoto typu ornamentů jsou i naturalisující dessinové prokresby sledující nervaturu listoví od hřbetu listu.⁹⁸ Následně od přelomu 11. a 12.století bývá tento druh listoví nahrazován jeho tvarově stylisovanější variantou (Tab.I.6)2.d.2), v jejímž vrcholu odpadá spirála a uplatňuje se kapkovitý závěr.⁹⁹

Kombinace laločnatých a zaostřených forem akantu běžné u trojlistů se v omezené míře prosazují i u ostatních druhů listoví. Pokud se někde uplatňují přeci jen častěji, pak je tomu ve tvarové skladbě pětidílných palmet s bočními laločnatými a středovou zaostřenou částí (Tab.I.3)3.a). Vzácnějším příkladem podobné kombinace jsou dvojdílné polopalmy z laločnatého tvaru u kořene listu a zaostřeného vrcholku listu (Tab.I.6)3.b).¹⁰⁰

Akantové dekorativní tvarosloví zejména během 1.poloviny 12.století obohatila i řada motivů vidlicovitě štěpených výhonků, které se uplatňují buď jako doplňky rámu medailonů (Tab.I.6)3.c), nebo jako volné výhonky (Tab.I.6)3.d), jimiž vrcholí rozvilinové konstrukce.¹⁰¹

Společným typologickým znakem těchto ornamentů jsou vidlicovitě štěpené a spirálovitě stáčené části velmi pružného stvolu, od něhož vyrůstají zavíjené či lancetové listy. Původ tohoto motivu není zcela jasný. Mohl vzniknout jako transformovaná parafráze dílčích detailů skladby antikisujících rozvilin i mohl být převzat z tvarosloví západních románských rukopisů. Dílčí motivy západního původu jsou v byzantských rukopisech trvale doložitelné od 12.století, ale konkrétní podoba uvedených příkladů již souzní i s ostatními motivy, jednoznačně byzantského původu. Je možné, že v případě daného druhu ornamentů byzantské prostředí převzalo a dotvořilo příslušné motivy západního původu a v této podobě je byzantské rukopisy zprostředkovaly Itálii v době, kdy se již do tamního tvarosloví šíří i obdobné sestavy ze západu.

Zvláštním druhem dekorativního tvarosloví jsou též drobné lístky obalující lišty rámu, rámy medailonů a vnější obrys květinových sestav a srostlic (Tab.I.7.). Právě v byzantské iluminaci se na počátku 12.století objevuje základní typologie tohoto druhu ornamentů, který se stane jedním z nejdůležitějších dekorativních prostředků italské knižní malby '200 i '300.¹⁰²

V Byzanci je ale jeho výskyt i význam pro domácí dekorativní repertoár, ve srovnání s Itálií, podstatně menší.

Zvláštním druhem rostlinné ornamentiky jsou kapkovité a srdčité listy (Tab.I.8)1.-2.), již zmíněné v souvislosti s kaligrafickou ornamentikou (Tab.I.2)2.b). V daném případě však nejde pouze o kresebně provedené tvary, ale i jejich malířské varianty. Současně se např.kapkovité motivy v rámci kaligrafické ornamentiky uplatňují i v květinových srostlicích či bordurách (v návaznosti na konstrukce iniciál), zatímco u rámu jsou výhradně vázány na nároží rámu a v některých malířských variantách nabývají jasné znaky rostlinné ornamentiky (Tab.I.8)2.a), které nelze doložit u ryze kreslených kapkovitých motivů.

Jak bylo zmíněno u kaligrafické ornamentiky i v daném případě se jednobarevné či zlacené kapky objevují diagonálně prisazované k vnějšímu nároží rámu, přičemž jsou nejdříve prisazovány svojí oválnou částí (Tab.I.8)3.a.1 srovn. s Tab.I.2)2.b). Tento motiv hojný

⁹⁷ viz Melbourne, National Gallery of Victoria, f.80r z r.1100.

⁹⁸ viz Washington, D.O.cod.3, f.27r z r.1084 – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.91-98.

⁹⁹ viz Berlin, Universitaetsammlung cod.3807, f.3r z přelomu 11. a 12.století – tamtéž, s.32-34.

¹⁰⁰ Pro typ 3)3.a: viz např.London, BL.Add.36928, f.37r, 42r ad z r.1090 – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.48-49 a pro typ 6)3.b: viz např.Firenze, Laurenziana, Plut.V.9., f.128v ad z konce 10.století – J.Lowden 1988 (pozn.4),

obr.26 nebo Melbourne, NG of Victoria, f.80r kol.1100.

¹⁰¹ Pro typ 6)3.c: Žaltář a hymnár z Paris, BN.gr.610, f.252r z 2.-3.čtvrtiny 11.století – A.Cutler 1984 (pozn.3),

s.71-73, pro typ 6)3.d: Athos, Dionysiou, cod.65, f.14r ad z 1.poloviny 12.století.

¹⁰² Např.Melbourne, NG of Victoria, f.80r z r.1100.

minimálně *od přelomu 10. a 11.století*, byl v průběhu 11.století velmi oblíben.¹⁰³ *Od přelomu 11. a 12.století* se stále častěji začíná prosazovat *vnitřní prokresba v kapkovitých formách*, takže nabývají charakter *šroubovitě stáčených polopalmet: laločnatých* (Tab.I.8)3.a.2) i *zaostřených* (Tab.I.8)3.a.3) a barevné provedení i s patřičnou modelací je spojuje s motivy malované ornamentiky.¹⁰⁴

Tehdy se také tento druh motivů objevuje i mimo nároží rámu a uplatňuje se v *dekorativních sestavách uvnitř rámu i jako izolovaně usazený doplněk takových komposic*. V takové pozici získává zcela charakter malovaného ornamentu. Jako malířsky provedené se např. objevují *srdčité listy s vnitřní obrubou a vepsaným laločnatým trojlístkem* (Tab.I.8)1.b), což je motiv doložitelný *od 10.století*, ale patrně teprve na *přelomu 11. a 12.století* asi inspiroval i obdobné přetvoření *kapkovitého listu s vnitřní prokresbou v podobě motivu kapky vepsané do kapky* (Tab.I.8)2.b). Tehdy se také na povrchu kapek výrazněji uplatňují *pružné dessiný zdůrazňující plastičnost i lesk kapkovitého listu* (Tab.I.8)2.a) a současně se objevují i *kapkovité pupence porostlé laločnatými polopalmetami* (Tab.I.8)4).¹⁰⁵

Přelom 11. a 12.století, to je doba, kdy se také objevují v rámci kaligrafických ornamentů již zmíněné sestavy kapkovitých a srdčitých listů utvářené obrysovou páskou (Tab.I.2)2.b.2-3). Patrně právě tehdy je *dovršen skladebný repertoár a plně využita variabilita komposičních variant* i tohoto druhu ornamentů a vznikající dekorativní sestavy pak budou v následujících časech užívány souběžně s těmi tradičními. V rámci této tendence směřující k větší variabilitě a v jistém smyslu až *ke skladebným „experimentům“*, obdobně jako v kaligrafické ornamentice, i zde lze od počátku 12.století doložit hojnější užívání *kapek obrácených k rámu svojí zaostřenou částí* (srovn. s kaligraf.ornamenty Tab.I.2)2.b.4.c), a to jak v podobě *plošné* (Tab.I.8)3.b.1), tak v malířsky plastických formách *šroubovitě stáčených laločnatých* (Tab.I.8)3.b.2) a *zaostřených polopalmet* (Tab.I.8)3.b.3) i ve *variantách s pružnými bičíky* jaké se tehdy také objevují u obdobných kaligrafických ornamentů (Tab.I.8)3.b.4-6 a srovn. s kaligrafickými obdobami Tab.I.2).b.4.c).¹⁰⁶

Jedním z určujících druhů ornamentálního repertoáru výzdoby rámu byzantských iluminací jsou **abstraktní geometrické ornamenty**. Základním prostředkem této kategorie jsou *ornamenty lineární*: od *prostých linek vymežujících obrys plochy rámu* (Tab.I.9)1.a.1.), *přes dvojici obrysových linií* (Tab.I.9)1.a.2.a), která může být těsným přísazením a patřičným malířským podáním změněna v *žerd'* (Tab.I.3)1.a.2.b) či *paralelních linií, které se v nároží protínají a vytváří tak pravoúhlé nárožní terče* (Tab.I.9)1.a.3.), až po skladebně rafinované *kasetové typy rámu* (Tab.I.9)1.a.4.), *s diagonálním tahem v nároží*, který naznačuje perspektivní, prostorové řešení rámu, často zdůrazněné i patřičným malířským rozvrhem odlišujícím osvětlené a zastíněné části rámu. Je těžké dohledat počátky či zjistit vývojové posloupnosti u tohoto druhu dekorace, ale lze říci, že *v průběhu 11.století* jsou již všechny uvedené typy řešení součástí běžného repertoáru byzantské knižní malby.¹⁰⁷

Další kategorií geometrické ornamentiky jsou *motivy zubořezu vlčích zubů* (Tab.I.9)1.b.1-2.), hojně v byzantské iluminaci již *v 10.století*, i když v čisté – izolované podobě – je tento motiv

¹⁰³ Orientačně k typu Tab.8)3.a.1: Vat.gr.755, f.1r z přelomu 10. a 11.století nebo i později Washington, D.O.cod.3, f.324r z r.1084 aj. – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.91-98.

¹⁰⁴ viz Berlin, Universitaetsammlung, cod.3807, f.1v, 2r ad z přelomu 11. a 12.století – tamtéž, s.32-34.

¹⁰⁵ Pro zmíněné srdčité listy viz např. Firenze, Laurenziana, Plut.V.9, f.128v ad z konce 10.století – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.26, pro obdobné kapkovité listy viz např. Cambridge, Harvard College Library cod.gr.3, f.8v z doby kol.1100 – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.35-36 a typ pupence (Tab.I.8)4) viz Berlin, Universitaetsammlung, cod.3807, f.232r z přelomu 11. a 12.století – pozn.104.

¹⁰⁶ Orientačně pro typy 8)3.b: např. Cambridge, Harvard College Library cod.gr.3, f.113r z doby kol.1100 a pro typy 3.b.4-6: Oxford, Bodl.Library, ms.Barocci 15, f.39v z r.1105 – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.35-36, 58-59.

¹⁰⁷ Orientačně např. Vat.gr.755, f.1r z přelomu 10. a 11.století nebo v případě kasetových typů rámu (Tab.I.9)1.a.4) viz Vat.Chigi.R.VIII.54, f.36v ad. – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.32 a obr.3.

později vzácnější, ovšem s výjimkou *antikisujících vrstev knižní produkce*.¹⁰⁸ Podobného druhu jsou také *skladby routových a čtvercových motivů* (Tab.I.9)1.c.1-4), velmi oblíbené zejména v **10.století**.

Nejen v 10.století či v rukopisech oživujících antikisující makedonské tvarosloví se vyskytují *motivy prokomponovaného zubořezu, skládané schodištním způsobem* (Tab.I.9)1.d.1-2). Jde o ornamenty hojně oblíbené i v běžné produkci **11.století**, kdy jsou doplňovány např. *drobnými řeckými křížky* (Tab.I.9)1.d.2), a pokud lze z dochovaného a dostupného materiálu soudit, je tento druh ornamentiky *bohatě množován a užíván i ve 12.století* (Tab.I.9)1.d.3).¹⁰⁹

Z části výše řečené o schodištních motivech platí i o *kruhových formách*, prováděných jak kreslířskými, tak malířskými prostředky či jejich kombinací. V tomto případě se ale zdá, že vývoj směřoval opačným způsobem *od prokomponovanějších a prostorově rafinovanějších sestav 10.století k plošnějším a jednodušším formám 11.století* (Tab.I.9)1.e.1-2.), opět s výjimkou antikisujících vrstev iluminací.¹¹⁰

Makedonskou renesancí (10.století) inspirovaná díla i v průběhu 12.století užívají *kombinace čtvercových a kruhových geometrických ornamentů* (Tab.I.9)1.f), přičemž je možná vývojově nápadné, jak se v mladších dobách v této původně ryze antikisující ornamentice uplatňují *kapkovité tvary* (Tab.I.9)1.f.2.). Přes zmíněný posun ale tento druh výzdoby ani později neztrácí svoji souvislost a formální příbuznost s uvedenými vzory z 10.století.¹¹¹

Naopak *neměnné a s ryze antikisující produkcí spojené tvarosloví* představují jak *kombinace vidlicovitých laločnatých tvarů, doprovázených bobulemi* (Tab.I.9)1.g), tak z antiky přímo převzaté *motivy meandrů* (Tab.I.9)1.h.1-3.), pružných i prostorově a pohybově *rafinovaně skládaných vlnovek* (Tab.I.9)1.i.2.) či neméně *dynamických a prostorových zubořezů vlčích zubů* (Tab.I.9)1.j.1-2.), v 10.století vyvedených často v nenapodobitelné dokonalosti prostorové skladby.¹¹²

V 10.století (a možná i později v antikisujících vrstvách byzantské knižní malby) se ve výzdobě rámců objevují i velice zvláštní motivy *ostře zalamované linie, jakoby střídající motiv klasického zubořezu s motivem vlčích zubů, ale v dynamisované podobě zdůrazňující naklopení prvků i jejich tvarové nepravidelnosti, opět nepravidelně spojované s doplňujícími kroužky, bobulemi či trojicí dessinových bodů* (Tab.I.9)1.k.). Možná jde o velmi volnou transformaci antického motivu běžícího psa, možná o zcela autonomní byzantský ornament, ale v byzantské iluminaci jej lze zatím doložit pouze v *nejluxusnějších příkladech makedonské renesance*. Od běžného ornamentu užívaného v Byzanci se odlišuje především svojí dynamikou, která přímo využívá *nepravidelnosti své skladby*.¹¹³

Naopak zcela běžně se v byzantské knižní malbě užívá *různých druhů pletenců* – od volně splétaných po pevně utažené, jakoby tordované žerdi (Tab.I.9)2.a-b), přičemž nejvýrazněji se motivy toho druhu uplatňují v době *přelomu 11. a 12.století*, ale jejich obliba trvá i v následujících staletích.¹¹⁴

K méně hojnějším, ale také nikoliv zcela vzácným motivům patří různé varianty *ornamentů připomínající sochařské dekorativní inkrustační postupy*, a to buď v podobě geometricky pravidelné a založené na čtvercové síti (*šachovnicový motiv* - Tab.I.9)3.a či *motiv*

¹⁰⁸ K charakteristickým příkladům tohoto motivu např. *Pařížský žaltář*, Paris BN.gr.139 – viz pozn.79

¹⁰⁹ Tento motiv patří k velmi oblíbeným i během 13.století a starší předstoupně např. viz Athos, Vatopedi cod.761, f.11r ad. z r.1088 – A.Cutler 1984 (pozn.3), obr.62 ad.

¹¹⁰ Za příklady z mladších vrstev zakládajících kontinuitu tohoto motivu viz Berlin, Universitaetssammlung, cod.3807, f.2v z přelomu 11. a 12.století – tamtéž, s.32-34.

¹¹¹ K typu 9)1.f.2 viz Venezia, Marciana gr.565, f.52v z přelomu 11. a 12.století – tamtéž, s.88-89.

¹¹² O ryze antikisujících geometrických motivech v byzantských rukopisech viz pozn.79 a 1.

¹¹³ Mimořádné příklady tohoto motivu zejména viz *Pařížský žaltář*, Paris, BN.gr.,139 z aq. 975 viz pozn.79.

¹¹⁴ K charakteristickým příkladům zakládajícím kontinuitu tohoto motivu viz Washington, D.O.cod.3, f.72r, 73r, 75r ad z r.1084 – A.Cutler 1984 (pozn.3), obr.326 ad.

diamantování - Tab.I.9)3.b) anebo ve volnější skladbě: *rovnoměrně rozptýlených nepravidelných skvrn, vyvolávající představu struktury mramoru - mramorování* (Tab.I.9)3.c). Zdá se, že četnější příklady užití tohoto druhu ornamentů lze v Byzanci spojit s dobou **přelomu 11. a 12.století**, přičemž uvedený příklad *diamantování* lze jako samostatně se uplatňující prostředek výzdoby spolehlivě sledovat až **od poloviny 12.století**.¹¹⁵

Zvláštním druhem ornamentiky ve výzdobě rámu jsou **motivy kombinující abstraktní geometrické tvary s rostlinnými formami**. Lze je typologicky dále rozdělit na ornamenty stylisující rostlinné formy a na ornamenty důsledně kombinující abstraktní sestavy s rostlinou ornamentikou. K prvnímu druhu kombinací patří např. *stylisovanější sestavy*, objevující se v tvarosloví antikisujících děl **10.století**, jež se staly základem pro motivy užívané v následujících dobách i v běžné dobové produkci. K takovým patří např. *kompozice čtyřlístých laločnatých roset (či čtyřlaločnatých medailonů) se středovými křížky, přičemž na vnějších bocích k rosetě přiléhá trojice dessinových bobulí a v mezerách mezi rosetami se po okrajích objevují poloviční fragmenty roset* (Tab.I.9)4.a.1). Nejpozději v **průběhu 1.poloviny 12.století** jsou tyto sestavy nahrazovány prostými *čtyřlaločnatými rosetami se zdůrazněným středem a po okrajích rámu jim odpovídají obdobné trojlísté tvary* (Tab.I.9)4.a.2) nebo je pás tvořen pouze *trojlístými fragmenty roset kladených na přeskáčku po vnitřním obvodu pásu* (Tab.I.9)4.a.3). Samotné motivy čtyřlístů a trojlístů se zdůrazněným středem jsou sice rovněž doložitelné již v 10.století (Tab.I.9)4.b.1), ale takto redukováná skladba bude patrně mladšího původu. Volněji s tímto motivem souvisí i *pásová skladba velmi těsně k sobě kladených laločnatých trojlístů se středovou dessinovou osou, přičemž trojlísty jsou kladeny rovněž na přeskáčku po vnitřním obvodu rámu* (Tab.I.9)4.a.4).¹¹⁶

Pokud jde o výzdobu kombinující stylisované rostlinné motivy přímo s abstraktními ornamenty, za jeden ze základů tohoto druhu výzdoby lze považovat *motiv zubořezu vlčích zubů či klikatky, doplněný rostlinnými motivy*. Především skladba čtyřlaločnatých roset s jejich polovičními částmi kladenými po vnitřním obvodu rámu a její mladší zjednodušené variace (Tab.I.9)4.a) mají své paralely i v tomto druhu ornamentiky; *Pásová sestava složená z lišty zdobené bobulemi a vedené jako zubořez vlčích zubů je doplněna laločnatými trojlísty stejných tvarů, jaké lze najít ve zmíněných zjednodušených variantách předešlého ornamentu* (Tab.I.9)4.b.1). Tato sestava ale pochází z antikisujících rukopisů **10.století**. Je pravděpodobné, že mohla být východiskem i pro zjednodušující variantu, doložitelnou **od 1.poloviny 12.století**, v níž místo lišty pouze *linie člení pás zubořezem vlčích zubů* a místo laločnatých půlroset předešlého druhu se uplatňují *útlé široce rozevřené trojlísty* (Tab.I.9)4.b.2). **Od 2.poloviny 12.století** se lze setkat i s nezdobenou *zubořezovou lištou, k jejímž bokům přisedají útlé stvolky s drobnými srdčitými či trojlaločnatými lístky jetelového typu nebo jsou obě formy listoví střídavě kombinovány* (Tab.I.9)4.a.3).¹¹⁷

Volněji lze ke geometricky stylisovanému tvarosloví zařadit i **lasturovité motivy**, jako spojení bobulovitého či laločnatého listu s motivem přetáčení jeho okraje, podobně jako u ostatních druhů listové ornamentiky, spolu s důsledným kruhovým tvarem celkové skladby. Lasturovité motivy se objevují jak ve své *základní variantě* (Tab.I.9)5.a), tak *s různými druhy dessinů* (Tab.I.9)5.b). Pokud jsou používány jako ukotvující prostředek, vždy je **plně využito prostorově rafinovaného efektu zasunutí stvolu pod příklopku** (Tab.I.9)5.a.2), což v západním prostředí není samozřejmostí ani v kvalitativně vysokých vrstvách iluminace

¹¹⁵ Mimořádně typické příklady uvedených motivů viz Venezia, Marciana gr.565, f.52v z přelomu 11. a 12.století a Athos, Vatopedi, cod.851, f.123v z poloviny 12.století – tamtéž, s.88-89 a 29-31.

¹¹⁶ Uvedené druhy motivů lze sledovat od *Pařížského žaltáře*, Paris, BN.gr.139 z aq.975 – viz pozn.79, přes Athos, Dionysiou cod.65, f.110r z 1.poloviny 12.století až po Athos, Ethnike Bibliothek cod.7, f.237v z 2.poloviny 12.století ad. – tamtéž, s.15-17.

¹¹⁷ Charakteristické úpravy uvedeného motivu viz Athos, Ethnike Bibliothek cod.7, f.246r z 2.poloviny 12.století – tamtéž, s.15-17.

pokročilého '300. **Na přelomu 11. a 12.století** se v repertoáru byzantských iluminátorských ornamentů objevují i *lastury natočené z boku* (Tab.I.9)5.c), které jsou ale současně tvarově přetvářeny i do podoby *bobulovitého listu se šroubovitě stáčeným okrajem* (Tab.I.9)5.d). Což sice podporuje představu původu tohoto druhu motivů v rostlinné ornamentice, avšak dříve se objevují stylisované lastury základního typu a také i později převažují nad tímto ojedinělým motivem.¹¹⁸

Trojlisty patří k nejoblíbenějším byzantskému iluminátorskému tvarosloví. Vedle akantových listů, které jsou nejčastěji vázány k určité větší ornamentální skladbě se trojlisty mnohem výrazněji uplatňují i samostatně. Na rozdíl od akantu je však nelze typologicky členit pouze dle obvyklých kategorií (na laločnaté, zaostřené), ale kvůli častým tvarovým kombinacím je nutno přihlídnout i k jejich celkové tvarové skladbě.

Základní formou trojlistů jsou *laločnaté trojlisté palmety* (Tab.I.10)1.a), připomínající jetelový list. **Od přelomu 11. a 12.století** se častěji vyskytují ve formě *s přetáčeným kořenem do podoby laločnatého výhonku* (Tab.I.10)1.b.1) nebo *laločnatého* (Tab.I.10)1.b.2) či *zaostřeného trojlistu* (Tab.I.10)1.b.3). Tento v západním románském tvarosloví tolik rozšířený motiv je neméně hojně užíván i v Byzanci.¹¹⁹

Ještě častěji se však v byzantském knižním malířství vyskytují *vějířovité trojlisté palmety laločnatých* (Tab.I.10)2.a), *zaostřených* (Tab.I.10)2.b.2) či *kombinovaných forem* (Tab.I.10)2.b.1), a to v podobě *srostlé* (jako u většiny předešlých příkladů) nebo v podobě *aditivní* (Tab.I.10)2.a.3), která se výrazněji uplatňuje **od 1.poloviny 12.století**, kdy se též objevují pohybově *dynamisované varianty trojlistých vějířovitých laločnatých palmet* (Tab.I.10)2.a.2).¹²⁰

Zvláštním druhem trojlistů jsou drobné *trojlisté laločnaté srostlice s přisazenými bičíky a ostny* (Tab.I.10)3), které se častěji vyskytují **od 2.poloviny 11.století**. Pro abstrakci tohoto motivu a jeho ojedinělost výskytu ale nelze s jistotou určit dobu jeho vniknutí do iluminátorského repertoáru byzantských dílen.¹²¹

Naopak velmi hojně se v byzantských rukopisech prosazují *trojlisté palmety s bočními laločnatými a středovou protáhlou a zaostřenou částí*. Již v **2.polovině 11.století** patří tento motiv **k nejužívanějším** a již tehdy je spojován *s přetáčením dolní části listu do podoby zaostřeného trojlístku* (Tab.I.10)4.a). V době **přelomu 11. a 12.století** se rozšiřuje **různorodost provedení** tohoto motivu a prosazují se varianty *s přetočeným dolním okrajem do podoby kopinatého listu, avšak přetáčení je vedeno od jednoho z bočních laločnatých tvarů, čímž vzniká dynamicky působivá ornamentální sestava* (Tab.I.10)4.b). Současně dochází i *k šroubovitěmu stáčení horní protáhlé části trojlistu* (Tab.I.10)4.d), dále se objevují trojlisty stylisované do podoby *bez přetáčených okrajů, zato však s výrazně protáhlou a zaostřenou střední částí* (Tab.I.10)4.e) nebo *trojlisty se stylisovaným přetáčením obou bočních stran, přičemž mezi vzniklé kapkovité přetočené části je vsazena protáhlá kapka, která vytváří drobný vnitřní trojlist vepsaný do trojlistu* (Tab.I.10)4.c).¹²² Další variantou jsou *kalichovité trojlisty s přetáčenou dolní částí do zaostřeného trojlistu* (Tab.I.10)5).

¹¹⁸ Zmíněné netypické úpravy lasturovitých motivů viz Venezia, Marciana gr.565, f.52v z přelomu 11. a 12.století – tamtéž, s.88-89.

¹¹⁹ K charakteristickým příkladům oblíbených trojlistů s přetočenou kořenovou částí např. viz *Evangeliář z Melbourne*, National Gallery of Victoria, f.80r z doby kol.r.1100.

¹²⁰ Tuto vějířovitou úpravu trojlistů lze dobře sledovat např. od Athos, Dionysiou cod.65, f.110r z 1.poloviny 12.století – tamtéž, s.103-106.

¹²¹ Charakteristické příklady tohoto typu trojlistů viz Wien, ONB cod.teol.gr.336, f.16v z r.1077 – tamtéž, s.89-91.

¹²² Zmíněné varianty do budoucna velmi oblíbených typů trojlistů se v této vyhraněné podobě vyskytují od Berlin, Universitaetssammlung, cod.3807, f.119r, 233r aj. z přelomu 11. a 12.století a typy se šroubovitým přetáčením vrcholu viz *Evangeliář z Melbourne*, National Gallery of Victoria, f.80r z doby kol.r.1100 – tamtéž, s.32-34.

Vedle této nejužívanější škály trojlistů se poněkud vzácněji objevují *i kopinaté trojlisty, připomínající liliové květy*. Základní typ *liliového květu* (Tab.I.10)6.a), je v byzantských rukopisech doložitelný zejména **v 10. a na počátku 11.století**. Později **v průběhu 2.poloviny 11.století**, se častěji uplatňují jeho varianty s výrazněji *protáhlou střední částí* (Tab.I.10)6.b.1) a *spirálovitě stáčenými bočními tvary* (Tab.I.10)6.b.2).¹²³ Pomezí variantou mezi liliovými a kopinatými listy na straně jedné a předešlými formami trojlistů je skladba *zaostřeného trojlistu se šroubovitě stáčeným dolním okrajem do podoby zaostřeného trojlistu* (Tab.I.10)6.c), čímž vzniká pohybově dynamická variace oblíbeného motivu *trojlistu vepsaného do trojlistu*.¹²⁴

Zcela zvláštní typ trojlistů reprezentují *skladby spojující trojlist s tvarovým repertoárem běžným v sestavách květinových srostlic*. Nejoblíbenější výsledek naznačeného spojování ornamentálních forem zastupuje *nálevkovitý trojlist s člunkovitě stáčenými a šroubovitě přetáčenými okraji* (Tab.I.10)7), který lze doložit **od 2.poloviny 11.století**.¹²⁵

K velmi častým, ale neméně rafinovaným typům trojlistů patří i *trojlisté laločnaté polopalmety s protáhnou boční částí* (Tab.I.10)8.a), u nichž může být *pružnost pohybové skladby umocňována dessinovou prokresbou* (Tab.I.10)8.b), která naznačuje **prohýbání listu při šroubovitě přetáčení jeho hřbetu**. Tento velmi efektní a dynamický motiv je přítomen v byzantském iluminátorském tvarosloví již **v 2.polovině 11.století** a bude velmi důležitý pro italské knižní malířství, kde se podobné motivy prosadí v průběhu 2.desetiletí '300.¹²⁶

KVĚTINOVÉ SROSTLICE patří v byzantském repertoáru ornamentiky knižního malířství k nejpočetnějšímu druhu izolovaných výzdobných prvků a svojí kompoziční různorodostí tvoří i jeho nejbohatší část, která velmi silně působila na italské knižní malířství, jak jednotlivými motivy, tak svými skladebnými principy. Typologicky lze květinové srostlice rozdělit na rosety, liliové, nálevkovité a kalichovité srostlice a plošné aditivní sestavy květinových srostlic. Do tohoto druhu ornamentiky lze také volně zařadit ornamentalisované formy přírodnin – zejména stromů, pokud je jejich tvarosloví utvářeno pomocí motivů primárně převzatých z ornamentiky a pokud jejich formy zpětně působily na dekorativní sestavy i mimo figurální výjevy. Toto typologické rozdělení ale nemůže ve všech případech přesně odlišit pomezí formy kombinací základních typů a tak se jako určující kritérium klasifikace uplatňuje nejen dolní část srostlic, od níž se zpravidla odvíjí druh skladebného principu, ale i jejich celkové tvarové vyznění a tedy i použití v rámci byzantského dekorativního systému.

Velmi početným a oblíbeným druhem květinových srostlic jsou **rosety**. Jejich abstraktnější formy lze spojit do kategorie *aditivních sestav*, které patří k velmi hojným motivům 11. a 12.století. V rámci aditivních sestav lze odlišit plošně působící kombinace *skládané ze čtveřice kapkovitých listů se šroubovitě stáčenými okraji do zavíjených či lancetových výhonků sesazených symetricky kol bobule do tvaru kříže, přičemž výplně mezi rameny kříže tvoří vějířovité laločnaté trojlisty* (Tab.I.11)1.a.1).¹²⁷ Tento motiv patří k velmi hojným **v průběhu 2.-3.čtvrtiny 11.století**. Později bývá často střídán variantami z *trojlistů s laločnatými boky a zaostřeným, výrazně protaženým a dynamicky zvlněným středem, přičemž tyto tvary jsou těsně přisazeny ke středové bobuli a mezi laločnaté boky trojlistů jsou vsazeny*

¹²³ Ilustrativní příklady těchto kopinatých a liliových listů viz Washington, D.O.cod.3, f.6r, 27r ad z r.1084 – tamtéž, s.91-98.

¹²⁴ I tento typologicky nadmíru charakteristický motiv pro byzantské ornamentální tvarosloví lze dobře doložit od Wien, ONB cod.teol.gr.336, f.20r z r.1077 – tamtéž, s.89-91.

¹²⁵ Tento zcela mimořádný motiv viz Wien, ONB cod.teol.gr.336, f.20r z r.1077 – pozn.výše.

¹²⁶ K příkladům tohoto pohybově rafinovaného motivu, důležitého i pro vývoj italského gotického repertoáru viz Washington, D.O.cod.3, f.27r ad z r.1084 – tamtéž, s.91-98.

¹²⁷ viz Paris,BN cod.suppl.gr.610, f.249v z 2-3/4 11st – tamtéž, s.71-73.

krátké, vějířovitě rozestřené laločnaté trojlisty, které celou sestavu tvarově uzavírají do kruhu (Tab.I.11)1.a.2).¹²⁸

Objevují se i varianty této sestavy, které *nahrazují jeden z trojlistů lasturovitým útvarem* (Tab.I.11)1.a.3).¹²⁹ Obě sestavy se hojně vyskytují **od přelomu 11. a 12.století**, kdy se též prosazují i jejich převrácené varianty, které *čtveřici trojlistů přisazují dostředivě ke středové bobuli nikoliv svými kořeny, ale svými protáhlými vrcholy* a v konstrukcích trojlistů se objevují *typy s přetáčeným spodním okrajem do trojlistu* (Tab.I.11)1.a.4.a) či jejich stylisovaná varianta „*trojlistu složeného z kapkovitých listků a vepsaného do trojlistu*“ (Tab.I.11)1.a.4.b).¹³⁰

Jiný okruh aditivních roset představují sestavy, jejichž základem je prostá *čtyřlaločnatá roseta*, známá z výzdoby nároží rámu (Tab.I.9)4.). K rosetě tohoto druhu, mezi její okvětní lístky, bývají přisazovány *trojlisté aditivně sestavené srostlice z mandlovitých listů se šroubovitě stáčenými okraji do polopalmet lancetových či kadeřavých laločnatých tvarů* (Tab.I.11)4.e) a mezi vrcholky těchto přisazených trojlistých srostlic jsou vsunuty *člunkovitě stáčené listy*, které tak vytváří *čtyřlaločnatou rosetu* (Tab.I.11)1.b.2), jakoby *podsunutou* pod uvedené sestavy. Nad člunkovitě stáčené okraje, do prostoru mezi boční okraje dolních částí trojdílných srostlic jsou umístěny *drobné čtyřlaločnaté rosety*, stejného druhu jako je popsána centrální roseta. Celkově jde vlastně *o průnik dvou čtyřlaločnatých roset posazených do sebe a přes ně je proložena čtveřice trojdílných srostlic* (Tab.I.11)1.a.8). Velmi složitá a dekorativně působivá sestava nepatří k nejhojněji opakovaným, objevuje se **na počátku 12.století**, ale onen **skladebný princip využívající prokládání, pronikání a překrývání různých sestav** patří k nejvýraznějším dekorativním postupům ke kterým byzantské knižní malířství dospělo.¹³¹

Podobnou adici, avšak tvarově i skladebně jednodušší představují **sestavy kombinující motivy malované a kreslené (dessinové) ornamentiky**. I zde je základem prostá *čtyřlaločnatá roseta*, jako u předešlého příkladu, ale místo prostorově složitě skladby, jsou k ní jednotlivé motivy pouze připojovány. Charakteristické příklady tohoto typu dokládají motivy **z přelomu 11. a 12.století**, v nichž často uvedenou středovou rosetu *obkrouží čtveřice bobulí přisazené mezi její okvětní lístky*, k bobulím jsou *přisazeny dessinové kapkovité trojlisty na dlouhém přímém stvolu rozděleném kroužkem a vnější konec stvolu doplňuje čtveřice křížově sestavených volných bobulí*. Prostor mezi těmito dessinovými sestavami pak vyplní *květinové srostlice kombinující tvary liliových a rosetových květů* (Tab.I.11)2.a.4). Celkově se tato skladba velmi podobná předešlé, ale skladebně je mnohem jednodušší (Tab.I.11)1.a.9).¹³²

Naopak, pouze z malovaných motivů je skládána i sestava působící ještě plošněji. Jde o rosetu, jejímž základem je také prostá *čtyřlaločnatá roseta*, jako u předešlých příkladů, ale *k jejím okvětním lístkům (nikoliv mezi ně jak je obvyklé) jsou přisazeny kruhové tvary, jejichž rám je tvořen stvolem, který expanduje do středu medailonu laločnatým trojlistem, přičemž na vnějších stranách medailonu, z jeho rámu do nároží expandují krátké výhonky s drobnými laločnatými trojlisty* (Tab.I.11)1.a.7). Sestavy tohoto druhu lze v byzantských rukopisech častěji sledovat **od počátku 12.století**, ale do počátku 13.století rozhodně nepatřily k hojným a typickým projevům byzantské ornamentiky.¹³³ Plošnost, prostá adice i pojetí medailonu ze stvolů, od nichž se odštěpují výhonky – to je **typicky románské tvarosloví**. Na druhou stranu, jednotlivé použité motivy nejsou cizí ani v byzantském ornamentálním repertoáru. Nezvyklá plošnost i neobvyklý způsob přisazení stvolů ještě nemusí dokládat jednoznačně cizí původ této sestavy.

¹²⁸ viz Berlin, Universitaetsammlung cod.3807, f.119r atd z 11/12.st. – tamtéž, s.32-34.

¹²⁹ viz Berlin, Universitaetsammlung cod.3807, f.119r atd z 11/12.st. – pozn.výše.

¹³⁰ viz Berlin, Universitaetsammlung cod.3807, f.232r atd z 11/12.st. – pozn.výše.

¹³¹ viz Melbourne, NG of Victoria, Evangeliář, f.80r z cca 1100.

¹³² viz Berlin, Universitaetsammlung cod.3807, f.3r z 11/12.st. – tamtéž, s.32-34.

¹³³ viz Cambridge, Harvard College Library cod.gr.3, f.8v z r.1105 – tamtéž, s.35-36.

Stejný princip prosté adice jednotlivých motivů k čtyřlaločné rosetě převládá i ve **2.polovině 12.století**, kdy se objevují **sestavy jednotlivých motivů velmi rafinované konstrukce, ale celková kompozice je vlastně jednoduchá**. K takovým příkladům patří např. sestava, kde jsou mezi okvětní lístky středové rosety umístěny *kapkovité tvary s přetočenou dolní částí do zaostřeného lístku, na nějž je posazena trojdílná roseta se člunkovitě stáčeným vrcholem* (Tab.I.11)1.d.1) a *mezi srdčité tvary jsou umístěny vějířovité trojlisty*. Vzniklý celek (Tab.I.11)1.a.5) působí velmi prostorově, dekorativně a dynamicky i při prostotě užívaných skladebných principů.¹³⁴

Do aditivních rosetových sestav lze zařadit i *geometrické motivy*, jako např. *osmicípou hvězdu ze zaostřených čtyřhranů* (Tab.I.11)1.a.6), která v byzantských rukopisech patří také k méně obvyklým druhům ornamentiky a její ojedinělý výskyt spadá **do 1.poloviny 12.století**.¹³⁵

Vedle aditivních sestav rosetových květů jsou v byzantském iluminátorském repertoáru mnohem častější *typy roset důsledně srůstající*. K takovým patří i **velmi oblíbené** kruhové *pětídílné či čtyřdílné květinové srostlice ze středové bobule a pěti či čtyřlaločných člunkovitě stáčených listů* (Tab.I.11)1.b.1-2.a). Tyto motivy jsou hojně používány **od 2.čtvrtiny 11.století** a uplatňují se buď *samostatně* nebo v *rozšířených variantách s drobnými laločnatými lístky přisazenými ke středové bobuli* (Tab.I.11)1.b.2.b) či ve *složitě komponovaných sestavách*. K takovým patří i sestava ze středového *čtyřlaločnatého květu se zdůrazněným kruhovým středem*, kolem nějž jsou rozprostřeny *člunkovitě stáčené listy*, a tato skladba je zasazena *do kruhového rámu, na nějž přisedá čtveřice srdčitých listů se člunkovitě přetáčenými vrcholky do trojlistého tvaru ze středového laločnatého a bočních zaostřených výhonků*, přičemž mezi tyto listy jsou vsazeny *šroubovitě stáčené mandlovité listy zaostřených forem*, zatímco vně je tento druhý obvodový pás *obkroužen rámem zdobeným klikatkou zubořezu vlčích zubů s na přeskáčku vloženými vějířovitými laločnatými trojlisty* (Tab.I.11)1.b.3).¹³⁶

K variantám tohoto druhu ornamentů patří i typ *půlrosetové sestavy s člunkovitě stáčeným středem* a okvětními lístky *s přetáčenými okraji do zavíjených lístků nebo se člunkovitě stáčenými vrcholy* (Tab.I.11)1.b.4).¹³⁷

Volnou variací sledované skladby se člunkovitým stáčením listů jsou i vzácněji užívané motivy *roset ze čtveřice kapkovitých listů přisazených k sobě svojí zaostřenou částí a s člunkovitě stáčenými vnějšími okraji do podoby laločnatých či zaostřených trojlistů* (Tab.I.11)1.b.5), přičemž sestavu mohou doplňovat i přisazené *zlaté bobule*. Tato sestava se objevuje **od přelomu 11. a 12.století**.¹³⁸

Tehdy se také prosazují i velmi dynamické variace, využívající již zmíněný **princip překrývání jednotlivých motivů**. Základní sestavu toho druhu představuje *roseta ze čtyř zaostřených listů se šroubovitě stáčenými okraji*, kladenými tak, že vzniká **iluze rotace okvětních listů** okolo *středové bobule doplněné dessinovým kruhem bílých bodů*, přičemž *mezi vnější zaostřené listy jsou vsazeny člunkovitě stáčené listy*, jako by pod rotující rosetou byl ještě základní typ čtyřlísté rosety s člunkovitě stáčenými okraji (Tab.I.11)1.b.6). Výsledná sestava je velmi dynamická a ač nepatří k nejrozšířenějšímu tvarosloví byzantských rukopisů, na italské knižní malířství v 1.polovině '300 měla s největší pravděpodobností velice výrazný

¹³⁴ Charakteristické příklady k těmto variantám velmi oblíbených srostlic např. k typu 1.d.1.a: Firenze, Laurenziana, Plut.V.9., f.128v z konce 10.století – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.26 a poté k typům 1.d.1b-2: Melbourne, NG of Victoria, Evangeliář, f.80r z cca 1100.

¹³⁵ Nemnohé příklady toho druhu viz Athos, Dionysiou cod.65, f.110r z 1.poloviny 12.století.

¹³⁶ viz Paris, BN cod.suppl.gr.610, f.249r z 2-3/4 11st. – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.71-73.

¹³⁷ viz Firenze, Laurenziana, Plut.V.9., f.224v z konce 10.století – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.28.

¹³⁸ Patrně k raným příkladům tohoto motivu, jenž mohl později zapůsobit na blízké italské varianty této skladby viz Venezia, Marciana gr.565, f.341r z přelomu 11. a 12.století – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.88-89.

vliv.¹³⁹ Nemenší význam pro Itálii měly patrně i její *segmentové varianty*, v podobě *půlrosety* (Tab.I.11)1.b.7) či *nárožní čtvrtrosety* (Tab.I.11)1.b.8), které se objevují souběžně s tímto druhem roset, avšak na rozdíl od základního typu, v těchto segmentových variantách nebylo vždy možno využít působivého efektu rotujících svrchních okvětních listů. Velmi blízká základnímu typu čtyř či pětidílných *roset se člunkovitě stáčenými okraji* je její vzácnější *trojlistá varianta* (Tab.I.11)1.c.1), často spojovaná i s přisazenými *zlatými bobulemi*, jejíž výskyt také spadá do dob *od 2.čtvrtiny 11.století* a podobně jako u předešlých případů, stávala se též základem pro další rosetové komposice. Nejčastěji se objevují *varianty kombinující popsany trojlistý základ s trojlistem laločnatých tvarů, jejichž boční části jsou stáčené a podsouvány do středu a vrchní středový list je člunkovitě přetáčen*, přičemž výsledná sestava bývá z *boku doplňována zlatými kapkami* vsunovanými mezi rozevřené části listoví (Tab.I.11)1.c.2), čímž je zdůrazňován rosetový tvar celé skladby.¹⁴⁰

U posledního příkladu zmíněná svrchní *trojdílná sestava z bočních přetáčených okrajů do zavíjeného lístku a vrcholového člunkovitě stáčeného listu* (Tab.I.11)1.d.1.b) patří rovněž k poměrně **hojným motivům**, jejichž skladebný princip se stal základem pro velkou část květinových *srostlic palmetových tvarů*, jak v Byzanci, tak i v Itálii. Základní podoba této skladby spadá do 10.století, kde se objevuje ve značně aditivní a plošně ornamentalisované podobě, ale skladebně, z hlediska typologie konstrukce, již v plně vyhraněné formě (Tab.I.11)1.d.1.a).¹⁴¹ Další *varianty* tohoto druhu ornamentů (s *různými tvary přetáčení okrajů listu*: Tab.I.11)1.d.2,4) se výrazněji prosazují *od přelomu 11. a 12.století*, přičemž se zdá, že o něco starší je *varianta s boky přetočenými směrem dolů a ukončenými zavíjenými lístky* (Tab.I.11)1.d.3.) neboť tu lze spolehlivě v byzantských rukopisech doložit již *v 80.letech 11.století*. Právě poslední uvedený příklad byl nejčastěji též používán do dalších rosetových sestav, ať již *aditivních – s přisazenými trojlisty s přetáčeným kořenem do drobného trojlistu* (Tab.I.11)1.d.5) nebo prokomponovaných a důsledně srůstajících.¹⁴² Nejužívanější *druhy prokomponovaných srostlic palmetových tvarů, které vycházejí z uvedené skladby* se nejčastěji *odlišují jen tvarem doplňku ve středu sestavy*. Takový doplněk je tedy umístěn *mezi dolní boční přetáčené tvary*. Velmi často se takto, jako střed tohoto druhu srostlic uplatňuje *vzhůru směřující zaostřený list* (Tab.I.11)1.e.1) či *vějířovitý trojlist* (Tab.I.11)1.e.2) nebo střed rosety tvoří *další výhonek, který je spirálovitě dostředivě stáčen a současně je jeho vrchol šroubovitě přetáčen do zavíjeného lístku* (Tab.I.11)1.e.4). Právě poslední, nejsložitější a nejprokomponovanější skladba se stala východiskem pro řadu dalších sestav. Tyto základní variace se hojně objevují *od 2.poloviny 11.století*, ale tvarově byla škála doplňována i později. Asi *kolem poloviny 12.století* se jako *střed* uvedeného typu srostlic objevuje též *kapkovitý list, ostrým vrcholkem zasunutý mezi dolní boční listy* (Tab.I.11)1.e.3).¹⁴³

Nejčastěji se východiskem pro další rosetové sestavy stala *varianta se středovým stáčeným a současně přetáčeným výhonkem* (Tab.I.11)1.e.4). Mnohé z těchto srostlic s tvaroslovným

¹³⁹ K danému typu v byzantské knižní malbě viz Venezia, Marciana gr.565, f.56v z přelomu 11. a 12.století a k italským paralelám viz kapitola II. a III. (konkrétně jde o princip prostorové skladby velice přitažlivý pro boloňské knižní malířství, ale i pro Mistra kodexu sv.Jiří – viz kapitola IV.

¹⁴⁰ viz Paris,BN cod.suppl.gr.610, f.252r z 2-3/4 11st. – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.71-73.

¹⁴¹ Jen ilustrativně k příkladům tohoto motivu na konci 10.století viz Firenze, Laurenziana, Plut.V.9., f.224v z konce 10.století – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.28 a k mladším variantám např. viz Melbourne, NG of Victoria, f.80r z cca 1100.

¹⁴² Variace uvedených motivů např. typ 1.d.2: Melbourne, NG of Victoria, Evangeliář, f.80r z cca 1100, 1.d.3 + d.5: Athos, Vatopedi cod.761, f.15v z 80.let 11.století, 1.d.4: Švýcarsko, soukromá sbírka, f.5r z 2.poloviny 12.století – A.Cutler 1984 (pozn.3), obr.70 a obr.300.

¹⁴³ K příkladům typů 1.e.1: Oxford, Bodl.Library ms.Barocci 15, f.195r – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.58-59, 1.e.2: Berlin, Universitaetsammlung cod.3807, f.119r atd z 11/12.st. – tamtéž, s.32-34, 1.e.3.; Firenze, Laurenziana, Plut.VI.36, f.257r z poloviny 12.století – M.Tesi; *Biblioteca Medicea Laurentiana*, Firenze 1986, s.120-121 a typu 1.e.4: Roma, Vat.gr.342, f.24v, 25r aj. z r. 1088 – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.78-79.

základem v rosetových konstrukcích jsou ale velmi často doplňovány i motivy, jež výslednou srostlici přibližují spíše liliovým formám. Výsledná *kombinace rosetových a liliových srostlic* patřila *od 2.poloviny 11.století* k *základům* ornamentálního repertoáru byzantské iluminace. Nejefektivnější variantou tohoto druhu, jsou *sestavy vzniklé množováním a opakováním totožných motivů* (v daném případě *opakováním motivu přetáčených okrajů do zavíjeného lístku*), přičemž *na vrcholu srostlice byl člunkovitě stáčený laločnatý list nahrazen zaostřenými tvary*. K takovým příkladům patří např. *osmilistá varianta liliové srostlice vrcholící šroubovitě stáčeným zaostřeným listem* (Tab.I.11)1.f.1) nebo *šestilistá varianta* (Tab.I.11)1.f.2), jejíž vrcholový zaostřený šroubovitě stáčený list je na opačné straně od přetočeného okraje ostře proříznut, čímž u kořene listu vzniká *bobulovitá forma*, která tento list obrysově připodobňuje k uvedené výchozí trojlísté rosetové sestavě (Tab.I.11)1.d.3) nebo k základním formám trojlístů (Tab.I.10)4). Kromě těchto příkladů z 2.poloviny 11.století se v mladších vrstvách, *od přelomu 11. a 12.století*, objevují i *oproštěnější sestavy*, které nahrazují motiv středového přetáčeného a současně stáčeného výhonku prostým *zaostřeným lístkem* a místo množování horních částí listu připojují pouze *trojdílnou skladbu z bočních dostředivě stáčených okrajů s vrchním zaostřeným šroubovitě stáčeným listem* (Tab.I.11)1.f.3). toto *oproštění původně množovaných forem*, ale není projevem ochuzování tvaroslovného repertoáru, nýbrž naopak, je výrazem dobové *snahy po rozšiřování tvarosloví pomocí hledání dalších kombinací* z dosud užívaného tvarosloví.¹⁴⁴

Jiný druh tvarových kombinací představují *rosetové srostlice utvářené z široce rozevřeného listu s různě přetáčenými okraji*, aby výsledná forma připomínala jak předešlý *typ rosetových srostlic palmetových tvarů, tak jejich liliové formy*. Základem pro varianty tohoto druhu je *roseta se čtveřicí člunkovitě stáčených okrajů, mezi nimiž jsou obruby dostředivě přetočeny do trojlístých laločnatých výhonků, za nimiž do vnějšího prostoru vystupují zaostřené tvary a celá sestava je vepsána do medailonu* (Tab.I.11)1.g.1).¹⁴⁵

Tato skladba se objevuje *od 2.čtvrtiny 11.století* a patrně mohla být jedním z východisek pro *široce rozevřený hvězdicový list o pěti paprscích, z nichž čtyři boční jsou přetáčeny do laločnatých výhonků, které svým tvarem naznačují i současné spirálovité stáčení, zatímco vrcholek má z obou stran šroubovitě stáčené okraje a shora na něj dosedá vidlicovitý střed laločnatého trojlístu, zatímco dolní část u kořene listu je přetočena do krátkého trojlístého výhonku* (Tab.I.11)1.g.2). Tento motiv lze v byzantské knižní malbě doložit *na počátku 12.století*. Svým způsobem jde o *volnou variaci chobotnicového typu květinové srostlice*, velmi oblíbené v románském tvarosloví, která se však mnohde v italských rukopisech vyskytuje i koncem 200.¹⁴⁶

Bez ohledu na naznačenou souvislost předešlého motivu s chobotnicovými srostlicemi lze v byzantských rukopisech *přelomu 11. a 12.století* nalézt *další možnou parafrázi chobotnicové srostlice*, avšak tvaroslovně důsledně přizpůsobené formám rosetových srostlic kombinovaných s liliovými formami na principu množování a opakování motivů (jako Tab.I.11)1.e.4 a nebo I.11)1.f.). Jde o *široce rozevřený list s pěti přetáčenými laloky, z nichž čtyři boční jsou stáčené do zavíjených výhonků a svrchní je člunkovitě stáčen, zatímco dolní část listu je přetočena do laločnatého výhonku* (Tab.I.11)1.g.3). Sestava v jistém smyslu *zjednodušuje předešlý motiv* (potlačuje kombinované přetáčení a současné spirálovité stáčení listoví) a více jej *přibližuje k tvarosloví ostatních srostlic*.¹⁴⁷

V průběhu 1.poloviny 12.století se pak objevují varianty srostlic z široce rozevřeného listu, které jsou již zcela vzdáleny chobotnicové srostlici a naopak svým *obrysem splývají*

¹⁴⁴ Charakteristické příklady k typům 1.f.1-3: Berlin, Universitätsammlung cod.3807, f.119r atd z 11/12.st. – tamtéž, s.32-34.

¹⁴⁵ viz Paris, BN cod.suppl.gr.610, f.252v z 2-3/4 11st. – tamtéž, s.71-73.

¹⁴⁶ K typu 1.g.2: Melbourne, NG of Victoria, Evangeliář, f.80r z cca 1100.

¹⁴⁷ K typu 1.g.3: Venezia, Marciana gr.565, f.341r z přelomu 11. a 12.století – tamtéž, s.88-89.

s ostatními rosetami kombinovanými s liliovými formami (jako Tab.I.11)1.f.). I pro ně zůstává tvaroslovným základem široce rozevřený list se čtveřicí zaoblených bočních tvarů a zaostřeným vrcholem šroubovitě stáčeným do zaostřené lancety, přičemž střed listu doplňuje trojlistá sestava z kapkovitých lístků a bobulovitěho středu (Tab.I.11)1.g.4). **Plošné vyznění ornamentu** je zčásti potlačováno v dolní části, kde dvojice pružných linií naznačuje předtáčení nejspodnější strany sestavy (ovšem často i s doplněnou trojicí abstraktních dessinových kroužků, čímž je prostorový efekt značně potlačen). Větší prostorovosti též napomáhají nálevky s trojlistým rubem vsunuté do bočních stran srostlice, ty však mohou být nahrazeny vějířovitými trojlisty, případně mohou být obě formy kombinovány. Pružný a štěpený stvol, z něž takové srostlice vyrůstají (pokud se objeví v boční borduře vedle dekorativního záhlaví), celkovou abstraktnost a plošnost tohoto motivu nezvrátí.¹⁴⁸

Rosetové konstrukce srostlic jsou ovšem kombinovány nejen s liliovými, ale i kalichovitými motivy. Většinou jde o **aditivní** sestavy, kdy je k trojlistému základu s člunkovitě stáčeným vrcholem (jako Tab.I.11)1.d.3) připojena dvojice šroubovitě stáčených zaostřených listů (Tab.I.11)1.h.1.) nebo k této dvojici ještě shora přisedá člunkovitě stáčený list (Tab.I.11)1.h.2). Prostorovost působení tohoto druhu listoví bude níže zmíněna v souvislosti s příslušnými kalichovitými srostlicemi, ale nutno zdůraznit, že právě tento efekt nejsilněji využívá druhý typ variant těchto kombinovaných srostlic, kde se právě v patě srostlice nachází dvojice rozevřených šroubovitě stáčených listů s přetočeným dolním okrajem do laločnatého výhonku a nad nimi je přisazena obvyklá rosetová sestava z vrchního člunkovitě stáčeného listu a bočních stáčených do zavíjených výhonků, které se dostředivě přitáčí k vějířovitému trojlistu ve středu sestavy (Tab.I.11)1.h.3). Tyto druhy variací se objevují **od přelomu 11. a 12.století** a pouze tam, kde se uplatňuje **prostorově nejrafinovanější přetáčení listu i s jeho druhostranným protipólem** (zde pouze u varianty první - Tab.I.11)1.h.1), lze předpokládat o něco **mladší původ**, neopouštějící ale dobu 12.století.¹⁴⁹

Vedle roset, představují **liliové květinové srostlice** druhou nejoblíbenější skladbu v rámci tohoto druhu ornamentů. Mnohé kombinace rosetových a liliových forem vlastní tvaroslovnou typologii liliových motivů ještě více rozšiřují. Základním a nejrozšířenějším tvaroslovným prostředkem byzantských liliových květů, který se uplatňuje samostatně i jako základ dalších komposic, jsou trojlisté sestavy, skládané z dolní dvojice přetáčených výhonků a horní protáhlé, zaostřené a šroubovitě stáčené části (Tab.I.11)2.a.1). Jde tedy o skladbu odvozenou od nejoblíbenějšího typu roset (tj. Tab.I.11)1.bd-f). Tato nejoblíbenější komponenta i varianta liliových srostlic současně souzní i s oblíbenými motivy trojlistů a tak se i tyto formy mohou uplatnit tam, kde se jinak objevují trojlisty. Pokud je skladba doplněna zlatými bobulemi (Tab.I.11)2.a.1.b), **podobá se obrysově většině nejužívanějších byzantských typů květinových srostlic** (jako Tab.I.11)1.e, f.3, g.3-4, 2.b.2, e.2, 4.b.5). Proto také lze tento motiv považovat za **jeden z nejpoužívanějších ornamentů byzantské knižní malby**, a to trvale **od 2.poloviny 11.století**.¹⁵⁰

Různé varianty této skladby lze odlišit např. dle druhu použitých forem listoví: *varianty z laločnatých listů* (Tab.I.11)2.a.2) a *varianty z kadeřavých laločnatých listů* (Tab.I.11)2.a.3), které se výrazněji uplatňují **od přelomu 11. a 12.století** či *varianty ze zaostřených listů* (Tab.I.11)2.a.4), patrně mladší, doložené v exaktní podobě **okolo poloviny 12.století** nebo **pohybově nejpokročilejší** skladba využívající **oboustranného přetáčení okrajů listu**

¹⁴⁸ K typu 1.g.4: Athos, Dionysiou cod.65, f.14r z 1.poloviny 12.století – tamtéž, s.103-106.

¹⁴⁹ K typům 1.h.1-2: Athos, Gregoriou, cod.157, f.3r, 79v z r.1108, 1.h.3: Venezia, Marciana gr.565, f.191v

z přelomu 11. a 12.století – tamtéž, s.21 a 88-89.

¹⁵⁰ K typům 2.a.1: Wien, ONB cod.teol.gr.336, f.20r z r.1077 – tamtéž, s.89-91.

(Tab.I.11)2.a.1.c) asi z **2.poloviny 12.století**. Žádná z těchto variant se co do četnosti použití nemůže měřit se základním typem tohoto druhu srostlic (Tab.I.11)2.a.1).¹⁵¹

Velmi blízkou variantu této základní formy liliových srostlic představuje jeden z druhů velkých zaostřených liliových listů, které se výhradně uplatňují v nárožích rámu či v bočních bordurách, vedle dekorativních záhlaví kapitol. Jde o typ velkého šroubovitě stáčeného listu, s naznačením složitěho přetáčení i protilehlé strany listu, která je nadto i rozštěpena do dvou laloků (Tab.I.11)2.b.1). **Složitost pohybu přetáčení** ukazuje i detail přetáčení dolní části listu i s prostorově zajímavým způsobem usazení listu na stvolu, který je **jakoby předsunut** kupředu. Tento motiv objevující se **na počátku 12.století**, patří **k pohybově nejsložitějším** byzantským ornamentům, ačkoliv jde o ornament z jediného listu.¹⁵²

Podstatně jednodušší, ale o to hojněji užívanou je sestava příbuzná rosetám z plošného listu tvarově připodobňovaného kombinací roset a lilií (jako Tab.I.11)1.g.3-4), ale onen plošný list je v daném případě symetricky (v horních částech) šroubovitě stáčen a (v dolní části) přetáčen proti sobě tak, aby vznikla **oblíbená obrysová forma** spojená se zmíněnými velmi oblíbenými typy srostlic (Tab.I.11)2.b.2). **Od přelomu 11. a 12.století** je tento ornament jedním z velmi užívaných.¹⁵³

Liliové květinové srostlice se v byzantském tvarosloví objevují také v aditivních formách. Tento způsob utváření liliových květinových srostlic je mimo Byzanc nejdůležitějším kompozičním prostředkem jejich sestavování, ale v byzantských rukopisech jsou tyto aditivní typy liliových květinových srostlic v menšině, oproti předešlým skladebně soudržnějším variantám liliových tvarů. Typologicky nejcharakterističtější varianty aditivních liliových srostlic bývají skládány z mnoha částí, v nichž se uplatňují nálevkovité trubice, akantové polopalmety, trojlisty, pravouhly a v tupém úhlu zalamované žerdi, kolénka, kapkovité listy i zahrocený vrcholek (Tab.I.11)2.c.1). Tento příklad pochází z 2.poloviny 11.století, ale obdobné sestavy bude možné jistě nalézt i dříve.¹⁵⁴ Poněkud soudržněji působí ty aditivní liliové srostlice, jejichž části jsou skládány z pevněji soudržnějších sestav, nejlépe z běžných typů ostatních druhů květinových srostlic, jako např. skladby z varianty rosetové skladby dole (jako Tab.I.11)1.f.3 nebo 1.d.e) a trojlisté liliové skladby v horní části, vyrůstající ze stvolu expandujícího zpoza vrcholek dolní sestavy (jako Tab.I.11)2.a.4), čímž vzniká aditivní, ale přeci jen soudržnější celek (Tab.I.11)2.c.2), soudržnější oproti předešlému typu aditivních srostlic. Tato **sestava kombinující dvě definované sestavy do jediné komposice** se prosazuje v bočních bordurách podél dekorativních záhlaví hlavně **během 2.poloviny 12.století**.¹⁵⁵

Od počátku 12.století se objevuje jiný typ aditivních liliových srostlic, který obrysově působí jako soudržný celek, ale jeho tvarová skladba ukazuje na prosté přisazování a kupení prvků, nikoliv jejich srůstání a provazování. Nejprostším příkladem toho druhu mohou být květinové sestavy ze šroubovitě stáčených listů s dynamisovanými a rozevlátými zaostřenými vrcholky, symetricky nakupené spolu s vrcholovým člunkovitě stáčeným kapkovitým listem ke středové ose, jež pokrývá mandlovitý šroubovitě stáčený list kadeřavých laločnatých tvarů (Tab.I.11)2.c.3). Kompozičně složitější variantu zastupují aditivní a tvarové sestavy pohybově i kompozičně náročnější skladby, která kombinuje kapkovité i protažené šroubovitě stáčené listy s přetáčením okrajů do krátkých výhonků či šroubovitě stáčení obou protilehlých stran listu (Tab.I.11)2.c.4), přičemž vzniklá **pohybově důmyslná aditivní sestava využívající i asymetričnosti svého obrysu**.¹⁵⁶ K tomuto druhu srostlic lze přiřadit i jejich **zjednodušené**

¹⁵¹ K typům 2.a.2: Berlin, Universitaetsammlung cod.3807, f.3r atd z 11/12.st. – tamtéž, s.32-34, 2.a.3: Venezia, Marciana gr.565, f.341r z přelomu 11. a 12.století – tamtéž, s.88-89, 2.a.4: Firenze, Laurenziana, Plut.VI.36, f.341r z poloviny 12.století – M.Tesi 1986 (pozn.143), s.120-121.

¹⁵² K typu 2.b.1: Athos, Gregoriou, cod.157, f.79r z r.1108 – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.21.

¹⁵³ K typu 2.b.2: Athos, Vatopedi cod.761, f.15v z 80.let 11.století – A.Cutler 1984 (pozn.3), obr.70.

¹⁵⁴ K typu 2.c.1: Athos, Vatopedi cod.761, f.112r z 80.let 11.století – viz poz.výše.

¹⁵⁵ K typu 2.c.2: Berlin, Staatsbibliothek, cod.gr.oct.13, f.193r z 2.poloviny 12.století – tamtéž, s.31-32.

¹⁵⁶ K typu 2.c.3-4: Melbourne, NG of Victoria, Evangeliář, f.80r z cca 1100.

aditivní varianty, kombinující *trojlisty a srdčité listy* (Tab.I.11)2.c.5), tak jak se objevují v **2.polovině 12.století**, tedy souběžně vedle předešlých rafinovaných konstrukcí.¹⁵⁷

Aditivnější ráz mohou mít i některé *kombinace liliových a kalichovitých forem*, ale čím hlouběji k přelomu 11. a 12.století, tím se sestavy tohoto druhu jeví soudržnější a jejich tvarosloví využívá motivů vzájemného prorůstání, překrývání a prostupování. K tradičnějším příkladům tohoto druhu srostlic z **10.století** patří např. *sestavy z dvojice kalichovitě přisazených laločnatých listů s protaženými vrcholy, do nichž jsou vsazeny bobule zdobené dessinovými kroužky a mezi ně je vsazen protáhlý pestík, od něž expanduje pružný bičík* (Tab.I.11)2.d.1).¹⁵⁸ Mladší vrstvu **přelomu 11. a 12.století** mohou zastupovat sestavy z *dvojice stáčených výhonků přetáčených současně do bobulovitého zavíjeného výhonku, mezi něž je vsazen zaostřený šroubovitě stáčený list s okrajem v podobě dvojdílné polopalmety, přičemž obrys této polopalmety formuje i nepřetáčenou stranu listu, k jehož bokům přisedají široké člunkovitě stáčené listy a nejsvrchnější část sestavy uzavírá kalichovitě rozevřená dvojice srostlých šroubovitě stáčených listů s dvojdílným tvarem přetočených částí* (Tab.I.11)2.d.2).¹⁵⁹ Z hlediska prostorové koncepce této srostlice je důležité **překrývání** vrcholu středového, vzhůru směřujícího listu, z části překrývajícího svrchní část srostlice i *hojně uplatnění zlatých bobulí* vsunutých mezi rozevřené tvary listoví, čímž je tvar sestavy uzavřen a značně provázán.

V **průběhu 1.poloviny 12.století** se v byzantských rukopisech také prosazují *kombinace liliových a kalichovitých tvarů* komponovaných do rosetových sestav i s využitím *křížového motivu*, jako středové sestavy. K takovým příkladům patří sestava *ze středové křížové srostlice tvořené bobulovitým středem, od něž vyrůstají protažené trojlisty, přičemž sestava je obkroužena trojlistým rámem z bočních bobulovitých a vrchní zaostřené části a takto orámované pole je zdola nasazeno do kalichovitě rozevřené dvojice šroubovitě stáčených srostlých listů, z boků trojlisté pole obklopují přisazené zaostřené listy, jejichž dessinové žilkování naznačuje jejich prostorové prohýbání* a na hrany laločnatých a zaostřené části středového pole je k vnějšímu rámu přisazena *dvojice kapkovitých laločnatých šroubovitě stáčených listů* a na vrcholovou špičku trojlistého rámu je přisazen *srdčitý list s přetáčenými dolními okraji do kapkovitých výhonků*, které umocňují **symetrické členění listku**, zdůrazněné i *krátkým tahem, který od shora naznačuje směr hřbetu listu* (Tab.I.11)2.e.1). Oproštěná ale soudobá varianta předešlé skladby využívá *totožný motiv ve vnitřním trojlistém rámu*, ale zasunuje jej *do vidlicovitě rozštěpeného stvolu, vně porostlém zaostřeným typem akantové polopalmety*, přičemž podél laločnatých boků trojlistého pole se rozrůstají *laločnaté polopalmety sledující tvar rámu* a na pomezí laločnatých a zaostřené části středového pole jsou přisazeny *zlaté bobule* (Tab.I.11)2.e.2). **Od 2.poloviny 12.století** lze též dohledat i zdánlivě oproštěnou variantu těchto sestav, ale pouze zdánlivě neboť právě na této květinové srostlici lze doložit důsledné uplatňování dříve zmíněného **principu překrývání jednotlivých motivů i pokročilé detaily pohybové kompozice jednotlivých prvků**, z nichž je sestava poskládána. Středem sestavy je prostá *čtyřlaločnatá roseta*, mezi jejíž okvětní lístky jsou vsazeny *mandlovité šroubovitě stáčené laločnaté listy s naznačeným protisměrným přetáčením protilehlého strany listu* a zpod této sestavy expandují do prostoru *žerdi členěné dessinovým lineárním prstencem v podobě dvojice krátkých tahů*, přičemž závěr těchto žerdí je završen *kalichovitě rozevřenou srostlou dvojicí šroubovitě stáčených laločnatých listů*, do jejichž rozevřených prostor jsou vsazeny *zlaté či barevné bobule* (Tab.I.11)2.e.3).¹⁶⁰

¹⁵⁷ K typu 2.c.5: *Žaltář ze Švýcarska*, soukromá sbírka, f.5r z 2.poloviny 12.století –A.Cutler 1984 (pozn.3), obr.300.

¹⁵⁸ K typu 2.d.1: London, BL.Add.36928, f.279r –tamtéž, obr.177.

¹⁵⁹ K typu 2.d.2: Venezia, Marciana gr.565, f.341r z přelomu 11. a 12.století – tamtéž, s.88-89.

¹⁶⁰ K typům 2.e.1-2: Athos, Dionysiou cod.65, f.14r z 1.poloviny 12.století, 2.e.3: Athos, Lavra, cod. B 26, f.210r z 2.poloviny 12.století – tamtéž, s.23-25.

Mimořádně pokročilým je zejména **motiv protisměrného přetáčení šroubovitě stáčených listů**, který patří k nejrafinovanějším motivům byzantské knižní malby a jehož stopy v italské gotické malbě většinou ukazují nejen k určitému spojení či k reakci na byzantské iluminátorské tradice, ale většinou svědčí i o mimořádné kvalitě a mimořádné míře pochopení logiky konstrukce takových ornamentů.

Třetím druhem květinových srostlic, jsou nálevkovité a kalichovité srostlice. Pro typologickou názornost, zejména z hlediska klasifikace jejich možných paralel v italském dekorativním tvarosloví je nutné tyto velmi příbuzné sestavy odlišit podle použitých skladebných principů, alespoň v těch případech, kde je to možné. Proto je z názorných důvodů (v případě byzantského tvarosloví) nutno oddělit nálevkovité od kalichovitých tvarů, i když v praktickém použití většinou splývají. K **nálevkovitým květinovým srostlicím** patří např. rafinovaně *nálevkovitě zprohýbané listy*, jejichž pohyb ovládá jak *nálevkovité rozevření listu, tak šroubovitě stáčení okrajů* (Tab.I.11)3.a). Jde o velmi dynamický a v byzantském repertoáru ojedinělý motiv *i pro asymetričnost své celkové komposice*. Doložen je již **od 2.čtvrtiny 11.století** a představuje jeden z prostorově nejpůsobivějších motivů, významných i pro část italské knižní malby.¹⁶¹

Poněkud *aditivní typ nálevek* představuje sestava z dvojice listů: *na stvol je přisazen kapkový šroubovitě stáčený list* (nejčastěji se zaostřenou přetočenou částí) a *prostor kolem něj jakoby obtáčí nálevkovitě tvarovaný list se šroubovitě stáčenými okraji* totožných tvarů jako u kapkovitého listu (Tab.I.11)3.b). Tuto sestavu lze doložit již **na konci 10.století**, ale v následujících časech se patrně již nevyskytovala. Na rozdíl od *trychtýřovitých typů nálevek*, které představují **nejrozšířenější formu tohoto druhu motivů**, nejen v byzantských rukopisech, ale i v Itálii, kde se tyto ornamenty staly východiskem pro řadu originálních, časově, stylově i lokálně nezaměnitelných motivů. Jejich tvarová skladba, v byzantských rukopisech spolehlivě definovaná **od počátku 12.století**, využívá *nálevkovitého tvaru, jehož zadní strana, rozevřená do prostoru mívá podobu trojlistu: laločnatého* (Tab.I.11)3.c.1) či *kombinujícího laločnaté a střední zaostřenou část* (Tab.I.11)3.c.2).¹⁶²

Kalichovité květinové srostlice patří k tomu druhu ornamentů byzantských rukopisů, které ve svých konstrukcích a používaných skladebných principech nejpřesvědčivěji a ve srovnání s ostatními druhy ornamentů i nejčasněji ukazují proměny míry dobového porozumění složitostem prostorové skladby dekorativních prvků. Nejčastěji se kalichovité květinové srostlice uplatňují v kombinovaných formách liliových či rosetových tvarů a v byzantských rukopisech často i ve formě oblíbených trojlistých sestav.

Základní podobu *tvarově kombinovaných kalichovitých květinových srostlic* představují *srostlice z kalichovitého okvěti o třech listech*, které mají většinou *člunkovitě stáčené nebo šroubovitě přetáčené okraje a horní části srostlice vyplňují liliové tvary*. K takovému druhu ornamentů patří sestavy z uvedených trojlistých tvarů *kombinujících zaostřené a laločnaté části akantů*, přičemž trojlisté kalichovité okvěti může být tvarově obohacováno i o motivy *šroubovitě přetáčených okrajů* (Tab.I.11)4.a.6). Do okvěti bývají vsazovány *zaostřené rozložené listy* (Tab.I.11)4.a.1-3, a.6), jejichž *okraje jsou často šroubovitě přetáčeny* (Tab.I.11)4.a.1,3,6), případně květ doplňují od středu expandující *kapkovité tvary* (Tab.I.11)4.a.3). Velmi blízkou variantou tohoto druhu ornamentů jsou příklady, kde je svrchní část srostlice nahrazena *rosetovou skladbou z dvojice přetáčených a vrcholového člunkovitě stáčeného listu* (Tab.I.11)4.a.5). Poněkud odlišně působí příbuzné sestavy, které tvoří *pouze trojlisté okvěti*, jen v detailech doplňované *laločnatými vějířovými trojlisty* (Tab.I.11)4.a.4), *zaostřenými listy zasunutými mezi okvětní lístky* (Tab.I.11)4.a.7,8), případně obohacené o *motiv přetáčení dolní části okvěti do krátkého trojlistého výhonku*

¹⁶¹ K typu 3.a: Paris, BN.gr.610, f.252r z 2.čtvrtiny 11.století – tamtéž, s.71-73.

¹⁶² K typům 3.c.1: Athos, Dionysiou cod.65, f.14r z 1.poloviny 12.století, 3.c.2: Cambridge, Harvard College Library gr.3, f.113r z r.1105 – tamtéž, s.35-36.

(Tab.I.11)4.a.8). Veškeré uvedené formy trojlístých kalichovitých srostlic lze sledovat v byzantských rukopisech **od 10.století**.¹⁶³ Později se rovněž objevují, ale **postupně je vytlačují aditivní sestavy z dvojice kalichovitých listů**, avšak také **s vrcholky liliových forem**. Základem pro tento druh srostlic je tedy výrazná dvojice listů, které jsou **k sobě kalichovitě přisazeny**. Tyto konstrukčně základní listy, nejčastěji vyrůstají z **drobných trojlístů** a mohou mít podobu **laločnatých polopalmet**, do nichž **dosedá rosetová konstrukce** (Tab.I.11)4.b.1) nebo **zaostřených polopalmet**, **zmnožených a do jejich rozevřených částí může být nasunut liliový oboustranně přetáčený list** (Tab.I.11)4.b.2), případně jsou k sobě přisazovány **dvojdílné polopalmy kombinující laločnaté a zaostřené tvary**, do nichž je **zasazován člunkovitě stáčený kapkovitý list** (Tab.I.11)4.b.3) nebo uvedená **jednolistová liliová formace s oboustranným přetáčením okrajů** (Tab.I.11)4.b.4.) či **trychtýřovitá nálevka s rubovým trojlístým okrajem** (Tab.I.11)4.b.5). Variabilita tohoto druhu ornamentů je veliká a umožňuje **volné kombinace** uvedených motivů i jejich doplňky, např. v podobě **zlatých bobulí** (Tab.I.11)4.b.4) či v různých variantách **prokomponování kořenové soustavy: posazením spodního trojlístu na trojúhelný tvar, k jehož hranám lze přisadit lastury a do nich nasunout vidlice s bobulemi** (Tab.I.11)4.b.3.) nebo je možné obměnit kořenový trojlíst **srdčítým listem s motivem dvakrát vepsaného trojlístu**, jejichž tvary vznikají přetočením dolního okraje srdčitého listu (Tab.I.11)4.b.5). Všechny základní typy uvedených variací lze v byzantských rukopisech doložit **od přelomu 11. a 12.století**.¹⁶⁴

Jinou skupinu v rámci tohoto typu srostlic představují jejich varianty, které také v kořenových partiích využívají **přisazené dvojlisty, ale nikoliv aditivně přisazené, ale srostlé**. Současně pod těmito dvojicemi listů **chybí trojlístá základna**. Většinou jde o **spojení dvou vertikálně na osu komponovaných sestav**, z nichž každá je v ornamentice užívána i jako samostatná kompozice. Základní varianty dolního okvětí tohoto druhu srostlic tvarově kombinují buď **kalichovitě srostlé laločnaté listy**, do nichž jsou vsazovány **člunkovitě stáčené či kapkovité listy** (Tab.I.11)4.b.6) nebo dvojici **kalichovitě rozevřených zaostřených a srostlých listů se šroubovitě přetáčenými okraji** (Tab.I.11)4.b.7-8). Řešení horní části srostlice, ukotvené na expandujícím stvolu je téměř libovolné, ale většinou se zde uplatňují **liliové listy kombinující konstrukční motivy roset** (jako Tab.I.11)2.a.1.c), což patří k nejoblíbenějšímu způsobu řešení anebo lze horní část kompozice uzavřít **různými druhy trojlístů s přetočenou spodní částí do krátkého výhonku**, přičemž trojlísty mohou být **plošnější** (Tab.I.11)4.b.7) či **prostorově řešené**, např. s náznakem **přetáčení dolních částí trojlístu** (Tab.I.11)4.b.8). Pokud lze z dostupného materiálu soudit, tento typ srostlic se v byzantské iluminaci prosazuje až v **průběhu 2.poloviny 12.století**.¹⁶⁵

Postupné potlačování adice, zdůrazňování jednoduše a srůstání jednotlivých motivů je možná další z tendencí, která formovala vývoj byzantské ornamentiky komnénovské doby. Tato tendence se však neuplatnila zcela důsledně, ale pouze ve smyslu aditivního přisazování jednoduše uzavřených a více méně samostatných ornamentálních celků.

Ve 2.polovině 12.století lze také doložit příklady **kalichovitých srostlic s výrazným motivem vsazených bobulí**. Tvaroslovně se v jejich okvětí uplatňují buď **dvojice stáčených a současně přetáčených výhonků**, jako u nejoblíbenějšího typu roset (Tab.I.11)4.c.1) nebo **trojlístá okvětí** (Tab.I.11)4.c.2), obdobné jako u již zmíněného typu kalichovitých srostlic 1.skupiny (jako u

¹⁶³ K typům 4.a.1-3: Firenze, Laurenziana Plut.V.9, f.3v (1. i 5.), 128v (2. i 3 i 6.), 224v z konce 10.století – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.22-31, 4.a.7: Vat.gr.755, f.225r z přelomu 10.a 11.století – tamtéž, obr.37, 4.a.8: Athos, Vatopedi cod.761, f.15v z 80.let 11.století – A.Cutler 1984 (pozn.3), obr.70.

¹⁶⁴ K typům 4.b.1: Berlin, Universitaetsammlung cod.3807, f.232r atd z 11/12.st., 4.b.2: tamtéž, f.3r, 4.b.3-4: Cambridge, Harvard College Library gr.3, f.9r z r.1105, 4.b.5: tamtéž, f.113r – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.32-34 a 35-36.

¹⁶⁵ K typům 4.b.6: Athos, Lavra, cod. B 26, f.210r z 2.poloviny 12.století – velmi oblíbené ve 2.polovině 2.století, 4.b.7: Žaltář ze Švýcarska, soukromá sbírka, f.5r z 2.poloviny 12.století – A.Cutler 1984 (pozn.3), obr.300, 4.b.8: Palermo, BN. cod. dep. Museo 4, f.230r z 4.čtvrtiny 12.století – tamtéž, s.61-63.

Tab.I.11)4.a). V horních partiích jsou užívány výrazné bobule, doplňované po stranách drobnými bobulkami (Tab.I.11)4c.1-2), které mohou být vsazovány do dalších kalichovitě utvářených listů se šroubovitě stáčenými okraji doplňovaných vějířovitými trojlisty (Tab.I.11)4.c.1), atd. Kombinací je opět mnoho, ale zachycené varianty představují ty nejčastější a typologicky charakteristické příklady.¹⁶⁶

Druhým typem hojně užívaných kalichovitých květinových srostlic, vedle kombinací z dvoj či trojlistého kalichovitého okvěti, jsou *kalichovitě utvářené trojlisty a jejich sestavy*, které se uplatňují v pozici nárožních či bordurových květinových srostlic i jako výplně medailonů či volné listoví zasazované do rozvilin. Jde vlastně o *prostorově utvářené trojlisty*, ale právě pro onen výrazný prostorový charakter i způsob jejich uplatňování v byzantském dekorativním systému je nutno jejich tvarosloví evidovat v rámci tohoto druhu květinových srostlic a ne v souvislosti s ostatními typy trojlistů, zmíněnými v předešlé kapitole.

Základním tvaroslovným prostředkem napomáhajícím prostorovosti trojlistů je kombinace šroubovitě přetáčení protáhlých zaostřených tvarů a současného přetáčení spodního okraje listu, v místech jeho spojení se stonkem (Tab.I.11)4.d.1). Od této základní formy se odvíjí ostatní variace, které mohou zdůrazňovat sevření listu a vnitřní přetáčení okrajů v partiích mezi hranicemi zaostřených částí trojlistu, vlastně *dostředivé svíjení či zavíjení okrajů listu* (Tab.I.11)4.d.2), nebo rozvíjí motiv šroubovitě přetáčení všech tří protáhlých zaostřených částí listu (Tab.I.11)4.d.3), případně kombinují šroubovitě přetáčení dolních částí s vnitřním dostředivým zavíjením okrajů, které se odvíjí od hran spojů mezi vertikální a bočními tvary trojlistu (Tab.I.11)4.d.4). *Prostorově nejrafinovanější* motiv představuje varianta, u níž je kombinováno šroubovitě přetáčení vertikální části listu i s dostředivým zavíjením všech ostatních okrajů listu, jehož tvar je obohacen o bobulovité formy u kořene listu (Tab.I.11)4.d.5). Prostota základního tvaru je skloubena s rafinovaným prostorovým pohybem. Všechny tyto uvedené varianty plastických trojlistů lze doložit v byzantských rukopisech *přelomu 11. a 12.století* a od té doby se staly trvalou součástí iluminátorského repertoáru, ale jejich působení na italské rukopisy bylo asi pro náročnost prostorové skladby spíše omezené.¹⁶⁷

Velice blízké předešlým plastickým trojlistům jsou jejich *aditivní trojlisté kalichovitě varianty*. Základem jsou buď široce rozevřené trojlisty s přetočeným spodním okrajem a se šroubovitě přetáčenými tvary zaostřených, laločnatých či kadeřavých forem (Tab.I.11)4.e.1), ke kterým mohou být přisazovány trojlaločnaté segmenty roset (Tab.I.11)4.e.2) nebo se uplatňuje obdobná skladba, ale se sevřeným trojlistem (Tab.I.11)4.e.3). I motivy tohoto druhu se výrazně uplatňují v byzantských rukopisech *od přelomu 11. a 12.století*.¹⁶⁸

Tehdy též vznikají *liliovitě prokomponované aditivní sestavy kalichovitých srostlic*, které používají buď výchozí dvojlistou sestavu, na níž přisazují vzhůru expandující formy kombinující množované přetáčené výhonky se zaostřeným šroubovitě přetáčeným vrcholkem (Tab.I.11)4.f.1, jako u rosetových a liliových kombinací: Tab.I.11)1.f.2-3) nebo jde o aditivní skladbu do sebe vertikálně vsazených trojlistů (Tab.I.11)4.f.2), často se složitými *prostorově efektními motivy přetáčení okrajů, včetně dostředivého svíjení či zavíjení okrajů listu*. U posledního příkladu je nápadné i kombinování uvedených způsobů s přetáčením bobulovitého okraje do zavíjeného výhonku (Tab.I.11)4.f.2), což je motiv sice od 11.století obvyklý, ale v kombinaci s předešlými způsoby předjímá rafinované skladby oboustranného a současně různosměrného přetáčení listů z 2.poloviny 12.století (jako Tab.I.6)1.g.4).¹⁶⁹

¹⁶⁶ K typům 4.c.1: Žaltář ze Švýcarska, soukromá sbírka, f.5r z 2.poloviny 12.století – A.Culter 1984 (pozn.3), obr.300, 4.c.2: Jerusamém, Bibl.Patr. Cod.Stavrou 88, f.1r z 2.poloviny 12.století – tamtéž, s.41.

¹⁶⁷ K typům 4.d.1-5: Melbourne, NG of Victoria, Evangeliář, f.80r z cca 1100.

¹⁶⁸ K typům 4.e.1-3 viz pozn.výše.

¹⁶⁹ K typům 4.f.1: viz tamtéž, 4.f.2: Venezia, Marciana gr.565, f.191v z přelomu 11. a 12.století – tamtéž, s.88-89.

Zcela nesystémově ve srovnání s předešlými plastickými tvary působí v byzantském repertoáru **plošné aditivní srostlice**. Objevují se i v **10.století**, poté je velmi obtížné je dohledat, ale v palaiologovském období se opět objevují častěji.¹⁷⁰ Nejobvykleji plošná skladba těchto ornamentů *symetricky kombinuje laločnaté trojlísty s vidlicovitými výhonky, dvojdílnými polopalmetami a zavíjenými výhonky* (Tab.I.11)5.a).

Zcela zvláštní kategorií v rámci květinových srostlic mohou být **ornamentalisované formy rostlin a hlavně stromů**, které jsou buď utvářeny z dobových ornamentů nebo zpětně působí na skladbu dobové ornamentiky. Do této kategorie tedy nespádají rostlinné formy přírodně přesvědčivých tvarů, které se souběžně také objevují v byzantských iluminacích.

K takovým typům ornamentalisovaného pojetí stromů patří *skladby komponující kmen stromu jako plošnou rozvilinu*, jejímž základem je *větvící se vidlicovitě štěpený a spirálově stáčený stvol, z něž vyrůstají krátké kapkovité lístky, bobule či srdčité listy* (Tab.I.11)6.a). Jde o formu doložitelnou v byzantských rukopisech **na přelomu 11. a 12.století**, ale tvarově zcela totožnou se **západním románským i předrománským pojetím** přírodnin toho druhu.¹⁷¹

Patrně autonomnější a ze západních zdrojů stoprocentně neodvoditelnou formaci zastupují stromy utvářené pomocí *srdčitého listu a jeho stvolu jako kmene*, od kterého vyráží *drobné srdčité lístky*, ale hlavně, ke kterému je přisazena *pětidílná laločnatá palmeta*, jež ukotvuje *veliký srdčitý list symbolisující korunu stromu a zpoza níž vyráží protáhlé hustě laločnatým listovím porostlé výhonky, které svou délkou přesahují obrys srdčitého listu* (Tab.I.11)6.b). Tato velmi stylisovaná forma se objevuje v byzantských rukopisech, pro svoji kvalitu pouze obecně lokalisovaných do **12.století**.¹⁷² Pro míru stylisace a kvalitativní úroveň příkladů, kde se tato sestava objevuje, ale nelze jednoznačně označit zdroje tohoto motivu.

Další variantu řešení ornamentalisované formy stromu (či keře) zastupují příklady *rozeklaných kmenů a plošně větvených korun s laločnatým listovím*. V takových případech je *kmen utvářen pomocí pružně se vlnících zaostřených pásek nestejně délky, které jsou přisazeny těsně k sobě, takže objem kmene se směrem vzhůru zužuje, až do koruny stromu pokračuje jediným stvolem, od něž se větví lineární tahy větvoří zakončené stylisovanými pěti či šestidílnými laločnatými palmetami* (Tab.I.11)6.c). Sestava se v byzantské knižní malbě objevuje **od 1.poloviny 12.století** a představuje jak stromový neurčitého druhu, tak může symbolisovat i keř vinné révy.¹⁷³

Nejabstraktnější pojetí stromu (*stvol a ovál*) lze vysledovat v **2.polovině 12.století**, v rukopisech ne příliš velké kvality, čímž je komplikována možnost upřesnění možných zdrojů tohoto motivu, ale na druhou stranu pro jeho přitažlivost i pro italské malířství je nutné jej do této souvislosti zahrnout.¹⁷⁴ V daném případě jde o *kmen utvářený dvojicí těsně přisazených a pružně se prohýbajících pásek, na něž je posazena koruna stromu v podobě eliptické plochy, prokreslené horizontální osou, již příčně přetínají pružné linie, křivky a vidlice* (Tab.I.11)6.d).

SYSTÉM VÝZDOBY BORDUR byzantských rukopisů z komnénovských časů vytvořil dílčí motivy, které velmi silně zapůsobily na italské rukopisy a ovlivnily některá typicky italská řešení tohoto druhu výzdoby. Společným rysem byzantských bordur je nezájem o konkretisaci prostředí, do něž je bordurový motiv či výjev zasazen, tedy nezájem o

¹⁷⁰ K ojedinělým příkladům toho druhu před r.1204 viz Firenze, Laurenziana Plut.V.9, f.83r z konce 10.století – J.Lowden 1988 (pozn.4), obr.22-31 a o této ornamentice v palaiologovských rukopisech viz Kapitola I.3.- Tab.II.11)5).

¹⁷¹ K typu 6.a: Venezia, Marciana gr.565, f.341r z přelomu 11. a 12.století – A.Cutler 1984 (pozn.3), s.88-89.

¹⁷² K typu 6.b: Athos, Dionysiou cod.65, f.5r z 1.poloviny 12.století – tamtéž, s.103-106.

¹⁷³ K typu 6.c: Athos, Vatopedi cod.760, f.245r z 12.století – tamtéž, s.26-29.

¹⁷⁴ K typu 6.d: Berlin, Staatsbibliothek, cod.gr.oct.13, f.244v z 2.poloviny 12.století – tamtéž, s.31-32 a v souvislosti s obdobnými motivy v italském malířství např. viz *Mistr kříže č.436 z Uffizií*, deska se sv.Františkem z Assisi a osmi výjevy z jeho života, z doby kol.pol.'200 v Pistoji (Museo Civico – n.1) – viz A.Tartuferi; *Giunto Pisano*, Soncino 1991, s.96 ad.

jasné definování obrazového prostoru bordurových výjevů, které se jakoby vznášejí ve volné ploše vedle zrcadla textu. A za druhé, byzantské bordurové výjevy ve srovnání se západními příklady trpí nedostatkem narativního děje. To patrně souvisí s druhou hlavní funkcí byzantských knižních ilustrací, která se prosazuje spolu s funkcí estetickou. Tato funkce iluminací nesouvisí s potřebou ilustrovat text, ve smyslu převyprávět děj textu, ale přehledně ho členit, aby orientace v něm byla snazší. Tuto obecnou úlohu plní i iluminace v západním prostředí, ale tam postupně vzrůstá i význam funkce ilustrační, tedy potřeba narativně ilustrovat text – obrazově jej převyprávět, ať již jde o doslovnou ilustraci či interpretaci významově posouvající obsah obrazového poselství vůči obsahu ilustrovaného textu. Typologicky lze výzdobu bordur byzantských rukopisů rozdělit na tři skupiny. **První skupinu bordur**, tedy nejobvyklejší druh byzantských bordur reprezentují *výjevy či izolované postavy umístěvané v horní borduře nad záhlavím kapitoly či nad rámem figurálního výjevu*. Nejčastěji se v této pozici objevují *opeřenci u nádrže z vodou* (hlavně pávi u pramene poznání). Aktivita opeřenců nebývá nikterak výrazná. Většinou jen *stojí, maximálně otáčejí hlavou a hledí zpět* (OBR:17). Výjimečně *přímo pijí* (OBR:22). Výjevy tohoto druhu jsou v některých případech rozvinuty i do bočních bordur, do prostoru vedle dekorativních záhlaví kapitol, kde se mohou *opeřenci usadit na dolních nárožních srostlicích* (OBR:21). Velice vzácně lze u tohoto typu droberů pozorovat složitější obsah, překračující základní rámec schematisovaného poselství: např. ve výzdobě *Žaltáře z Ambrosiany* (MI, Ambrosiana cod.M.54 sup., f.IV.r z 11.století – OBR:13), kde se nad rámem titulního listu před počátkem textu (v horní borduře) k pávům u pramene poznání připojují *opice*. Pávi v horní části bordury se na opice obracejí, zatímco páv v boční borduře pohlíží na figurální výjev ve vnitřním poli (na krále Davida pišícího žalm). Konvenční význam páva jako symbolu nesmrtelnosti (u pramene poznání i symbolu „nesmrtelné duše občerstvující se svátostmi eucharistie či křtu“) ¹⁷⁵ je zde postaven do protikladu ke konvenčnímu významu opice, nejčastěji symbolisující negativní vlastnosti (hřích, marnost, chlípnost, lenost) či přímo d'ábla. ¹⁷⁶ Obsahově kontrastní celek tak vyjadřuje základní poselství, společné podobnému druhu výjevů i v západním prostředí, tedy staví proti sobě protiklady, obdobně jako předrománské a románské motivy myší a koček, monster a draků oproti lidským či přímo světeckým postavám, atd. ¹⁷⁷ Základní obsahový rámec výjevů tohoto typu byl sice rozšířen, ale s největší pravděpodobností nepřesahuje hranici konvenčně srozumitelných významů, neboť i formálně i obsahově jde o sestavu nevyvolávající představu složitě zašifrovaného poselství a tedy v tomto smyslu jde o sestavu obvyklou.

Podobného druhu je také **druhý typ výzdoby bordur** byzantských rukopisů, který se ale objevuje vzácněji. Jde o *volné rozmístování postav či motivů do bočních bordur vedle textu*. Nejčastěji je ale i tento druh výzdoby bordur *přisazen do sousedství iniciály* (z počátku 12.století pocházející rukopisy z Athosu: *Žaltář z Athosu*, Gregoriou cod.157, f.51r OBR:20: král David stojí vedle iniciály v borduře 50.žalmu nebo *Evangelistař s Epištolářem a Žaltářem z Athosu*, Lavra, cod.A.13, f.178r OBR:19: postava krále Davida v borduře textu 1.žalmu) ¹⁷⁸ anebo *na bok ornamentálního záhlaví* (*Evangelistař z Melburne*, NG Vict., f.80r: počátek evangelia sv.Marka, jehož postava stojí volně na boku dekorativního záhlaví – OBR:18), případně vzácněji i *volně vedle textu* (Athos, Vatopedi cod.761, f.112r: ornamentální sestava v borduře 77.žalmu z 80.let 11.století – OBR:14). ¹⁷⁹ Obsahově, pokud nejde o rostlinný

¹⁷⁵ Orientačně k symbolice pávů viz J.Royt-H.Šedinová; *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s.131.

¹⁷⁶ Orientačně o symbolice opice viz tamtéž, s.152.

¹⁷⁷ Tento druh obsahové skladby je velmi tradiční a běžný. I na západě jej lze sledovat ve vyhraněné podobě nejpozději od Evangelistaře z Lindisfarne z přelomu 7. a 8.století (London, BM ms.Cotton Nero D.IV.) viz např. M.Rickert, *La miniatura inglese dalle origini alla fine del secolo XII*, Milano 1959, s.6 ad. a obr.1-7 aj.

¹⁷⁸ K identifikaci postav viz A.Cutler 1984 (pozn.3), s.21-22.

¹⁷⁹ K uvedeným příkladům viz tamtéž, s.28.

ornament jako u posledního uvedeného příkladu, postava jen pasivně doplňuje obsah textu, jako didaktická, ale schematická ilustrace (stojící král David u textu žalmů, sv.Marek na počátku textu svého evangelia, atd.).

Typologicky nejsložitější jsou bordury **třetího typu**, popsané v souvislosti s druhým typem konstrukce iniciál (Tab.I.a)1)2.e). Jde o tvarovou skladbu výjevu, jehož *aktéři* jsou rozdělení *mezi vnitřní pole iniciály (či obecně iniciálu) a vzdálenější vnější boční borduru*, na druhé straně knižní strany, tedy až za sloupci textu. Příklady tohoto typu bordur se velmi hojně objevují v byzantských žaltářích, a to od 2.poloviny 11.století (Washington, Dumbarton Oaks, cod.3, f.75r z 80.let 11.století: Bohorodička či Hannah v iniciále se v přímluvném prosícím gestu obrací ke Kristu – OBR:15).¹⁸⁰ Obsahově jde o spojení hierarchicky významově nižší postavy v iniciále, která se obrací k významově vyšší postavě v borduře (nejčastěji Bohorodička nebo král David v iniciále k Pantokratorovi v borduře). Toto schéma velmi výrazně působilo i na italské knižní malířství, ale významová hierarchie postav je v Itálii a obecně na západě obrácena. Další vývoj tohoto typu řešení bordurových výjevů nejen v západním, ale i v byzantském prostředí toto významově obrácené uspořádání obrátil (viz kapitola II.2).

Bordurové výjevy v jistém smyslu doplňují i **droleriové motivy v tělech iniciál**, avšak i z tohoto hlediska jsou byzantské rukopisy, až do počátku 13.století, spíše chudě zdobené. Jak již bylo zmíněno v souvislosti s šestou skupinou iniciál (Tab.I.a)1)6.b.2 nebo OBR:21) a příslušnými motivy pijících holubic, obsahově příbuzných se základními variantami prvního typu byzantských bordur.

¹⁸⁰ K identifikaci postav viz tamtéž, s.94.

Ad Tabulky ornamentiky II.

Důsledky čtvrté křížové výpravy (1204) změnil v mnohém charakter byzantské civilizace. Knižní malířství, navzdory zmíněným nejasnostem kolem byzantské iluminátorské produkce z 1.poloviny 13.století, velmi přesvědčivě ukazuje jak míru kontinuity s předešlou tradicí, tak i důslednost změn, kterými byzantské umění od počátku 13.století prochází.

I.2.2.1:ZÁKLAD VÝZDOBNÉHO SYSTÉMU

Nejvýraznější proměny dekorativního tvarosloví dokládají **INICIÁLY**, které velmi zřetelně mění svoji podobu i funkci v systému výzdoby rukopisů. Předně dochází k zvětšení iniciál, dále se jejich výzdoba stává mnohem bohatší, také se oproti předešlé éře výrazněji prosazují i figurálně zdobené iniciály a současně dochází k důsledné proměně typologie tohoto druhu ornamentiky.

V komnénovských časech nejhojnější **první typ iniciál** (Tab.I.1)1.-těla *iniciál v základním řezu litery*) téměř zaniká. Pokud se iniciály tohoto druhu po r.1204 objevují, bývají tvarově obohacovány o výrazně *nekaligrafické serify a výhonky laločnaté rostlinné ornamentiky* (Tab.II.1)1.a) nebo jsou serify nahrazovány *cibulovitými prstenci a k tělu iniciál jsou přisazovány abstraktní lineární ornamenty* (Tab.II.1)1.b), případně *tělo iniciály pokrývá rostlinná ornamentika* (Tab.II.1)1.c). Tvarově, ač silně transformované, přeci dokládají kontinuitu s předešlým vývojem a nelze je považovat za druh ornamentiky jednoznačně závislý na vzorech z latinského prostředí.¹

Druhý typ iniciál komnénovské doby (Tab.I.1)2.-těla ze stylisovaných nálevek a kolének) byl spojen s třetím (Tab.I.1)3.-těla pokrytá rostlinnou ornamentikou) a pátým typem (Tab.I.1)5.-těla iniciál konstruovaná pomocí motivů z románského tvarosloví). Výsledkem je, v byzantské iluminaci zcela **nové pojetí iniciál: Osmý typ**, který sice také jako původní druhý typ využívá *v tělech iniciál nálevky a kolénka*, ale velikostí i formou jednotlivých motivů je nelze srovnat s žádným příkladem z byzantských rukopisů z doby před počátkem 13.století. Místo původních abstraktních, stylisovaných nálevek a bobulovitých kolének se v tělech iniciál tohoto druhu prosazují *stvolý a žerdi zasunované do nálevek a vidlic, pletence* a stále častěji *od těla iniciály vyrážejí i pružné kaligrafické bičiky* (Tab.II.1)2.a). V plně vyhraněné podobě lze tento druh iniciál sledovat **od 70.let 13.století**, alespoň podle dochovaných a datovatelných příkladů.² Pokud lze podle dochovaného a datovatelného materiálu odvozovat podobu možného vývoje tohoto druhu iniciál, pak se zdá, že **vývoj od počátku 13.století** směřoval *od iniciál tvarově vázaných na kaligrafické formy písma, ale utvářené pomocí žerdí a stvolů* (Tab.II.1)2.a.2), *k variantám stále uvolněnějším ze závislosti na tvarové skladbě písma, až ve 2.polovině 13.století ústí vznikem ornamentálních aditivních sestav* (Tab.II.1)2.a.3), které **čitelnost litery spíše potlačují než zdůrazňují**.³ Právě tento charakter tohoto druhu konstrukcí dokládá **silné působení západního pojetí iniciál**, které je v daném případě umocněno i přejímáním řady dílčích ornamentů, jež jsou v románském tvarosloví obvyklé při tvorbě iniciál (např.vidlice, nálevky, pletence), ale v Byzanci v této funkci dosud patřily spíše k okrajovým prostředkům.

¹ Tyto typy iniciál dobře dokládá např.výzdoba *Žaltáře z Athosu*, Eliaskete cod.1, f.27r-typ 1.a) z 13.století – A.Cutler; *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984, s.20 a zejména iniciály v *Evangeliáři X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – H.Buchthal-H.Belting; *Patronage in Thirteenth Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, New York 1978, obr.23c – typ 1.b a tamtéž obr.64b – typ 1.c).

² Tento nový osmý typ iniciál (Tab.II.1)2) např. viz Athos, Stauronikita 46, f.118r ze 70.let 13.století viz tamtéž, obr.53 ad.

³ K příkladům typu 2.a.2 viz Paris, BN.suppl.gr.260, f.205 z r.1290 – tamtéž, obr.64a ad. a k příkladům typu 2.a.3 – viz Athos, Stauronikita 46, f.129r – tamtéž, obr.52.

Fragmentální stav dochovaného materiálu neumožňuje rekonstruovat zcela jistý obraz vývoje, ale podle dostupných pramenů se zdá, že **tento druh iniciál mohl být připravován i domácími svébytnými předstupni**, jak je dokládají varianty iniciál, jejichž těla jsou důsledně **konstruována z žerdí** (Tab.II.1)2.b) a tvarově volně připomínají komnénovský čtvrtý typ iniciál (Tab.I.1)4-těla z abstraktních motivů dessinové ornamentiky), silně ovšem provázaný s motivy dosud zahrnovanými do páté kategorie iniciál (Tab.I.1)5), tj. již zmíněné motivy běžné u románských iniciál, které se v byzantském repertoáru stále silněji prosazují již od 2.poloviny 12.století.⁴ Tyto jednotlivé motivy by ovšem mohly posloužit pouze jako jeden ze zdrojů tohoto nového druhu ornamentů, ale změna hierarchie funkcí, měřítko i důsledné dovršení formální proměny tvarů nelze vysvětlit bez předpokládaného působení západních vzorů, neboť uvedené změny směřují proti duchu dosavadní podoby a funkce byzantských iniciál.

Ještě radikálněji lze uvedený směr proměn sledovat u figurálních iniciál, tedy zejména nových variant původního šestého typu komnénovských iniciál (Tab.I.1)6-7). Jedinou výjimkou z tohoto pravidla by mohla být varianta figurálních iniciál popsána u komnénovského druhého typu (Tab.I.1)2.f-tělo ze stylisovaných nálevek a kolének a ve vnitřním poli polopostava), avšak s důsledně přetvořenou podobou těla iniciály, podle tradičního třetího typu (Tab.I.1)3-těla porostlá rostlinou ornamentikou). Spojením obou zmíněných komnénovských forem vzniká **nová varianta třetího typu iniciál**, jejichž těla jsou tvořena stvolem, pokryta rostlinnou ornamentikou a do jejichž vnitřního pole je vsazen figurální motiv (Tab.II.1)3a-b). Tato podoba iniciál, přesvědčivě doložitelná **od 70.let 13.století** přímo vychází z **původních byzantských tradic** a na rozdíl od většiny ostatních druhů figurálních iniciál, nebyl její vznik přímo ovlivněn západními příklady.⁵

Se značnou pravděpodobností lze totéž předpokládat jen u menší části typů iniciál, jejichž **těla jsou tvořena figurálními motivy**. Jde o pokračování a **transformace původní komnénovské šesté skupiny iniciál** (Tab.I.1)6) a k takovým typologicky navazujícím druhům iniciál patří např. iniciály **z části složené z figurálních motivů a z části z architektonických forem** (nejčastěji sloupů), přičemž původní, od 2.poloviny 12.století běžný motiv pijících holubic (Tab.I.1)6.b.2) doplňují motivy, **odvrácené k sobě sedících pávů** (Tab.II.1)4.a.1.a) nebo žánrově působící **sestavy s motivy králíků** (Tab.II.1)4.a.1.b). Nově je tento typ konstrukce iniciál obohacován o **orantku** (Tab.II.4.a.2) nebo byzantské tradici dosud cizí **motivy monster** (Tab.II.1)4.a.3). Typologicky jde o konstrukce jednoznačně odvozené z předešlé éry, které byly pouze z části rozšířeny o nové motivy (monstra) či byl výrazněji zdůrazněn žánrový charakter figurálních motivů (králíci). **Motiv pávů**, tradiční v byzantském repertoáru je v této pozici doložen **od počátku 13.století, zatímco ostatní příklady se vyskytují až od 2.poloviny 13.století**.⁶

Zvláštním druhem figurálních iniciál, který také navazuje na předchozí tradici, jsou iniciály, jejichž **celé tělo tvoří figurální motiv**. V komnénovských dobách se tento druh iniciál **ojedinele** objevoval **od 2.poloviny 11.století** (Tab.I.1)6.a). **Od 2.poloviny 13.století** patří naopak **k nejhojnějším** a velikostí v rámci systému výzdoby stran k velmi výrazně se uplatňujícím motivům (Tab.II.1)4.b).⁷ Současně je tento typ iniciál většinou spojen s dynamickým pohybem postavy, která ukazuje na text, takže celkové vyznění iniciály působí

⁴ K příkladům tohoto druhu (typ Tab.II.1)2.b) viz *Žaltář z Oxfordu*, Bodl.Library gr.30 a, f.230r z doby kol.r.1200 – A.Cutler 1984 (pozn.1), s.60.

⁵ Ilustrativní příklady typu Tab.II.1)3.a viz např. *Žaltář ze Sinaje*, Kl.sv.Kateřiny, cod.gr.61, f.245r z r.1274 a k typu II.1)3.b viz tamtéž, f.247r – tamtéž, s.112-115.

⁶ K typu pávů (Tab.II.1)4.a.1.a) např. viz New York, Public Library Spencer, cod.gr.1, f.2r z doby kol.r.1200 – tamtéž, s.55-58, k motivu králíků a monster (Tab.II.1)4.a.1.b + a.3) např. viz Jerusalem, Greek Patriarchat, cod Taphou 51, f.1r a f.170r z 2.poloviny 13.století a k orantce (Tab.II.1)4.a.2) např. viz Sinaj, Kl.sv.Kateřiny, cod.gr.61, f.254v z r.1274 – tamtéž, s.42 a 112-115.

⁷ K typu (tab.II.1)4.b) např. viz Sinaj, Kl.sv.Kateřiny, cod.gr.61, f.238v z r.1274 – tamtéž, s.112-115.

zcela odlišně od uvedeného statického komnénovského předstupně. S tímto typem iniciál je spojena i **zcela nová konstrukce**: *postava v borduře pozdvihuje tělo iniciály (často s figurálním motivem v jejím vnitřním poli)*. Velmi často jde např. o *Bohorodičku nesoucí iniciálu, v jejímž vnitřním poli je postava žehnajícího Krista (tedy figura v borduře pozdvihuje novou variantu třetího typu iniciál* – Tab.II.1)4.c.1). Nebo se objevují postavy světců, pozdvihující literu, která má zřetelně *orámované tělo iniciály* (Tab.II.1)4.c.2). Tento typ iniciál se v byzantských rukopisech poměrně hojně objevuje **od počátku 13.století**, avšak motiv orámovaných těl iniciál byl patrně natolik cizorodý byzantské tradici, že jeho výskyt lze považovat za velmi výjimečný.⁸ Výrazná je také **proměna rozložení obsahové hierarchie**: původně přeci bývaly iniciály (tělo či vnitřní pole) v Byzanci spojeny s hierarchicky nižší postavou, která se obrací k hierarchicky vyšší postavě v protilehlé borduře či ve vnitřním poli ornamentálního záhlaví. Nyní je tato hierarchie obrácena: Kristus ve vnitřním poli iniciály a Bohorodička či prorok v borduře-vnějších poli iniciály. Tento **system odpovídá západním zvyklostem** a přímo popírá původní byzantskou tradici obsahového rozvrhu významů figurálních výjevů.

Naprosto radikální proměnu lze také doložit u typu iniciál, jejichž *tělo tvoří figurální motivy, které vytváří narativní výjev*. I tento druh iniciál má své předstupně, sledovatelné v byzantských rukopisech **od přelomu 11. a 12.století** (Tab.I.1)6.b + I.1)7.), ale **od počátku 13.století** dochází k maximálnímu **zdůrazňování narativnosti** obsahu obrazu, která si vynucuje komposiční úpravy **až k znesnadnění čitelnosti písmene** (Tab.II.1)4.d).⁹ Nejčastěji tento typ iniciál zastupují výjevy *Jonáše vyvrhovaného velrybou* (iniciála E) nebo *Jonáše polykaného velrybou* (iniciála C: Tab.II.1)4.d.1-2). Výjimečněji se objevují složitější výjevy (*Tři mládenci v peci ohnivé* jako iniciála C) a **od 2.poloviny 13.století** přibývá i **žánrových výjevů** (*liška a vlk či lev – zápasící spolu ? – jako iniciála A: Tab.II.1)4.d.4*).

Jisté dílčí změny lze vysledovat i v repertoáru **KALIGRAFICKÝCH ORNAMENTŮ**, ale z větší části jde o tvaroslovné variace motivů známých již z komnénovských časů a změny lze charakterisovat jako skladebné zmnožování motivů, zjednodušování jednotlivých základních tvarů a zužování výběru ze škály dostupných forem. Popsané rysy plně platí zejména pro **abstraktní ornamenty**. Velmi typickým motivem pro rukopisy **od 2.poloviny 13.století** se stávají charakteristické způsoby *seskupování bodů, linií a kapek*, zejména *trojice bodů* (Tab.II.2)1.a.1), *čtveřice bodů* (Tab.II.2)1.a.2), případně k velmi oblíbeným patří *šestidílné hvězdicové sestavy z přímých bičků doplněných dvojicemi bodů* (Tab.II.2)1.a.3) či *devítidílná hvězdice ze kapek a bodů symetricky seskupených kolem středového bodu* (Tab.II.2)1.a.4), které se uplatňují na pozadí dekorativních záhlaví kapitol či ve vnitřních polích medailonů a H.Belting a H.Buchthal je přímo považovali **za jeden z charakteristických ornamentů 2.poloviny 13.století a 1.čtvrtiny 14.století**, jimiž byzantské knižní malířství působilo i na ostatní iluminátorské dílny své doby.¹⁰

Méně dobově příznačné jsou naopak velmi oblíbené *variace motivů perlovce* (Tab.II.2)1.b), známé již z předešlé éry (Tab.I.2)1.e), které jsou **od 2.poloviny 13.století většinou opakovány** v uvedené základní podobě nebo se naopak prosazuje jejich **zjednodušená varianta, množující vnitřní linie sestavy** (Tab.II.2)c.1) či důsledně využívající **barevné odlišení**

⁸ K typu iniciály nesené v borduře figurou např. viz New York, Public Library Spencer, cod.gr.1, f.376r ad. (typ s orámováním těla iniciály- f.268v) z doby kol.r.1200 – tamtéž, s.55-58.

⁹ K typu iniciál tvořených figurálním výjevem lze jejich charakteristické varianty doložit např. v New York, Public Library Spencer, cod.gr.1, f.383v ad. (typ Jonáš vyvrhovan velrybou – d.1), f.248v (typ Jonáš polykan velrybou – d.2), f.385r (tři mládenci v peci ohnivé – d.3) z doby kol.r.1200 a nebo Jerusalem, Greek Patriarchat, cod Taphou 51, f.322r (liška a vlk či lev – d.4) z 2.poloviny 13.století – tamtéž, s.55-58 a 42.

¹⁰ Uvedené příklady způsobů seskupování bodů, linií a kapek viz rukopisy z dvorské dílny, činné pro rodinu protovestaria Jana Raoula viz např. typ Tab.II.2)1.a.3: Vat.gr.1208, f.142v ad. z r.1295 a typ Tab.II.2)1.a.4: Sinaj, Kl.sv.Kateřiny, cod.gr.51, f.236r ad z r.1274. Blíže o významu tohoto druhu motivů viz H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), s.11, 79 ad.

prokreslovaných ploch (Tab.II.2)1.c.2).¹¹ K formám výrazněji se uplatňujícím **od počátku 14.století** patří kaligraficky transformované motivy malované ornamentiky, a to včetně antikisujících motivů v historisujících dílech, napodobujících rukopisy makedonské renesance (tab.II.2)1.d).¹²

Další změnou, která se váže na kaligrafické ornamenty, je výraznější uplatňování **stylisticky kreslené ornamentiky**, zejména různých typů bičíků, stále častěji přisazovaným k vrcholům listů (Tab.II.2)2.a). Typologicky nejde většinou o zcela nové tvary, ale nové je jejich hojnější používání. Právě ono zmíněné **hojnější uplatňování bičíků** lze s největší pravděpodobností považovat za jeden z **ohlasů západních forem ornamentální výzdoby**, i když kromě skupiny abstraktních dessinových bičíků (Tab.II.2)a.7) jsou předstupně ostatních typů bičíků doložitelné již v komnénovských časech.¹³

K dalším velmi oblíbeným motivům převzatým z předešlé éry patří i nárožní kapky, umístěvané nyní k vnějšímu nároží rámů především svojí zaostřenou částí, jak bylo možné sledovat již od počátku 12.století (Tab.I.2)2.b.4.b), přičemž **od 13.století** jsou tyto kapky zpravidla prokreslovány tvary laločnaté polopalmy (Tab.II.2)2.b). Na předešlé tradice také navazují vidlicovitě štěpené a spirálovitě stáčené stvolý rozvilin, které se **od konce 13.století** také jako bičíky uplatňují **stále hojněji** i tam, kde dříve bylo vyhrazeno místo malovaným plasticky působivým srostlicím (Tab.II.2)c).¹⁴ Většinou jde o sestavy známé z komnénovské doby nebo o jejich varianty (Tab.II.2)2.c.1-2), ale koncem 13.století se začínají stále výrazněji prosazovat **dynamisované formy** jak z hlediska používaného listoví (Tab.II.2)c.3-4: např. prohýbání a protahování srdčitých a kapkovitých listů), tak z hlediska skladby (Tab.II.2)2.c.5-6): **pohyb stvolu se uvolňuje, jednotlivé stonky se přetáčivě překrývají** a zmíněné protahování používaných lístků dotváří celkovou proměnu vzezření tohoto druhu ornamentů. Oproti předešlé éře se také výrazněji uplatňují kaligrafické srostlicové sestavy, které zdobí nároží dolních listů ornamentálních záhlaví kapitol (Tab.II.2)d). Jde vlastně o druh ornamentiky, která **transformuje malířské formy do kaligrafických**, podobně jako u zmíněných abstraktních pásových ornamentů (Tab.II.2)1.d).¹⁵ Téhož druhu jsou také obrysové srostlice, které se od počátku 14.století uplatňují stále hojněji jak ve vnějším nároží rámů, tak ve vnitřních polích dekorativních záhlaví kapitol, přičemž škála typů kolísá mezi prostými kalichovitými (Tab.II.2)3.a), sásánovskými (Tab.II.2)3.b) a kombinovanými typy

¹¹ K typu perlovce např. viz Athos, Stauronikita 46, f.118r ze 70.let 13.století – tamtéž, obr.51 a u varianty s barevným odlišením viz Evangeliář z Laurenziany, Plut.VI.28, f.122v sepsaným r.1285 viz M.Tesi; *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze 1986, s.120.

¹² K takovým příkladům kaligraficky transformovaných motivů převzatých z malované ornamentiky viz Vat.gr.1158, f.196r z let 1300-1320 - H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.14.

¹³ Velmi významně se uvedené abstraktní dessinové bičíky západního původu uplatňují ve výzdobě jednoho z nejdůležitějších rukopisů 2.poloviny 13.století - *Evangeliáře X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – viz tamtéž, obr.21. Ostatní typy lze doložit také v *Evangeliáři X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – viz tamtéž, obr.26 – typ a.1) nebo v rukopisech, které na zmíněný Evangeliář navazují viz např. Paris, BN.suppl.gr.260, f.230v ad z 90.let 13.století – tamtéž, obr.64b – typ a.2 či Vat.gr.1153, f.84r a 1r – typ a.3-4 a pro typ c.6: Athos, Stauronikita 46, f.129r ze 70.let 13.století – tamtéž, obr.52a. Podle dostupného materiálu se zdá, že nejpozději od působení této dvorské dílny se uvedené tvarosloví šíří a zobecňuje v byzantském iluminátorském repertoáru, avšak fragmentální stav dochovaného fondu znemožňuje s jistotou považovat tuto dílnu pracující pro rodinu Jana Raoula za ohnisko, od něž se dále šíří užívání tohoto druhu ornamentů.

¹⁴ Charakteristické výrazné uplatňování tohoto druhu ornamentů dokládají např. pro typ II.2)2.c.1, c.5.: *Evangeliář X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – tamtéž, obr.22, pro typ c.1: Paris BN.gr.21, f.44v a 58v ad. z 80.let 13.století – tamtéž, obr.57, pro typ c.3+ c.6: Vat.gr.1208, f.240r a f.289r z r.1295 – tamtéž, obr.46a, 46c, pro typ c.4: Paris, BN.suppl.gr.260, f.88v ad z 90.let 13.století – tamtéž, obr.62b.

¹⁵ Hojnější výskyt motivů tohoto druhu lze sledovat od *Evangeliáře X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – viz tamtéž, obr.22 a navazujících rukopisů této dvorské dílny.

(Tab.II.2)3.c). V některých případech jde o podkresby pro již nedokončenou malířskou fázi, ale v mnohých dalších jde o záměrnou, novou formu ornamentiky.¹⁶

K velmi charakteristickým motivům, v byzantských rukopisech stále *častějším od 2.poloviny 13.století* patří **abstraktní ornamenty pseudokufických motivů**, které se objevují buď ve *formě obrysové* (Tab.II.2)4.a) nebo *plné – kaligrafické* (Tab.II.2)4.b).¹⁷ Tento druh

ornamentů, velmi oblíbený v Byzanci, se také výrazně prosadil i v italském malířství.

TYPOLOGIE RÁMŮ naopak patří k tomu druhu dekorativního tvarosloví, která byla po r.1204 zasažena změnami nejméně. Jde především o *variace dostupné škály*

z komnénovských časů, přičemž vývojové proměny lze doložit u **celostranných otevřených**

architektonických ráků, zejména *arkádového typu* (Tab.II.3)2.a), kde *od 2.poloviny*

13.století dochází ke **zmnožování arkád** (Tab.II.3)2.a.1) až k variantám *celostranných*

sdrúžených arkád (Tab.II.3)2.a.2), podobně jako u *portikových typů* (Tab.II.3)2.b).¹⁸ Také

dekorativní záhlaví kapitol s dolní lištou a diagonálně zdobenými horními vnějšími

nárožími opakuje předešlé typy, přičemž nejvýraznější oblibě se těší *varianty se středovým*

medailonem (Tab.II.3)4.a) či středovým medailonem v podobě *čtyřlaločnaté rosety*

(Tab.II.3)4.e), případně *varianty typu vítězného oblouku* (Tab.I.3)4.g.2), ovšem *bez*

polokruhového horního segmentu vystupujícího ho vnější bordury (Tab.II.3)4.i).¹⁹

Pokud lze tyto skladby odlišit od komnénovských, zdá se, že *od 13.století* bývají častěji

rozdělovány na vnitřní čtvercová pole (Tab.II.3)4.i.1.), jejichž *počet* je postupně *k počátku*

14.století *zvětšován a redukován* (Tab.II.3)4.i.2).²⁰ Toto *zjednodušování výzdoby vnitřních*

polí záhlaví v mnohém předznamenává **nový typ záhlaví**, objevující se *od počátku 13.století*

v podobě *pravoúhlého plošného rámu*, jehož povrch je zdoben *plošnou tapetou* (Tab.II.3)5).²¹

Pouze dílčí změny lze též konstatovat ve **SKLADBĚ ROZVILIN**. I zde lze vývoj hodnotit

jako *zúžení výběru* komnénovských typů, ale *zmnožení jejich kombinací* a tím *uvolňování*

původních typů rozvilinové skladby, spolu s *výraznějším uplatňováním arabesek*.

Z typologického hlediska, ve srovnání s komnénovským repertoárem, ale nejde o formy zcela

nové, pouze o propracovávání předešlých variant. Opětovně jsou užívány i **aditivní**

konstrukce vazby medailonů pomocí přímých žerdí (Tab.II.4)1.a.1) a jejich *varianty s na*

preskáčku přisazenými stvolý se srostlicemi (Tab.II.4)1.a.2). Velmi častá je též skladba *pásu*

medailonů spojených jediným pružným stvolem (Tab.II.4)1.b).²² Zmnožování původních

postupů dokládají také skladebné varianty *těsně k sobě přisazující medailony* (Tab.II.4)1.c.1),

kapkovité útvary sázené nad sebe (Tab.II.4)1.c.2) nebo *zaklesnuté do sebe* (Tab.II.4)1.c.3) či

¹⁶ Blíže o této nové formě ornamentiky (obrysové a kresebné ornamenty podle vzorů malovaných ornamentů) viz např. Sinaj, Kl.sv.Kateřiny, gr.228, f.189r z r.1300 – tamtéž, obr.33b a obecně o této formě výzdoby viz tamtéž, s.78-79 a nověji E.Koche della Ferte; *Byzantinische Kunst*, Freiburg im Breisgau 1982, s.275-276.

¹⁷ Pseudokufické ornamenty např. viz Paris, BN.gr.21, f.289v z 80.let 13.století – H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.60 či Vat.gr.1208, f.157r z r.1295 – tamtéž, obr.45.

¹⁸ Orientačně např. viz typ 2.a.1+2.b.: Evangeliiář X ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – tamtéž, obr.21a+b či typ 2.a.2 viz Sinaj, Kl.sv.Kateřiny, gr.61 f.2v z r.1274 – A.Cutler 1984 (pozn.1), s.112-115.

¹⁹ K typům 4.a: např. viz Jerusalem, Bibl.Patr., Taphou 51, f.170r ad z 2.poloviny 13.století – tamtéž, s.42, k typu 4.e: Athos, Lavra, gr.A.2 z 80.let 13.století -H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.37 ad), typu 4.i: Athos, Stauronikita 46, f.376v ze 70.let 13.století -tamtéž, obr.55c ad. či Paris, BN.gr.21, f.72r -tamtéž, obr.87d – s plošnou pravoúhlou tapetou.

²⁰ K typu 4.i.2: Paris, BN.suppl.gr.260, f.205r, 230v ad.z 90.let 13.století - tamtéž, obr.64a ad.

²¹ K typu 5.: Oxford, New College, cod.44, f.1r z počátku 13.století.

²² K typu 1.a + 1.b (medailony spojené přímou žerdí a medailony spojené jediným pružným stvolem): většina rukopisů z dílny Evangeliiáře X ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – tamtéž, obr.23a ad. a zejména např.Barocci 31, obr.36 ad. z 1280-1300, Vat.gr.1208, f.6r –obr.40 ad. a Paris, BN.suppl.gr.260 z 90.let 13.století – obr.31 ad., ale zejména sestava spojující medailony jediným pružným stvolem patří k nejrozšířenějším kompozičním prostředkům i mimo rukopisy sledované dvorské dílny, jak dokládá např. Jerusalem, Bibl.Patr., Taphou 51, f.170r, 322r ad. z 2.poloviny 13.století či k méně častému typu a.2. (přímý stvol a na preskáčku výběhy): Sinaj, Kl.sv.Kateřiny, gr.61, f.236r z r.1274 – A.Cutler 1984 (pozn.1), s.60, 42, 112-115.

sestavy srdčité vedených stvolů s *vepsanými srdčitými útvary* (Tab.II.4)1.c.4).²³ Variace pak nacházejí výraz v různých *nových kombinacích a sestavách*, které působí svoji různorodostí, pružným pohybem stvolů, ale **do 1.čtvrtiny 14.století neopouštějí celkový symetrický řád**, tolik typický i pro komnénovské rozviliny (Tab.II.4.1.d srovn. s Tab.I.4.1.f.ad).²⁴ V kategorii **antikisujících dynamických rozvilin** se na rozdíl od složitých a uvolněných sestav historisujících rukopisů komnénovské éry uplatňují **oproštěné formy přejímané z kaligrafické ornamentiky** (Tab.II.4)2.a-d srovn. s Tab.I.4)3), které využívají *vidlicovité stěpení a spirálovité stáčení stvolů* (Tab.II.4)2.a-b) či *volné výběhy na přeskáčku přisazované k medailonům* (Tab.II.4)2.c).²⁵ **Rozviliny arabeskového rozvrhu**, založené na *vzájemně se prostupujících a přerývajících liniích* se však **od 2.poloviny 13.století** prosazují ve srovnání s komnénovskými rukopisy **stále častěji**, a to především v byzantsky přetvořené podobě, která do této geometrické sítě *zasazuje plasticky malované rostlinné ornamenty* (Tab.II.4)3).²⁶ Také **TYPOLOGIE MEDAILONŮ** se v byzantských rukopisech po r.1204 příliš neliší od děl předešlé doby, pouze podobně jako u rozvilin a kaligrafických ornamentů dochází **k zúžení tvaroslovného repertoáru na nejoblíbenější typy**, což ovšem neznamená naprostý zánik ostatních, méně užívaných forem. K nejoblíbenějším typům patří **medailony, od jejichž rámu přímo vyrůstají stvolý** (Tab.II.5)1.) a **medailony s povrchovou výzdobou** v podobě **pletenců** (Tab.II.5)2.a), které se stále *častěji od 2.poloviny 13.století prosazují i na povrchu stvolů*, dále rámy zdobené již zmíněnými *kaligrafickými motivy perlovce* (Tab.II.5)2.b.1-3) a zvláště hojně jsou užívány i **kaligrafické typy medailonů**, často v sestavách *s přisazenými quadrilobý* (Tab.II.5)3.a) či zmíněnými *šestipaprskovými sestavami* (Tab.II.5)3.b).²⁷ V historisujících dílech, navracejících se k dědictví makedonské renesance se objevují i **pravouhlé terče**, nejčastěji *s abstraktní dessinovou výzdobou diagonálních sestav z linií, kroužků a kapek* (Tab.II.5)4.a) či se *stylisovanou rostlinou ornamentikou* (Tab.II.5)4.b), která může být i **dynamisována zdůrazněným pohybem rotace listoví** (Tab.II.5)4.b.2).²⁸

I.2.2.2: JEDNOTLIVÉ PRVKY DEKORATIVNÍHO TVAROSLOVÍ

Z hlediska jednotlivých prvků dekorativního tvarosloví patří **AKANT** k tomu druhu ornamentiky, který v byzantských rukopisech po r.1204 zcela **důsledně navazuje na předešlé formy komnénovských časů**. V dílech vracejících se k antikisujícímu dědictví makedonské renesance se objevuje veškerý repertoár, známý např. z *Pařížského žaltáře* (Pariis, BN.gr.139 z doby aq.975), včetně *složitých sestav ovíjených páskou* (Tab.I.6)1.e.1).²⁹ Pokud lze upozornit na jisté odlišnosti od předešlé éry, tak pouze dílčí, jako např. **pravidelnější**

²³ K typům těsně k sobě přisazujícím medailony a srdčité tvary např. typ c.1-2: Athos, Stauronikita 46, f.249r a f.268r ze 70.let 13.století – H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.53 a 54, typ c.3-4: Paris, BN.suppl.gr.260 z 90.let 13.století – tamtéž, obr.61 a 63a).

²⁴ K různým variantám kombinací např. k typu d.1+2: Athos, Stauronikita 46, f.93r a 229r ze 70.let 13.století – tamtéž, obr.51 ad.) a k typu d.3: Venezia, Marciana, gr.541, f.133r z počátku 14.století – tamtéž, obr.30b.

²⁵ K antikisujícím rozvilinám v rukopisech od 13.století – typ 2.a.: Vat.gr.1158, f.126r, k typu 2.b + 2.c: Evangeliař X ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – tamtéž, obr.22 + 23b ad. a k typu 2.c, ale značně zhuštěném do několika řad přisazených k sobě viz Vat.gr.1208, f.204v z 1295 – tamtéž, obr.41.

²⁶ K arabeskám a jejich byzantským transformacím viz Athos, Stauronikita 46, f.200r ad. ze 70.let 13.století – tamtéž, obr.51b a 52b či Vat.gr.1208, f.15r z 1295 – tamtéž, obr.42 nebo Paris, BN.suppl.gr.260, f.253r z 90.let 13.století – tamtéž, obr.64c.

²⁷ K jednotlivým typům medailonů ad typ 1.a+2a: Jerusalem, Bibl.Patr., Taphou 51, f.170r, 253v ad. z 2.poloviny 13.století, k pletencům i na povrchu stvolů viz Sinaj. Kl.Sv.Kateřiny, gr.61, f.236r z r.1274 a tamtéž k typu 2.b.1: f.2v – A.Cutler 1984 (pozn.1), s.42 a 112-115, k typu 2.b.1: *Evangeliař X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.21 ad., k typu 2.b.3: Vat.gr.1208, f.142v z 1295 a ke kaligrafickým typům medailonů – např. Vat.gr.1153 z 60.-80.let 13.století – tamtéž, obr.89, k typu 3.b: viz tamtéž, s.78-79.

²⁸ K nárožním terčům např. Vat.gr.1153, f.1v z 60.-80.let 13.století – tamtéž, obr.89.

²⁹ K uvedeným antikisujícím formám akantového listoví ovíjeného páskou např. viz Roma, Vat.Palat., gr.381, f.2r, 171r ad. z r.1300- A.Cutler 1984 (pozn.1), s.83-85.

doplňování malovaného listovní kaligrafickými dessinovými bičiky, a to opět i u antikisujících kandelábrů (Tab.II.6) jako dodatek k Tab.I.6)1.e.4).³⁰

Podobně kontinuální vývoj lze doložit i u **DROBNÝCH OBALUJÍCÍCH A OVÍJEJÍCÍCH LÍSTKŮ**, kde se změny projevují jednak ve *zdůrazňování zavinutých výhonků oproti zavíjeným* (Tab.II.7)1) a za druhé objevují se *nové formy ovíjení stvolů* (Tab.II.7)2.a-b), s největší pravděpodobností *přejímané z běžně dostupného románského a pozdně románského repertoáru*. Častěji než dříve jsou také užívány *obalující lístky* (Tab.II.7)3), ale všechny uvedené změny lze spojit se změnami iniciál (vznik a rozkvet iniciál osmého typu), které mimo jiné právě ono uvedené západní tvarosloví využívají podstatně důsledněji než tomu bylo v komněnovských časech.³¹

Forma **SRDČITÝCH A KAPKOVITÝCH LÍSTKŮ** naopak naznačuje, že setrvačné používání předešlého tvarosloví rozhodně není v byzantské iluminaci po r.1204 pravidlem. S tradicí sice souvisí řada *základních typů srdčitých a kapkovitých listů* (Tab.II.8)1.a.1), ale souběžně vedle těchto tradičních forem se také prosazují jejich transformované varianty;³² Jednak se *častěji objevují pružné bičiky přisazované k zaostřeným vrcholům listů* (Tab.II.8)1.a.2),³³ za druhé velmi typickou se stává *vnitřní dessinová prokresba listů*, a to jak v podobě *přetáčených dolních okrajů listu* (Tab.II.8)1.b.1-2), tak v podobě prokresby naznačující šroubovité *přetáčení okraje listu do podoby zaostřené lancetové polopalmy* (Tab.II.8)1.b.3 + 2.b)³⁴ a za třetí, k velmi oblíbeným motivům patří i *motivy vepsaných listů do plochy srdčitého či kapkovitého listu*, a to buď plošných (Tab.II.8)1.c.1 + 2.a) nebo v podobě *obrysové pásky* (Tab.II.8)1.c.2), případně *kombinací obrysové pásky s vnitřním vepsaným laločnatým listem* (Tab.II.8)1.c.3).³⁵ Jde o tvarosloví, které sice *vychází z postupů známých již z komněnovských časů, ale jeho hojnost uplatnění a variabilní propracování představuje výrazně novou a dobově charakteristickou kvalitu*. Téhož druhu jsou také *sestavy srdčitých listů*, které se výrazněji objevují zejména *od konce 13.století*. Jejich formy se odvíjejí od *základního typu*, s nervaturou prokreslovanou dessinovými liniemi (Tab.II.8)1.d.1), který bývá užíván i *v posicích dosud vyhrazených květinovým srostlicím* (nároží rámu a nároží dolních listů záhlaví).³⁶ *Princip vepsaného listu* je přenesen i do tohoto druhu ornamentů a vznikají sestavy *vkládající květinové srostlice do srdčitých listů* (Tab.II.8)1.d.2) nebo seskupení *do sebe zaklesnutých srdčitých listů s vepsanou vidlicovitou sestavou, na bocích doplňované vidlicovitými bičiky* (Tab.II.8)1.d.3) či *kruhové skladby s vepsaným srdčítým tvarem pomocí k sobě se přiklánějících polopalmet*, od jejichž vrcholů do vnitřní plochy vyrůstá *další vidlicovitá sestava* (Tab.II.8)1.d.4), tedy *motiv dvojnásobného*

³⁰ Uvedený příklad antikisujícího kandelábru s dessinovými bičiky viz Vat.gr.1153, f.1v z 60.-80.let 13.století – H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.89.

³¹ K uvedeným obalujícím a ovíječím lístkům např. k typu 1.b.: Sinaj. Kl.Sv.Kateřiny, gr.61 z r.1274 – A.Cutler 1984 (pozn.1), s.112-115 a k typům 2-3: *Evangeliář X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – viz H.Buchthal-H.Belting 1978 Pozn.1), obr.22 ad.

³² Souběžný výskyt tradičních i transformovaných forem dokládá např. výzdoba *Evangeliáře z Laurenziana*, Firenze, B.M.Laurenziana, Plut.VI.28, f.122v z r.1285 – M.Tesi 1986 (pozn.1), s.120.

³³ Charakteristické uplatňování bičků i v této posici je velmi příznačné např. pro díla dvorského skriptoria rodiny Jana Raoula, a to hlavně od *Evangeliáře X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.26 ad., ale obliba tohoto motivu poté již v byzantské iluminaci trvá i nadále.

³⁴ Uvedené typy listů s vnitřními prokresbami viz typ 1.b.1: *Evangeliáře X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – tamtéž, obr.21 ad., typ 1.b.2-3.: Paris, BN.suppl.gr.260, f.88v z 90.let 13.století – tamtéž, obr.62b ad.).

³⁵ Motivy vepsaného listu do listu jsou také charakteristické pro výzdobu *Evangeliáře X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – tamtéž, obr.22 ad. a s ním spojených rukopisů, např. k typu 1.c.3: Venezia, Marciana, gr.541 z počátku 14.století – tamtéž, obr.30c.

³⁶ K základnímu typu 1.d.1 např. viz Cambridge, Harvard College Library, gr.1, f.148r z doby kol.r.1300 – tamtéž, obr.89.

a různosměrného vepsání listů do listu.³⁷ A konečně, nejnápadnější proměnu srdčitých a kapkovitých listů reprezentují jejich *dynamisované varianty*, které *kombinují jak boční přísazování stonku, tak prohýbání a protahování listů* (Tab.II.8)1.e + 2.c.1-3), často až k výrazně *atypickým formám*. Právě tato skupina **dynamisovaných srdčitých a kapkovitých lístků je jedním z velmi charakteristických motivů palaiologovské iluminace.**³⁸

GEOMETRICKÉ MOTIVY v repertoáru rukopisů palaiologovské doby přímo navazují na komnénovské tradice, ale podobně jako u typologie rámců ornamentálních záhlaví kapitol *zúžují škálu dostupného tvarosloví na nejoblíbenější formy*, které se v případě **abstraktních geometrických ornamentů**, jejich *lineárních forem*, opírají především o **stále častěji užívané kasetové typy rámců** (Tab.I.9)1.a.4 a Tab.II.9)1.a.5), ve sféře *geometrických motivů zalamované klikatky, zubořezu a motivu vlčích zubů* pouze doplňují stávající dosud užívané tvary o velmi oblíbené varianty *zubořezu s vkládanými trojúhelnými segmenty* (Tab.II.9)1.b.3) či motivy *přes sebe položené zalamované klikatky* (Tab.II.9)1.b.4).³⁹ K výrazně **novějším formám** abstraktních geometrických motivů patří *síťové sestavy routových tvarů, skládaných do plošné tapety* (Tab.II.9)1.c.5-6) a velmi často užívané *schodištní motivy* (Tab.II.9)1.d.4), které se od komnénovských vzorů liší jen **zmnožováním jednotlivých stupňů**.⁴⁰ Podobně též *kruhové formy* doplňují stávající repertoár o *prísazované dessinové prokresby* (Tab.II.9)1.e.3-4) a záliba v prokombinovávaní stávajícího repertoáru vytváří *sestavy založené na prostupujících se mandlovitých a kapkovitých tvarech* (Tab.II.9)1.f.3) či ornamenty ze *srdčitých sestav s přísazovanými středy a bočními trojlísty* (Tab.II.9)1.f.4), čímž vzniká podivný, neanticky působící plošný ornament, který připomíná základní motivy tvaroslovné skladby izolovaných iroskotských plamének či bobulovitých lístků z kaligrafické ornamentiky západních rukopisů, avšak sestava vyrůstá z domácí byzantské tradice, z jejího skladebného principu vkládání ornamentů do sebe, z obrysových pásek a z oblíby srdčitých forem.⁴¹ Naopak svojí prostorovostí se makedonským vzorům velmi blíží plasticky malované *meandrovité vlnovky* (Tab.II.9)1.i.3).⁴² K nově **velmi oblíbeným** tvarům patří **pletence**. Kromě škály známé z komnénovské éry, se objevují i *sestavy z cibulovitých prstenců a protáhlé pásky* (Tab.II.9)2.c), které se **od 2.poloviny 13.století stávají jedním z velmi užívaných motivů**.⁴³ Zmíněné *cibulovité prstence*, v komnénovských časech většinou ojedinelé a zpravidla vázané na iniciály (Tab.I.1)5.d) se **od 4.čtvrtiny 13.století stále výrazněji prosazují** i v samostatných *sestavách* (Tab.II.9)2.d.1) či při *spínání stvolů* (Tab.II.9)2.d.2). Podobně také **sochařsko architektonické motivy**, zejména *diamantování* (Tab.II.9)3.b.2.) doplňují předešlý repertoár o další prokombinovávané varianty.⁴⁴ Asi k **nejoblíbenějším**

³⁷ K sestavám ze srdčitých listů typu 1.d.2: Cambridge, Harvard College Library, gr.1, f.369r z doby kol.r.1300 - tamtéž, obr.48a, k typu 1.d.3: Vat.gr.1153, f.84r z 60.-80.let 13.století - tamtéž, obr.87 a k typu 1.d.4: Vat.gr.1208, f.380v z 1295.

³⁸ Počátky těchto výrazně dynamisovaných srdčitých a kapkovitých listů také patrně souvisí s uvedenou dvorskou dílnou, pracující pro Jana Raoula a v jejich dílech lze také sledovat postupný růst jejich dynamisace od výzdoby *Evangeliáře X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století - tamtéž, obr.22 ad až k Vat.gr.1208, f.200r z 1295 - tamtéž, obr.46c či Paris, BN.suppl.gr.260, f.88v ad.z 90.let 13.století - tamtéž, obr.62b. Od přelomu 13. a 14.století se pak stávají jedním ze základních tvaroslovných prostředků i pro mladší byzantské rukopisy.

³⁹ K uvedeným druhům geometrických ornamentů: k typu 1.a.5: Sinaj, Kl.sv.Kateřiny, gr.51, f.77r, 121v aj. z r.1274, k typu 1.b.3: *Evangeliář X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století - tamtéž, obr.22 ad. a k typu 1.b.4: Sinaj, Kl.sv.Kateřiny, gr.61, f.256v z r.1274 - A.Cutler 1984 (pozn.1), s.112-115..

⁴⁰ Ohledně tapetových vzorů lze charakteristické příklady doložit např.Oxford, New College, cod.44, f.1r, kol.r.1200 či Paris, BN.gr.21, f.72r ze 70.let 13.století - H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.57d.

⁴¹ Ke kruhovým sestavám, k typu 1.e.3: Paris, BN.gr.21, f.128r ze 70.let 13.století - tamtéž, obr.58, k typu 1.e.4 + f.3-4: Vat.gr.1153, f.20v, 35r, 41v z 60.-80.let 13.století - tamtéž, obr.89 ad..

⁴² K meandrovitým vlnovkám Vat.gr.1153, f.29v z 60.-80.let 13.století - viz pozn.výše.

⁴³ Obliba cibulovitých prstenců v sestavách pletencových lišt i jako prostředku ke spínání stvolů lze vysledovat od jejich hojného užívání v dvorském skriptoriu, činném pro rodinu Jana Raoula např. viz *Evangeliář X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století - tamtéž, obr.21 ad.

⁴⁴ K motivu diamantování např. viz Paris, BN.gr.21, f.115r ze 70.let 13.století.

druhu ornamentů, v rámci geometrického tvarosloví patří **kombinace rostlinných a geometrických forem**, které nejčastěji aplikují skladbu zalamované klikatky se vsazenými laločnatými trojlísty (Tab.II.9)4.b.1.b) či variantu pásového ornamentu ze středových laločnatých čtyřlístů a bočních trojlístů (Tab.II.9)4.a.2.b srovn. s Tab.I.9)4a.2). V rámci tohoto druhu ornamentů se také vrací prastará skladba kombinující diamantování a laločnaté polopalmy (Tab.II.9)4.c), která bývala hojně užívána v byzantských slonovinových řezbách 10.století a v pozdně karolínských rukopisech (zejména z iluminací pro Karla Holého).⁴⁵

Lasturovitě motivy geometrického tvarosloví (Tab.I.9)5) i **TROJLÍSTY** (Tab.I.10) v palaiologovské době plně přebírají repertoár popsany v souvislosti s komnénovskou érou. Na předešlé tradice také navazují **KVĚTINOVÉ SROSTLICE**, ale na rozdíl od lastur a trojlístů, u tohoto druhu ornamentiky přeci jen dochází k velmi charakteristickým změnám. Ke společným rysům těchto změn v konstrukci květinových srostlic patří především zjednodušování jejich skladby a omezení výběru z předešlé škály typů na variace základních forem. V případě **roset** se tato tendence projevuje například v menším výskytu aditivních sestav (Tab.I.11)1.a), které bývaly velmi časté v rukopisech 11. a 12.století, podobně jako z užívaného repertoáru ustupují i čtyřlísté sestavy ze člunkovitě stáčených listů (Tab.I.11)1.b), které naopak v pozdně románském západním tvarosloví patří k východiskům řady dominantních ornamentálních motivů. Ojedinelý výskyt roset tohoto druhu v byzantských rukopisech palaiologovské doby je nadto spojen s jejich důslednou transformací do podoby nesrovnatelné se západními srostlicemi tohoto druhu (Tab.II.11)1.b.9).⁴⁶ Naopak k **velmi oblíbeným** formám roset byzantských rukopisů palaiologovské doby patří trojdílné palmetové sestavy z bočních přetáčených okrajů do zavinutého lístku a vrcholového člunkovitě stáčeného listu (Tab.II.11)1.d.3.b) či jejich zjednodušené varianty bez člunkovitěho stáčení vrcholového listu, vepisované do srdčitých listů (Tab.II.11)1.d.6), zasazované jako do vnějších nároží rámu (Tab.II.11)1.d.7) či doplňované vepsanými palmetami (Tab.II.11)1.d.8).⁴⁷ V palaiologovském období jsou tyto trojlísté palmetové rosety užívány mnohem hojněji než za Komnénovců, kdy patřily spíše k motivům doplňujícím jejich příbuzné pětídílné sestavy (Tab.I.11)1.g). Tento druh pětídílných palmetových roset, ale ani za Palaiologů neztrácí svoji přitažlivost. **Obliba obou typů** (trojdílných i pětídílných palmetových roset) se spíše **vyrovnává**. I pětídílné palmetové rosety totiž vycházejí z totožné konstrukce, která kombinuje základní trojlísté seskupení (Tab.II.11)1.d.3.b) s přisazenou horní srostlicí z bočních zavíjených a vrcholového člunkovitě stáčeného listu, mezi jejichž okraje jsou vsazovány zlaté bobule (Tab.II.11)1.e.5), případně propracovává varianty tohoto uspořádání, protahující vrchní list do zaostřené a šroubovitě přetáčené formy (Tab.II.11)1.f.4). Výsledné nové sestavy vlastně jen typologicky doplňují škálu obdobných roset z komnénovských časů.⁴⁸ Podobným způsobem na předešlé doby navazují i rosety z plošného, široce rozevřeného listu s přetáčenými okraji (Tab.II.11)1.g.5) či kombinace uvedeného nejoblíbenějšího palmetového typu roset s kalichovitými tvary kořenových listů (Tab.II.11)1.h.4-7), přičemž právě tyto skladby patří **od**

⁴⁵ K oblíbě uvedených kombinací geometrických a rostlinných forem např. viz *Evangeliář X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – tamtéž, obr.22 ad. či mimo dvorskou dílnu spojovanou s rodinou Jana Raoula např. viz Jerusalem, Bibl.Patr., Taphou 51, f.108v ad. z 2.poloviny 13.století – A.Cutler 1984 (pozn.1), s.42. K uvedené kombinaci diamantování a laločnatých polopalmet (Tab.II.9)4.c) a jejich souvislostech s byzantskou slonovinovou řezbou 10.století a paralelami v rukopisech Karla Holého orientačně viz J.Beckwith; *Early Medieval Art*, New York 1992, s.74 ad.

⁴⁶ Tento typ roset (Tab.II.11)1.b.9): např. viz viz Jerusalem, Bibl.Patr., Taphou 51, f.170r ad. z 2.poloviny 13.století – A.Cutler 1984 (pozn.1), s.42.

⁴⁷ Základní podoby tohoto druhu roset (Tab.II.11)1.d.3b + d.6-8) viz *Evangeliář X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.22 ad.

⁴⁸ Charakteristické příklady oblíbeného typu roset (Tab.II.11)1.e.5: viz Jerusalem, Bibl.Patr., Taphou 51, f.322r ad. z 2.poloviny 13.století – A.Cutler 1984 (pozn.1), s.42 a k typu f.4: Venezia, Marciana, gr.541, f.323r z počátku 14.století – H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.30d.

2.polovina 13.století k velmi hojně užívaným motivům.⁴⁹ Záliba v kalichovitých formách působila patrně na vznik **nové kategorie rosetových srostlic**, které kombinují přetáčené spodní listy do zavínutých výhonků jako u základního typu roset (Tab.II.11)1.d) s přisazenými šroubovitě přetáčenými a protáhlými listy a zlatými bobulemi, takže vzniká aditivní sestava, obrysově podobná k předešlým kombinacím rosetových a kalichovitých srostlic (Tab.II.11)1.h.4), ale nadto *obohacená* o *protážený a pružně prohnutý liliový vrcholek* (Tab.II.11)1.i).⁵⁰ Výrazně působící tendence směřující **ke zjednodušení srostlic**, tedy **nepotlačuje zálibu v kombinacích a variantách základních forem** a jak vidno, **neomezuje ani možnosti vytvářet nové ornamentální sestavy**, které v daném případě nejsou novým doplňkem původních vzorů, ale novou kategorií v rámci dekorativního tvarosloví. Kontinuita s předešlým ornamentálním systémem, ale tuto inovativní sílu svazuje potřebou udržet výslednou kreaci do podoby palmetové skladby, **obrysově příbuzné k ostatním ornamentům**, v daném případě k nejoblíbenějšímu typu palmetových roset. **Tento tvůrčí princip ovšem formuje i podobu většiny květinových srostlic komnénovské doby** a tak zmíněná nová kategorie rosetových květinových srostlic je **současně dokladem vývojových změn i výrazem kontinuity** byzantské knižní malby.

Liliové květinové srostlice jsou v mnohem větší míře svázány s komnénovským dědictvím. Podobně jako tehdy i za Palaiologů k nejoblíbenějším liliovým srostlicím patří trojlisté sestavy z dolních stáčených listů do zavíjených či nyní častěji zavínutých výhonků a přisazeného zaostřeného šroubovitě přetáčeného listu (Tab.I.11)2.a srovn. s Tab.II.11)2.a). V rámci vývoje tohoto druhu ornamentů doba od počátku 13.století pouze doplňuje stávající repertoár o další varianty, ale předešlé formy neopouští. Oproti komnénovskému tvarosloví dochází pouze k výraznějšímu **protahování a prohýbání vrcholového listu** (Tab.II.11)2.a.6-7) a takto upravené varianty pak dominují nad původním repertoárem, aniž by ovšem opouštěly jeho skladebnou logiku.⁵¹ Podobného druhu jsou i změny zaostřených liliových listů, používaných v bočním nároží záhlaví kapitol (Tab.I.11)2.b doplňuje Tab.II.11)2.b.3) či doplňky aditivních sestav, které kombinují výchozí rosetové a liliové tvary (Tab.II.11)2.c.2.b).⁵² Výraznější inovací v rámci tohoto druhu liliových srostlic jsou aditivní sestavy z trojice oboustranně šroubovitě přetáčených a protáhlých listů, jejichž vrcholy ústí do lineárního bičiku stáčeného do spirál (Tab.II.11)2.c.3.b), které se objevují **od 2.desetiletí 14.století**.⁵³

Výzdoba byzantských rukopisů palaiologovské doby je ale spojena s dosud **nebývalým rozkvětem nálevkovitých květinových srostlic**, které velmi výrazně zapůsobily na řadu italských skriptorií.⁵⁴ K základnímu repertoáru z komnénovské doby **od přelomu 13. a 14.století** přibyly nové varianty nálevkovitě zprohýbaných listů (Tab.II.11)3.a.2), **od 4.čtvrtiny 13.století** nové a pro Itálii velmi důležité typy nálevek s trojlistým předním okrajem a protáženým stvolem (Tab.II.11)3.d srovn. s Tab.I.11)3.c) a také vidlicovité varianty nálevek se vsazenou bobulí (Tab.II.11)3.e.1) a dokonce ani jejich čtyřdílné seskupování (Tab.II.11)3.e.2), tolik oblíbené v byzantských dvorských dílnách, nezůstalo bez ohlasu v Itálii, a to i v těch skriptoriích a školách, které směřují od byzantisující tradice k výraznému

⁴⁹ Tyto velmi oblíbené srostlice viz např. *Evangeliář X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – tamtéž, obr.21-22 ad. a typ h.7: Baltimore, Walters Art Gallery, W.525, f.57r ad z 80.let 13.století - tamtéž, obr.5.

⁵⁰ Charakteristické příklady nového typu roset I.i: New York, Public Library Spencer, cod.gr.1, f.2r z doby kol.r.1200 – A.Cutler 1984 (pozn.1), s.55-58.

⁵¹ Příklady uvedených typů 2.a. viz Sinaj, Kl.sv.Kateřiny, gr.61, f.236r z r.1274 – tamtéž, s.112-115 a z jině dílny té doby viz Jerusalem, Bibl.Patr., Taphou 51, f.170r ad. z 2.poloviny 13.století – tamtéž, s.42.

⁵² K příkladům typů 2.b+2.c.6: Jerusalem, Bibl.Patr., Taphou 51, f.322r a 170r z 2.poloviny 13.století – tamtéž, s.42.

⁵³ K typu 2.c.3.b: Vat.gr.1158, f.6r z doby aq.1320 –H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.19.

⁵⁴ Detailněji o vztazích mezi byzantskými a italskými motivy nálevkovitých srostlic viz kapitola IV.: Shrnutí výsledku rozboru ornamentiky.

pozápadnění forem ornamentiky.⁵⁵ Bez významu pro italské knižní malířství není ani způsob umístění těchto motivů nejen v tělech iniciál a *do plochy vnitřních polí záhlaví kapitol, ale i zcela volně do prostoru bordur nad iniciálou*. Zcela nové v dosavadním repertoáru jsou také *vidlicovité nálevky se vsazenými bobulemi* (Tab.II.11)3.f.1-3), která patrně vznikly jako zjednodušená varianta předešlého druhu nálevek a uplatňují se spolu s nimi *od 4.čtvrtiny 13.století*.⁵⁶

Výrazné změny prodělala také podoba **kalichovitých květinových srostlic**. Srostlice z trojlístého okvětí, tolik oblíbené v 10.století a stále se uplatňující i v 11. a 12.století se od 13.století téměř nevyskytují (Tab.I.11)4.a), srostlice z *dvojice kalichovitých listů s doplňky liliových forem* uchovávají svoji přitažlivost a i v průběhu 13.století vznikají jejich nové varianty, které kromě výrazně *stylisovaných sestav* (Tab.III.11)4.b.3.b) většinou zdůrazňují *pružnost pohybu protáhlého vrcholku, často i s pomocí bičků* (Tab.II.11)4.b.8.b + 4.b.9-13). Právě tato skladba z dvojice kalichovitých okvětních listů a vsazeného liliového vrcholku patří *k nejoblíbenějšímu druhu kalichovitých srostlic* rukopisů palaiologovské doby.⁵⁷ Změny od 13.století ale prodělaly i *základní typy kalichovitých srostlic se vsazenými bobulemi*, a to jednak v důsledném *nahrazení zavíjených výhonků zavínutými* a dále v *nahrazení vsazovaných bobulí vidlicemi* či *zaostřenými zlatými kapkami* (Tab.II.11)4.c.1.b + 1.c).⁵⁸ Za Komnénovců velmi hojně *trojlísty kalichovitě upravených tvarů* se *od 13.století nevyskytují tak často*, a pokud se objevují opakují tvarosloví 11. a 12.století (Tab.I.11)4.d), podobně jako *aditivní skladby trojlístých kalichovitých srostlic*, jejichž repertoár je používán velmi vzácně a doplňován jen skladebně závislými *variantami* (Tab.II.11)4.e.4).

Od 4.čtvrtiny 13.století se výrazněji prosazuje **nová kategorie kalichovitých srostlic - vidlicovité srostlice** (Tab.II.11)4.g), které se *od počátku 14.století* stávají jedním z velmi *důležitých a hojně užívaných ornamentů*. Vidlicovité motivy, časté v románském a obecně v západním iluminátorském tvarosloví byly patrně od 2.poloviny 13.století přejaty i do byzantské knižní malby, ale v podobě značně přizpůsobené byzantskému dekorativnímu systému. Vidlicovité srostlice se totiž objevují jednak v podobě *plošných kombinací vidlic a protáhlých pestíků liliových tvarů*, pravidelně protahovaných do pružně zvlněné vlasové linie (Tab.II.11)4-5) a za druhé, jsou skladebně přizpůsobovány *palmetovým typům roset* (Tab.II.11)4.g.1). Také se vyskytují i jejich *zjednodušené a zaostřené varianty* (Tab.II.11)4.g.2-3), odvozené od obrysu palmetové rosetové srostlice. H.Belting a H.Buchthal je nazývají „*kovovými palmetami*“.⁵⁹ Vedle výše uvedených dvou základních a postupně od 14.století stále častějších typů vidlicovitých srostlic, lze ale v důsledně historisujících rukopisech, navazujících na tradice makedonské renesance, sice ojediněle, ale přece objevit i *vidlicovité srostlice z laločnatých kořenových listů a trojice zaostřených vrcholových listů, skládané do pásového ornamentu orámovaného stylisovanou girlandou* (Tab.II.11)4.g.6).⁶⁰ Pokud by tento motiv byl důslednou kopií makedonského vzoru, což je

⁵⁵ Blíže viz poznámka výše a pouze pro rámcovou orientaci: míněna je zejména škola boloňská.

⁵⁶ Charakteristické příklady uvedených nálevkovitých srostlic např. viz *Evangeliiář X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.22-23 ad. a pro typ 3.a.2: Venezia, Marciana, gr.541, f.323r z počátku 14.století - tamtéž, obr.30d.

⁵⁷ Příklady typu 4.b.3: Oxford, Bodl.Library, ms.Barocci 31, f.7r ad. z přelomu 80. a 90.let 13.století - tamtéž, obr.8 ad., typu 4.b.8.b: New York, Public Library Spencer, cod.gr.1, f.2r z doby kol.r.1200 – A.Cutler 1984 (pozn.1), s.55-58, k typu 4.b.9: Vat.gr.1208, f.166r z 1295 –H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.43, typ 4.b.10: Vat.gr.1158, f.360v z doby aq.1320, k typu 4.b.11: Sinaj, Kl.sv.Kateřiny, gr.61, f.77v z r.1274 a k typům 4.b.12-14: *Evangeliiář X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – tamtéž, obr.21-22 ad.

⁵⁸ K příkladům typů 4.c.1.b: Sinaj, Kl.sv.Kateřiny, gr.61, f.77v ad. z r.1274 a k typu 4.c.1.c: Athos, Stauronikita 46, f.118r ze 70.let 13.století – A.Cutler 1984 (pozn.1), s.112-115.

⁵⁹ K vidlicovitým srostlicím typu 4.g.1-3: *Evangeliiář X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.21 ad., k typu 4.g.4-5: Vat.gr.1158, f.360v z doby aq.1320 a o pojmu „kovové palmetry“ viz tamtéž, s.77 ad.

⁶⁰ Příklady typu 4.g.6: Vat.gr.1153, f.74r z 60.-80.let 13.století – tamtéž, obr.89 ad.

pravděpodobné, znamenalo by to, že *princip konstrukce srostlic pomocí vidlicovitého schématu* byl v Byzanci znám i v 10.století, avšak „vypadl“ z používaného repertoáru a jako formotvorný prostředek byl *znovu oživen, spolu s ohlasy západního* iluminátorského tvarosloví, kde zůstal zachován i přes 11. a 12.století a naopak patřil k hlavním prostředkům konstrukce ornamentálních sestav.⁶¹

Posledním druhem byzantských květinových srostlic jsou **plošné aditivní květinové srostlice**, výrazné svým *kaligrafickým a stylisovaným vzezřením*. Ojedinele se objevují již v komnénovském období, ale jejich skutečný *rozkvět* spadá až do palaiologovské éry, přesně do doby *od 4.čtvrtiny 13.století*. Právě tehdy totiž *přejímají vidlicovité formy a nejčastěji je spojují s liliovými tvary* (Tab.II.11)5.a.2-4) nebo *bobulemi či kapkami a srdčitými listy* (Tab.II.11)b.1-3). Současně je tehdy i dokončena genese jejich tvaroslovné skladby, založené na *přisazování jednotlivých plošných prvků, jakoby orámovaných páskou*. Ačkoliv se i na povrchu těchto plošných tvarů občas objevují motivy *šroubovitého přetáčení listu*, sestavy zachovávají svůj plošný a aditivní charakter. Kromě zmíněných vidlicovitých variant se ale souběžně s nimi uplatňují i sestavy *kombinující rosetové a kalichovité formy* (Tab.II.11)5.c.1), doplňované též *liliovými tvary* v podobě pružného bičíku (Tab.II.11)5.c.2). Oproti vidlicovitým formám jsou ale *užívány méně*.⁶²

SYSTEM VÝZDOBY BORDUR byzantských rukopisů palaiologovské doby z části navazuje na typologické uspořádání zobecnělé v 11. a 12.století a z části se prosazují některé změny, které jsou ale zasazeny do uvedeného předešlého systému a ač jej rozšiřují, obohacují a zčásti mění významovou hierarchii některých schémat, nelze říci, že by vývoj od 13.století výslovně popíral základní řád zformovaný v předešlém komnénovském období. Na komnénovskou tradici přímo navazuje **první i druhý typ** výzdoby bordur, tedy i nadále se v horní borduře záhlaví kapitol objevují obvyklé motivy *opeřenců u nádrže z vodou – hlavně pávů u pramene poznání* (OBR:17: VE, Marciana gr.565, f.341r z 11./12.st. a OBR:22: Paris, BN.suppl.gr.1335, f.261r ze 4/4 12.st.) či se jednotlivé *figury vznášejí volně v prostoru vedle iniciály* (OBR:20: Athos, Gregoriou cod.157, f.51r z poč.12.st.: král David stojí vedle iniciály v borduře textu), *na boku záhlaví kapitol* (OBR:18: Melbourne, NG Vict., f.80r z poč.12.st.: počátek Evangelia sv.Marka, jehož postava stojí volně v prostoru na boku dekorativního záhlaví kapitoly) *nebo na boku kolumny textu* (OBR:14: Athos, Vatopedi cod.761, f.112r z 80.let 11.století: ornamentální sestava v borduře). Také **třetí typ bordur**, kde jsou *aktéři děje rozdělení mezi vnitřní pole iniciály a protilehlý bok knižní strany* pokračuje i do palaiologovské doby (OBR:15: Washington, Dumbarton Oaks, cod.3 z 80.let 11.století: Bohorodička se v přímluvném prosícím gestu obrací k Pantokratorovi), ale spolu s důslednou proměnou podoby některých typů iniciál se u další skupiny iniciál **mění významový obsah obrazového poselství**. Postava světce hierarchicky nižší a volně se vznášející v borduře vedle iniciály (jako u 2.typu výzdoby bordur) *přidrží či pozdvihuje iniciálu, v jejímž vnitřním poli je postava hierarchicky vyšší*, nejčastěji Kristus žehnající textu. Forma provedení výjevů tohoto druhu je stylově typicky byzantská, ale obsahový rozvrh odpovídá západním zvyklostem, kde významově důležitější figura či výjev vyplňují vnitřní pole iniciály, zatímco tělo a vnější pole zdobí významově hierarchicky nižší zobrazení. V tomto smyslu je tato varianta šestého typu iniciál **čtvrtým typem** byzantského pojetí bordurové výzdoby. V souvislosti se **změnami iniciál**, změnami jejich tvarové skladby i velikosti vzhledem

⁶¹ V souvislosti se západními vidlicovitými sestavami viz kapitola I.2.3: Rozbor ornamentiky italských rukopisů aq.1250.

⁶² K motivům hojně užívaných plošných aditivních květinových srostlic z vidlicovitých tvarů – k typu 5.a.2+5.b.1: *Evangelista X* ze soukromé sbírky ze 70.let 13.století – H.Buchthal-H.Belting 1978 (pozn.1), obr.22-23, k typu 5.a.3: Baltimore, Walters Art Gallery, W.525, f.57r z 80.let 13.století - tamtéž, obr.5, k typu 5.a.4+5.b.3: Paris, BN.suppl.gr.260, f.38v a 64v z 90.let 13.století - tamtéž, obr.61b a 62a a k typu 5.b.2: Sinaj, Kl.sv.Kateřiny, gr.61, f.121v ad. z r.1274 – A.Cutler 1984 (pozn.1), s.112-115.

rozvrhu výzdoby na stránce, zvláštní **pátý typ bordurové výzdoby** představují *rostlinné ornamenty expandující do bordur* v závislosti na umístění iniciály, a to buď přímo *vyrůstají z těla iniciály* (zejména *bičičky a rozvilinové kaligrafické sestavy* – např. Tab.II.1)1.a+2.a.1 – OBR: 28: Athos, Stauronikita 46, f.118r ze 70.let 13.st.) nebo se *volně vznášejí v bordurách okolo iniciál* (nejčastěji *nálevkovité srostlice nad iniciálou* – Tab.II.11)3.d-f – OBR:27: Evangeliář X ze soukromé sbírky – viz Belting-Buchthal 1978, ze 70.let 13.st.). Oproti západu, kde právě tento princip expanse iniciál do prostoru bordur bude hlavním prostředkem výzdoby bordur, je v **Byzanci tato tendence spíše marginální**. Jednoznačně ale jde o **převzetí západního schématu** byzantskými iluminátory, byť by forma provedení daného rozvrhu byla maximálně sladěna s byzantskou tradicí. Spolu se změnami iniciál, zejména nových variant šestého typu figurálních iniciál, jejichž těla tvoří narativní figurální výjev, často až k obtížné čitelnosti písmene, jde ovšem o další motiv obsahově vycházející ze západní tradice, opět formálně přizpůsobený byzantským stylovým prostředkům.

Ze západu také přicházejí další impulsy pro uplatnění **droleriových motivů**, které v komnénovských dobách bývaly jen okrajovou záležitostí *v rámci figurálních iniciál šestého typu* (Tab.I.1)6.b.2 – *pijící holubice* součástí těla iniciály). Nyní tyto motivy získávají v iniciálách podstatně **významnější prostor** (Tab.II.1)4.a.1.a – *zády k sobě obrácení a na sebe se hlavami obracející pávi* součástí těla iniciály, Tab.II.1)4.1.b – *dvojice odvráceně sedících zajíců a třetí zdola se snažící vyskočit k nim* součástí těla iniciály, Tab.II.1)4.a.3 – *stojící gryf hledící dolů* součástí těla iniciály, Tab.II.1)4.d – *do sebe zaklesnutá liška a vlk či lev* tvoří tělo iniciály). Oproti běžným schématům tohoto druhu motivů se odchyluje pouze uvedený typ s králíky či lépe zajíci jako součástí těla iniciály (Tab.II.1)4.1.b). *Děj droleriového výjevu iniciály totiž pokračuje i mimo ni* (OBR:26: Jerusalem, Patr.Taphou gr.51, f.1r z 2.poloviny 13.st.). Směrem vzhůru od iniciály lze sledovat *dvojici dravců*, sedících na květinových srostlicích na bocích dekorativního záhlaví kapitoly a v *horní borduře*, nad záhlavím kapitoly se objevuje *studna* (pramen poznání ?) a *k ní kvačí dva zajíci*. Záhlaví označuje počátek textu 1.žalmu. Obvyklý rozsah symboliky zobrazeného zajíce, ani situace zajíců „ohrožovaných“ dravými ptáky či zajíců běžících ke studni nelze z textu žalmu jakkoliv odvodit, ani v přeneseném smyslu.⁶³ Co výjev znamená? Zajíci, tvorové bázlivi, prchající, smilní čili hříšníci se na jedné straně obávají sedících dravých ptáků (symbol kristologický či přeneseně dle sv.Ambrože symbol věřícího člověka) a na straně druhé pospíchají ke studni, která je v místech, kde bývají obvykle pávi a která bývá pokládána za Pramen poznání. Možná lze zajíce v iniciále považovat za hříšníky obávající se Božího hněvu a zajíce v horní borduře, spěchající k prameni poznání, za hříšníky, kteří se vracejí k víře (jak by odpovídalo i Tertullianovu výkladu kn. Přísloví: 30,26). Oproti běžnému typu drolerií, je zde patrně **využito mnohovýznamovosti symbolů spojených s jediným tvorem**, v daném případě zajícem.

Podstatně jednoznačněji a prostěji se jeví většina ostatních typů droleriových motivů ve výzdobě iniciál: dvojice zády k sobě sedících a na sebe hledících pávů u počátku 1.žalmu (OBR:23: New York, Public Library Spencer, cod.gr.1, f.2r z doby kolem r.1200), jejichž symbolika a možné významy byly již naznačeny v předešlé kapitole a nebo gryf u počátku 77.žalmu (OBR:24: Jerusalem, Patr.Taphou gr.51, f.170r z 2.poloviny 13.st.).⁶⁴ Monstra nejsou příliš obvyklým druhem tvarosloví byzantských rukopisů, ale v daném případě jde patrně o obvyklý **kontrast dobra** (textu) **a zla** (monstra v iniciále) převzatý ze západního pozdně románského repertoáru.

⁶³ Orientačně o významu zajíců viz J.Royt-H.Šedinová; *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s.160-161 a dravého práka (asi orla), viz tamtéž, s.128-130.

⁶⁴ Ani v daném případě se nejeví zřejmá žádná hlubší spojitost mezi symbolickými významy gryfa a textem 77.žalmu. Orientačně o symbolice gryfa viz Royt-Šedinová 1998 (pozn.63), s.176.

Částečně k tomuto druhu droherií patří i výjev s do sebe zaklesnutou liškou a vlkem či lvem na počátku Písně písní (OBR:25: Jerusalem, Patr.Taphou gr.51, f.322r z 2.poloviny 13.st.). Pouze částečně proto, že o liškách je v textu Písně písní zmínka (1.6: nehlídané vinice ponechány v plen liškám a 2.15: nutnost lapit lišky neb škodí na vinici), ale problém je s identifikací druhého zvířete. Pokud je to lev, bylo by možné výjev vnímat jako symbolické zobrazení potírání hříchu, neboť lev ve spojitosti s liškou jistě přejímá spíše své pozitivní symbolické významy a celý výjev by zobrazoval *zápas lišky se lvem, jako obraz dobra potírajícího zlo*.⁶⁵ Pokud je to vlk, v této souvislosti by připadaly v úvahu jeho záporné symbolické významy a potom by nešlo o zápas, ale o sčítání negativních vlastností: liška dle Písně písní plení vinice jako kacíři a heretici ohrožují vinici Páně – tedy pravou církev a vlk dle Fysiologu (citujícího Basila Velikého) pustoší ovčinec, jako špatný člověk či kacír pustošící ovčinec – křesťanstvo, výsledný obsah droheriového poselství z iniciály: *kacíři, heretici a ničemní lidé ohrožující křesťanstvo, jako kontrast k textu který jejich těly počíná*.⁶⁶ Současně není bez zajímavosti, že většina typologicky nejvyhraněnějších droheriových motivů, ilustrativních pro ranou a vrcholnou palaiologovskou dobu byla vybrána právě z tohoto rukopisu. Jde o Žaltář, který vznikl v 2.polovině 13.století, neznámo kde, ale určitě v rámci původních zemí byzantské říše a dochoval se v knihovně pravoslavného patriarchátu v Jerusalemě (Taphou cod.gr.51). Ať již mohl vzniknout přímo v Jerusalemě nebo v jiných částech byzantského světa, ukazuje zajímavé *převzetí západního způsobu významové skladby droheriových obrazových výjevů* a současně, uvážíme-li historickou situaci 2.poloviny 13.století, konkrétní obsahové poselství této *západní významové konstrukce obrací, s největší pravděpodobností proti západu*, který se ještě dlouho po r.1204 v pravoslavném světě bude jevit jako hlavní nepřítel křesťanstva a pravé (pravoslavné) církve.⁶⁷

Je ovšem možné u takového výjevu předpokládat takto politicky vyhraněné a svým způsobem sofistikované poselství, když kvalita motivů neumožňuje rozlišit, zda je jeden z aktérů vlk či lev a skladba výjevu je přizpůsobena tvaru těla iniciály „A,“ takže nelze zjistit, jestli jde o zápas či něco jiného? Nejsem si jist. Stav poznání byzantských rukopisů této doby ale není nejlepší. Je možné, že by mohlo jít o obrazové a obsahové schéma, rozšířené v byzantské iluminaci po r.1204 a tudíž srozumitelné i v takových případech, kde forma provedení neumožňuje přesnou identifikaci aktérů děje. Nebo jde o pouhou hříčku významů (obvyklý kontrast dobra a zla) či forem (převzetí formálních prostředků ze západní rukopisů bez snahy využít je k hlubšímu obsahovému poselství)? Možná jde o doslovnou ilustraci nějaké bajky nebo skladby světské literatury?⁶⁸ Těžko říci.

Doba 13.století přinesla velký zlom ve vývoji byzantské civilizace, ale jak ukazují díla knižní malby, základní kontinuita s předešlou epochou nebyla přetržena a pokud se v byzantských rukopisech objevují formální motivy nebo kompoziční principy či obsahové konstrukce západního původu, bývají výrazně přizpůsobeny byzantské tradici, plně asimilovány a základní řád byzantského dekorativního systému spíše doplňují, posilují a utužují, než-li by jej rozkládali do takového stupně, aby bylo možno vývojové proměny byzantské iluminace

⁶⁵ Orientačně o symbolice lva viz tamtéž, s.147-148.

⁶⁶ Orientačně o symbolice vlka viz tamtéž, s.158-160.

⁶⁷ V první čtvrtině 14.století tento postoj k západu velmi charakteristicky zformoval mesazon a humanista Theodor Metochites. Je mu připisován výrok: „Raději turecký turban než papežskou tiáru.“ Blíže o proměnách vztahů jednotlivých skupin a vrstev byzantské společnosti k západu jako celku, k latinské církvi a k jednotlivým centrům západní Evropy viz R.Dostálová; Byzantský duchovní život, In: B.Zástěrová ed.; *Dějiny Byzance*, Praha 1992, s.373-376.

⁶⁸ Možností interpretovat droheriové motivy západních rukopisů v tomto smyslu viz M.Camille; *Image on the Edge*, Harvard 1992, s.20-31. Pro byzantské prostředí by se nabízela tato možnost ze dvou důvodů: jednak zájem o droheriové motivy, sice okrajový, ale přeci doložitelný lze i v Byzanci sledovat od 11.století a za druhé, byzantský vzdělávací systém udržoval znalosti světské literatury a v rámci středně vyššího stupně vzdělání i vznik světské literatury podporoval viz R.Dostálová 1992 (pozn.67), s.365-370.

13.století označit jako „pozápadnění.“ Přesto je byzantské knižní malířství po r.1204 výrazně jiné i vyvíjí se jiným způsobem oproti dobám před čtvrtou křížovou výpravou. Tato odlišnost se ale opírá o domácí zdroje, nelze ji považovat za projev závislosti na vnějších okolnostech či za výraz postupného rozkladu hospodářských, politických a postupně i duchovních sil byzantské civilisace.

I.2.3.ORNAMENTIKA ITALSKÝCH RUKOPISŮ DO ROKU 1250 A LATINSKÝCH SKRIPTORIÍ NA VÝCHODĚ

Ad Tabulky ornamentiky III a IV.

Dekoratívni systém italských pozdně románských rukopisů z 1.poloviny '200 a děl spojitelných s činností latinských skriptorií na východě lze propojit do jednoho celku, protože jak v Itálii, tak v Zámorí je systém výzdoby knih ovládán společnými východisky, která na straně jedné reprezentuje dědictví románské tradice, na straně druhé podněty čerpané z byzantské knižní malby a za třetí, podobu dekorativních systémů sledovaného okruhu rukopisů ovlivňují i impulsy přicházející ze západního Záalpi. Výsledný dekorativní systém výzdoby rukopisů v obou případech řeší společný problém syntézy těchto rozdílných tradic, a to velmi příbuzným způsobem.

I.2.3.1.: ZÁKLAD VÝZDOBNÉHO SYSTÉMU

Způsoby **KONSTRUKCE INICIÁL** lze rozdělit na jednotlivé kategorie především *podle způsobu utváření těl iniciál*; První typ reprezentují románské aditivní iniciály, jejichž těla jsou skládána z jednotlivých izolovaných prvků, které lze ve výzdobném systému použít i samostatně. Druhý typ představují iniciály s těly tvořenými stvoly. K pokročilejším druhům iniciál patří iniciály třetího typu, s těly skládanými z rostlinných motivů a iniciály čtvrtého typu, s těly tvořenými prostým hladkým dřikem. Na románské tradice typologicky navazují iniciály pátého typu, jejichž tvar těla představují figurální motivy a kaligrafické iniciály označené jako šestý typ, avšak v obou uvedených případech je podoba tohoto druhu iniciál v průběhu 1.poloviny '200 velmi důsledně přetvořena do nové podoby. Vedle kritéria klasifikace iniciál podle jejich těl lze uplatnit i rozlišení *podle otevřenosti či uzavřenosti celkové formy iniciály*, tedy podle absence či přítomnosti orámování a podle způsobu orámování iniciál. Jelikož se ale podoby rámců i jejich výskyt často mění i v rámci tvorby jediného skriptoria, za spolehlivější kritérium klasifikace považují rozdělení podle těl iniciál, což ovšem neznamená nerefluktování podoby orámování iniciál. Bude ale uplatněno jako pomocné kritérium.¹

První typ iniciál, typický pro románské umění představují **aditivní iniciály**, nejčastěji skládané *z lišt a nárožních pletenců*, přičemž lze předpokládat, že původně byly iniciály tohoto druhu neorámované (Tab.IV.1)1.a.1), ale od poloviny 12.století se *orámování vnějších polí* iniciál stále častěji prosazovalo.² Pro iniciály tohoto druhu je charakteristické aditivní seskupování abstraktních tvarů *samostatně orámovaných lišt* (původně patrně častěji prázdných, ale na počátku '200 již pravidelně vyplněných *pásovou skladbou abstraktních či rostlinných ornamentů*) a *pletenců*, nejčastěji v podobě *nárožních kornuí – rohů* (Tab.IV.7)2.c). Základní podoba tohoto druhu iniciál na počátku '200 již pravidelně obsahuje i *výběhy iniciál do bordur*, a to nejčastěji v podobě charakteristické pro toskánský geometrický styl, tedy kaudy utvářené pomocí zakousnutých živočichů do těl iniciál (Tab.IV.1)1.a.2) nebo v podobě masek přisazených k okraji těla iniciály, z jejichž otevřených úst vyrůstají pletence, později rozvilinové stvoly (OBR:7) a poté, jak je charakteristické i pro

¹ Ohledně způsobu klasifikace iniciál viz M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto; I Codici miniati della Biblioteca Comunale di Trento: Aspetti e problemi, In: táž ed.; *Codici miniati della Biblioteca Comunale di Trento*, Firenze 1985, s.16-17 a nověji viz S.Zamponi; La Scheda di descrizione, In: M.A.Casagrande Mazzoli-L.dal Poz ed.; *I Manoscritti datati della provincia di Trento*, Firenze 1996, s.XVII-XXIII. Zatímco tradičnější klasifikace dle uzavřenosti či otevřenosti forem iniciál je dnes užívána méně např. viz S.Marcon; *I libri di San Marco. I manoscritti liturgici della basilica marciana*, Venezia 1995, s.57 ad.

² Na podporu tohoto předpokladu srovnej např. dochované rukopisy z 11.-12.století v Perugii viz A.Caleca; *Miniature in Umbria*, Firenze 1969, obr.200-314, v Piacenze viz A.C.Quintavalle; *Miniatura a Piacenza. I Codici dell'Archivio Capitolare*, Venezia 1963, obr.110-205 a v Benátkách viz S.Marcon 1995 (pozn.1), s.1-18. Většina níže uváděných příkladů iluminací z Perugie, Piacenzy a Benátek je použita z obrazových příloh zde uvedených publikací. Pouze pokud je tomu jinak uvádím další zdroj obrazových pramenů.

počátek '200 od těla iniciály vyrůstá rostlinná ornamentika (polopalmety), která expanduje stále hlouběji do bordur (OBR:12).³ V rámci tohoto druhu iniciál, k běžně rozšířenému tvarosloví pozdně románského geometrického stylu patří i *pravidelně geometrické orámování vnějších polí iniciál* v podobě *pravoúhle zalamovaných rámu*, které pouze v případě kaud, jež jsou rovněž zarámovány, opouští svůj geometrický rozvrh a tvarově kopírují tvar rámovaného motivu (Tab.IV.1)1.a.2-3).

Mimo běžně užívané a obvyklé prostředky konstrukce tohoto druhu iniciál patří např. zvláštní druh výzdoby *lišť vsazovaných do těl iniciál* v *latinských skriptoriích v Zámorí*, na jejichž povrchu se objevují typické byzantské medailony i s příslušnými byzantskými typy roset (Tab.I. i II.11)1.) nebo zvláštní druhy *lišť vyplněné figurálními motivy* (Tab.III.1)1.a.1).⁴ Pokročilým rysem výzdoby zmíněných lišt s figurálními motivy je občasná *expanse lidských či zvířecích těl přes tělo iniciály*, avšak zatím nikoliv mimo vnější pole iniciály.⁵ Dalším ne zcela běžným motivem, který lze také najít v levantských rukopisech, jsou poměrně hojné konstrukce *těl iniciál z prázdných lišt*, nepokrytých ornamenty, jak to bylo obvyklé v 11.století, ale současně bývá před takto tradičně utvářené tělo iniciály předsazen figurální motiv (Tab.III.1)1.a.2).⁶ Tato pozice figurálního motivu *připomíná sedmý typ byzantských iniciál* (Tab.I.1)7), současně ale nelze opomenout, že tělo iniciály je utvářeno zmíněným tradičním románským způsobem a *vnější pole je podle západního způsobu orámováno pravoúhle zalamovaným rámem*. Výsledná *kombinace nejpokročilejších, tradičních, západních i byzantských prostředků* je velmi působivá. Není však omezena pouze na levantská skriptoria. V *Benátkách*, v dílně třísvazkového *Legendáře z Marciany* se již od počátku '200 prosazuje obdobná tendence, stmelující prázdné lišty *těl iniciál s jejich expansí dokonce přes rám vnějšího pole* s dílčími byzantskými rostlinnými ornamenty, ale současně s velmi prostě řešenými rámy vnějších polí (Tab.IV.1)1.a.4). *Prosté pravoúhlé formy rámu vnějších polí*, často i s malířsky zdůrazněnou *obrubovou linkou*, dávají těmto tradičním a byzantisujícím typům benátských iniciál *téměř gotický ráz*. V Benátkách tento typ zcela zakořenil a v dóžecích skriptoriích se stal jedním z charakteristických motivů i pro dobu před polovinou '200.⁷ Tou dobou se ale v Benátkách objevuje dosud nelokalisovaná *Protogaibanovská dílna Antifonáře ze soukromé sbírky* (Marcon, kat.14), která sice také využívá typologické prostředky uvedeného aditivního druhu iniciál, ale výrazně je přetváří. Mnohem plastičtější modelovaná rostlinná ornamentika povrchu lišt i zcela *atypicky transformované motivy nárožních pletenců do rostlinných forem* a současný posun od pravoúhlých rámu vnějších polí *k jejich ostře a hluboce prokrajovaným tvarům*, zcela proměnilo charakter dosavadního aditivního typu iniciál oblíbeného v Benátkách a změnilo je

³ Hlavní charakteristické příklady aditivních iniciál toskánského pozdně románského geometrického stylu k typu IV.1)1.a.2: viz *Bible ze Semináře sv. Kateřiny* (Pisa, Biblioteca del Seminario di S.Catarina, ms.Calci IV), f.154v a f.165r z r.1168 nebo *Expositio super Isaiam*, Firenze, Laurenziana Calci 40, f.1r kol.1200 – G.Murano; *I manoscritti del Fondo Certosa di Calci nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Firenze 1996, s.61 ad. a k typu IV.1)1.a.3: *Vitae sanctorum*, Milano, Ambrosiana, B.55.inf., f.39v kol.1200 – R.Cipriani; *Codici miniati dell'Ambrosiana*, Milano 1968, s.175.

⁴ Příkladné ukázky tohoto druhu iniciál, typu III.1)1.a.1: *Bible z Guarneriany* (Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3), f.36r z 1.čtvrtiny '200 – G.Bergamini; *Miniatura in Friuli, Venezia-Udine 1985*, kat.18: Následující citace příkladů iluminací z Bible z Guarneriany jsou čerpány z tamní obrazové přílohy, pokud není uvedeno jinak.

⁵ Motivy expanse výzdoby přes tělo iniciál zpravidla naznačují pokročilost transformace původních geometrických forem románského tvarosloví a mohou být i považovány za jeden z pomocných prostředků k upřesnění datace. Avšak nelze tento motiv, izolovaně uplatněný, chápat jako absolutní důkaz pro posun datace.

⁶ K charakteristickým příkladům typu III.1)1.a.2: Bible z Guarneriany (ms.3), f.156v z 1.čtvrtiny '200.

⁷ Četné charakteristické příklady tohoto druhu iniciál oblíbených v Benátkách (Tab.IV.1)1.a.4) viz 2.svazek *Legendáře*, Marciana, Lat.IX.,27=2797, f.1r ad z r.1200-10 až po 3.svazek *Legendáře*, Marciana, Lat.IX.,28=2798, f.103r, 189r, 269r aj. ze 40.let '200.

do podoby blízké postupům dílny Giovanniho da Gaibana v Padově po polovině '200 (Tab.IV.1)1.a.5).⁸

Dílejší typologickou podskupinou v rámci této kategorie aditivních těl iniciál jsou iniciály kombinující uvedené lišty a pletence, jako základní a hlavní prostředky konstrukce s dalšími prvky: s medailony, pravoúhlými terči, figurálními motivy a rostlinnými prvky, jako významotvornými součástmi hlavního tvaru těla iniciály, avšak se zdůrazněnou dominancí tradičních lišt, jejichž osnově je podřízena skladba ostatních formálních prostředků. Tyto skladebné sestavy byly oblíbeny již v repertoáru geometrického stylu, nejpozději kolem poloviny 12.století (Tab.IV.1)1.b.1) a v 1.polovině '200 se vyskytují ve většině italských center i v Levantě. K obvyklým druhům kombinací patří lišty, terče a pletence (Tab.IV.1)1.b.2), lišty, medailony a pletence (Tab.IV.1)1.b.3 + Tab.III.1)1.b.2), lišty, pletence a monstra ovíjející tělo iniciály či zakusující se do něj (Tab.IV.1)1.b.4 + Tab.III.1)1.b.1), lišty, medailony a stvolý (Tab.III.1)1.b.3) a lišty a monstra (Tab.IV.1)1.b.5).⁹ Běžně rozšířený způsob orámování vnějších polí spojených s tímto typem iniciál užívá pravoúhle zalamovaných tvarů, které pravoúhlými segmenty kopírují tělo iniciály, kromě benátské dóžecí dílny třísvazkového Legendáře a kromě padovské dílny dvousvazkového Legendáře, kde bývají těla iniciál tohoto druhu od přelomu 12. a 13.století spojována s typem vnějších rámu, které se snaží v přesném obrysu kopírovat tělo iniciály i s případnými oválnými tvary (Tab.IV.1)1.b.3).¹⁰

Poněkud zvláštní kategorií tohoto aditivního typu iniciál, ojedinelou svým výskytem, lokálně vázaným na Benátky a z části i na Popádí (Piacenzu), jsou iniciály, jejichž těla utvářejí sice lišty, ale lišty stažené k sobě a tím přetvořené do dvojice těsně přisazených žerdí spojovaných prstenci a ovíjených stvolý, které jsou provlékány mezi žerděmi (Tab.UIV.1)1.c.1-3). Tato jakoby prořezávaná těla iniciál patří v severní Itálii 1.poloviny '200 k velmi charakteristickým typům, ale ani jejich podoba nezůstala neměnná. V Piacenze i Benátkách od počátku '200 převažuje pravoúhlé prosté orámování jejich vnějšího pole, ale tak jako u výše zmíněného základního typu aditivních iniciál (Tab.IV.1)1.a.5) i v tomto případě Protogaibanovská dílna spojila ve 40.letech '200 tento druh iniciál s výrazně prokrájanými a zaostřenými vnějšími poli a hmotnou rostlinnou ornamentikou (Tab.IV.1)1.c.3).¹¹

Druhý typ iniciál, v původním geometrickém repertoáru spojený s konstrukcí těl pomocí pásek a stuh splétaných do pletenců je v 1.polovině '200 důsledně nahrazuje stvolý a z části je doplňuje pletenci. Konstrukce litery však získává výrazně rostlinný charakter. Protože navazuje na skladby všeobecně rozšířené v předešlém období, ani před rokem 1250 není jejich výskyt nikterak omezen. Základní variantu tvoří otevřený typ těla iniciály bez rámu

⁸ K charakteristickým příkladům tohoto druhu iniciál (Tab.IV.1)1.a.5) viz *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.78v z r.1232-50 - S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14.

⁹ Charakteristické příklady jednotlivých kombinací aditivního typu iniciál viz Tab.IV.1)1.b.2: *Sakramentář Fridricha II.*, Vat.F.S.Pietro F.18, f.65v z 1.čtvrtiny '200 – M.Daneu Lattanzi; *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1966 a odtud též čerpány následující příklady jihoitalské knižní malby, kromě uvedených výjimek. K typu IV.1)1.b.3: *1.svazek Legendáře*, Marciana, Lat.Z, 356=1609, f.1r, 313v aj ze 4.čtvrtiny 12.století nebo *2.svazek Lekcionáře z Padovy*, Biblioteca del Seminario Vescovile, cod.545, f.54r, 103r aj. z přelomu 12. a 13.století – G.Mariani Canova ed.; *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Modena 1999, kat.2-3, s.16 ad.: Odtud též čerpány příklady iluminací z Padovy, pokud není uveden jiný zdroj. K typu IV.1)1.b.4: *Misál z Messiny*, Madrid, BN.cod.52, f.76r z r.1190, k typu Tab.IV.1)1.b.5: *3.svazek Legendáře*, Marciana, Lat.IX.,28=2798, f.168v aj. ze 40.let '200.

¹⁰ Jde o rukopis *1.svazku Legendáře*, Marciana, Lat.Z, 356=1609, f.1r, 313v aj ze 4.čtvrtiny 12.století nebo *2.svazek Lekcionáře z Padovy*, Biblioteca del Seminario Vescovile, cod.545, f.54r, 103r aj. z přelomu 12. a 13.století.

¹¹ K charakteristickým příkladům typu Tab.IV.1)1.c.1: *1.svazek Legendáře*, Marciana, Lat.Z, 356=1609, f.108r ze 4.čtvrtiny 12.století, k typu 1.c.2: *Bible z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.69 z doby kol.r.1200 - A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.220 ad. a k typu 1.c.3: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.103v z r.1232-50 - S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14.

(Tab.III.1)2.a.1-2 + IV.1)2.a). I v levantských dílnách, kde přežívají mnohé v Itálii opuštěné formy, získávají tyto typy iniciál charakteristickou podobu *volné rozviliny*, jejíž stvol je *vidlicovitě štěpen, spirálovitě stáčen a vzájemně ovíjen jednotlivými výhonky*. V případě výzdoby *Bible z Guarneriany* (z 1.čtvrtiny '200) se u tohoto druhu iniciál objevují i výrazně ***pokročilé motivy pružného přetáčení stvolu kolem své osy***, což je naznačeno dessinovou linií, jinak běžně sledující střed stvolu (Tab.III.1)2.a.2).¹² Tento velmi pokročilý motiv, v takto exaktně definované podobě se mi zatím v italských dílnách před r.1250 nepodařilo dohledat, kromě *náznaků* u části iniciál *Protogaibanovské dílny*, činné pro Benátky ve 40.letech '200 (Tab.IV.1)3.a.4 + 3.e.2).¹³ Je možné, že jde o motiv, který se ve své plně definované podobě do Itálie dostává z prostředí latinských skriptorií na východě, kde byl dotvořen do své exaktní podoby.¹⁴ K dalším pokročilým motivům tohoto druhu iniciál patří také prostorově rafinované skladby *Messinského skriptoria* činného ***na konci 12.století***, které zakomponovávají do spletaných stvolů samostatně orámovaný *figurální motiv*, jehož části ***expandují přes obrys těla iniciály do bordur*** (Tab.IV.1)2.a).¹⁵

Typologicky mladší variantu iniciál spletaných *ze stvolů* reprezentují iniciály *uzavřené orámováním vnějšího pole* (Tab.IV.1)2.b + III.1)2.b). I zde se objevují některé prostorově pokročilé motivy ***překrývání stvolů a bočního natočení vidlicovitěho rozštěpení stvolu*** (Tab.IV.1)2.b), čímž vzniká motiv připomínající byzantské typy nálevkovitých srostlic s přetočeným rubem (Tab.I.11)3.c). V *levantských dílnách*, kde je tento typ iniciál *velmi často* užíván, bývá střed těla iniciál zdůrazněn *medailonem či rosetou* a stvol nezřídka *expanduje polopalmetovou kaudou i mimo vnější pole iniciály* (Tab.III.1)2.b.2).¹⁶ Právě v tomto prostředí latinských skriptorií východu se také objevují *kombinace* tohoto druhu iniciál, které *stvolý doplňují lištami, monstry a zmíněnými medailony* (Tab.III.1)2.c.1), přičemž stvolý mohou být přetvořeny *do odlehčených rozvilin*, které skladebně ***kombinují západní pletencová schémata s byzantskými rozvilinovými skladbami*** (Tab.III.1)2.c.2).¹⁷

Třetí typ iniciál charakteristický pro 1.polovinu '200 představují iniciály, jejichž těla jsou ***skládána z rostlinných motivů***. Rostlinné formy těl iniciál nejčastěji nabývají *nálevkovité tvary* (Tab.IV.1)3.a)1-5), takže tělo iniciály působí jako *trubice*. Jde o motiv ***velmi rozšířený po celé Itálii*** a významně ovlivňující i podobu italských gotických iniciál po r.1250. V *levantských rukopisech se ale téměř nevyskytuje*.¹⁸ V severní Itálii, v *Benátkách a v Popádi (v Piacenze)*, se objevují zvláštní varianty *nálevek se šroubovitě přetáčenými okraji* (Tab.IV.1)3.a.6) a *vidlicovitě rozštěpené nálevky*, od jejichž středu, po ose trubice pokračuje *dessinová linie*, přerušovaná *prstenci v podobě nálevek*, do nichž je tělo nasunuto (Tab.IV.1)3.a.7). V obou případech jde o motivy, zejména ale u ***principu zasunování trubíc***

¹² Charakteristický příklad typu III.1)2.a.1-2: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.36r a 19v z 1.čtvrtiny '200 a k typu IV.1)2.a: *Dvousvazková Bible z Messiny*, Madrid, BN.cod.6, f.151r z r.1190-1200.

¹³ K uvedeným typům IV.1)3.a.4 + 3.e.2: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.84v a 37r z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14.

¹⁴ Vzniku uvedeného motivu složitěho pohybu stvolu, který se přetáčí kolem své osy v logice směru tvarové skladby těla iniciály mohlo v latinských skriptoriích na východě napomoci pokročilé a dynamisované tvarosloví byzantských květinových srostlic, z nichž mnohé také využívají složité principy přetáčení a prohýbání (např.Tab.I.11)4 nebo I.6)1.c + g.4). Přímý předstupeň ale ani byzantská ornamentika, jak se zdá, nenabízí.

¹⁵ Charakteristický příklad typu Tab.IV.1)2.a: *Dvousvazková Bible z Messiny*, Madrid, BN.cod.6, f.151r z r.1190-1200.

¹⁶ K uvedeným typům Tab.IV.1)2.b: *Spisy sv.Augustina*, Firenze, Laurenziana, Calci 8, f.47r z konce 12.století - g.Murano 1996 (pozn.3), s.64 ad. a k typům III.1)2.b.1-2: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.207r a 223r z 1.čtvrtiny '200.

¹⁷ K typům III.1)2.c.1-2): *Bible z Guarneriavi*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.204r a 19v z 1.čtvrtiny '200 a pro orientační srovnání schémat skladby byzantských rozvilin viz Tab.I.4)3.a+b+d).

¹⁸ K charakteristickým příkladům typů Tab.IV.1)3.a.1-2: *Antifonář ze San Lorenzo*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.15, f.22r ad. a f.110r ad. z 1200-10 -A.Caleca 1969 (pozn.3), obr.338 ad. a k typům IV.1)3.a.3-5: *Misál z Messiny*, Madrid, BN.cod.52, f.76r ad. z r.1190.

do sebe, které budou velmi přitažlivé pro 2.polovinu '200, hlavně pro padovskou dílnu Giovanniho da Gaibana.¹⁹

V rámci druhu iniciál tvořených rostlinnou ornamentikou, zvláštní a pro gotické formy iniciál velmi důležitou kategorií tvoří iniciály, jejichž *tělo je obalováno rostlinnou ornamentikou* (Tab.IV.1)3.b.1-2). Nejcharakterističtější příklady tohoto druhu jsou koncentrovány v dílech skriptorií v Perugii, Piacenze a Benátkách.²⁰ Jejich *protogotický charakter* současně umocňuje důsledně *uzavřená forma*, oblíbená ve zmíněných centrech i u jiných typů iniciál, přičemž tento typ iniciál je v uvedených skriptoriích spojován i s *orámováním vnitřního pole iniciál*. Výsledná skladba, v Perugii často i spojená s náznaky *expansie těla iniciály přes rám vnějšího pole*, zcela odpovídá gotickým schématům užívaným od poloviny '200 až do poloviny '300.

K dalším typům rostlinných forem iniciál patří varianty iniciál, jejichž *těla jsou ovíjena rostlinnou ornamentikou* (Tab.IV.1)3.c), což je skladebný princip velice typický i pro pozdě románský geometrický styl, dále těla iniciál *obalovaná těsně přisazenými polopalmetami*, takže vzniká iluze, že *hlavní část těla iniciály je rubem šroubovitě přetočeného listu* (Tab.IV.1)3.d), což je velmi rafinovaná, ale i na počátku '200 velmi rozšířená skladba a konečně repertoár rostlinných iniciál uzavírají různé *kombinace různých druhů těl iniciál přisazovaných k základním rostlinným formám*, jako kombinace *vidlicovitých nálevků, trubic a hladkého prořezávaného dřívku* (Tab.IV.1)3.e.1), kombinace *nálevkovitých vidlic, motivů ovíjení a zoomorfních monster* (Tab.IV.1)3.e.2) nebo sestavy z *trubicovitých nálevků a dračích monster* (Tab.IV.1)3.e.3). Tyto skladebné *kombinace rostlinných druhů iniciál jsou zvláště typické pro benátská skriptoria 30.-50.let '200*, nejen Protogaibanovskou dílnu, ale i pro pozdní období tvorby *Mistra Komentáře z Marciany*.²¹

Nikoli zcela hojně, avšak celkem běžně rozšířené, a to nejen po Itálii, ale i v Levantě jsou *iniciály čtvrtého typu, s hladkým dřívkem*, které v 1.polovině '200 také získávají výrazný *protogotický charakter*. Jejich základní variantu zastupují *otevřené typy bez rámu* (Tab.IV.1)4.a + III.1)4.a), ale častěji se tyto iniciály objevují v podobě *s orámovaným vnějším polem* (Tab.IV.1)4.b + III.1)4.b) či v různých *kombinacích se stvolu* (Tab.IV.1)4.c.1-2 + III.1)4.c) a ve vrcholně pokročilé podobě i s motivy *prořezávaných dřívků písmene* (Tab.IV.1)4.c.3-4). Nejcharakterističtější příklady tohoto druhu iniciál lze doložit z *Perugie, Piacenzy, Benátek, Salerna*, ale zastoupeny jsou také v *levantských latinských skriptoriích*.²²

¹⁹ K charakteristickým příkladům typů IV.1)3.a.6: *Misál z Piacenzy*, Piacenza, Biblioteca Capitolare, cod.44, f.83r počátek '200 a k typu 3.a.7: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.37r, 78v, 84v, 186v aj. z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14. Blíže o souvislostech těchto motivů a severoitalských dílen 1.poloviny '200 s tvorbou Giovanniho da Gaibana viz kapitola II.1 – II.2.

²⁰ K příkladům typů Tab.IV.1)3.b.1: *Antifonář ze San Lorenzo*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.15, f.22r ad. a f.42v ad. z 1200-10 –A.Caleca 1969 (pozn.2), obr.342 ad. a k typům 3.b.2 ad.: *Antifonář ze San Fortunato*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.37, f.132v, 205v, 161v ad. z doby kol.1230 –A.Caleca 1969 (pozn.2), obr.331 ad.

²¹ K charakteristickým příkladům jednotlivých typů viz Tab.IV.1)3.c: *Bible Giovanniho da Parma*, Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, ms.17, f.211r ad. z doby kol.r.1240 –M.G.Ciardì Dupre dal Poggetto ed.; *I libri miniati da eta romanica e gotica*, I-II, Assisi 1988, s.19, 22 ad. a Assisi II.1990, s.17 ad. a obr.35 ad. a následující odkazy příkladů iluminací z uvedeného rukopisu jsou čerpány z výše zmíněné publikace. K typu 3.d: *Expositio Epistolae s.Pauli*, Firenze, Laurenziana, Calci 24, f.168r z konce 12.století – G.Murano 1996 (pozn.3), s.77 ad., k typu 3.e.1-2: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.84v či 186v a 37r aj. z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14 a k typu 3.e.3 (pozdní dílo Mistra Komentáře z Marciany): *Graduál z Berlína*, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms.4068, f.108r, 152r, 138r aj. z 1240-50.

²² K charakteristickým příkladům iniciál s hladkým dřívkem viz k typu Tab.IV.1)4.a: 2.svazek *Legendáře*, Marciana, Lat.IX.,27=2797, f.62v ad z r.1200-10, k typu IV.1)4.b.1: *Antifonář ze San Lorenzo*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.15, f.55v ad. z 1200-10 nebo *Bible z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.69 z doby kol.r.1200 -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.206 - 220, k typu IV.1)4.b.2: *Komentář k Evangeliiu sv.Marka z Marciany*, Venezia, Lat.Z., 506=1611, f.34r ad. z přelomu 30. a 40.let '200, k typu IV.1)4.c.1: *Bible z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.69 z doby kol.r.1200 -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.220 ad., k typu

Z motivů, které nejlivněji působily na další vývoj italského dekorativního tvarosloví je třeba zmínit před polovinou '200 v Itálii zcela ojedinělé *typy kasetových ráků vnějšího pole* v dílech *Mistra Komentáře z Marciany* (Tab.IV.1)4.b.2), zmíněné *prořezávání dřívů iniciál* benátské *Protogaibanovské dílny* (Tab.IV.1)4.c.3-4) a figurální motivy ve vnitřních polích *levantských iniciál*, které často *expandují přes těla iniciál* (Tab.III.1)4.a), podobně jako výběhy jihoitalských iniciál *opouštějí ostře a pružně prořezávaná vnější pole a vybíhají do bordur* (Tab.IV.1)4.c.2).

Pátým typem iniciál, který typologicky navazuje na tradice geometrického stylu, jsou iniciály, jejichž *tělo tvoří figurální motivy*. Velmi oblíbeným je zejména *typ iniciály „Incipit“ tvořený stojící postavou*, většinou autora počínajícího textu (Tab.IV.1)5.a), ale vzácností nejsou ani těla skládaná *ze zoomorfních monster* (Tab.IV.1)5.b), většinou *dračích*, jejichž ocasy současně pozvolna *přecházejí do rostlinných ornamentů* a vzácností nejsou ani *kombinace figurálních motivů s ostatními prostředky* konstrukce iniciál (Tab.IV.1)5.c). Jde o typologicky velmi rozšířené formy iniciál, z nichž pouze některé vykazují pokročilé rysy, spojitelné s 1.polovinou '200, ale ve své většině jde o typy přejímané z předešlé tradice.²³ Zmíněné pokročilé rysy, příznačné pro jejich pozdně románský původ zastupuje především způsob provedení části figurálních motivů, stylově spojitelných s 1.polovinou '200 a z typologického hlediska zejména pravidelně prokrajované a masivní typy ráků vnějších polí nebo naopak *kasetové typy ráků* u iniciál z pozdního období *Mistra Komentáře z Marciany* (Tab.IV.1)5.b.2). Zcela pozoruhodným příkladem tohoto druhu iniciál je výzdoba iniciály „Beatus vir“ na f.1r v *Žaltáři Fridricha II. z Riccardiany*, jejíž *tělo tvoří nejen jednotlivé postavy, ale přímo výjevy*, přičemž *děj vnitřního pole nesou i postavy vnějšího pole* (Tab.IV.1)5.c.3 a OBR:111). Jde o zcela mimořádný příklad výzdoby iniciály, který nemá v dochovaném materiálu před polovinou '200 žádné srovnání.²⁴

Šestým a zcela odlišným typem iniciál, jsou **kaligrafické iniciály**. V 1.polovině '200 lze italské a levantské kaligrafické iniciály rozdělit na typy, jejichž *těla jsou utvářena jako stvol* (Tab.IV.1)6.c. + III.1)6.a), což je druh pokračující z románských tradic, dále se objevují kaligrafické iniciály s tělem *v základním řezu a druhu písma, jehož vnitřní i vnější pole jsou doplněna kreslenou ornamentikou* (Tab.IV.1)6.b) a konečně typy kaligrafických iniciál, jejichž *těla jsou na povrchu zdobena, nejčastěji stylizovanou rostlinnou ornamentikou* ať již v podobě *rozvilin* či v podobě stylisovaných laločnatých tvarů, které *po ose pulí tělo iniciály* (Tab.IV.1)6.c). Kaligrafické iniciály se v průběhu 1.poloviny '200 postupně prosazují ve většině italských center a jejich tvarosloví je patrně do značné míry internacionální (detailněji viz Tab.IV.2)3), ale typologicky nejčistší příklady pocházejí ze severní Itálie či center, která byla zásobena francouzskými rukopisy (jako např.Assisi).²⁵

IV.1)4.c.2: *Astrologický kodex ze Salerna* (Georgius Zothorus Zeparus Fendulus; Flores astrologiae), Paris, BN.lat.7330, f.1v-25v z 2.čtvrtiny '200 – F.Avril ed., *Manuscrits enlumines d'origine italienne, 2. XIIIe siecle*, paris 1984, kat.189, k typům IV.1)4.c.3-4: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.186v a 84v z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14, k typům III.1)4.a-c: *Bible z Guarneriayi*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.78v, 24r, 206r či 223r z 1.čtvrtiny '200.

²³ Charakteristické příklady k typu IV.1)5.a: *Nový Zákon ze soukromé sbírky*, f.144r Benátská škola z 1200-10 – M.Boskovits; *Miniature a Brera. 1100-1422: Manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private*, Milano 1997, kat.5 s.45 ad., k typu IV.1)5.b.1+3: *Antifonář ze San Lorenzo*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.15, f.12v ad. z 1200-10, k typu IV.1)5.b.2: *Graduál z Berlína*, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms.4068, f.46r aj. z 1240-50, k typu IV.1)5.b.4: *Komentář k Evangeliiu sv.Marka z Marciany*, Venezia, Lat.Z., 506=1611, f.83v ad. z přelomu 30. a 40.let '200, k typu IV.1)5.c.1: *Vitae sanctorum*, Milano, Ambrosiana, ms.B.55.inf., f.201r -214r z doby kol r.1200 – R.Cipriani 1968 (pozn.3), s.175, k typu IV.1)5.c.2: *1.svazek Legendáře*, Marciana, Lat.Z., 356=1609, f.309r ze 4.čtvrtiny 12.století, k typu IV.1)5.c.3: *Žaltář Fridricha II. z Riccardiany*, Firenze, BN.Riccardiana, Ms.32, f.1r z 1235-37.

²⁴ Detailněji viz níže v této kapitole: *Bordury a drolerie* aq.1250.

²⁵ Pouze orientační příklady k hlavním typům kaligrafických iniciál 1.poloviny '200 viz typ IV.1)6.a): *Misál z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.44 z doby kol.r.1200 -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), s.144 ad., k typu

Celkovou podobu iniciál dotváří nejen způsob konstrukce jejich těl, ale i způsob výzdoby vnitřního i vnějšího pole a také způsob orámování vnějšího pole. Výzdobu **vnitřních i vnějších polí iniciál** zajišťuje zpravidla jednoduše zlatěná či barevná plocha, zdobená dessinovými ornamenty (Tab.IV.2). Ve vnitřních polích bývá umístěn *figurální motiv* či rozprostřen *ornament* – nejčastěji vidlicovitě štěpený *stvol*, stáčený do spirál se vzájemně přetáčenými a ovíjejícími se výhonky, přičemž stvol může být doplněn figurálními motivy (OBR: 8-11). Vnitřní pole mohou být též kromě obvyklých dessinů doplněny i obvodovými liniemi, které naznačují oddělení vnitřního pole od těla iniciály. K plnému *oddělení těla iniciály a vnitřního pole malovaným rámem* ale před polovinou 12. století došlo pouze v rukopisech ze skriptoria v *Assisi* a v *Benátkách* – v protogaibanovské dílně (OBR:66). V *Perugii* a *Piacenze* je ovšem tato protogotoická tendence také zastoupena velmi silně (OBR: 101). *Vnější pole* jsou před polovinou 12. století spojena s *bohatší výzdobou* pouze *výjimečně* – v dílech z *jižní Itálie* a *Levanty*: ve formě *rozvilin* či *tapet* (Tab.IV.2)2.a-b + III.2)2.a-b). Plný rozvoj výzdoby těchto částí iniciál spadá až do doby po polovině 12. století, s důsledným prosazením uzavřených forem iniciál (viz kapitola II.1-2).

Kromě povrchu rámu vnějších polí je významný i způsob jejich tvarové skladby. **Typy rámu vnějších polí** v průběhu 1. poloviny 12. století zahrnují následující základní formy; 1) *Neorámované vnější pole* (Tab.IV.1)7.a) jak už bylo řečeno odkazuje ke starším románským tradicím, ale tento způsob se i nadále uplatňuje i u velkých iniciál, zatímco v budoucnu, po polovině 12. století bude spojován spíše s menšími iniciálami. V 1. polovině 12. století lze však nalézt i velké reprezentativní iniciály, s figurálním výjevem, které jsou bez orámovaného vnějšího pole (Tab.IV.1)7.a.2-3).²⁶ Uvedené příklady z Florencie jsou o to zajímavější, že iniciály jsou typologicky, z hlediska své kompozice, *sedmým typem a novou variantou třetího typu byzantských iniciál, ale obě jsou provedeny v typicky západním románském tvarosloví* (Tab.IV.1)7.a.2-3 a srov. Tab.I.1)7 či II.1)1.c + 3.b).²⁷ 2) Varianty *prostých pravoúhlých rámu*, oblíbené zejména v Benátkách, v Piacenze a Perugii (Tab.IV.1)7.b).²⁸ 3) Rámy vnějších polí *obrysově sledující tvar těla iniciály, většinou pravoúhle zalamovanými segmenty*, což patří k nejobvyklejšímu způsobu pozdně románského tvarosloví (Tab.IV.1)7.c).²⁹ 4) *Bohatě tvarované rámy vnějších polí, doplňované pravoúhlými i oválnými segmenty často nezávislými na tvaru těla iniciály* (Tab.IV.1)7.d), což patří **od přelomu 12. a 13. století** k typickým

III.1)6.a: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.232r z 1.čtvrtiny 12. století, typ IV.1)6.b.1: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.84r aj. z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14, k typu IV.1)6.b.2: *Graduál z Berlína*, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms.4068, f.39r, 139r či 121v aj. z 1240-50, k typu IV.Tab.1)6.b.3: *Misál z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.37, f.139v z poč.12. století -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.321 ad., k typu IV.1)6.b.4: *Bible Giovannioho da Parma*, Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, ms.17 z doby kol.r.1240 -M.G.Ciardi Dupre 1990 (pozn.21), obr.36 ad.

²⁶ K typu IV.1)7.a.2-3: *Pasionál z Florencie*, Firenze, BN.ms.II.I.412, f.11r a 81v z 1190-1220 - R.Passalacqua - M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto; *I codici liturgici miniati duecenteschi nell' Archivio capitolare Del Duomo di Arezzo*, Firenze 1980, s.3 ad.

²⁷ Právě tato vrstva florentských rukopisů je jedním ze zdrojů vzniku Prvního boloňského stylu. Současně ovšem užívá některé s Byzancí spřízněné postupy, které se liší od běžných pozdně románských skladebných zvyklostí. Otázka geneze Prvního boloňského stylu je mimo jiné o to složitější, že ji nelze redukovat na představu pouhého pozápadnění iluminátorského tvarosloví boloňských dílen, ale jak ukazují tyto příklady z Florencie, na vznik osobitého boloňského iluminátorského projevu měla významný vliv i část italského pozdně románského dědictví a dost možná, že v obecné rovině i to co bylo vytěžitelné z dostupných byzantských vzorů, tedy jistá oprostěnost forem iniciál v kombinaci s prostorovými efekty překrývání těla iniciály figurálními motivy. Blíže o této problematice viz Kapitola II.1.: Situace 1250-90.

²⁸ Z uvedených center jde zejména o benátskou dílnu *Třívazkového Legendáře z Marciany* (Venezia, Marciana, Lat.Z, 356=1609, Lat.IX., 27=2797, IX, 28 = 2798 od poč.12. století do 40.let 12. století), piacenzské dílny z počátku 12. století (Piacenza, Archivio Capitolare, cod.60, 4, 6, 42, 33, 51, 44 a 37 z poč.12. století) a její pokračovatelky z doby před polovinou 12. století (Perugia, Archivio Capitolare, cod.52 a 29) a peruginského kapitulního skriptoria (Antifonáře z Perugie, Biblioteca Capitolare, ms.15 a 37 z r.1200-10).

²⁹ Přehledově viz Kapitola I.1.

prostředkům zejména *jihoitalského tvarosloví*.³⁰ 5) *Dynamické varianty rámu*, výrazně *prokrajované*, místy *nezávislé na tvarech těla iniciál* a často *protahované do zaostřených špicí*, ke kterým mohou být přisazeny i pružné *kaligrafické bičiky expandující do bordur* (Tab.IV.1)7.e), což je řešení velmi typické pro *jižní Itálii a Sicílii* (od přelomu 12. a 13.století), zčásti též *pro Padovu* (v době přelomu 12. a 13.století) a velmi výrazně se obdobné postupy uplatní i v posledních desetiletích *před polovinou 200 v Benátkách* (v *Protogaibanovské dílně*).³¹

KALIGRAFICKÉ ORNAMENTY jsou pro výzdobu rukopisů západního původu podstatně důležitější než je tomu u jejich byzantských protějšků. Kaligrafická dessinová ornamentika člení těla malovaných iniciál, pokrývá vnitřní i vnější pole iniciál, zdobí kaligrafické iniciály a čím dál častěji expanduje do bordur pružnými bičiky. Základní formy kaligrafických ornamentů v Itálii i Levantě jsou do velké míry společné i s byzantskými rukopisy: zejména **linie, body a jejich sestavy**. K **nejčastějším** a všeobecně nejoblíbenějším *motivům bodů a kroužků* patří *trojice bodů či kroužků* (Tab.IV.2)1.a.1), kterou lze v 1.polovině 200 najít jak v palaiologovských rukopisech (Tab.II.2)1.a.1), tak v latinských rukopisech z východu (Tab.III.2)1.b.1) i po celé Itálii. Oproti obvyklejší čtyřdílné sestavě z komnénovských časů (Tab.I.2)1.a) je toto seskupení v 1.polovině 200 běžné i v Byzanci a představuje vpravdě **internacionální ornamentální motiv své doby**. Poněkud jinak je tomu již u bohatších sestav; v Itálii lze pozorovat napříč různými dílnami celou škálu skladeb kombinujících koncentrické *seskupování bodů kolem obkrouženého jádra*, přičemž většinu z těchto motivů není patrně možné považovat za místně nebo datačně charakteristický ornament (Tab.IV.2)1.a.2-6). V *Levantě* se však dá sledovat **zvláštní obliba** jedné *sestavy z pěti bodů hvězdicovitě obklopujících středový bod* (Tab.III.2)1.b.2), která se ve velké míře vyskytuje zejména na pozadí vnějších polí iniciál.³² Co se týká dekorací sestavených *z linií*, jde opět o prostředky zcela zobecnělé (Tab.IV.2)1.b), což s největší pravděpodobností platí i pro repertoár základních typů *bičků a lineárních vidlicovitých sestav* (Tab.IV.2)1.c). *Dessinové a kaligrafické sestavy* ale již obsahují, **některé dílensky charakteristické motivy**, což ovšem neznamená, že by ojedinělý a izolovaný výskyt jednoho z nich musel být absolutním dokladem o příslušnosti daného díla k určité škole či skriptoriu, přesto však jde o motivy, které mohou napomoci k upřesnění možného původu díla, pokud nejsou použity zcela bez analogií (i když třeba i velmi volných analogií) dalších druhů výzdoby.

K takovým s největší pravděpodobností dílensky charakteristickým motivům patří např. *srdčité či kruhové lineární sestavy s dostředivě stáčenými okraji a centrálním bodem či kroužkem* (Tab.IV.2)1.d), které se velmi nápadně vyskytují **v jihoitalských a sicílských rukopisech**, a to od 90.let 12.století. M.Daneu-Lattanzi (1966) dávala tento motiv do přímé souvislosti s obdobnými ornamenty v *Bibli z Guarneriany* (ms.3),³³ ale **levantská obdoba** tohoto motivu (Tab.III.2)2.c.1), přeci jen ukazuje jisté odlišnosti, které naopak tento vzájemně jistě související motiv přibližují spíše byzantským principům přetáčených dolních bočních okrajů srdčitého či kapkovitého listu (Tab.I.2)2.a.3, II.8)1.b.2), pokud by ovšem zdrojem tohoto motivu nebyly srdčité komponenty arabesek komnénovských rukopisů 1.poloviny 12.století (Tab.I.4)4.c). V takovém případě by sledované byzantské motivy byli blíže patrně

³⁰ K nejtypičtějším příkladům tohoto typu rámu vnějších polí iniciál z jižní Itálie a Sicílie např. viz *Misál z Messiny*, Madrid, BN.cod.52, f.76r aj. z r.1190 a další práce messinských skriptorií rozvíjejících tradice doby Viléma II. v typickém místním „šperkařském stylu“, jak bylo uvedeno výše viz Kapitola I.1.

³¹ K jižní Itálii a Sicílii viz pozn.výše, k Padově viz dílna *Dvousvazkového Lekcionáře z Padovy*, Biblioteca del Seminario Vescovile, cod.541 a 545, f.54r, 103r aj. z přelomu 12. a 13.století a k Protogaibanovské dílně viz *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.84r aj. z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14.

³² Ilustrativním příkladem k typu III.2)2.1.b.2: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.53r z 1.čtvrtiny 200.

³³ viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.9), s.46 ad.

sicilským motivům a mohly by tak být dokladem pro prvenství jižní Itálie v užívání této sestavy, ovšem pro prvenství mezi zeměmi mimo Byzanc.

Obávám se však, že dochovaný stav materiálu neumožňuje definitivně rozhodnout zda tento motiv je napodobován jihoitalskými skriptorii podle vzoru levantských rukopisů (E.B.Garrison 1958, 1961) nebo naopak, zda jihoitalská skriptoria slouží jako vzor pro levantské rukopisy (M.Daneu-Lattanzi 1966).³⁴ Lze ovšem konstatovat, že vzájemná souvislost obou motivů není s největší pravděpodobností náhodná (nejde ani o jediný, izolovaný společný motiv jižní Itálie a Levanty), ale zdroj tohoto motivu je třeba rozhodně hledat v byzantských rukopisech, a to již pozdní komnénovské doby, neboť v palaiologovských vrstvách je doložitelný, a to v podobě opět mírně přizpůsobené (Tab.II.8)1.b.2). Na rozdíl od Itálie a Levanty je ale používán zcela jinak, systémově nesrovnatelně (ve vnějších nárožích rámu dekorativních záhlaví kapitol a v rozvilinových sestavách vyrůstajících z dolních bočních lišt záhlaví kapitol).

Podobným, do jisté míry charakteristickým motivem by mohla být zvláštní *kaligrafická parafráze oblíbených nárožních pletenců v tělech iniciál levantských rukopisů* (Tab.III.2)1.c), která pletencové západní schéma redukuje na kaligrafickou sestavu spirálovitě stáčených bičků, které jsou ale sesazeny tak, že vytváří srdčitý tvar (tolik typický pro byzantské rukopisy), přičemž boční okraje této skladby tvoří typicky západní pružné bičky.³⁵

Kombinace byzantských a západních forem, obé ve vyhraněné podobě, dobře dokládá stylové rozkročení levantských latinských skriptorií mezi západem a východem.

Dalším možným dílensky či regionálně charakteristickým motivem by mohl být nápadně častý výskyt *kapkovitých hvězdicových sestav* v benátských rukopisech, zejména z dílny Třisvazkového Legendáře z Marciany (Tab.IV.2)1.5-6.a).³⁶ Ačkoliv jde o díla z 1. třetiny '200, zdá se, že mohou v daném případě navazovat na typické sestavy komnénovských rukopisů (Tab.I.5)4.c.4.a-b) či odkazují k nedochovaným byzantským dílům 1. poloviny '200, na jejichž motivické dědictví z části navázala tvorba konstantinopolských dvorských skriptorií od 70. let '200 (Tab.II.5)3.b.2).³⁷ V konstantinopolských dílnách tento motiv nabyl podobu *devítidílné hvězdice kombinující kapkovité a bobulovité motivy* (Tab.II.5)3.b.2) a podle H.Beltinga a H.Buchthala (1978) jde o jeden z nadmíru charakteristických prvků výzdobného systému děl skriptoria, které bylo činné pro rodinu Jana Raoula od 70. let '200 do 1. čtvrtiny '300.³⁸ Je ovšem možné, že definitivní dovršení výsledného tvaru tohoto motivu není nutné hledat v nedochovaných či zatím nenalezených palaiologovských rukopisech 1. poloviny '200, ale lze také předpokládat, že zdrojem této sestavy pro konstantinopolské dílny činné od 70. let '200 mohla být díla levantských latinských skriptorií, protože tam je tento motiv, v plně definované podobě, spolehlivě doložen v 1. čtvrtině '200 (Tab.III.2)2.c.2).³⁹ To znamená: uvedená skladba kapkovitých forem má své kořeny v komnénovském repertoáru (Tab.I.5)4.c.4.a-b), odkud mohla být „převzata“ a dále dotvářena do své nejpřitažlivější podoby (Tab.III.2)2.c.2), jak v Benátkách (po vyloupení Konstantinopole r.1204), tak v latinských skriptoriích na východě (pokud tam nepronikla již dříve – po r.1099: 1. dobytí

³⁴ viz E.B.Garrison; *Studies in the History of medieval Italian Painting*, II., Florence 1958, s.301 ad. a týž, III.1961, s.386 ad. a M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.9), s.42-46.

³⁵ Charakteristický příklad tohoto motivu viz např. *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.19v z 1. čtvrtiny '200.

³⁶ Za nejcharakterističtější příklady tohoto motivu (Tab.IV.2)1.d.6.a) ve výzdobě *Třisvazkového legendáře z Marciany* viz 3. sv. *Legendáře*, Marciana, Lat.IX, 28=2798, f.119v z r.1230.

³⁷ O předpokládaném pokračování palaiologovských dílen v komnénovské tradici i během 1. poloviny '200 viz O.Demus; *Byzantine Art and the West*, New York 1970, s.87-95.

³⁸ viz H.Buchthal-H.Belting; *Patronage in Thirteenth Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, New York 1978, s.77-79.

³⁹ Nejcharakterističtější příklad typu (tab.III.2)2.c.2) viz *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.24r z 1. čtvrtiny '200.

kreslené ornamentiky (Tab.II.8)1.c.1 + 8)2.a), použitý zde ale zcela „nebyzantským“ způsobem, opět zcela podle zásad západního ornamentálního systému.⁴⁴

Jedním z hlavních druhů kreslené ornamentiky jsou **jednotlivé ornamentální motivy kaligrafických iniciál**. Jde především o různé *druhy bičků* (Tab.IV.2)3.a + Tab.III.2)3.a1-4) a *bobulovitých sestav* (Tab.IV.2)3.b), které nejčastěji zdobí vnější i vnitřní pole kaligrafických iniciál. Podle dosavadních znalostí této ornamentiky se zdá, že jde o *lokálně či datačně neupřesnitelné prostředky výzdoby, typicky západního původu*.⁴⁵ Ve vnitřních polích kaligrafických iniciál se uplatňují buď sestavy z uvedených *abstraktních forem západního původu* (Tab.IV.2)3.c.6) nebo *kresebné transformace motivů přejímaných z repertoáru malované ornamentiky* (Tab.IV.2)3.c.1-6). V tomto druhém případě se v *italské kaligrafické ornamentice objevují i byzantisující sestavy srdčitých tvarů a srostlicové skladby* připomínající obdobné motivy palaiologovských *schémat rozvrhu rozvilin* v Byzanci určených do vnitřních polí záhlaví kapitol (srovn.např. Tab.IV.2)3.c.2 s Tab.II.4)1.c.4) nebo připomínají *byzantské typy malovaných květinových srostlic* (srovn. např. Tab.IV.2)3.c.3 s téměř totožnou byzantskou sestavou Tab.II.8)1.d.4). Výskyt tohoto druhu ornamentů, ale není v Itálii omezen jen na výrazně byzantsky orientovaná centra. Během 1.poloviny '200 patří na Apeninském poloostrově k **obecně dostupnému repertoáru**. Pouze v *levantských skriptoriích* se objevují určité odchylky od běžně rozšířených schémat, které přímo a bez výraznější transformace *přejímají byzantské typy výhonků se srdčitými listy* (Tab.III.2)3.a.5) nebo velmi výrazně *zjednodušují schemata skladby byzantských palmetových roset* (Tab.III.2)3.b1. srovn. s Tab.I.11)1.d-f), ale i toto tvarosloví spojují s popsáním obecným repertoárem.

Tyto základní formální prostředky ornamentiky kaligrafických iniciál jsou pak skládány do *bohatých dekorativních sestav* (Tab.IV.2)3.d), které z větší části *napodobují francouzské vzory skladby* tohoto druhu ornamentů.⁴⁶ Pružnost a variabilita bičkových sestav 1.poloviny '200 zakládá základní typologickou škálu obdobných prostředků i pro následující doby.

Od obecně rozšířeného tvarosloví se dobově a místně zčásti odlišují **kompozičně komplikované druhy kaligrafických ornamentů**, které reprezentují především *rozviliny* (Tab.IV.2)4.a). Lze je typologicky rozčlenit na rozviliny *odvozené z malované ornamentiky* (Tab.IV.2)4.a.1), na rozviliny *skladebně přejímané z byzantských kompozičních rozvrhů dekorativních záhlaví kapitol* (Tab.IV.2)4.a.2), dále se objevují *rozviliny s přisazenými typicky západními bičkami* (Tab.IV.2)4.a.3-4) a konečně skladby vycházející ze *schémat pozdně románských pletenců*, ale transformované do této kaligrafické podoby (Tab.IV.2)4.a.5-6).⁴⁷ Velmi charakteristické jsou také motivy *dessinových rozvilin v levantských rukopisech*, kde

⁴⁴ Charakteristické příklady uvedeného typu (Tab.III.2)2.d): viz *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.19v z 1.čtvrtiny '200.

⁴⁵ Ke kresleným ornamentům kaligrafických iniciál zůstává nejucelenější studií práce Jana Květa viz J.Květ: *Kreslený filigrán v rukopisech XII.-XIV.století. Studie vzniku a forem lineárního ornamentu*, In: *Památky archeologické*, 1-2, XXXIV.1925, s.92-111. Nověji P.Stiernemann; *Fils de la vierge. L'Initiale a filigranes parisiennes 1140-1314*, In: *Revue de l'art* 90, 1990, s.58-73 a M.Rolland; *Zur Datierung einer vermentlich Handschrift: Der Sampsoncodex des Nationalmuseum in Prag (ms.XII.A.15)*, In: *Umění*, XLIV.1996, s.271 ad.

⁴⁶ O významu francouzských vzorů pro tento druh ornamentů italských rukopisů, dosud nejuceleněji viz M.Rotili; *Miniatura francese a Napoli*, Napoli 1968, s.15 ad., v souvislostech střední Itálie viz M.G.Ciardi Dupre 1988 (pozn.21), s.22 ad. a v souvislostech severní Itálie viz F.Avril; *Codici francesi della Biblioteca Antoniana*, In: G.Abate-G.Luissetto ed.; *Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana*, I-II, Vicenza 1975, s.721 ad. a nejnověji V.Pace; *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli 2000, s.239-245.

⁴⁷ Názorné příklady k typům 4.a.1: 2.svazek *Legendáře z Marciany*, Venezia, Marciana, Lat.IX, 27=2797, f.62v z 1200-1210, k typu 4.a.2: *Misál z Messiny*, Madrid, BN.cod.52, f.80v aj. z r.1190, k typu 4.a.3: *Bible ze Semináře sv. Kateřiny*, Pisa, Seminario di S.Catarina ms.Calci IV, f.154r z r.1168, k typu 4.a.4: *Misál z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.37, f.139v z poč.'200 -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.321 ad., k typu 4.a.5: *Bible z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.69 z doby kol.r.1200 –tamtéž, obr.218 a k typu 4.a.6: Messina, Biblioteca Universitaria, F.S.Salvatore 88, f.18r z poč.'200 z palermského skriptoria.

lze kromě výše uvedených příkladů, velmi často v kombinaci byzantských a západních postupů (Tab.III.1)2.c.2) doložit i **transformace konkrétního druhu typicky byzantských rozvilin** (Tab.I.4)2.a-b), avšak **kaligraficky oproštěné a nadto použité typicky západním způsobem: ve výplních prstenců přepínajících těla iniciál** (Tab.III.2)4.a-b).⁴⁸

Kromě rozvilin tento druh více méně *dobově příznačné* a komposičně komplikované ornamentiky doplňují i **přímé citace z byzantského repertoáru**, jako např. *pseudokufické ornamenty* (Tab.IV.2)4)b), v daném případě ale vázané na byzantisující centra v Itálii.⁴⁹

Celkový **SYSTÉM VÝZDOBY** italských i levantských rukopisů do r.1250 ovládají společná schémata, která jsou výrazem **typicky západního způsobu rozvrhu výzdoby**, který jen dílčím způsobem **doplňují i skladebné vzorce přejímané z Byzance**. Východiskem výzdoby jsou především *iniciály*, ať již tradiční románské, *neorámované – otevřené* (Tab.IV.3)1.a) nebo pozdně románské, *orámované – uzavřené* (Tab.IV.3)b + III.3)1.a), pro které jsou charakteristické *výběhy iniciál mířící do bordur*. Objevují se i *celostranné typy obrazů*, které nelze jednoznačně spojit s východní či západní tradicí (Tab.IV.3)b.1), pokud nejsou spojeny s typicky **byzantským rozvrhem nárožní ornamentiky** (ab.IV.3)b.2). K tomuto základnímu systému se pouze dílčím způsobem připojují různé motivy, vázané na *figurální výjevy*, které lze z části považovat za **odvozené, ale transformované skladby převzaté z byzantských postupů**; Jde zejména o skladbu figurálních výjevů *volně rozprostřenou na šíři kolumny* (Tab.IV.3)1.d.1) nebo do *neorámovaného záhlaví obou sloupců textu* (Tab.IV.3)1.d.2) či do *dolní bordury i mimo směr sloupců textu* (Tab.IV.3)1.d.3). Právě poslední jmenovaný příklad představuje skladebný princip charakteristický především pro byzantskou tradici (srovn.Tab.IV.3)1.d.3 s III.3)1.b spolu s I.12)3 + II.12)2). Zvláštním případem, ovšem **typicky západního původu**, jsou iniciály, jejichž *těla jsou tvořena pouze figurálními motivy – především iniciály „Incipit“* (Tab.IV.3)1.d.4), které se stanou velmi charakteristickým motivem i pro následující vývojové etapy italského knižního malířství. Za motiv západního původu lze považovat i *asymetrické figurální komposice v záhlaví kapitol, expandující do bordur a obepnuté nepravidelným rámem* (Tab.IV.3)1.d.5), které lze považovat za charakteristický doklad určité **volnosti a pružnosti západního dekorativního systému, svou povahou zcela cizí byzantskému pevnému řádu**.⁵⁰

Velmi charakteristické motivy, pro naplnění celkového rozvrhu výzdoby jsou vázány i na různé **způsoby skladby medailonů**, v nichž se výrazně zrcadlí míra skloubení západních a východních postupů. K **typicky západním způsobům** patří *adice medailonů* k sobě bez prostředkujících stvolů či žerdí (Tab.IV.3)2.a.1 + III.3)2.b.2), a to i v uvedených případech, kde jsou vnitřní pole zdobena z byzantského repertoáru převzatými ornamenty. Naopak ryze západní jsou *skladby medailonů, vzniklé spirálovitým stáčením stvolu* (Tab.IV.3)2.b) či medailony *svírané lištami*, které přejímají jejich kruhový tvar (Tab.III.3)2.a.1-2). Všeobecně rozšířený způsob umístění medailonů *do vnitřních nároží rámu* (Tab.IV.3)2.a.2) nelze považovat za typický způsob ani pro západ ani pro východ, ale za **internacionalisovaný**

⁴⁸ Charakteristický příklad popsaného motivu viz *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.19v z 1.čtvrtiny '200.

⁴⁹ Příklad typu pseudokufické ornamentiky v Itálii viz *Misál z Messiny*, Madrid, BN.cod.52, f.81r z r.1190.

⁵⁰ Charakteristické příklady uvedených motivů viz k typům IV.3)1.b.1: *Bible ze Semináře sv.Kateřiny*, Pisa, Seminario di S.Catarina ms.Calci IV, f.154v z r.1168, ale také *Antifonář ze San Fortunato*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.37, f.12v ad. z doby kolem r.1230, aj. neboť jde o velmi běžné schéma, dále k typu IV.3)1.b.2-1.c.1: od *1.svazku Legendáře*, Marciana, Lat.Z, 356=1609, ze 4.čtvrtiny 12.století po *3.svazek Legendáře*, Marciana, Lat.IX, 28=2798, z r.1230 jde o velmi obvyklý motiv, k typu IV.3)1.c.2: *Astrologický kodex ze Salerna* (Georgius Zothorus Zaparus Fendulus; Flores astrologiae), Paris, BN.lat.7330, f.1r z 2.čtvrtiny '200: nejde o byzantské skriptorium činné na západě – F.Avril 1984 (pozn.22), kat.189, k typům IV.3)1.d.1: *2.svazek Lekcionáře z Padovy*, Biblioteca del Seminario Vescovile, cod.545, f.103r z přelomu 12. a 13.století, k typům IV.3)1.d.2-5: *Nový Zákon ze soukromé sbírky*, f.123v, 124v, 144r, 121v, Benátská škola z 1200-1210 - M.Boskovits 1997 (pozn.23), kat.5 a k příkladům z Levanty (Tab.III.3)1.a-b) viz *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, z 1.čtvrtiny '200.

motiv. Západní parafrázi byzantských motivů jsou skladby medailonů, které sice využívají *stvolů jako prostředkující články*, ale jejich rozvilinovou skladbu přizpůsobují spíše západním pletencům (s proplétanými a překrývajícími se stvolů, které se vzájemně ovíjejí), než byzantským rozvilinám (Tab.IV.3)2.c). Naopak **typicky byzantské sestavy**, použité ale **v charakteristických románských lištách dokládají levantské rukopisy**: jde především o *adici medailonů a čtvercových terčů* (Tab.III.3)2.b.1 a srovn. s Tab.I.4)1.e.1). V 1.polovině '200, ale ani Itálie ani latinská skriptoria v Levantě **nepřejímají nejoblíbenější a nejužívanější typy skladby byzantských rozvilin** (Tab.I.4)1.a-d).⁵¹

V souvislosti se skladbou medailonů je neméně důležitá i **typologie konstrukcí medailonů**, u níž ovšem na rozdíl od schémat skladby **převládají motivy z větší části závislé na byzantských vzorech**. Typologicky lze tuto míru byzantisující orientace sledovat od *prostých, útlu lištou orámovaných medailonů* (Tab.IV.3)3.a.1), často doplněnou *lineárními dessinovými prstenci* (Tab.III.3)3.a), které lze považovat i za **internacionalisovaný typ ornamentu**, přes typicky západní skladby, až po ryze byzantská řešení. **Západního původu** jsou patrně typy medailonů či terčů, jejichž tvar je *sevřen pletencovými motivy*, sem patří jednak: sestava, jejíž výskyt je časově omezen na 1.polovinu '200, u níž jsou *útlé lišty medailonů vzájemně provlečeny s obrysovými lištami rámu* (Tab.IV.3)3.a.2), což je pokládáno za **typicky německý motiv**, který je v Itálii vázán především **na benátské prostředí** nebo za druhé, medailony a terče odvozené ze západní románské tradice, jejichž obvod je skládán *pronikajícími lištami či páskami – pletencové medailony* (Tab.IV.3)3.e.1). Kromě těchto medailonů odvozených z pletencové skladby lze za motiv západního původu považovat i *quadriloby* (Tab.III.3)3.d), a to pro jejich častější výskyt i formotvorný význam v západním dekorativním systému, i když nelze opomenout, že motivy toho druhu lze častěji doložit od počátku 12.století i v byzantském knižním malířství, avšak tam je jejich podíl na celkovém ornamentálním systému spíše okrajový (Tab.I.3)1.c-d nebo Tab.I.9)4.a.1).⁵²

Kromě uvedených příkladů pak zbývá škála typů medailonů, s největší pravděpodobností **přejímaných z byzantského tvarosloví**; Především jde o *medailony s plastickými rámy, s vnitřní obrubou a častou bohatou dessinovou výzdobou na povrchu rámu* (Tab.IV.3)c.1-3 + Tab.III.3)3.b+c a srovn. s Tab.I.5)3) nebo medailony *splétanými ze stvolů či pásek, ale důsledně symetrickým a abstraktním způsobem*, jak je obvyklé i v Byzanci (Tab.IV.3)3.b a srovn.s Tab.I.5)2). K byzantisujícím typům lze přiřadit i *pravoúhlé terče*, využívané sice v západním smyslu v tělech iniciál a nikoliv jako v Byzanci v pravoúhlých rámech, ale typologicky i svou vnitřní výzdobou jde o motivy ryze byzantisující povahy (Tab.IV.3)e.2), které lze nejčastěji v 1.polovině '200 doložit v jižní Itálii či Benátkách.⁵³

Uvedená spojitost užívaných typů medailonů s byzantskými vzory je celkem přirozená, neboť motiv medailonu obecně, jako výrazné **antické dědictví**, byl uchováván a trvale užíván právě v Byzanci, takže převzetí tohoto druhu tvarosloví Itálií neruší tamní dekorativní systém, a

⁵¹ Charakteristické příklady k uvedeným ornamentům viz k typu IV.3)2.a.: *od 1.svazku Legendáře*, Marciana, Lat.Z, 356=1609, ze 4.čtvrtiny 12.století, k typu IV.3)2.b: *3.sv.Legendáře*, Marciana, Lat.IX, 28=2798, f.103r z r.1230, k typu IV.3)2.c: *Sakramentář Innocence III.*, Madrid, BN.ms.730, f.82r z Benátské školy 1198-1216 – M.Boskovits 1997 (pozn.23), s.42 ad. a k typům III.3)2.a-b: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.207r, 19v, 132r, 36r z 1.čtvrtiny '200.

⁵² K příkladům obecného a západního druhu medailonů viz k typu IV.3)3.a.2: *Sakramentář Innocence III.*, Madrid, BN.ms.730, f.82r z Benátské školy 1198-1216 – M.Boskovits 1997 (pozn.23), s.42 ad. a blíže o uvedeném „německém typu medailonů“ z 1.poloviny '200 viz tamtéž, s.43 ad., k typu IV.3.e.1: *Misál z Perugia*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.30, f.1r z doby kolem r.1200 a k typu III.3)3.d viz *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.208v z 1.čtvrtiny '200.

⁵³ K příkladům byzantisujících typů medailonů viz k typu IV.3)3.b: *Misál z Messiny*, Madrid, BN.cod.52, f.81r z r.1190, k typům IV.3)3.c.1: *3.sv.Legendáře*, Marciana, Lat.IX, 28=2798, f.269r z r.1230, k typům IV.3)3.c.2-3: *1.svazek Legendáře*, Marciana, Lat.Z, 356=1609, f.1r a 313v ze 4.čtvrtiny 12.století, k typům IV.3)3.e.2: *Sakramentář Fridricha II.*, Vat.S.Pietro F.18, f.65v z 1.čtvrtiny '200 a k typům III.3)3.b+c: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.204r a 207r či 252r aj. z 1.čtvrtiny '200.

naopak, italské umění tento motiv dále zprostředkovává či popularisuje i pro záalpský svět.⁵⁴ Ovšem s výjimkou medailonů tvořených stvoly, které se stanou typickým západním motivem, dále rozvíjeným do podob větrníkovitých medailonů, které se zpětně budou ze severu dostávat na jih.⁵⁵ Současně nelze opomenout, že Byzanc tento antikisující motiv nadměru používá, avšak antické vzory, dostupné i v Itálii mohly také samostatně působit na místní repertoár.⁵⁶ U uvedených byzantisujících příkladů jsou ale nejen obruby rámu medailonů, ale i vnitřní výplně výrazně byzantské, takže přímé působení antického dědictví, v případech výše uvedených, s největší pravděpodobností a ve spojitosti s italskou knižní malbou, není příliš reálné.

1.2.3.2: JEDNOTLIVÉ PRVKY DEKORATIVNÍHO TVAROSLOVÍ

Jedním z hlavních a naprosto určujících ornamentů italských a levantských rukopisů je **AKANTOVÉ LISTOVÍ**. Na rozdíl od byzantských rukopisů je úloha akantu na západě podstatně významnější neboť se uplatňuje nejen v sestavách a srostlicích, ale i jako izolované působící motiv. Základní formy akantu jsou z větší části obecně dostupným tvaroslovím, u kterého lze zatím, dle stupně poznání rukopisů z 1. poloviny '200, pouze výjimečně určit výrazně specifické, místně či datačně charakteristické motivy. Současně, knižní malířství 1. poloviny '200 obsahuje široký repertoár dekorativních motivů, takže vývoj v následujících dobách lze posuzovat i jako proměny výběru této základní škály, pouze z části doplňované o některé nové motivy.

Základní a v 1. polovině '200 nejrozšířenější podobou akantového listoví jsou **laločnaté akantové listy**. *Palmety* se vyskytují v *kruhové i protáhlé podobě, s dessinovou prokresbou i bez* (Tab.IV.4)1.a.1-6), případně v podobě *pásového ornamentu* (Tab.IV.4)1.a.7-8), který je nejen rozšířen po celé Itálii, ale patří i k běžným motivům byzantské knižní malby (Tab.I.6)1.b.1).

Laločnaté polopalmety ve svých základních formách také nepředstavují místně či časově charakteristické motivy (Tab.IV.4)1.b.1-7) a *dessinové prokresby* je doplňují buď ve funkci *nervatury* listů (např. Tab.IV.4)1.b.2), nebo zdůrazňují *okraje listoví* či *kombinují obě* (Tab.IV.4)1.b.3). Od běžných typů dessinů se poněkud odlišuje část těchto motivů v *latinských skriptoriích v Levantě*, kde jsou velmi *často* používány, jinak nikterak hojné, abstraktní *body či kroužky umíst'ované na střed okrajových laloků listu* (Tab.III.4)1.b). Do jisté míry lze snad předpokládat, že jde o jeden z motivů, *svoji hojností, nikoliv výhradnou existencí*, svým způsobem spojitelný s 1. polovinou '200 a levantským prostředím.⁵⁷ Od běžně rozšířených a všeobecně dostupných tvarů laločnatých polopalmet se odlišují dvě výjimky; Za prvé, jde o *polopalmety s výrazně protáhouvanou špicí, jenž ústí do vlasové linie zakončované spirálou či bobulí* (Tab.IV.4)1.b.4), které jsou zvláště často užívány v *Popádí, ale i jižní Itálii*. V Popádí toto tvarosloví souzní s množstvím dessinových bičků prokreslujících malované iniciály či doplňujících vnější pole kaligrafických iniciál (Tab.IV.1)3.a.5-6) a v jižní Itálii oblibu těchto forem podporují kaligrafické bičky přisazované k zaostřeným tvarům vnějších polí iniciál (Tab.IV.1)7.e.3). A za druhé, právě v *jižní Itálii* se již před polovinou '200, zcela ojedinele, objevuje i velmi *pokročilá skladba laločnaté polopalmety s přetáčenými laločnatými okraji do zavinutých lístků* (Tab.IV.4)4.b.8). Jde o motiv charakteristický až pro boloňské knižní malířství od 70. let '200, předtím je spíše výjimečný a neobvyklý.⁵⁸

⁵⁴ Obecně o významu medailonů pro italské středověké umění viz M. Boskovits 1997 (pozn.23), s.43-45.

⁵⁵ O západních typech medailonů a zvláště o typu větrníkovitých medailonů viz kapitola II.1-2.

⁵⁶ O významu antikisující tradice pro vývoj italského středověkého umění, v souvislosti s motivy medailonů viz S. Bettini 1950 (pozn.42), s.12-17 a nejnověji V. Pace 2000 (pozn.46), s.30-36 a 268-280.

⁵⁷ Za velmi četné příklady toho druhu dessinů v levantských latinských skriptoriích viz *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.232r z 1.čtvrtiny '200.

⁵⁸ K příkladům uvedených pozoruhodných motivů viz k typu IV.Tab.4)1.b.4: *Bible z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.69 z doby kol.r.1200 -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.206 - 221 a k mimořádně pokročilému

K celkem běžným motivům patří *spirálovité stáčení listů* (Tab.IV.4)c), avšak opět *četnost* tohoto motivu, nadto spojená i s *nezvyklým protisměrným přetáčením vrcholu listu* (Tab.III.4)1.c.1-2) naznačuje, že by mohlo jít o jeden z ornamentů, spojitelný s *levantskými* latinskými skriptorii, kde patrně mnohé užívání této jinak běžné skladby vedlo ke zmíněné *pohybově pokročilé dynamisaci* spirálovitě stáčeného listu (Tab.III.4)1.c.1), která je před polovinou '200 velmi vzácná.⁵⁹

Naopak k velmi běžným a všeobecně již od románských časů rozšířeným motivům patří výrazně *zkrácené akantové lístky* (Tab.IV.4)1.d + III.4)1.d), jejichž výskyt v 1.polovině '200, ve srovnání s předešlými staletími, spíše klesá. Určitou výjimkou z tohoto pravidla by mohla být výrazná *obliba přetáčených zkrácených polopalmet v Levantě* (Tab.III.4)1.d.1) a přetrvávající *zájem o celou škálu výrazně laločnatých variant těchto motivů v Benátkách*, kde tento druh ornamentiky, opět *nikoliv výhradním, ale hojným výskytem* dotváří výrazně charakteristické vyznění místního dekorativního systému (Tab.IV.4)1.d.2-5 a 10). V obou případech, Levanty i Benátek jde o zvláštní prostředí, mezi nimiž během 1.poloviny '200 existovaly živé kontakty a současně, jak v Levantě, tak v Benátkách přžívá vícero motivů, které jinde ustupují z živého repertoáru v době po r.1200. Tento *konservatismus či v některých případech přímo historismus je ale v Levantě a ještě výrazněji i v Benátkách souběžně spojován s velmi pokročilými motivy* (např. ve způsobu konstrukce iniciál či z hlediska uplatnění figurálních výjevů).⁶⁰

Dalším druhem takových velmi pokročilých motivů jsou v Benátkách i Levantě mimořádně oblíbené zvláštní varianty *šroubovitě přetáčených listů* (Tab.IV.4)1.e.4-5 + III.4)1.e.2). Tento princip skladby listové ornamentiky je rovněž hojně rozšířen i v ostatních centrech, kde se uplatňují především *běžné typy tohoto druhu listoví – jeho protáhlé či mandlovitě varianty* (Tab.IV.4)1.e.1-2 + 5-8), ale v *Benátkách* se mimo těchto běžných typů ve velké míře vyskytují i *kapkovitě šroubovitě přetáčené listy* (Tab.IV.4)e.3), *přímo převzaté z byzantského repertoáru* (Tab.I.8)3.) a v pozdních dílech *Mistra Komentáře z Marciany* i jejich *dynamisované varianty* (Tab.IV.4)1.e.4), dokonce upravené i s využitím *typicky byzantského skladebného principu vepisování listu do listu* (Tab.IV.4)1.e.5).⁶¹ Složitá skladba uvedená na posledním místě neměla z hlediska dalšího vývoje dekorativního tvarosloví velkou budoucnost, ale ona dynamisovaná varianta kombinace kapkovitého listu se šroubovitým přetáčením (Tab.IV.4)1.e.4) bude velmi důležitým, časově i místně charakteristickým motivem severoitalské knižní malby.⁶² Oproti tomu *levantská skriptoria*, vytvářejí sice originální, ale spíše k tradicím než k budoucnosti mířící sestavy *kombinující šroubovitě přetáčení protáhlé polopalmy s jejím vidlicovitě rozštěpeným vrcholkem se vsazenou bobulí* (Tab.III.4)1.e.2) a jinak ojedinělé varianty protáhlých a *do pravého úhlu zalomených*

typu IV.4)1.b.8: *Astrologický kodex ze Salerna* (Georgius Zothorus Zaparus Fendulus; Flores astrologiae), Paris, BN.lat.7330, f.1r z 2.čtvrtiny '200 – F.Avril 1984 (pozn.22), kat.189.

⁵⁹ Za mnohé příklady v Levantě oblíbeného motivu viz *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.19v z 1.čtvrtiny '200.

⁶⁰ Charakteristické příklady typu III.4)1.d.1: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.232r z 1.čtvrtiny '200 a k typům IV.4)1.d.2: *Sakramentář Innocence III.*, Madrid, BN.ms.730, f.82r z Benátské školy 1198-1216 – M.Boskovits 1997 (pozn.23), s.42 ad., IV.4)1.d.3:-4+10: *3.sv.Legendáře*, Marciana, Lat.IX, 28=2798, z r.1230, IV.4)1.d.5: *Komentář k Evangelii sv.Marka z Marciany*, Venezia, Lat.Z., 506=1611, f.73r ad. z přelomu 30. a 40.let '200. U zmíněných benátských příkladů je o to důležitější, že obliba uvedeného druhu motivů prostupuje napříč různými dílnami, nejen Dílnou Trís vazkového Legendáře z Marciany a jejím odchovancem Mistrem Komentáře z Marciany, ale i díly, která nepocházejí z tohoto dóžecího skriptoria např. *Mistr Jakubových příběhů z Nového Zákona ze soukromé sbírky*, z let 1200-1210 – M.Boskovits 1997 (pozn.23), kat.5.

⁶¹ K uvedeným motivům, typickým pro Benátky viz k typu IV.4)1.e.3: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.186v z r.1232-50 – S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14 a k typům IV.4)1.e.4-5: *Graduál z Berlína*, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms.4068, f.46r aj. z 1240-50 (pozdní dílo Mistra komentáře z Marciany).

⁶² Podrobněji viz kapitola II.2: jde hlavně o druhý-třetí boloňský styl.

šroubovitě přetáčených listů (Tab.III.4)1.e.1) zde se pro svoji četnost stávají téměř místně charakteristickým ornamentem. Současně se v levantských skriptoriích objevují i *kuriosní tvarové variace kombinující obalování spirálovitě stáčeného stvolu se zdůrazňováním kořenové partie listu v podobě samostatné spirálovitě stáčené polopalmy* (Tab.III.4)1.b.2).⁶³ Podobně místně charakteristické jsou také *typicky byzantské* motivy *oboustranně šroubovitě přetáčených mandlovitých listků*, které se hojně objevují v jižní Itálii – konkrétně v *messinském* skriptoriu (Tab.IV.4)1.e.9-10 a srovn. je s Tab.I.6)1.g.4).⁶⁴ Pro jižní Itálii je také charakteristická *obliba složitých skladeb z laločnatých akantů*, které právě v *Messině* (od 90.let 12.století) nabývají mimořádně skladebně bohaté formy, ačkoliv jednotlivé motivy, z nichž jsou poskládány, představují běžně dostupná schémata člunkovitého stáčení, zavíjení i zavinutí a přetáčení (Tab.IV.4)1.g.4-5) a na tuto tradici pak v jižní Itálii navazují dobově zcela netypické, *asymetrické sestavy oboustranně přetáčených a současně esovitě prohýbaných a různosměrně stáčených listů* (Tab.IV.4)1.g.6).⁶⁵ Naopak zcela tradičně a lokálně neodlišitelně se jeví *pásové sestavy laločnatých polopalmet* (Tab.IV.4)1.g.1-2) či s nimi příbuzné oprostěné *rozvilinové skladby* (Tab.IV.4)1.g.3), které jsou rozšířené po celé Itálii, ale v 1.čtvrtině 200 svým hojným výskytem v Toskánsku a Umbrii také téměř získávají charakter místně významného ornamentu, ale dokud nebudou bezpečně lokalisovány rukopisy z Lombardie a dokud nebude vyjasněn jejich vztah k toskánskému pozdně románskému geometrickému stylu je takové hodnocení předčasné. Podobně k tradičním motivům, velmi rozšířeným po Itálii a typickým i pro pozdně románské tvarosloví patří *vidlicovitě a trubcovitě seskupované laločnaté listy* (Tab.IV.4)1.f), které jsou předstupněm pro motivy, jež před polovinou 200 v Benátkách (Protogaibanovská dílna Antifonáře ze soukromé sbírky) a po polovině 200 výrazně zasáhnou svým skladebným principem i do podoby velkých malovaných iniciál. V 1.polovině 200 se ovšem jeví jako spíše tradiční, lokálně nezabarvený ornament. Podobné sestavy, ovšem z výrazně protažených polopalmet lze doložit i v levantských skriptoriích (Tab.III.4)1.f).⁶⁶ Zvláštním druhem akantového listoví jsou *kadeřavé akanty*. Jejich vzestupné užívání je spojeno s tradicí toskánskému pozdně románskému geometrickému stylu, kde se objevují v tvarové *kombinaci laločnatých a zaostřených forem* (Tab.IV.4)2.c), přičemž od tohoto základu jsou během 1.poloviny 200 odvozovány jejich skladebné varianty, především v *laločnatých formách* (Tab.IV.4)2.a.1), které jsou zejména v *Perugii a Piacenze užívány nad míru obvyklou před polovinou 200*. Skladebné varianty laločnatých kadeřavých akantů v tanních dílnách nabývají forem *šroubovitě přetáčených listů* (Tab.IV.4)2.a.3) nebo zcela *atypických tvarů: po ose rozštěpeného listu, do jehož proříznuté štěrbiny jsou vsunovány na opačnou stranu vyrůstající laločnaté polopalmy* (Tab.IV.4)2.a.2) a také v *Benátkách*, před polovinou 200 se v *Protogaibanovské dílně* objevují v kombinaci *šroubovitěho přetáčení, pravoúhlého zalomení, podobného motivům u levantských šroubovitě přetáčených laločnatých polopalmet* (Tab.III.4)1.e.1), nadto kombinované i s *dessinovou prokresbou zdůrazněného prohýbání listu* (Tab.IV.4)2.a.4). Naopak v jižní Itálii se často objevují, jinde zcela vzácné *palmety z kadeřavých zaostřených akantů* (Tab.IV.4)2.b). Celkově jde ale o

⁶³ K uvedeným příkladům z levantských latinských skriptorií viz k typu III.4)1.b.2 + e.1-2: *Bible z Guarneriani*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.232r, 19v a 204r z 1.čtvrtiny 200

⁶⁴ K příkladům typu IV.4)1.g.9-10 viz *Evangeliář z Messiny*, Messina, Biblioteca del Seminario Arcivescovile, ms.11, f.1r z let 1190-1200.

⁶⁵ Uvedené příklady z jižní Itálie zastupují např. k typu IV.4)1.g.4-5: *Misál z Messiny*, Madrid, BN.cod.52, f.81r aj. z r.1190 a k typu IV.4)1.g.6: *Astrologický kodex ze Salerna* (Georgius Zothorus Zaparus Fendulus; Flores astrologiae), Paris, BN.lat.7330, f.1r z 2.čtvrtiny 200 – F.Avril 1984 (pozn.22), kat.189.

⁶⁶ Reprezentativní příklady uvedených motivů IV.4)1.f.2: *Bible z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.69 z doby kol.r.1200 -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.221 a k III.4)1.f: *Bible z Guarneriani*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.204r a 24r z 1.čtvrtiny 200.

motivy během 1. poloviny '200, kromě zmíněné Perugie a Piacenzy, spíše vzácné a např. v levantských skriptoriích zatím nedoložené.⁶⁷

Podobně méně časté jsou i **zaostřené formy akantu**. Ve srovnání s byzantským knižním malířstvím, kde se tato forma téměř nevyskytuje, jsou zaostřené akanty v italské iluminaci během 1. poloviny '200, ač nikoliv hojně, přeci jen zastoupeny v základní škále tvarů tohoto druhu ornamentů. Nejběžnější podobou zaostřených akantů jsou *protáhlé palmetry* (Tab.IV.4)3.a), *polopalmetry* (Tab.IV.4)3.b), *lancetové listy* (Tab.III.4)2.a.1) a jejich *vidlicovité a trubicovité sestavy* (Tab.IV.4)3.f + III.4)2.c). K tvarově **ojedinělým** skladbám, které se u tohoto druhu listoví objevují v 1. polovině '200 patří např. *zkrácené spirálovité stáčené výhonky* (Tab.III.4)2.a.2), kombinace *šroubovitého přetáčení zaostřené palmetry s obalováním jejího vrcholu zavíjeným listkem* (Tab.III.4)2.b.1) nebo současné *spirálovité stáčení listu, člunkovité stáčení jeho vrcholu v kombinaci se šroubovitým přetáčením* (Tab.III.4)2.b.2). **Prostorově** velmi pozoruhodné jsou i *šroubovitě přetáčené lancety* (Tab.III.4)2.e) a *kaskádovitě zprohýbané lancety* (Tab.IV.4)3.g.2). Tvaroslovný repertoár doplňují i *aditivní sestavy* ze zaostřených listů (Tab.IV.4)3.g.1). Zvláštností tohoto druhu akantu, rozšířeného ve všech sledovaných centrech 1. poloviny '200 je výrazná **tendence ke skladebným a pohybově složitým formám**, v nichž se objevuje i při nikterak hojném zastoupení, a to prakticky **průběžně** během sledovaného období, přičemž nelze říci, že by vývoj tohoto druhu listoví byl ovládan výrazně se prosazujícími proměnami tvarové skladby, protože prostorově rafinované sestavy lze stejně dobře doložit na počátku '200 i před polovinou '200.⁶⁸

K obecně rozšířenému, ale v průběhu 1. poloviny '200 také nikterak hojnému tvarosloví patří i **listoví kombinující laločnaté a zaostřené formy**. Nejčastěji se uplatňují *palmetry*, ať již v *pásové skladbě* (Tab.IV.4)4.a.1-3) či v podobě *volných palmetových listů* (Tab.IV.4)4.a.4-6 + III.4)3.a), které svým obrysem připomínají v Byzanci tolik oblíbené rosetové květinové srostlice palmetových tvarů (Tab.I.11)1.e-f). **S byzantskými vzory** přímo souvisí i varianty *palmet vepisovaných do srdčitých tvarů* (Tab.IV.4)4.a.6) a *palmetry s vepsaným srdčítým středem* (III.4)3.a). Vedle palmet se poté uplatňují zejména výrazně *zkrácené listy* (IV.4)4.d) a *různé sestavy*: od *vidlicovitých* (Tab.III.4)3.b), přes *kalichovité* (Tab.IV.4)4.g.1) až po *pásovou skladbu na přeskáčku kladených trojlístých palmet* (Tab.IV.4)4.g.2). Tento druh tvarosloví byl v 1. polovině '200 jen okrajovým typem ornamentiky a patrně nebylo využito jeho forem v celé škále typů, zastoupených u laločnatých a z větší části i u zaostřených akantů.⁶⁹

⁶⁷ Charakteristické příklady k uvedeným typům IV.4)2.a: *Bible z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.69 z doby kol.r.1200 -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.219, k typu IV.4)2.a.3: *Antifonář ze San Lorenzo*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.15, f.51r ad. z 1200-10 -A.Caleca 1969 (pozn.2), obr.356, k typu IV.4)2.a.4: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.186v z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14, k typům 2.b: *Homiliář „C“ z Messiny*, Madrid, BN. cod.10, f.7r z 1190-1200 a k výchozím příkladům toskánského pozdně románského geometrického stylu typu IV.4)2.c: *Vitae sanctorum*, Milano, Ambrosiana B.55.inf., f.214r z doby kolem r.1200 - R.Cipriani 1968 (pozn.3), s.175.

⁶⁸ Z prostorově a skladebně nejpůsobivějších příkladů viz typ IV.4)3.e: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.37r z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14, k typu 3.g.1: *Homiliář z Messiny*, Madrid, BN. cod.9, f.61r z 1190-1200 a 3.g.2: *Vitae sanctorum*, Milano, Ambrosiana B.55.inf., f.39v z doby kolem r.1200 - R.Cipriani 1968 (pozn.3), s.175 a k typu III.4)2.b.2: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.24r z 1.čtvrtiny '200.

⁶⁹ K tvarově pozoruhodným skladbám typu IV.4)4.a.6+g.2-3: *Astrologický kodex ze Salerna* (Georgius Zothorus Zaporus Fendulus; Flores astrologiae), Paris, BN.lat.7330, f.10v a 1r z 2.čtvrtiny '200 - F.Avril 1984 (pozn.22), kat.189 a k typům pásových ornamentů IV.4)a.1-3: pocházejí z benátských dílen Mistra Komentáře k Evangelii sv.Marka z Marciany, Venezia, Lat.Z., 506=1611, f.269r ad. z přelomu 30. a 40.let '200, z Protogaibanovské dílny *Antifonáře ze soukromé sbírky*, f.37r z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14 a Dílny Legendáře z Marciany: *1.svazek Legendáře*, Marciana, Lat.Z., 356=1609, f.317v ze 4.čtvrtiny 12.století. Ačkoliv je tento druh pásových ornamentů v benátském prostředí velmi hojně užíván, tak jako v Byzanci, dokud nebude důsledně zpracována předešlá vrstva románských děl 11. a 12.století a jejich dědictví v severní Itálii, nelze jednoznačně

Důležitou složkou iluminátorské ornamentiky 1.poloviny '200 jsou **OVÍJEJÍCÍ A OBALUJÍCÍ LÍSTKY** a s nimi spojené motivy vázané většinou na **VÝZDOBU STVOLŮ**. Základem tohoto druhu ornamentiky jsou **drobné bobulovité listky**, které se vyskytují ve formě zavíjených nebo zavinutých listů. Jde o dědictví geometrického stylu, které je v průběhu 1.poloviny '200 dále transformováno do podoby pohybově a prostorově rafinovaných skladeb. *Zavíjené listy* jsou ve svých základních formách obecně rozšířeným druhem ornamentiky (Tab.IV.5)1.a.1-3 + III.5)1.a) a podle dostupných pramenů se zdá, že také *varianty s protaženými zaostřenými* výběhy jsou součástí obecně užívaného repertoáru (Tab.IV.5)1.a.6). Skladebně obvyklá sestava *zavíjených listů, jakoby stažených ke stvolu*, z něž vyrůstají (Tab.IV.4)1.a.4), ale patří k velmi **hojným** motivům benátské **Protogaibanovské dílny** a v tomto smyslu může být považována za jeden z místně charakteristických motivů.⁷⁰ Podobně také varianty s *přetočenými zaostřenými výběhy* (Tab.IV.5)1.a.7-8), velmi často užívané ve zmíněné Protogaibanovské dílně před polovinou '200 a v **Perugii** již od počátku '200 patří k místně typickým skladbám.⁷¹ *Zavinuté výhonky*, velmi hojné v předešlém 12.století, ztrácejí své dominantní postavení v oblasti malované ornamentiky a přecházejí spíše do repertoáru kaligrafických ornamentů (Tab.IV.2)3.b.6 a d.10-11), ale v průběhu 1.poloviny '200 doznívá jejich užívání i v malované ornamentice (Tab.IV.5)1.b.1-4 + III.5)1.b) a zejména v **Piacenze** se **ve spojení s přísazenými kaligrafickými bičiky** stávají jedním z místně typických motivů (Tab.IV.5)1.b.2 a IV.5)4.a.3-4).⁷² Kromě základních variant se i u tohoto druhu ornamentů projevují i prostorově rafinované konstrukce, zejména v podobě *kombinace zavíjení a přetáčení* (Tab.IV.5)1.b.5), které slouží jako prostředkující článek pro zalamování stvolů v pozdních dílech benátského **Mistra Komentáře z Marciany** ze 40.let '200.⁷³ Listoví tohoto druhu je vázáno především na výzdobu stvolů, a to v *pozici ovíjejíci* (Tab.IV.5)1.c.1-2+ III.5)1.c.1-2) nebo *obalující stvol* (Tab.IV.5)1.d.1-2 + III.5)1.d.1). Kromě uvedených základních podob ovíjení a obalování, běžně dostupných a převzatých z románského tvarosloví 12.století se v průběhu 2.čtvrtiny '200 i zde objevují atypické, místně patrně charakteristické skladebné konstrukce, a to zejména v Benátkách; V dílně **Legendáře z Marciany**, např. dochází k výraznému **zdvihání až rozevlátí** obalujícího listoví (Tab.IV.5)1.d.3), podobně jako u příbuzných motivů z latinských levantských skriptorií (Tab.III.5)1.d.1), dále v dílně **Mistra Komentáře z Marciany** jsou často zdůrazňovány detaily **prostorového obalujícího pohybu** (Tab.IV.5)1.d.4) a souběžná tvorba **Protogaibanovské dílny** tyto prostorově rafinované obalující a ovíjejíci motivy přejímá a aplikuje dosud nezvyklým způsobem i **jako doplňky ostatního druhu listoví** (Tab.IV.5)1.d.5), což před polovinou '200 nemá srovnání v ostatních centrech v Itálii.⁷⁴ Tento dynamický způsob transformace obalujících a ovíjejíci listků, ale není izolován jen na Benátky, výrazně se projevuje také v **latinských skriptoriích v Levantě**, a to částečně **ve zmíněné shodě s některými benátskými příklady** (Tab.III.5)1.d.1 srovn. s IV.5)1.d.3) a za druhé, v Zámorí se objevují i zcela atypické skladby (Tab.III.5)1.d.2), které **předjímají od 2.poloviny '200 tolik oblíbený motiv**

spojit tento motiv do benátsko – byzantských souvislostí, ani jej pokládat za výrazně charakteristický pro benátskou školu.

⁷⁰ K příkladům uvedeného typu IV.5)1.a.4-5: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.3r z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14.

⁷¹ K typům IV.5)1.a.7-8: kromě pozn.výše i *Antifonář ze San Lorenzo*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.15, f.22r ad. z 1200-10 -A.Caleca 1969 (pozn.2), obr.338 ad..

⁷² K charakteristickým příkladům typu IV.5)1.b.2 a IV.5)4.a.3-4: *Bible z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.69 z doby kol.r.1200 -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.206 – 216.

⁷³ K příkladům IV.5)1.b.5: *Mistr Komentáře z Marciany - 3.sv.Legendáře*, Marciana, Lat.IX, 28=2798, f.269r z r.1230.

⁷⁴ K typům IV.5)1.d.3-4: *3.sv.Legendáře*, Marciana, Lat.IX, 28=2798, f.103r z r.1230 a k typu IV.5)1.d.5: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.74v z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14.

kombinující obalování a ovíjení (Tab.V.5)1.e).⁷⁵ Před polovinou 200 se v Itálii, ve srovnání s Levantou, předstupně současně obalujících a výběhem ovíjejících výhonků objevují ve formě podstatně jednodušší a plně závislé na tradici geometrického stylu (Tab.IV.5)1.e). Výše popsané skladebné principy obalování a ovíjení byly z části přeneseny i na ostatní druhy listoví (Tab.IV.5)2 + III.5)2), které je také ve výše jmenovaných dílnách ovládáno obdobnou pohybovou dynamisací svých tvarů.

Do obecně dostupného tvarosloví patří i **vidlicovité a trubicovité motivy** většinou spojené s obalujícími listy (Tab.IV.5)3.a-c a IV.5)4.b + III.5)3.a. a III.5)4.a-b). Od uvedeného obecného tvarosloví se podle dostupného materiálu odlišují jen **masívní tvary vidlicovitých konstrukcí** (Tab.IV.5)3.d.2-3) a **trubic** (Tab.IV.5)4.b.4-5) z jižní Itálie, konkrétně z messinských dílen raného štaufského období (90.léta 12.století). Tam se také ve 30.letech 200 objevují **rozvilinová schemata**, sestavovaná do plošných srostlic (Tab.IV.5)4.c), která jsou skladebně odvozena z byzantské knižní malby – např. **srdčitý tvar, do něž je vepsána srostlice** (Tab.IV.5)4.c.5), ale i osobitým způsobem transformována do podoby **esovitých segmentů stvolu** (Tab.IV.5)4.c.1-3).⁷⁶ Motivy toho druhu se uplatňují jako plošná výplň vnějšího pole iniciál, vlastně podobně jako v Byzanci zdobí vnitřní pole dekorativních záhlaví kapitol.

SRDČITÉ A KAPKOVITÉ LÍSTKY patří k tomu druhu ornamentiky, který je odvozen z byzantských vzorů, ale již během 11. a 12.století se stal součástí i románského tvarosloví. **Základní varianty** tohoto druhu ornamentů (Tab.IV.6)1.a + III.6)1.a.), přes svůj byzantský původ, představují v 1.polovině 200 **internacionalisované tvarosloví**, jehož užívání v Itálii i Zámorí kontinuálně pokračuje z předešlé doby. Výrazné tvaroslovné **inovyace** tohoto druhu ornamentů jsou v Itálii i Levantě **přejímány z byzantských vzorů**; Jde především o sestavy **srdčitých listů z obrysových pásek** (IV.6)1.b + III.6)1.b), dále o **motivы vepsaných listů do srdčitého listu** (Tab.IV.4)4.a.6 + IV.6)1.c), které se objevují v jižní Itálii a v Benátkách a různé **konstrukčně či pohybově složité sestavy srdčitých a kapkovitých motivů**.⁷⁷

K takovým patří např. motiv **srdčitého listu z obrysové pásky s vepsaným trojlístem** (Tab.IV.6)2.a) a **kapka z obrysové pásky s boku vepsaným trojlístem** (Tab.IV.6)2.b), což jsou příklady doložené pouze v jižní Itálii.⁷⁸ V levantských rukopisech se kromě základních typů a jejich variant v obrysové pásce vzácně objevují i motivы **volné zlaté kapky**, směřující svojí zaostřenou částí do vidlice (Tab.III.6)2.) a neméně vzácná kombinace kapkovitého listu z obrysové pásky s vepsaným laločnatým výhonkem, čímž vzniká skladba **člunkovitě stáčeného kapkovitého listu z obrysové pásky** (Tab.III.6)3.).⁷⁹ Jak vidno byzantská škála tohoto druhu motivů není v západním prostředí přejata celá, ale jen v základních typologických variantách (uvedené př.srovn.s Tab.I.8)1-4). Motiv volné zlaté kapky ale bude patřit k tomu druhu ornamentů, které se z repertoáru italské knižní malby již neztratí (viz kapitola II. a III.).

⁷⁵ K typům III.5)1.d.1-2: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.208v a 53r z 1.čtvrtiny 200.

⁷⁶ K jihoitalským příkladům typů IV.5)3.d.2-3: *Homiliář „C“ z Messiny*, Madrid, BN.cod.10, f.7v z 1190-1200, k typům IV.5)4.b.4: *Misál z Messiny*, Madrid, BN.cod.52, f.76r aj. z r.1190, k typu IV.5)4.b.5: *Dvousvazková Bible z Messiny*, Madrid, BN.cod.6, f.151r z doby kolem r.1200 a k typům IV.5)4.c: *Žaltář Fridricha II. z Riccardiany*, Firenze, BN.Riccardiana, Ms.32, f.1r z 1235-37.

⁷⁷ K příkladům k typu IV.6)1.b: *Žaltář Fridricha II. z Riccardiany*, Firenze, BN.Riccardiana, Ms.32, f.1r z 1235-37 a k typu IV.6)1.c: Pozdní tvorba Mistra Komentáře z Marciány: *Graduál z Berlína*, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms.4068, f.108r aj. z 1240-50.

⁷⁸ K příkladům v jižní Itálii oblíbených motivů typu IV.6)2.a: *Žaltář Fridricha II. z Riccardiany*, Firenze, BN.Riccardiana, Ms.32, f.1r z 1235-37 a k typu IV.6)2.b: *Evangeliář z Messiny*, Messina, Biblioteca del Seminario Arcivescovile, ms.11, f.27r z let 1190-1200.

⁷⁹ K příkladům typů III.6)2.-3: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.124v a f.53r z 1.čtvrtiny 200.

Většina **GEOMETRICKÝCH MOTIVŮ** pochází z tvarosloví románského geometrického stylu a patří k obecně rozšířeným prvkům výzdoby, které jen ve výjimečných případech, kdy jejich podoba vykazuje značně atypické tvary lze považovat za podpůrný prostředek k lokalizaci a dataci. **Lineární ornamenty** ale patří do oné všeobecně dostupné škály ornamentů. *Obrysové linie rámu* (Tab.IV.7)1.a), *vlnovky* (Tab.IV.7)1.b), klasický *zubořez* (Tab.IV.7)1.c), *routové sestavy* (Tab.IV.7)d) i varianty *kruhových forem* ornamentů (Tab.IV.7)e.1-4) nelze označit za dílensky modifikované tvarosloví, podobně jako základní typy *lineárních abstraktních rostlinných ornamentů* (Tab.IV.7)1.f.1-3). *Kombinace stylisovaných rostlinných forem a lineárních geometrických skladeb*, ale již mohou naznačovat, alespoň orientačně základní spojitosti knižní tvorby v daném centru k jiným zemím. Konkrétně, *vidlicovité sestavy* kombinující lineární a kruhové tvary na tělech iniciál a v rámech vnějších polí (Tab.IV.7)1.g.2) jsou **příznakem kontaktů se západním Záalpím** a jejich výskyt je obzvláště charakteristický např. pro skriptorium v *Assisi*.⁸⁰ Podobně také *kombinace čtyřlaločnatých roset často s vnitřní lineární osou* (Tab.IV.7)g.6), doplňované *fasetovými motivy* (Tab.IV.7)1.g.8) představují motivy charakteristické **pro centra výrazně orientovaná na Byzanc** – zvláště **jižní Itálie a Benátky**.⁸¹ Ostatní druhy kombinací rostlinných a abstraktních geometrických motivů nelze použít ani k tomuto obecnému určení možných souvztažností (Tab.IV.7)1.g.1, 3-5, 9-14). Zvláštním případem jsou ovšem **plošné tapety** ze *síťového vzoru s čtyřlaločnatými rosetami* (Tab.IV.7)1.g.7), které lze považovat za *typický západní motiv*, ale problém je, že se objevují i v těch centrech, která jsou výrazně orientována **na Byzanc** (např. v *Messině* již v 90. letech 12. století) a současně se vyskytují i v byzantské knižní malbě (Tab.II.9)1.c.5), takže není zcela jisté, zda do uvedených dílen přicházejí ze západu či východu.⁸² Pravděpodobnější je spíše přijetí těchto motivů ze západu neboť v byzantské iluminaci se v této vyhraněné podobě dochovaly až z doby po polovině 13. století, ale výpovědní hodnota tohoto motivu, z hlediska případného místního nebo časového určení není valná, protože jde o motiv sledovatelný téměř ve všech dílnách. Dobře ovšem **dokládá výrazný rozptyl části francouzsky orientovaného tvarosloví** již před polovinou 200. **Pletence** patří k nejtypičtějším skladbám románského tvarosloví a 1. polovina 200 je v Itálii i Levantě dobou jejich trvajících a všeobecné oblíbenosti. Nejčastěji se uplatňují v tělech iniciál, jako pletencové vlysy, prstence a kornua. Kromě obecných typů lze v rámci *pletencových vlysů* upozornit na možná charakteristickou **oblubu zaostřených a utažených pásů** (Tab.IV.7)2.a.1) v centrech spojovaných s **výraznou recepcí francouzských podnětů** – např. v *Piacenze a Assisi*.⁸³ Zcela zvláštní kategorií jsou **pletence se zahrocenými nárožními okraji** (tab.IV.7)2.a.4 + III.7)2.a.1), které bývají často užívány v *latinských skriptoriích v Levantě a v jižní Itálii*.⁸⁴ V jižní Itálii se nadto objevují i v *nepravidelných skladebných variacích* a současně ve spojení s místně charakteristickými *dynamicky prokrajovanými rámy s přisazenými bičíky* k zaostřeným hranám představují nezaměnitelný místní ornament (Tab.IV.7)2.a.4). **Pletencové prstence** patří k nejobecněji dostupnému dědictví románské tradice (Tab.IV.2.b.1-4 + III.7)2.b-c), podobně jako *nárožní pletence těl iniciál – kornua* (Tab.IV.7)2.c.1-7 +

⁸⁰ K příkladům typu IV.7)1.g.2: *Bible Giovanniho da Parma*, Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, ms.17, f.1r z doby kol.r.1240 – M.G.Ciardì Dupre 1990 (pozn.21), obr.36 ad.

⁸¹ K typu IV.7)1.g.6: 3.sv. *Legendáře*, Marciana, Lat.IX, 28=2798, f.103r, 189r ad. z r.1230 a k typu IV.7)1.g.8: *Astrologický kodex ze Salerna* (Georgius Zothorus Zaparus Fendulus; Flores astrologiae), Paris, BN.lat.7330, f.25v z 2.čtvrtiny 200 – F.Avril 1984 (pozn.22), kat. 189.

⁸² K typu IV.7)1.g.7: *Homiliář „C“ z Messiny*, Madrid, BN. cod.10, f.1r z 1190-1200.

⁸³ K typu IV.7)2.a.1: *Misál z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.37, f.139v z poč. 200 – A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.321 ad. a nebo *Bible Giovanniho da Parma*, Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, ms.17, f.276v z doby kol.r.1240.

⁸⁴ K typům III.7)2.a.1: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.53r, 204r aj. z 1.čtvrtiny 200 nebo k typu IV.7)2.a.4: *Misál z Messiny*, Madrid, BN.cod.52, f.76r aj. z r.1190.

III.7)2.d.1), které lze sledovat od jednoduchých až po složitě prokomponované sestavy. Výjimkou v rámci kornuí jsou **jihoitalské typy s výrazně dynamisovanými výběhy do bordur** v podobě tamních oblíbených protáhlých a zaostřených tvarů zakončených pružnými bičičky (Tab.IV.7)2.c.8) a některé **typy kornuí v levantských rukopisech**, kde se objevují motivy **přizpůsobující** tento typický západní ornament některým **byzantským skladbám ze srdčitých** (Tab.III.2)1.c) či **trojlístých tvarů** (Tab.III.7)2.d.2).⁸⁵

Pokud bylo možné u předešlých ornamentů nalézt vzácné atypické výjimky, které byly výrazem místně charakteristického stylu či alespoň odkazovaly k obecnější orientaci daných dílen, pak **prstence** představují zcela lokálně neidentifikovatelný druh tvarosloví. **Lineární typ prstenců** (Tab.IV.7)3.a + III.7)3.a) patří k internacionalisovanému tvarosloví západní i východní iluminace, malované či kreslené **prstence v šířce těla či stvolu**, jež obepínají (Tab.IV.7)3.b + III.7)3.b), **bobulovité prstence** (Tab.IV.7)3.c + III.7)3.c), **cibulovité prstence** (Tab.IV.7)3.d. + III.7)3.d) i dostupné typy **zoomorfních prstenců** (Tab.III.7)3.e) zatím nemohou posloužit k bližšímu časovému či místnímu určení.

Velmi důležitým druhem ornamentiky jsou **kolénka**, v západním prostředí většinou dvojdílná či trojdílná. **Jednodílná kolénka**, typická pro byzantské iniciály komnénovské doby (Tab.I.1)2.a,d) se podle dostupných pramenů v Itálii ani Levantě během 1.poloviny '200, na rozdíl od předešlých dob nevyskytují (Tab.IV.7)4.a). **Dvojdílná kolénka z cibulovitých prstenců** (Tab.IV.7)4.b.1) či **lastur** (Tab.IV.7)4.b.2) patří k běžnému tvaroslovnému prostředku. Pouze výrazně zdobené varianty **s lasturovitou příklopkou v podobě laločnaté palmety a z boku přisazenými laločnatými trojlísty** (Tab.IV.7)4.b.3) vybočují z obvyklého tvarosloví a pokud lze z dostupného materiálu soudit, jsou velmi časté zejména v **jižní Itálii**.⁸⁶ Také **trojdílná kolénka ze středové bobule a bočních cibulovitých prstenců** (Tab.IV.7)4.c.1 + III.7)4.b) či **středové bobule a bočních lastur** (Tab.IV.7)4.c.2 + III.7)4.a) patří k všeobecně dostupnému dědictví geometrického stylu, ale podobně jako u dvojdílných kolének, v **jižní Itálii** bývají i tyto sestavy transformovány pomocí **laločnatého listoví na příklopce lastury a listů či nálevek přisazovaných mezi oválné části kolénka** (Tab.IV.7)4.c.3-4).⁸⁷ Tento druh motivů bude nepostradatelnou součástí italského iluminátorského systému i po polovině '200 (viz kapitola II.2 a III.2).

Součástí valné většiny používaných kolének jsou **lasturovité motivy**. Jde o ornament přejatý z románského tvarosloví v základní podobě s **dessinovou prokresbou** či **bez** (Tab.IV.7)5.a.1-2) anebo **ve variantách s listovými příklopkami** (Tab.IV.7)5.b.1-3 a zmíněné IV.7)4.b.3 + c.3-4), nejčastěji trojlístými. Velmi vzácně se během 1.poloviny '200 objevují i **lasturovité srostlice s výrazně přetvořenou rubovou částí** (Tab.IV.7)5.c, jak jejich podobu dokládají poměrně hojné motivy v peruginských rukopisech.⁸⁸ Ale nelze s jistotou určit, zda jde přímo o motiv typický pro místní skriptorium či je-li tato varianta, vzácným, ale obecně dostupným motivem. Podobně je tomu i s **atypickými lasturami levantských rukopisů** (Tab.III.7)5.b), jejichž **okraje zdobí laločnaté tvary a svrchní příklopka je stažena tak, až vzniká dojem, že nejde o lasturu, ale z boku nahlížený prstenc**.⁸⁹ Souvislost tohoto motivu s předešlými typy i

⁸⁵ K typům kornuí IV.7)2.c.8: *Dvousvazková Bible z Messiny*, Madrid, BN.cod.6, f.151r z doby kolem r.1200 a k typům III.2)1.c+ III.7)2.d.2: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.19v, 208v aj. z 1.čtvrtiny '200.

⁸⁶ K jihoitalským typům dvojdílných kolének, k typu IV.7)4.b.3: *Homiliář „C“ z Messiny*, Madrid, BN. cod.10, f.1r z 1190-1200.

⁸⁷ K jihoitalským typům trojdílných kolének, typů IV.7)4.c.3: *Homiliář „C“ z Messiny*, Madrid, BN. cod.10, f.7v z 1190-1200, k typu IV.7)4.c.4: *Evangeliiář z Messiny*, Messina, Biblioteca del Seminario Arcivescovile, ms.11, f.1r z let 1190-1200.

⁸⁸ K transformovaným typům lasturovitých srostlic typu IV.7)5.c: *Antifonář ze San Lorenzo*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.15, f.75v ad. z 1200-10.

⁸⁹ K typům III.7)5.b: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.208v z 1.čtvrtiny '200.

přes značnou míru transformace, však tuto sestavu typologicky řadí k uvedeným lasturám. V tamních dílech, na rozdíl od Itálie, ale patří lastury k nejméně používaným motivům. **TROJLISTY** patří k velmi oblíbenému a do značné míry rozšířenému tvarosloví, které bylo z větší části také převzato z tradic 11. a 12. století. Jeho základní podobu reprezentují **trojlisté palmy laločnatých** (Tab.IV.8)1.a) a **zaostřených tvarů**, které mají podobu buď *byzantisujícího listu, někdy i s přisazeným bičíkem* (Tab.IV.8)1.b.1-2 +III.8)1.a) nebo *kopinatého liliového listu* (Tab.IV.8)1.b.3), případně se objevují varianty *kombinující laločnaté a zaostřené tvary* (Tab.IV.8)1.c.1-4 +III.8)1.b), někdy i *vějířovitě upravené* (Tab.IV.8)1.c.5) či *s protaženými boky* (Tab.IV.8)1.c.6). Složitější skladbu představují **šroubovitě přetáčené trojlisty či trojlisty se šroubovitě přetočeným a zaostřeným výběhem** (Tab.IV.8)1.d), z nichž byly již zmíněny *varianty kapkovitých tvarů* (Tab.IV.8)1.d.1), charakteristické pro pozdní tvorbu *Mistra Komentáře sv.Marka z Marciany*.⁹⁰ Příbuznou formou k předešlým prostorově dynamickým příkladům jsou vzácně se vyskytující *zpětně přetáčené trojlisté palmy* (Tab.IV.8)1.e).

Méně bohatá typologická škála je spojena s **trojlistými polopalmetami**. Nejčastěji se objevují v podobě *laločnaté polopalmy, často s protaženým spirálovitě stáčeným vrcholem* (Tab.IV.8)2.a +III.8)2.a) nebo ve *vějířovitě úpravě* (Tab.IV.8)2.b) či v tvarové *kombinaci zaostřených a laločnatých forem* (Tab.IV.8)2.c). Obecně méně se vyskytují jejich *zpětně přetáčené varianty* (Tab.IV.8)2.e). *Zaostřené trojlisté polopalmy* jsou v Itálii velmi vzácné, ale *v levantských skriptoriích patří k velmi častým motivům* (Tab.III.8)2.b).⁹¹ Tvarový repertoár doplňují i sestavy *přejaté z byzantské knižní malby* - s motivy *trojlistů vepsaných do srdčitých tvarů* (Tab.IV.8)3.a-b srovn.s Tab.I.10)4.a-c), které lze doložit v centrech orientovaných na byzantské prostředí – např. z *jižní Itálie*.⁹²

Většinu trojlistů lze považovat za obecně rozšířené a místně necharakteristické ornamenty, kromě čtyř výjimek; První představují již zmíněné *kapkovité varianty šroubovitě přetáčených trojlistů* (Tab.IV.8)1.d.1), typické pro *Benátky 40.let '200*.⁹³ Druhou výjimkou jsou zcela zvláštní *šroubovitě přetáčené trojlisté polopalmy, které se objevují i v pozici obalování stvolu* (Tab.IV.8)2.d). Jde o motivy obecně poměrně vzácné, ale pro svoji výraznou *koncentraci v Perugii*, kde jsou doprovázeny *i hojným užíváním zmíněných trojlistů s přetáčeným výběhem* (Tab.IV.8)1.d.3-4) a *podobně upravenými zavíjenými lístky* (Tab.IV.5)1.a.7), možná přeci jen považovatelné za motiv charakteristický pro tamní skriptorium.⁹⁴ K místně charakteristickým příkladům trojlistů lze také přiřadit *trojlisté aditivní sestavy levantských rukopisů* (Tab.III.8)3.a-c), které patrně vznikly jako *zjednodušené interpretace byzantských kalichovitých trojlistů* (Tab.I.12)4.d-e) a s největší pravděpodobností lze za typicky *levantské* považovat i zmíněné *zaostřené trojlisté polopalmy* (Tab.III.8)2.b).⁹⁵

KVĚTINOVÉ SROSTLICE významným způsobem doplňují tvaroslovný repertoár italských a zčásti i levantských rukopisů, avšak jejich podíl ve výzdobném systému i typologická skladba jsou podstatně menší než je tomu v byzantských rukopisech. **Rosety**

⁹⁰ Ke zmíněným typům IV.8)1.d.1: pozdní dílo Mistra Komentáře z Marciany: *Graduál z Berlína*, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms.4068, f.108r aj. z 1240-50.

⁹¹ K typům zaostřených trojlistých polopalmet typu III.8)2.b: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.19v aj. z 1.čtvrtiny '200.

⁹² K charakteristickým příkladům typů IV.8)3.a-b: *Astrologický kodex ze Salerna* (Georgius Zothorus Zarusus Fendulus; Flores astrologiae), Paris, BN.lat.7330, f.60v z 2.čtvrtiny '200 – F.Avril 1984 (pozn.22), kat.189.

⁹³ viz pozn.90.

⁹⁴ Motivy přetáčených výběhů a šroubovitě přetáčených trojlistů a jejich častý výskyt v Perugii lze doložit např. ve výzdobě *Antifonáře ze San Lorenzo*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.15, z 1200-10, a to typy IV.8)2.d: na f.75v a 12v, typ IV.8)1.d.3-4 i typ 5)1.a.7 na f.22r ad. –A.Caleca 1969 (pozn.2), obr.338 ad.

⁹⁵ K typu III.8)3.a-c: *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.204r, 207r, 19v z 1.čtvrtiny '200 a k typu III.8)2.b: tamtéž, f.19v ad.

představují nejběžnější typ květinových srostlic. *Základní pravidelné* typy byly přejaty z pozdně románských tradic (Tab.IV.9)1.a.1-2), přičemž odtud pochází i jejich *asymetrické a z boku zobrazené varianty* (Tab.IV.9)1.a.3, 5-6) či *prokomponované* sestavy ze čtyřlístého okvětí a mezi jeho tvary zasunutých nálevků (Tab.IV.9)1.a.4). Vedle uvedených motivů z pozdně románského tvarosloví základní podobu roset doplňují různé *parafráze byzantských palmetových roset* (Tab.I.11)1.d.), které v byzantském repertoáru patří k nejhodněji užívaným motivům před i po r.1204. K takovým parafrázím patří např. *trojdílné skladby laločnatých listů dostředivě stáčených do zavínutých výhonků* (Tab.IV.9)1.a.7-9), které se v Itálii hojně objevují *od 2.čtvrtiny '200*, a to v *Benátkách* – v dílně Mistra Komentáře z Marciany a v *jižní Itálii* – v Salernu.⁹⁶ Podobných transformací uvedeného byzantského vzoru a jeho variant (Tab.I.11)1.d-f) je v italském repertoáru vícero (Tab.IV.9)1.a.10-14), avšak ty nelze považovat za lokálně charakteristický motiv, neboť se objevují v průběhu 1.poloviny '200 po celé Itálii. Dokonce i část *skladebně složitějších typů roset, které využívají šroubovitě přetáčené listy* je s největší pravděpodobností *odvozena od zmíněného byzantského vzoru*, i když míra zjednodušení může tuto souvislost znejasňovat (Tab.IV.9)1.b.1), přeci skladbu motivů tohoto druhu nelze vysvětlit bez uvedené souvislosti s oním byzantským vzorem. Z byzantského tvarosloví také těží *aditivní sestavy* z oboustranně šroubovitě přetáčených listů v dílech *Mistra Komentáře sv.Marka z Marciany z 30.let '200* (Tab.IV.9)1.b.2).⁹⁷ *Šroubovitě přetáčení listů* se ale stalo východiskem i pro řadu rosetových srostlic, které žádnou souvislost s byzantským tvaroslovím nenaznačují. Naopak šroubovitě přetáčené listovní je doplňováno výhonky se *zavíjenými listky* (Tab.IV.9)1.b.3) či *člunkovitě stáčenými listky* (Tab.IV.9)1.b.4) nebo *vidlicemi* (Tab.IV.9)1.b.5) a výsledné sestavy působí výrazně *protogotickým dojmem*. Jejich výskyt se zdá být omezen na centra, kde převládala obliba důsledně uzavřených forem iniciál, tedy v *Perugii* a v *Benátkách* – v *Protogaibanovské dílně*.⁹⁸

Správnou skladbou uvedeného druhu roset jsou *sestavy z člunkovitě stáčených listů* (Tab.IV.9)1.c), což je základní konstrukční prostředek pro *typicky západní formu srostlic – tzv. „chobotnicové či hvězdicové srostlice.“* Tento typ srostlic je v 1.polovině '200 jedním z *nejpoužívanějších motivů* v dílnách v *Piacenze, Assisi a Perugii*.⁹⁹ Do benátské knižní malby se dostává ve zjednodušené podobě v dílech *Mistra Komentáře z Marciany z 30.let '200* a v podobě typologicky přesnější až s tvorbou *Protogaibanovské dílny*.¹⁰⁰ Od charakteristické, prostorově rafinované podoby tohoto „chobotnicového“ motivu (Tab.IV.9)1.c.6) se v Itálii

⁹⁶ K příkladům roset častých v Benátkách a jižní Itálii viz k typům IV.9)1.a.7-8: *Astrologický kodex ze Salerna* (Georgius Zothorus Zaparus Fendulus; Flores astrologiae), Paris, BN.lat.7330, f.1r, 1v aj. z 2.čtvrtiny '200 – F.Avril 1984 (pozn.22), kat.189 a k typu IV.9)1.a.9: *Komentář k Evangelii sv.Marka z Marciany*, Venezia, Lat.Z., 506=1611, f.63r ad. z přelomu 30. a 40.let '200.

⁹⁷ K aditivním rosetám Mistra Komentáře z Marciany, k typu IV.9)1.b.2: *Komentář k Evangelii sv.Marka z Marciany*, Venezia, Lat.Z., 506=1611, f.63r ad. z přelomu 30. a 40.let '200.

⁹⁸ K protogotickým typům roset, k typu IV.9)1.b.3: *Antifonář ze San Fortunato*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.37, f.205v ad. z doby kolem r.1230 a k typům IV.9)1.b.4-5: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.186v a 152r z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14.

⁹⁹ K typům variant „chobotnicových“ srostlic, užívaných v Piacenze - typ IV.9)1.c.1: *Bible z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.69 z doby kol.r.1200 -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.206 - 220, k typům IV.9)1.c.3, 5-6, 8: *Misál z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.44, f.81r (5.,8.), 83r (3.,6.) z poč.'200 -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.317-318, k variantám z Assisi, k typu IV.9)1.c.7: *Bible Giovanniho da Parma*, Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, ms.17, f.137r z doby kol.r.1240 -M.G.Ciardì Dupre 1990 (pozn.21), obr.36 ad. a k příkladům z Perugie, k typu IV.9)1.c.4: *Antifonář ze San Lorenzo*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.15, f.27r ad. z 1200-10.

¹⁰⁰ K příkladům „chobotnicových“ srostlic v benátských rukopisech, k typu IV.9)1.c.2: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.3r z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14 a k typu IV.9)1.c.9: *Komentář k Evangelii sv.Marka z Marciany*, Venezia, Lat.Z., 506=1611, f.34r ad. z přelomu 30. a 40.let '200.

výrazně odlišují plošné sestavy toho druhu z Assisi, kde se zdá, že i podoba tohoto druhu ornamentiky byla formována **podle francouzských vzorů** (Tab.IV.9)1.c.7).

K lokálně neodlišitelným druhům srostlic patří **aditivní rosetové sestavy** (Tab.IV.9)1.d.), které mohou pouze částečně napomoci k obecné orientaci možného původu díla, a to jen v případě, že je v rosetové skladbě aplikována výrazně stylově profilovaná komponenta – např. **byzantské srdčité listy s vepsanými ornamenty** (Tab.IV.9)1.d.3-4).¹⁰¹

Liliové květinové srostlice se v italských rukopisech před polovinou 200 objevují jednak v podobě **trojlístých sestav** (Tab.IV.9)2.a) **odvozených z byzantských vzorů** (Tab.I.11)1.d.-f), což je skladba vázaná hlavně na jižní Itálii a na Benátky,¹⁰² za druhé ve formě **liliového** (Tab.IV.9)2.b.1.) či **kopinatého listu** (Tab.IV.9)2.b.2), což je typické zejména pro Toskánsko a Umbrii, ale zvláště pro skriptorium v Assisi.¹⁰³ Třetí a nejrozšířenější formou liliových srostlic jsou **aditivní liliové sestavy**, které se odvíjejí od výše uvedených typů, tj. buď vytvářejí liliový květ pomocí **přisazovaných člunkovitě stáčených či laločnatých zavínutých výhonků s protaženým přetočeným rubem** (Tab.IV.9)2.c.1), takže připomínají základní liliový list, nebo jde o **adici motivů odvozených z byzantských forem šroubovitě přetáčených listů** (Tab.IV.9)2.c.2-3), což je forma velmi oblíbená zvláště v jižní Itálii.¹⁰⁴ Podobného druhu jsou i sestavy liliových srostlic **vepsané do srdčitého listu** (Tab.IV.9)2.c.4), jež ve 40. letech 200 užívá Mistr Komentáře z Marciany.¹⁰⁵ Naopak se **západními skladebnými principy** souvisí sestavy z **vidlicovitých a zavínutých výhonků** (Tab.IV.9)2.c.5), **aditivní plošné skladby** kombinující **protáhlé mandlovité listy se zavíjenými výhonky**, spolu s abstraktními **dessinovými prokresbami a bičky** (Tab.IV.9)2.c.7-10), což jsou motivy nejtýpčtější pro Assisi a z části též pro Toskánsko a Popádí - Padovu.¹⁰⁶ Západní rysy vykazují i liliové kombinace forem pozdních děl Mistra Komentáře z Marciany (Tab.IV.9)2.d).¹⁰⁷ Zdá se, že liliové květinové srostlice jsou přímo dokonalým příkladem ilustrujícím trojí rozdílný stylový základ italské knižní malby 1. poloviny 200 (románské tradice, byzantské a západní podněty). **Nálevkovité srostlice** se v Itálii před r.1250 objevují ve formě všeobecně rozšířených **nálevkovitých listů** (Tab.IV.9)3.a), v podobě **aditivních sestav** (Tab.IV.9)3.b), které jsou naopak typické zejména pro díla Protoğaibanovské dílny a v podobě **trychtýřovitých srostlic**

¹⁰¹ K uvedeným výrazně byzantisujícím typům IV.9)1.d.3: *Sakramentář Innocence III.*, Madrid, BN.ms.730, f.82r z Benátské školy 1198-1216 –M.Boskovits 1997 (pozn.23), s.42 ad. a k typu IV.9)1.d.4: *Astrologický kodex ze Salerna* (Georgius Zothorus Zaparus Fendulus; Flores astrologiae), Paris, BN.lat.7330, f.4r z 2.čtvrtiny 200 – F.Avril 1984 (pozn.22), kat.189a k ostatním typům IV.9)1.d.1: *I.svazek Legendáře*, Marciana, Lat.Z, 356=1609, f.313v z 4.čtvrtiny 12.století, k typu 1.d.2: *Misál z Messiny*, Madrid, BN.cod.52, f.76r aj. z r.1190, 1.d.5: *Bible z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.69 z doby kol.r.1200 -A.C.Quintavalle 1963, obr.206, k typu 1.d.6-8: *Antifonář ze San Lorenzo*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.15, f.60v, 55v, 22r z 1200-10.

¹⁰² K byzantským typům liliových srostlic v Benátkách a jižní Itálii, k typu IV.9)2.a.1: *Misál z Messiny*, Madrid, BN.cod.52, f.76r z r.1190, k typu 2.a.2: *3.sv.Legendáře*, Marciana, Lat.IX, 28=2798, f.168v z r.1230 a k typu 2.a.3: *Sakramentář Fridricha II.*, Vat.S.Pietro F.18, f.66r z 1.čtvrtiny 200.

¹⁰³ K příkladům typů IV.9)2.b.1: *Pasionál z Florencie*, Firenze, BN.ms.II.I.412, f.81v z 1190-1220 – R.Passalaqua-M.G.Ciardi Dupre 1980 (pozn.26), s.3 ad.a k typu 2.b.2: *Bible Giovanniho da Parma*, Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, ms.17, f.1r aj. z doby kol.r.1240 –M.G.Ciardi Dupre 1990 (pozn.21), obr.26 - 37).

¹⁰⁴ K příkladům typu IV.9)2.c.1: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.74v z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14 a k typům oblíbeným v jižní Itálii, tj.typy 2.c.2-3: *Sakramentář Fridricha II.*, Vat.S.Pietro F.18, f.65v aj. z 1.čtvrtiny 200.

¹⁰⁵ K příkladům z dílny Mistra Komentáře z Marciany, k typu IV.9)2.c.4: *Graduál z Berlína*, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms.4068, f.46r aj. z 1240-50.

¹⁰⁶ K typům liliových srostlic utvářených podle západních konstrukčních prostředků, k typu IV.9)2.c.5: *Pasionál z Florencie*, Firenze, BN.ms.II.I.412, f.81v z 1190-1220 – R.Passalaqua-M.G.Ciardi Dupre 1980 (pozn.26), s.3 ad., k typům 2.c.7-9: *Bible Giovanniho da Parma*, Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, ms.17, f.211r (7-8), f.5v aj. z doby kol.r.1240 –M.G.Ciardi Dupre 1990 (pozn.21), obr.26 - 37 a k typu 2.c.10: *2.svazek Lektionáře z Padovy*, Biblioteca del Seminario Vescovile, cod.545, f.54v z přelomu 12. a 13.století.

¹⁰⁷ K západním typům liliových srostlic v pozdní tvorbě Mistra Komentáře z Marciany – k typu IV.9)2.d.: *Graduál z Berlína*, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, ms.4068, f.108r aj. z 1240-50.

(Tab.IV.9)3.c), jejichž skladebný princip byl v italských rukopisech zastoupen již ve 12.století.¹⁰⁸ Ač jde v posledním jmenovaném případě o tvarosloví všeobecně rozšířené, přece lze rozlišit trychtýřovité motivy z výrazně **francouzsky orientovaného** skriptoria v Assisi (Tab.IV.9)3.c.1-2) od prostorově a **plasticky působivých trychtýřů z ostatních částí Itálie** (Tab.IV.9)3.c.3-8). Samostatně se trychtýřovité srostlice uplatňují zejména v Perugii, Piacenze a Benátkách.¹⁰⁹ Okrajovým typem nálevkovitých srostlic, jsou jejich **aditivní varianty** (Tab.IV.9)3.d).

Kalichovité květinové srostlice typické svojí prostorovostí jsou nejvíce vázány na centra charakteristická výraznou **byzantsující** orientací, tedy především na **jižní Itálii a Benátky**.¹¹⁰ To ovšem neznamená, že motivy tohoto druhu se vyskytují výhradně v uvedených centrech a že jsou pouze odvozovány z byzantských vzorů. Základní podobu kalichovitých srostlic utváří sestavy z **trojlístého okvěti** (Tab.IV.9)4.a), které může být spojováno i s „*chobotnicovými*“ motivy vybíhajících výhonků ovíjejících a obalujících stvol, jež srostlici obkružuje (Tab.IV.9)4.a.3). Kalichovité sestavy z **dvójlistého okvěti** nejsou vázány pouze na výrazně byzantsující centra (Tab.IV.9)4.b), hojně se objevují např. v Piacenze a Perugii (Tab.IV.9)4.c.1-3), skladebně z větší části navazují **na předešlé románské tradice**, ale jejich prostorovost ve srovnání s ostatními variantami tohoto druhu srostlic je podstatně menší a objemově rafinované motivy se v daných případech nevyskytují.¹¹¹ Zcela podle byzantských vzorů jsou naopak utvářeny **trojlísté kalichovité sestavy** (Tab.IV.9)4.c), které důsledně **přejímají byzantské tvarosloví** (srovn.je s Tab.I.11)4.d-e). Jejich nejčastější výskyt je spojen s **jižní Itálií**.¹¹² Nejistého původu jsou **kalichovité listy** (Tab.IV.9)4.d.1-2), které jsou patrně přejímány z **pozdně románských vzorů**, odkud rozhodně pocházejí i **kalichovité sestavy kombinující kalichovitě rozevřený list s pletencem ze stvolů**, od něž vyrážejí výhonky zavinutých lístků, laločnaté palmety a bičíky (Tab.IV.9)4.d.3). Příklady posledně jmenovaných druhů pochází především z Popádi – z Piacenzy a z Padovy.¹¹³

Kombinace konstrukcí květinových srostlic, u nichž žádná z tvarové skladby jednoznačně nedominuje nad ostatními lze rozdělit do tří skupin; První je založena na **kombinaci roset, lilií a kalichovitých forem** (Tab.IV.9)5.a), přičemž jejich výrazně **byzantsující ráz je narušován až** pozdní tvorbou Mistra Komentáře z Marciany.¹¹⁴ Druhou skupinu představují **vidlicovité**

¹⁰⁸ Zejména k pozoruhodným příkladům aditivních sestav nálevkovitých srostlic v Protogaibanovské dílně, tj. typ IV.9)3.b: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.3r z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14.

¹⁰⁹ K charakteristickým příkladům trychtýřů z Assisi, tj.typ IV.9)3.c.1-2: *Bible Giovanniho da Parma*, Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, ms.17, f.211r aj. z doby kol.r.1240 –M.G.Ciardi Dupre 1990 (pozn.21), obr.26 ad. a k typům3.dc.3-4: *Antifonář ze soukromé sbírky*, f.78v aj. z r.1232-50 -S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14, k typu 3.c.5: *Misál z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.44, f.81r z poč.'200 -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.317 a k typům 3.c.6-8: *Antifonář ze San Lorenzo*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.15, f.27r, 75v, 60v ad. z 1200-10.

¹¹⁰ Jde především o rukopisy z okruhu Mistra Komentáře Evangelia sv.Marka z Marciany (Venezia, Lat.Z., 506=1611) z 30. a 40.let '200, dále o Protogaibanovskou dílnu (*Antifonář ze soukromé sbírky* - S.Marcon 1995 (pozn.1), kat.14) ze 40.let '200 a v jižní Itálii o dílnu Sakramentáře Fridricha II. (Vat.S.Pietro F.18) z 1.čtvrtiny '200, o salernské dílny (např. Paris, BN.lat.7330) z 2.čtvrtiny '200 – F.Avril 1984 (pozn.22), kat.189 a samozřejmě messinská skriptoria 90.let 12.století (např. *Misál z Messiny*, Madrid, BN.cod.52).

¹¹¹ Ke kalichovitým srostlicím v Piacenze, tj.typ IV.9)4.b.1: *Bible z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.69 z doby kol.r.1200 -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.206 - 220 a v Perugii, tj. typy 4.b.2-3: *Antifonář ze San Lorenzo*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.15, f.94v a 75v ad. z 1200-10.

¹¹² K byzantským typům kalichovitých trojlístů z jižní Itálie, tj. typy IV.9)4.c.1-2: *Misál z Messiny*, Madrid, BN.cod.52, f.76r aj. z r.1190 a 4.c.3: *Evangeliiář z Riccardiany*, Firenze, BN.Riccardiana cod.227, f.9r z 90.let 12.století.

¹¹³ K typům IV.9)4.d.1-2: *Misál z Piacenzy*, Archivio Capitolare, cod.44, f.81r aj. z poč.'200 -A.C.Quintavalle 1963 (pozn.2), obr.317 ad. a k typu 4.d.3: *2.svazek Lekcionáře z Padovy*, Biblioteca del Seminario Vescovile, cod.545, f.54r, 103r aj. z přelomu 12. a 13.století.

¹¹⁴ Jmenované příklady z dílny Mistra Komentáře z Marciany, tj.typ IV.9)5.a.3: *3.sv.Legendáře*, Marciana, Lat.IX, 28=2798, f.269r z r.1230.

srostlice, které zahrnují typy od jednoduchých **jihoitalských polopalmetových sestav s přetáčenými okraji do zavinutých lístků a s přísazenými bobulemi** (Tab.IV.9)5.b.1), přes **kombinace závitnicově a vidlicovitě štěpených stvolů** (Tab.IV.9)5.b.2), které patří zejména k tradičním **benátským motivům**, až po **zmnožované varianty do sebe zasunovaných vidlicovitých útvarů** s okraji přetáčenými *akantovým* listovým a se *vsazovanými bobulemi trojlisty* nebo *člunkovitě stáčenými listy* (Tab.IV.5.b.3-6), které se nejčastěji objevují Perugii a v jižní Itálii.¹¹⁵

Záměrně byly z uvedeného přehledu **květinových srostlic** vynechány jejich příklady **z latinských skriptorií z Levanty**, neboť představují zcela osobitý a do značné míry uzavřený soubor, na rozdíl od ostatních dekorativních prostředků, které jsou integrálně spojitelné s italským systémem výzdoby. V Zámorí se totiž kromě nejzákladnějších tvarů internacionalisované povahy objevují srostlice především přejaté či odvozené z byzantských vzorů a jen výjimečně a zcela okrajově se uplatňují některé motivy západního – románského původu. **Rosety**, kromě základního typu ze *čtyřlaločných okvěti* (Tab.III.9)1.a.), nejčastěji přejímají podobu jednak byzantských sestav ze *čtyř rotujících šroubovitě přetáčených listů* (Tab.III.9)1.b. srovn s Tab.I.11)1.b.6) a za druhé, **beze změn si osvojují nejoblíbenější byzantský typ palmetových roset** (Tab.III.9)1.c. srovn. s Tab.I.11)1.e-f). Také **liliové srostlice** jsou závislé na *byzantském tvarosloví*, **ale zjednodušují jej**. Kombinace *rosetového základu s liliovým šroubovitě přetáčeným listem* (Tab.III.9)2.a.1) zjednodušuje byzantské vzory toho druhu (Tab.I.11)2.a), až k prosté trojlisté sestavě z *mandlovitých listů* (Tab.III.9)2.a.2). Ještě výrazněji jsou zjednodušovány skladby *kombinující kalichovité a liliové formy* (Tab.III.9)2.b) a v Levantě nejoblíbenější z liliových srostlic – *aditivní sestavy* kombinující liliové a kalichovité tvary (Tab.III.9)2.c) ukazují značnou míru nepochopení prostorově rafinovaných motivů i zálibu v plošné adici jednotlivých tvarů. **Kalichovité květinové srostlice** jsou ve svých prostorově a objemově nejpůsobivějších skladbách **převzaty z byzantského tvarosloví**: základní typ z *dvojice kalichovitých okvětních listů* (Tab.III.9)3.a. dle Tab.I.11)4.a), *kombinace kalichovitého dvojlístého okvěti s liliovým vrcholkem* (Tab.III.9)3.b dle Tab.I.11)4.b.2,4) a *kombinace kalichovitých a rosetových forem* (Tab.III.9)3.c. dle Tab.I.11)4.d.3. s Tab.I.11)1.e-f., aby vznikl celek jako Tab.II.11)1.h.4-5).

Kromě uvedených byzantských a byzantisujících srostlic repertoár doplňují i *vidlicovitě srostlice* (Tab.III.9)3.d), jež lze považovat za typicky **tradiční, románskou formu** ornamentálního tvarosloví, které je založeno na kombinaci vidlicovitě rozevřených stvolů, do nichž je vsazen pestíkovitý motiv, aby tím byla sestava připodobněna k liliovým formám. Zcela kuriozním druhem srostlic je plošná sestava z akantového listoví, rozvržená do orámovaného prostoru horního nároží těla iniciály – kornua, v podobě plošné stylisované a zjednodušené **akantové hlavice** (Tab.III.9)4.).¹¹⁶

Jediným projevem svébytnosti tohoto druhu motivů v rukopisech zámorských dílen je **výrazné užívání zaostřených forem listoví v květinových srostlicích a sestavách**, čímž se tento systém odlišuje jak od byzantských vzorů, které napodobuje a zjednodušuje, tak od italských květinových srostlic, které sice také přejímají část byzantského repertoáru srostlic, ale současně tyto byzantské motivy transformují a dále samostatně dotváří. Nesamostatnost a do

¹¹⁵ K typům vidlicovitých srostlic, k jihoitalskému typu IV.9)5.b.1: *Sakramentář Fridricha II.*, Vat.S.Pietro F.18, f.65v aj. z 1.čtvrtiny 12.století, k benátským typům 5.b.2: *I.svazek Legendáře*, Marciana, Lat.Z, 356=1609, f.108r aj. ze 4.čtvrtiny 12.století a ke zmnožovaným vidlicovitým typům z Perugie, tj.5.b.3: *Antifonář ze San Lorenzo*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.15, f.94v ad. z 1200-10 a typ 5.b.5: *Antifonář ze San Fortunato*, Perugia, Biblioteca Capitolare, Ms.37, f.132v ad. z doby kolem r.1230 a k obdobným druhům v jižní Itálii, tj. typy 5.b.4, 6: *Epištolář z Messiny*, Messina, Biblioteca del Seminario Arcivescovile, ms.10, f.1r a 7v z 90.let 12.století.

¹¹⁶ Přehled příkladů jednotlivých typů dle výzdoby *Bible z Guarneriany*, Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, z 1.čtvrtiny 12.století, k typu III.9)1.a.1: f.36r ad., 1.a.2 + 1.b. + 1.c.: f.232r ad., 2.a.1-2: f.19v, 2.b.1-2: f.24r, 2.c: 207r ad., 3.a.: f.208v, 3.b.1: f.24r, 3.b.2: f.204r, 3.c.1-2: f.36r, 3.c.3: f.19v, 3.d.1: f.36r, 3.d.2: f.19v, 3.d.3: f.36r, 3.d.4-5: f.19v a typ stylisované akantové hlavice III.9)4: f.232r.

určité míry i pasivní závislost skladby levantských srostlic neumenšuje lokálně zabarvený ráz tamní knižní produkce, ale dokládá její eklektický a spíše pasivně receptivní charakter. I tento eklekticismus ale může dospět též k dílům vynikající kvality a luxusního charakteru, jak dokládá Bible z Guarneriany. Ta je však v tomto smyslu v 1.čtvrtině 200 izolovaným vrcholkem tamní produkce, její zázemí spočívá ve vrstvách kvalitativně nesrovnatelně nižší, alespoň podle toho, co se z počátků 200 ze Zámorí dochovalo.¹¹⁷

SYSTÉM VÝZDOBY BORDUR italských a levantských rukopisů 1.poloviny 200 je velkou měrou omezen dosud plně převládajícími **tradicemi románského způsobu rozvrhu výzdoby**, kde hlavním nositelem dekorace knižní strany zůstávají *iniciály* a z části i většinou zarámované *figurální výjevy*. Sledované období je současně spojeno s důslednějším prosazením *uzavřených – tedy zarámovaných iniciál*, což **expansi dekorace do bordur omezuje na kaudy** (OBR: 6: Bible ze Semináře sv.Kateřiny, Pisa, Seminario di S.Catarina ms.Calci IV, f.154r z r.1168) **nebo na zvláštní typ iniciál „Incipit“**, které bývají vysunuty do bordur na bok sloupce textu (OBR: 61a: Nový Zákon ze soukromé sbírky, f.144r, Benátská škola z 1200-1210 - M.Boskovits 1997, kat.5), případně **na detaily výzdoby těl iniciál**, výjimečně v detailu expandující přes orámovaný prostor iniciály do bordur (OBR: 112: Dvousvazková Bible z Messiny, Madrid, BN.cod.6, f.151r z doby kolem r.1200) či **bičků vyrůstajících ze zaostřených okrajů rámu vnějšího pole iniciál** (OBR: 112).

Kromě tohoto nejrozšířenějšího způsobu se ale výjimečně projevují i **ohlasy rozvrhu výzdoby francouzského původu**, vázané na výzdobu *kaligrafických iniciál*, od nichž **do bordur expanduje abstraktní ornamentika bičků**, občas doplněná i **rostlinným či figurálním motivem** (OBR: 61b: Nový Zákon ze soukromé sbírky, f.121v, Benátská škola z 1200-1210 - M.Boskovits 1997, kat.5). Francouzská schémata tohoto typu výzdoby sice izolovaně, ale přeci důsledně zasáhla mnoho center Itálie, včetně byzantisující Benátské školy.

Třetí typ výzdoby bordur je spojen s **byzantskými schématy rozvrhu výzdoby na stránce**. Byzantské rukopisy mohly v 1.polovině 200 inspirovat k výzdobě bordur *figurální variantou druhého typu iniciál* (Tab.I.12)2.-OBR: 16: Washington, Dumbarton Oaks, cod.3, f.331r z r.1084), která rozděluje *figurální výjev mezi vnitřní pole iniciály a protilehlý prostor bordury* na opačné straně folia, ale zatím se mi **nepodařilo nalézt příklad tohoto druhu v italských či zámořských dílech sledované doby**. Zdá se, že zatím toto schéma na levantské a italské prostředí nepůsobilo.

Naopak již částečně působil *byzantský třetí typ výzdoby bordur* (Tab.I.12)3.a-c), který umísťuje **ornamentální rostlinný či figurální motiv do bordury vedle textu, vedle iniciály a vedle dekorativního záhlaví kapitoly**. Tento způsob výzdoby je velmi hojně zastoupen v rukopisech *z levantských latinských skriptorií* (Tab.III.12)2.a), kde se objevují i **figurální motivy volně umístěné do interkolumnií** (Tab.III.12)2.b), avšak podle byzantských schémat, ve spojitosti s počínající kapitolou – vedle jejího nadpisu. Ani latinská skriptoria v Zámorí, ale nepřejímají byzantský systém výzdoby, vázaný na dekorativní orámovaná záhlaví kapitol. Kromě Levanty se tato byzantská schémata rozvrhu výzdoby, alespoň z části a výjimečně objevují i v **Benátkách** – (Tab.IV.3)1.d.3) a lze předpokládat, že byla zastoupena i v jižní Itálii.¹¹⁸

Podobně také **droleriové motivy** patří spíše k doplňkům převládajícího pozdně románského systému. Obecně je lze rozdělit na typ aditivní a typ narativní. **Aditivní typ** lze doložit především ve výzdobě těl iniciál, kde se jako protipól figurálního výjevu (např. portréty světců) v *tělech malovaných iniciál* či ve *vnějších polích* objevují **zoomorfí monstra**

¹¹⁷ O produkci latinských skriptorií v Levantě viz stále nejuceleněji H.Buchthal; *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, London 1986 (1.Oxford 1957), s.39-51 (pro situaci 1.poloviny 200) a nověji N.Bux; *Codici liturgici latini di Terra Santa*, Fasano – Brindisi 1990, s.20 ad.

¹¹⁸ Příklady toho druhu výzdoby (s volnými figurami v bordurách) viz *Nový Zákon ze soukromé sbírky*, f.123v ad., Benátská škola z 1200-1210 -M.Boskovits 1997 (pozn.23), kat.5.

(Tab.III.12)1.a.1.), případně se tyto fantaskní bytosti vyskytují ve *vnějších polích* či v *ornamentech expandujících od kaligrafických iniciál do bordur* (OBR: 61b: *Nový Zákon ze soukromé sbírky*, f.121v, Benátská škola z 1200-1210 - M.Boskovits 1997, kat.5). Obsahově jde většinou o prostou **kontrastní skladbu jednoznačně pozitivního, vážného obrazového poselství či textu samotného, oproti divokému, nevážnému, monstróznímu světu oblud; Kaudy** tvořené zakusující se *rybou* do těla iniciály (Tab.IV.10)2.a.1), *hlava* přisazená k tělu iniciály, z jejíž rozevřených úst vyrůstá pletenec stvolů (Tab.IV.10)2.a.2), *draci* zakousnutí do těla iniciály (Tab.IV.10)2.a.3) nebo *těla iniciál* spoluutvářená *draky*, kteří se zakusují do jeho jednotlivých částí (Tab.IV.10)2.a.4) či přímo tvořená pouze do sebe zakousnutými draky (Tab.IV.10)2.a.5). Podobně se monstra objevují i *ve vnitřních polích*, kde mívají podobu *hlavy*, z jejíž úst vyrůstá pletenec stvolu vyplňující vnitřní pole iniciály (Tab.IV.10)2.b.1), nebo se *stvol pletence proměňuje a zvolna přechází do podoby zoomorfního motivu* např. opeřence (Tab.IV.10)2.b.2) či se *zoomorfní bytosti objevují propletení do stvolů vnitřních polí* (Tab.IV.10)2.b.3).¹¹⁹

Druhý, **narativní typ**, je spojen s jednoduchým *dějem* (OBR: 29: *Bible z Guarneriany*, San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, f.232r z 1.čtvrtiny '200), který doprovází výzdobu iniciály obsahovým „visuálním hlukem.“ V daném případě *Bible z Guarneriany* (Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3, z 1.čtvrtiny '200) na f.36r u počátku knihy *Příslaví Šalamounových*, je vertikální tělo iniciály spoluutvářeno *polonahou mužskou běžící postavou*, do jejíhož lýtka se *zakusuje pes nebo vlk*, umístěný v ploše pod běžícím a ve vnitřním poli iniciály je umístěn *pegas*, zapletený do pletence ze stvolu. Běžící postava *pohlíží na pegasa ve vnitřním poli*. Jak se daný výjev váže k počínajícímu textu je obtížné zjistit. Pes není výhradně spojen ani s negativními ani s pozitivními významy a je jeho počínání v daném případě negativní či pozitivní? Lze pegasa i v daném případě interpretovat podle Fulgentia jako symbol slávy nebo postačí, že jde o zvíře, které dle Solina a Tomáše z Chantimpre může ohrozit jen člověk?¹²⁰ Je opravdu zapleten, možná se jenom pase neboť je znám svojí chutí k jídlu.¹²¹

Tento výjev lze interpretovat jednak *v přímé v souvislosti textu* *Knihy příslaví Šalamounových*, buď podobně jako v případě aditivních drolerii, tedy ve smyslu *prostého kontrastu nerozumného počínání, které vede ke špatným koncům* (1.32), nebo je možné vyjít *z doslovné interpretace daného textu* (1.16: „...nohy jejich k zlému běží, pospíchají k vylévání krve...“ a k minimálnímu odění běžící postavy: 1.27: „...za nepravosti uvrženi do bídy...“). Možná, že se výjev může v kontrastním smyslu vázat i k následujícím pasážím textu (3.26: „...Hospodin bude doufání tvé a ostříhati bude nohy tvé, abys nebyl lapen.“). Droleriový výjev jako celek je tedy v těchto druhých případech **obsahovým kontrastem** k moudrým a rozumným, jež naslouchají slovům Moudrosti (1.20), ovšem za předpokladu, že je správné tento děj interpretovat přímo v souvislostech počínajícího textu.

Je také možné, že jde o *lov na pegasa* (neboť je zapleten do sítě z pletence), přičemž zbědovaný (polonahý) *lovec je současně lapený či trestaný psem za své počínání* a celý výjev by bylo možné chápat jako *ilustraci jiného textu*, možná i z oblasti světské literatury.¹²² Pegas

¹¹⁹ Tento systém výzdoby, spojený s drolerii aditivního typu je plně přejat z románské tradice geometrického stylu viz G.dalli Regoli; *Mosiri, maschiere e grilli nella miniatura medioevale pisana*, Pisa 1980, s.10-18, 20 ad., ale také jej podporuje i cisterciácký způsob výzdoby knih, záměrně v obraze nerozvíjející obsahové interpretace textu, nýbrž naopak, droleriové motivy se záměrně k textu vůbec nevztahují viz E.Pankoke ed.; *Buchmalerei der Zisterzienser*, Stuttgart 1998, s.36-38 a také V.Pace 2000 (pozn.46), s.239-245.

¹²⁰ Orientačně k základní symbolice pegase viz J.Hall; *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s.345 a J.Royt-H.Šedinová; *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s.174.

¹²¹ viz poznámka výše a zejména J.Royt-H.Šedinová 1998 (pozn.120), s.174.

¹²² Nezmapovanost tohoto druhu literatury znemožňuje vyloučit možnosti interpretace i tímto směrem viz M.Camille; *Image on the Edge*, Harvard 1992, s.29-31 ad.

se ve výše uvedených případech jeví jako možná oběť nebo alespoň objekt chvatného zájmu nepřilíš oděného muže, který se stává kořistí psa. Pokud je běžící postava spojitelná s nešlechtníky z Knihy Přísloví, pes tu vystupuje v pozitivní úloze.

Ale do jaké míry je tato obrazová skladba nositelem takového druhu obsahového poselství a do jaké míry jde pouze o obrazovou hříčku, analogickou výjevům aditivních typů drolierii asi nelze odhalit s naprostou jistotou. ***V rámci pozdně románského systému, který ovládá rozvrh výzdoby knižních stran italských a levantských rukopisů před r.1250, nebyla s největší pravděpodobností pěstována složitější obsahová poselství drolieriového typu.***

Zcela mimořádným příkladem obrazové skladby před r.1250 je výzdoba *Žaltáře Fridricha II. z Riccardiany* (Firenze, BN.Riccardiana, Ms.32, f.1r z 1235-37). Nejde však o drolieriové výjevy v pravém slova smyslu, ale o rozvedení děje hlavního obrazového výjevu ve vnitřním poli. Obsahově děj počíná Izaiášovým proroctvím (7,14: „Hle, panna počne a porodí syna ...“), který v horní části vertikálního dřívku iniciály přihlíží výjevu Zvěstování rozloženému do vnitřního pole, kde na trůně sedí P.Maria oslovovaná archandělem Gabrielem, který přichází z vnějšího pole a překrývá tělo iniciály tvořené drakem, přes jehož ocas je přehozena draperie (odkaz na tkaní rouch pro Jerusalémských chrám), ve středu vertikální části těla iniciály sedí hrající král David a pod ním stojí prorok Daniel (? , 9,23: „Na počátku pokorných proseb tvých vyšlo slovo, a já jsem přišel, abych je oznámil...“) přihlíží a ukazuje k výjevu Narození Páně: ležící P.Maria u jeskyně (dle apokryfní knihy Jakubovi) s jesličkami v podobě tumb, k nimž se sklání osel a vůl (dle apokryfního Pseudo-Matoušova evangelia) a pod ní je ve vnitřním poli zakomponován výjev sedícího sv.Josefa a dvou porodních báb umývající Ježíška (dle Knihy Jakubovy), zatímco ve vnějším poli na výjev narození navazuje Zvěstování pastýřům, jejichž ovce a kozy jsou rozloženy v dolních partiích vnějšího pole i pod vertikální část těla iniciály, kde pastýř hraje na píšťalu. Děj tedy přechází od narace k symbolu, od těl iniciál do vnitřního i vnějšího pole a překrývá i části těla iniciály. Tento, zcela ojedinělý a mimořádný příklad ukazuje, že již ve 2.čtvrtině 12. století se v italské knižní malbě vyskytují komposičně i obsahově složitě skladby, které vybočují z dobově běžných pravidel stále platného systému výzdoby. ***Před r.1250*** ale takto bohaté skladby představují výjimky z obecných pravidel, výjimky ***spojené s hlavním obrazovým poselstvím, nikoliv s drolieriemi.***

Universita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury – dějiny výtvarného umění

Viktor K u b í k

**Dekorativní tvarosloví italského knižního malířství
(1250-1330)**

II.

vedoucí práce – prof. PhDr. Jaromír Homolka, CSc.

2006

OBSAH

DEKORATIVNÍ TVAROSLOVÍ ITALSKÉHO KNIŽNÍHO MALÍŘSTVÍ (1250-1330)

ÚVOD	I
<u>I.SITUACE PŘED POLOVINOU DUECENTA</u>	
<u>I.1.1:VÝCHOZÍ SITUACE PŘED POLOVINOU DUECENTA</u>	1
I.1.2:Pozdně románský geometrický styl	6
I.1.3:Pokusy o lokální eklektické stylové syntézy a vzrůstající zájem o Francii.....	12
I.1.4:Protogotické syntézy.....	15
I.1.5:Byzantské knižní malířství	24
<u>I.2.ROZBOR ORNAMENTIKY KNIŽNÍ MALBY PRVNÍ POLOVINY DUECENTA</u>	
<u>I.2.1:ORNAMENTIKA BYZANTSKÝCH RUKOPISŮ (pq.975 aq.1204)</u>	
I.2.1.1:Základ výzdobného systému.....	30
I.2.1.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví.....	46
<u>I.2.2:ORNAMENTIKA BYZANTSKÝCH RUKOPISŮ pq.1200</u>	
I.2.2.1:Základ výzdobného systému.....	67
I.2.2.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví.....	72
<u>I.2.3:ORNAMENTIKA ITALSKÝCH RUKOPISŮ DO ROKU 1250 A LATINSKÝCH SKRIPTORIÍ NA VÝCHODĚ</u>	
I.2.3.1:Základ výzdobného systému	82
I.2.3.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví	95
<u>II.DRUHÁ POLOVINA DUECENTA</u>	
<u>II.1.SITUACE 1250-1290</u>	111
II.1.1:Benátsko – padovský okruh	112
II.1.2:Jižní Itálie a Sicílie	121
II.1.3:Boloňská škola a její okruh	127
II.1.4:Eklektické pokusy o stylovou syntézu	135
II.1.5:Lokální gotické stylové syntézy	145
<u>II.2.ROZBOR ORNAMENTIKY ITALSKÉ KNIŽNÍ MALBY DRUHÉ POLOVINY DUECENTA</u>	
II.2.1:Základ výzdobného systému	150
II.2.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví	164
<u>III.PRVNÍ TŘETINA TRECENTA (1290-1330)</u>	
<u>III.1.SITUACE 1290-1330</u>	182
III.1.1:Boloňská škola a severní Itálie	183
III.1.2:Toskánsko (a Umbrie)	196
III.1.3:Umbrie a Řím – Avignon	213
III.1.4:Jižní Itálie a Sicílie	227
<u>III.2.ROZBOR ORNAMENTIKY ITALSKÉ KNIŽNÍ MALBY PRVNÍ TŘETINY TRECENTA (1290-1330)</u>	
III.2.1:Základ výzdobného systému	238
III.2.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví	255
<u>IV.SHRNUTÍ VÝSLEDKŮ ROZBORU DEKORATIVNÍHO TVAROSLOVÍ ITALSKÝCH RUKOPISŮ</u>	
<u>IV.1.JEDNOTLIVÁ STŘEDISKA KNIŽNÍ TVORBY A VZTAHY MEZI NIMI</u>	279
IV.1.1: První polovina Duecenta	280
IV.1.2: Druhá polovina Duecenta	283
IV.1.3: První třetina Trecenta	290
IV.1.4: Orientační přehled vývojově nejdůležitějších tendencí	300
IV.1.5: Problém byzantismů italské gotické iluminace	307
<u>IV.2: JEDNOTLIVÉ TEMATICKÉ OKRUHY</u>	

IV.2.1: Problém datace a lokalisace stylu Bible z Guarneriany	309
IV.2.2: Problém genese Prvního boloňského stylu	313
IV.2.3: Problém původu stylu a datace Kodexu sv.Jiří	323
<u>IV.3: ZÁVĚREČNÉ OTÁZKY</u>	<u>332</u>
<u>V.TABULKY ORNAMENTIKY</u>	
I.Byzanc aq. 1200	
II.Byzanc pq.1200	
III.Latinská skriptoria v Levantě	
IV.Italské pozdně románské ornamenty aq. 1250	
V.Italské ornamentální tvarosloví 1250-1290	
VI.Italské ornamentální tvarosloví 1290-1330	
VII.Ornamentika Kodexu sv.Jiří	
<u>VI.LITERATURA</u>	<u>366</u>
<u>VII.OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</u>	

II.1.SITUACE 1250-1290

Ad Tabulky ornamentiky V.

Kolem poloviny 13.století dochází v italském knižním malířství k mohutnému posunu podmíněnému vzrůstající potřebou knih liturgických, právních (včetně cechovních statut), ale i reprezentativních kodexů, zvláště bohatě zdobených Biblí, pro potřeby církve, universit i měst. Tento růst produkce sebou přináší i všestranně novou a mocnou příležitost k vyhraňování jednotlivých škol a stylových okruhů, které lze z formálního hlediska definovat podle jejich nového vztahu k umění byzantskému a záalpskému, zejména francouzskému. Dá se říci, že charakter těchto nových center odpovídá různé míře jejich osamostatňování od tradic umění Byzance, do nichž stále intenzivněji pronikají západní prvky, které jsou ovšem spojovány se silnými místními tradicemi pozdně románského slohu. Gotické umění v Itálii nadto neztrácí ani svoji antikisující orientaci, a to i v centrech, kde se zdají být záalpské (francouzské) komponenty velmi silné. Mimořádná úloha při formování italské gotiky, na rozdíl od Záalpi, připadá malířství. Knižní malba je v této souvislosti přímo jakýmsi průkopníkem v hledání a vyhraňování nového stylu.¹ A navzdory této průkopnické úloze: „italská knižní malba ani v době gotické nikdy neztratila souvislost s tradicemi románskými a tento rozhodný byzantisující romanismus ostře odlišuje italskou gotickou miniaturu od soudobé knižní malby záalpské.“²

Obecně lze sledované období (1250-1290) v italském knižním malířství charakterisovat dominancí dvou výrazných a v mnohém protipólných tendencí. První je spojitelná se dvěma ohnisky: jednak s Benátskou školou a na ni závislými centry či centry, jež z benátských východisek vyrůstají (Padova) a za druhé, s prostředím jižní Itálie a Sicílie. Společným charakterem obou center (Benátek i jižní Itálie) je kontinuita vývoje místního stylu, již před polovinou '200 vyhraněného do lokálně nezaměnitelné podoby a silný **byzantisující** ráz těchto stylů, v jejichž rámci se kvalitativně nové podněty projevují postupně, přičemž jde o inovace dílčí, jež stylový systém spíše ozvláštňují v jednotlivostech, než aby radikálně měnily jeho pozdně románskou a byzantisující podstatu. Ona byzantisující složka ale není jednolitou a neměnnou, retardující či historisující konstantou konservativní povahy. Naopak, jde o mnohvrstevnou komponentu, objímající v sobě jak dědictví kresebně a barevně strohé komnénovského klasicismu, tak dynamické umění palaiologovské renesance, které v mnohém předjímá další vývoj italského umění a představuje tak vývojově podnětnou a inovativně silnou vrstvu, bez níž by byl nemyslitelný jak pozdně románský klasicisující linearismus (Margaritona d'Arezzo či Guida da Siena) tak expresivní neohelénismus (Giunta Pisana).³

¹ Blíže o úloze knižní malby při definici lokálních gotických stylů, a to i ve vztahu k místní monumentální malbě např. viz A.Conti; *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, s.12.

² viz J.Květ; Liber Viaticus Jana ze Středy, In: *Volné směry*, XXXIII, Praha 1938, s.171.

³ O byzantisující komponentě italského umění 2.poloviny '200, jež čerpá z komnénovských tradic viz V.Lazarev; *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, s.185-272. A o podnětech palaiologovského umění viz O.Demus; *Byzantine Art and the West*, London 1970, s.163-204. O linearisujícím klasicismu viz M.Boskovits; Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento, In: *Arte Illustrata*, 55-56, 1973, s.339-352 a nověji A.Tartuferi; *Giunta Pisano*, Firenze 1991, s.11-30 a k souvislostem s monumentálním malířstvím viz A.Chastel; *Storia dell'Arte italiana*, Roma – Bari 1993, s.90-97.

Protipólem této tendence je především Boloňská škola a její široký přesah, inspirativně prostupující Popádí, Lombardii, Toskánsko a křížící byzantisující orientaci v Umbrii a historisující tradicionalismus i francouzská skriptoria v Římě, přičemž v závěru sledovaného časového úseku proniká styl boloňské školy i do jižní Itálie, kde se spolupodílí na proměně tamního umění. Tento široký rozsah působnosti boloňské knižní malby je významnou měrou také podpořen okolnostmi vzniku Prvního boloňského stylu, jehož předstupně a velmi blízké paralely lze sledovat v mnohých centrech Toskánska a Umbrie. I v Boloni lze také sledovat byzantismy a dědictví pozdně románské tradice, ale jen jako okrajové jevy. Systémová proměna spojená s dobou po polovině '200 je ve srovnání s padovsko-benátským okruhem a jižní Itálií, označitelná jako důsledné **pozápadnění nebo zgotičtění** (za předpokladu, že gotickým rozumíme pouze to, co v polovině '200 přichází ze Záalpi – především z Francie). V Boloni je v tomto smyslu proměna stylového systému přímo dalekosáhlá, až radikální: od nového typu iniciál, nové organizace rozvrhu výzdoby na stránce a „francouzsky“ laděných schémat obličejových typů, gest, postojů figur i skladby drapérie, přes gotisující malířské postupy (s nepastózním, lehkým, „zběžně-kursívním“ nánosem barev, spolu s častou absencí byzantisující podmalby inkarnátů) až po jinde v té době neznámou míru důslednosti obsahových změn výzdoby (např. vznik italského typu drolerii). Boloňští iluminátoři ale nejsou pasivními prostředkovateli francouzské gotiky. Ono „pozápadnění“ je zde provázáno s transformací do místně (italsky) nezaměnitelného systému, který uvedené, dosavadní italské tradici spíše cizorodé prvky činí přitažlivé a spojitelné s domácí produkcí. V tomto smyslu tedy nejde o doslovné pozápadnění, ale **poitalštění stylu záalpského-západního-francouzského původu**. Avšak charakteristickým jevem, který v Itálii doprovází šíření boloňského stylu, je nápadné pronikání a rostoucí uplatňování francouzských importů i přímo francouzských iluminátorů především právě v těch centrech, kde sílí orientace na styl boloňské školy. Nástup boloňského stylu v jižní Itálii je doprovázen rostoucím importem francouzských rukopisů i příchodem francouzských iluminátorů, zde patrně i v závislosti na místních politických zvratech: pád Štaufů a nástup Anjouovců (1266-1268). Avšak politické i umělecké dění nelze ani v tomto případě bezpečně provázat do vzájemné souvislosti, neboť v době nástupců Fridricha II. se již v jižní Itálii objevují mnohé motivy boloňského původu a současně i po sicilských nešporách (1282) boloňský styl zapouští kořeny i na Sicílii ovládané aragonskou dynastií. Obecně lze však konstatovat, že dovršení genese místních stylů se ve většině center neobejde bez impulsů z boloňské knižní malby, která je nadto pro Popádí též hlavním nositelem inovativních prostředků i pro popádské monumentální umění.

II.1.1: BENÁTSKO – PADOVSKÝ OKRUH

BENÁTSKÉ knižní malířství je již tradičně velmi silně spojené s byzantským uměním a tato vzájemná vazba byla opětovně posílena i ve 14.století (ve 30.letech '300 v Benátsku kulminuje recepce vymožeností palaiologovské renesance a návrat k tradičním byzantismům je jedním z hlavních projevů nejen, ale především benátského umění po velkém moru z let 1348-50).⁴ V Benátkách tedy nebyl zastřen význam byzantského umění ani v '300. Tato zdejší byzantisující orientace, nejen v době kolem poloviny '200, v jistém smyslu tlumila a brzdila přijímání nových stylových proudů, které by se vzpíraly

⁴ Blíže o byzantisujících sklonech benátského umění v '200 i '300 viz S.Bettini; *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1950, s.23-26, O.Demus 1970 (pozn.3), s.152-137 a nověji S.Marcon; *I Libri di San Marco. I Manoscritti liturgici della basilica marciana*, Venezia 1995, s.63, 105, 121, 128-130.

možnosti absorbce do zdejší vyhraněné tradice. Ono pozvolné a opožděné přijímání nových podnětů je tedy projevem nikoliv zaostalého, ale naopak stylově vyhraněného prostředí, jež tyto nové podněty transformuje a snaží se je organickým způsobem vkloubit do zdejší stylové tradice.⁵ To ovšem neznamená opožděnost či lokálnost významu benátské školy, a to nejen v italských souvislostech.⁶ Již před polovinou 12. století právě z Benátek vycházely i impulsy pro rozkvět „lámaného slohu,“ který tak výrazně zasáhl do středoevropského prostoru – prostřednictvím „Hasseloffovy skupiny sasko-durynských rukopisů,“ do jejichž stylového okruhu spadá i náš Antifonář sedlecký a Mater verborum.⁷

V Benátkách v době kolem a po polovině 12. století vrcholí **Benátský zlatnický-šperkařský styl**, jehož počátky jsou spojeny s Mistrem komentáře z Marciany (Lat.Z, 506 = 1611), činným v dóžecím skriptoriu 30. a 40. let 12. století (viz kapitola I., OBR: 64). Ještě před polovinou 12. století se v Benátkách objevují i různé tendence naznačující možnosti odlišného směřování tohoto stylového systému: jednak pozdní tvorba Mistra Komentáře z Marciany tíhnoucí ku potemnění a zchladnutí barevné škály, kombinované s novou vlnou historisujících motivů a oproti tomu Mistr Antifonáře ze soukromé sbírky (S.Marcon 1995, kat.14) s důslednou byzantisující orientací i důslednějším zájmem o motivy západního původu, v obecné rovině analogicky jako styl latinských skriptorií v Zámorí, ale v rámci italských souvislostí jako přímý předstupeň padovského stylu dílny Giovanniho da Gaibana (OBR: 66).⁸ Obě uvedené tendence ale navzdory svým odlišnostem mnohými znaky společně připravují a předjímají padovský styl dílny Giovanniho da Gaibana.⁹ V době, kdy zmíněná padovská dílna propracovává svůj protogotický a ve srovnání s benátskými východisky silně pozápadněný styl (v 50. letech 12. století), v Benátkách samotných pokračuje samostatný vývoj zlatnického – šperkařského stylu, který právě v této době vrcholí v rukopisech z dóžecí „Dílny Statutů benátských ze Státního archivu (ms.Cod.527)“ a v iluminacích z „Dílny Velké čtyřsvazkové Atlantské Bible ze skriptoria při San Marco,“ uložené v Marcianě (Cod. Lat. I, 1-4 = 2108-2111).¹⁰

⁵ O tomto pozvolném průběhu asimilace nových podnětů, který je v benátské škole doprovázen návraty k historisujícím motivům i byzantisujícím základům tamního stylového systému viz S.Marcon 1995 (pozn.4), s.62-63.

⁶ O prolomení lokálnosti tamní iluminace viz kapitola I.1 a příslušné poznámky (nápadným historickým zlomem jsou tu patrně okolnosti spojené se Čtvrtou křížovou výpravou, a to v dílčích projevech patrně již před r.1204, o následcích výpravy nemluvě).

⁷ Orientačně o Antifonáři sedleckém a Mater verborum viz J.Mašín, Románské malířství, In: R.Chadraba ed.; Dějiny českého výtvarného umění, I/1, Praha 1984, s.115 a 119 a obecněji o lámaném slohu a jeho širším významu z hlediska tradice benátských uměleckých kontaktů se Záalpím viz S.Bettini 1950 (pozn.4), s.12, 19-24, dále I.Haensel –Hacker; *Eine italo – byzantinische Malerschule des 13.Jahrhunderts in Padua*, Wien 1954, s.29, 36-39, nověji S.Marcon 1995 (pozn.4), s.15 ad. a nejnověji viz G.Mariani Canova ed.; *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Modena 1999, s.16-18, 47-63.

⁸ Blíže o souvislostech Mistra Komentáře z Marciany (Lat.Z, 506=1611) a Mistra Antifonáře ze soukromé sbírky (S.Marcon 1995, kat.14) a jejich významu pro další vývoj Benátské a v případě uvedeného antifonáře i Padovské školy viz S.Marcon 1995 (pozn.4), s.58-59, 113. Zmíněnými vazbami k produkci latinských skriptorií v Zámorí je míněna souvislost benátské iluminace po polovině 12. století s rukopisy jako *Misál z Perugia* (Biblioteca Capitolare, ms.6) z 2.poloviny 12. století (aq.1291) viz níže a A.Caleca; *La Miniatura Umbra*, Firenze 1969, s.81-82, H.Buchthal; *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957 (London 1986), s.48-50.

⁹ Blíže o charakteru benátské iluminace 2.čtvrtiny 12. století viz kapitola I.1.1 a přísl.poznámky (100 ad.).

¹⁰ Blíže o Dílně *Statut benátských ze Státního archivu* (Venezia, Archivio di Stato – Maggior Consiglio, Ms.Cod.527, *Statuta veneta*), datované pq.1255 a s výzdobou dokončenou v 60. letech viz S.Marcon 1995

Dílna Statutů benátských, uložených v benátském Státním archivu (ms.Cod.527) je přímým pokračovatelem předešlých dóžecích iluminátorů, především Mistra Komentáře z Marciany (OBR:67).¹¹ Výzdoba eponymního rukopisu Statutů, datovatelná do 2.poloviny 50. a do 60.let '200, obohacuje stávající repertoár ornamentálních motivů jen dílčím způsobem. Stále hojněji např. využívá člunkovitě stáčené (Tab.V.9)1.c.1) a nálevkovitě přetáčené listy (Tab.V.9)3.c.1-2, 5), které se v Benátkách od této doby stávají jedním z nejoblíbenějších motivů.¹² Typy monster, zejména oblíbených draků, téměř totožně napodobují své vzory v dílech Mistra Komentáře z Marciany, a to včetně historisujících typů draků v tělech iniciál.¹³ Avšak na rozdíl od svých vzorů ze 30.-40.let'200 opětovně obnovuje výzdoba Statutů rozjasnění barev a důsledně rozšiřuje barevnou škálu (nejnápadněji o různé stupně oranžové a modré), podobně jako v dílech od Givanniho da Gaibana v Padově.¹⁴ Ale na rozdíl od da Gaibanovského stylu i oproti pozdním dílům Mistra Komentáře z Marciany je ve Statutech zdůrazňována až stupňována lehkost forem a kresebnost motivů, což patrně inspirovaly francouzské iluminace.¹⁵

Dílna Čtyřsvazkové Atlantské Bible z Marciany (Cod.Lat.I., 1-4 = 2108-2111) je druhým pólem sledovaného vrcholu benátského zlatnického-šperkařského stylu (OBR: 68). Také navazuje na Mistra Komentáře z Marciany, ale to, co je v jeho iluminacích naznačeno, dovádí do důsledků. Na jedné straně zdůrazňuje jeho orientaci na historisující motivy (např.karolínské pletence) a na straně druhé, ještě důsledněji přejímá tvaroslovný a typologický repertoár západního (francouzského) původu: např. quadriloby a škálu různých kaligrafických ornamentů (Tab.V.3)2.e.2 + 2)3.a,b,d).¹⁶

Styl výzdoby Atlantské Bible z Marciany je benátskou variantou padovského stylu Giovanniho da Gaibana, neboť sleduje tutéž vývojovou orientaci.¹⁷ Činí tak ale vlastními prostředky, jež pocházejí z benátské tradice a tedy bez nutné závislosti na da Gaibanově

(pozn.4), s.60 a 114 ad. O Dílně *Čtyřsvazkové Atlantské Bible z Marciany* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod.Lat.I, 1-4 =2108-2111) datované do 50.-60.let '200 viz S.Marcon 1995 (pozn.4), s.60-62 a 115-116.

¹¹ Více o spojitosti Dílny Statutů benátských a Mistrem Komentáře z Marciany viz S.Marcon 1995 (pozn.4), s.110 a 114.

¹² Blíže o oblibě tohoto motivu člunkovitě a nálevkovitě stáčených listů v ornamentice benátské školy a o jejich využití ve výzdobě rukopisů *Statutů benátských ze Státního archivu* (ms.Cod.527) viz S.Marcon 1995 (pozn.4), s.114 ad.

¹³ O tomto těsném vztahu monster mezi Dílnou Mistra Komentáře z Marciany, konkrétně jeho *Graduálem ze San Marco* (Venezia, San Marco, Tesoro 43) ze 40.let '200 a zmíněnými *Statuty benátskými z benátského Státního archivu* (ms.Cod.527) viz S.Marcon 1995 (pozn.4), s.110 a 114 ad. a obecně o tomto typu výzdoby viz G.Dalli Regoli; *Mostri, maschiere e grilli nella miniatura medioevale pisana*, Pisa 1980, s.10 ad.

¹⁴ Blíže o barevné škále *Statutů benátských z benátského státního archivu* (ms.cod.527) a jeho spojnicích s Giovannim da Gaibanem viz S.Marcon 1995 (pozn.4), s.60 a 114.

¹⁵ Blíže o odlehčení forem iluminací *Statutů benátských z benátského státního archivu* (ms.Cod.527) a souvislosti této tendence s francouzskými rukopisy, jež se právě po polovině '200 do Benátek dostávají ve větším množství viz S.Marcon 1995 (pozn.4), s.60.

¹⁶ Orientačně o charakteristických motivech ve výzdobě *Čtyřsvazkové Atlantské Bible z Marciany* viz S.Marcon 1995 (pozn.4), s.60-61 a 115-116.

¹⁷ Orientačně o vztazích mezi stylem výzdoby zmíněné *Čtyřsvazkové Atlantské Bible z Marciany* a stylem dílny Giovanniho da Gaibana viz S.Marcon 1995 (pozn.4), s.61 a 116 (Bible jako výraz téže tendence, co díla G.da Gaibana) a nejnověji viz G.Mariani Canova 1999 (pozn.7), s.17-20, 62-64.

dílně.¹⁸ Navíc i tato důsledně gotisující či lépe řečeno „pozápadňující orientace“ nachází v Benátkách výraz i v monumentálním malířství (např. mozaiky severní části atria v San Marco, zejména Josefova historie na 1. kupoli, datované do 50.-60. let '200 a pro analogické ornamenty viz např. západní kupole San Marco s Danielem, Davidem, Šalamounem a P. Marií).¹⁹ Avšak neméně důležité je, že byť by tento styl důsledněji než dříve využíval formy západního původu, nestírá svůj základní byzantsující charakter ani neomezuje působnost historisujících motivů, asi podobně jako maximálně klasicisující mozaiky 2. a 3. kupole atria San Marco s Josefovými historiemi, datované 1255-60.²⁰ Pozdní fázi stylu Dílny Atlantské Bible z Marciany reprezentují rukopisy, které lze rozdělit do dvou dílen: jednak do dílny *Třísvezkového Homiliáře z Marciany* (*Cod. Lat. III, 99=2428, 100=2429 a 101=2430*), datovatelného do 70. let '200 a za druhé, rukopisy z dílny, v níž zhruba ve stejné době vzniklo *Dvousvazkové Rituale z Musea Correr* (*Cod. Cicogna 1006, cl. V. 98 a Cicogna 2015*).²¹ Zmíněný Homiliář z Marciany byl sepsán dvojicí písařů, z nichž jeden pocházel ze záalpského gotického prostředí a druhý byl benátského (či severoitalského) původu.²² Jeho výzdoba je typologicky přísně vázána na Atlantskou Bibli z Marciany. Oproti uvedené velké Bibli se ale projevují výrazné změny v celkovém ladění výzdoby: zářivá barevnost již nevyužívá do té míry širokou barevnou škálu (dominují kontrasty modré, růžové a zelené), v inkarnátech se na rozdíl od Atlantské Bible silněji uplatňuje byzantsující nazelenalý tón a jeho prokresby bílými a červenými linkami ukazují určitou kresebnou tvrdost, oproti změkčující modelaci charakteristické pro iluminace Velké Bible. Jedním z nejdůležitějších odlišností iluminací této dílny, oproti předešlé vrstvě, je maximální zběžnost provedení, která je v ornamentice spojena se zdůrazňováním protáhlých výběhů a se zvětšením prostoru pro kaligrafickou výzdobu, jež přejímá i část ornamentálního repertoáru malované ornamentiky a expanduje do bordur též rozeklanými listy. Uvedená **tvrdost modelace, kresebnost a současné uvolnění tahů** až ke zběžnosti není v Benátkách izolovaným jevem. Táž tendence se totiž odráží i v iluminacích dílny zmíněného dvousvazkového Rituale z Musea Correr i v *Evangeliáři aquilejském z Kapitulního archivu v Udine* (*Cod. 17*).²³ Prochází tedy napříč spektrem v Benátkách a v Benátsku činných dílen, které

¹⁸ Opačný názor na nezávislost iluminátorů *Čtyřsvazkové atlantské Bible z Marciany* vůči Giovannimu da Gaibanovi, dokonce ve smyslu přímé závislosti Bible na padovské dílně viz nejnověji G. Mariani Canova 1999 (pozn. 7), s. 17-20 a podrobněji viz poznámka výše.

¹⁹ Blíže o vztazích zmíněných mozaik (severní části atria) ze San Marco a stylem *Čtyřsvazkové atlantské Bible z Marciany* nebo o jejich spřízněnosti se stylem dílny Giovanniho da Gaibana viz S. Marcon 1995 (pozn. 4), s. 60 a 116.

²⁰ O významu byzantsujícího stylového základu pro tuto pozápadňující se stylovou vrstvu viz pozn. 4 a blíže o příslušných mozaikách (2. a 3. kupole atria s Josefovou historií, dat. 1255-60) v San Marco v Benátkách v souvislosti se zmíněnými rukopisy viz S. Marcon 1995 (pozn. 4), s. 116.

²¹ Blíže o dílnách *Třísvezkového homiliáře z Marciany* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Cod. Lat. III, 99-101= 2428-2430*) viz S. Marcon 1995 (pozn. 4), s. 116-120 a dílně, v níž vznikl dvousvazkový rukopis *Rituale z Musea Correr* (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Cod. Cicogna 1006, cl. V. 98, Cicogna 2015*) viz S. Marcon 1995 (pozn. 4), s. 61-62 a 118-119.

²² Výsledky paleografické analýsy zmíněného *Třísvezkového homiliáře* viz S. Marcon 1995 (pozn. 4), s. 117 (zde též citována příslušná literatura).

²³ Blíže o *Evangeliáři aquilejském z Udine* (Udine, Archivio Capitolare, *cod. 17*) viz G. Bergamini; *Miniatura in Friuli*, Venezia – Udine 1985, s. 18-19. Orientačně o rozdílech mezi zmíněnými benátskými iluminátorskými dílnami ze 70.-90. let '200 viz S. Marcon 1995 (pozn. 4), s. 118-119 (Dílka Rituale z Musea Correr užívá barevnou škálu, v níž dominují kontrasty žluté a červené a často v iniciálách modré a červené, oproti Aquilejskému Evangeliáři redukcí kontrastů na chladné tóny modré a zelené).

pozápadňují benátský zlatnický-šperkařský styl nejen pomocí hojnějšího užívání tvarosloví západního původu, ale i celkovou **linearisací a zběžností provedení** všech prvků výzdoby.²⁴ Není nepodstatné, že tytéž charakteristické rysy lze ve stejné době doložit i ve zcela protipólně orientované boloňské škole, kde byla krátce předtím v polovině 60.let '200 zformována podoba tamního Prvního boloňského stylu.²⁵ Ve **FURLANSKU** dochází po polovině '200 k zásadním změnám, již naznačeným v kapitole I.1. (pád ghibellinů, odchod německé ghibellinské šlechty, kolonisace kraje lombardskými kupci a toskánskými bankéři z Florencie a Sieny).²⁶ Bezprostředním následkem nové situace v tvorbě místních skriptorií je důsledný **příklon k Benátkám**. Již zmíněný *Evangeliář aquilejský z Kapitulního archivu v Udine* (cod.17) z 60.let '200 je zcela závislý na stylu benátské dílny Čtyřsvazkové atlantské Bible z Marciany (Lat.I, 1-4). Současně ovšem v 60.-70. letech '200 ve Furlansku vzniká též **pokus o lokální syntésu, jako místní variantu k uvedeným benátským vzorům**.²⁷ Výrazem této syntésy je výzdoba *Římského misálu z Cividale* (Museo Archeologico, cod.86), sepsaného do r.1254 (OBR: 69), v níž se oproti Benátkám projevuje výraznější zájem o byzantsující i románské tradice. Charakteristickým způsobem pro benátské dílny zpracovává výběhy iniciál, jejich napojení na žerdi, včetně motivu volné zlaté tečky, zatímco kaligrafická ornamentika vykazuje i mnoho styčných znaků s padovskou školou Giovanniho da Gaibana (detailněji viz kapitola II.2). Z jiné místní dílny, patrně z Udine, pochází i obdobně orientovaný *Antifonář z Udine, nyní v Goricii* (Biblioteca del Seminario, cod.F) ze 70.let '200.²⁸

Tradičně vnějším podnětům otevřené Furlansko ale tento pokus o lokální syntésu již záhy opouští. V 80.letech '200 vzniká v Aquileji *Dvousvazkový antifonář a sekvencionář, nyní v Goricii* (Biblioteca del Seminario, cod.D, K, I), v jehož výzdobě lze sledovat zřetelné ohlasy soudobé **boloňské** iluminace, spojované **s benátským stylem** Čtyřsvazkové Bible z Marciany a ve stejné době pro dóm v Gemoně vznikají *antifonáře a graduál* (Udine, Arcibiskupské museum – G.Bergamini 1985, kat.17-19), které byly buď objednány v Padově, nebo jejich výzdobu vytvořili **iluminátoři z Padovy**, kteří ale patří k tamním plně **boloňsky orientovaným** tvůrcům.²⁹ Pokud neplatí teorie A.Contiho (1981), že jde o

²⁴ Obecněji o charakteru této pozápadňující tendence v benátské iluminaci a významu rostoucí linearisace a zběžnosti provedení forem viz S.Marcon 1995 (pozn.4), s.61-62.

²⁵ O charakteru boloňské iluminace v 70.letech '200 (v souvislosti s růstem linearisace a zběžnosti forem) viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.20-24.

²⁶ Blíže o změnách politické situace ve Furlansku po koncilu v Lyonu (1245) a s nástupem Gregoria da Montelongo (1251) viz G.Bergamini 1985 (pozn.23), s.18-19.

²⁷ Blíže k výzdobě *Evangeliáře aquilejského*, Udine, Archivio Capitolare, cod.17 z 60.let '200 a její závislosti na benátské dílně Čtyřsvazkové gigantické Bible z Marciany viz G.Bergamini 1985 (pozn.23), s.18-19 a kat.14.

²⁸ Blíže o *Misálu z Cividale*, Museo Archeologico, cod.86, sepsaného do r.1254 a vyzdobeného patrně v průběhu 60.-70.let '200 a *Antifonáři z Udine, nyní v Goricii*, Biblioteca del Seminario di Gorizia, cod.F ze 70.let '200 viz G.Bergamini 1985 (pozn.23), s.19-20 a kat.15 a 33 a podrobněji k *Misálu z Cividale* (Museo Archeologico, cod.86, sepsaného do r.1254) viz G.Bergamini ed., *La miniatura in Friuli*, Udine 1972, s.88.

²⁹ O uvedených boloňsky orientovaných rukopisech 80.let '200 z Aquileje (*Dvousvazkový antifonář a sekvencionář z Goricie*, Biblioteca del Seminario, cod.D, K, I) a z Gemony (*Antifonáře a graduál z Dómu v Gemoně*, nyní v Udine, Museo arcivescovile) viz G.Bergamini 1985 (pozn.23), s.20 a kat.32, 34, 35 a 17-19.

rukopisy určené pro padovský dóm, odkud byly v průběhu '300 převezeny do Gemony, poté co v Padově pro San Antonio vznikly rukopisy nové.³⁰

Zcela proti dosavadní místní umělecké tradici, patrně v důsledku výše zmíněné kolonisace z části spojené i s Lombard'any, se v 80.letech '200 ve Furlansku objevuje i nová orientace na Lombardii. Představitelem tohoto směru je místní iluminátor či písař – Francesco da Treviso, jehož dílna přesáhla svojí tvorbou až do 1.desetiletí '300. Do 80.let '200 lze zařadit *Sbírku kázání z Udine* (Udine, Biblioteca Civica, Ms.Joppi 97), která je rustikalizovanou obdobou **lombardských vzorů**.³¹

Pestrá spleť různorodě orientovaných děl 1.poloviny '200 tedy ve Furlansku do jisté míry pokračuje i po polovině století, ale radikální orientace na nejbližší italské zázemí ukazuje a snad částečně i ilustruje poměry kraje a také postupně sílící orientací od benátských vzorů směrem k Boloni předznamenává další vývoj zdejší iluminace.

PADOVA se po polovině '200 stává jedním z hlavních center italské knižní malby.³²

Jestliže v 1.polovině '200 je padovská iluminátorská produkce pouze regionálně významná (stylově závislá na tradicích toskánského pozdně románského geometrického stylu), po polovině '200 se situace podstatně mění.³³ Shodou okolností právě v r.1259, kdy byl v tamní dílně Giovanniho da Gaibana sepsán jeho slavný *Epištolář padovské katedrály* (ms.E.2), stala se Padova samostatnou městskou republikou a začal její rozkvět na kvalitativně novém základě.³⁴ Výzdoba zmíněného Epištoláře padovské katedrály (ms.E.2), sepsaného do r.1259, odráží novou **typicky padovskou variantu raně gotického stylu**, který uchovává své **pozdně románské a byzantisující rysy**, a to v naprosto mimořádné kvalitě (OBR: 58).³⁵ Jeho základy a východiska (jak již bylo zmíněno) lze sledovat v Benátkách před polovinou '200 (zčásti v pozdních dílech Mistra Komentáře z Marciany a zejména u Mistra Antifonáře ze soukromé sbírky – S.Marcon 1995, kat.14), tam lze také nalézt i nejbližší díla paralelně sledující obdobnou stylovou orientaci (zejména v Dílně Čtyřsvazkové atlantské Bible z Marciany), ale pouze v Padově byla tato gotisující a pozápádňující tendence v rámci romanisujícího byzantismu dovedena do mimořádně pokročilého stupně, který v sobě organicky spojuje italské pozdně románské a byzantisující tradice s tvaroslovím záalpské gotiky, aniž by tím byla potlačena jakákoliv z uvedených komponent a bez eklektičnosti působení při skladbě tak různorodých složek.

³⁰ O padovském původu rukopisů z dómu v Gemoně, na základě analýsy liturgie viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.35-38.

³¹ Blíže o lombardsky orientované dílně Francesca da Treviso a jeho *Sbírce kázání z Udine* (Biblioteca Civica, Ms.Joppi 97) z 80.let '200 viz G.Bergamini 1985 (pozn.23), s.21 a kat.16 a pro jeho pozdní díla viz tamtéž, kat.21-22.

³² O významu Padovské školy po polovině '200 nejnověji viz G.Mariani Canova 1999 (pozn.7), s.16-18. Uvedené hodnocení významu Padovy trvá i v současnosti, ale ve srovnání se starší literaturou, zasazením činnosti dílny Giovanniho da Gaibana do širších a detailněji analysovaných souvislostí benátských předstupňů i souběžně mimo padovskou dílnu vznikajících děl podobné orientace, otupuje soliternost da Gaibana a zužuje předpokládaný přímý vliv jeho tvorby. Významné hodnocení Padovy tím nebylo sníženo, ale zpřesněno.

³³ Blíže o padovské iluminaci před polovinou '200 viz kapitola I.1. a G.Mariani Canova 1999 (pozn.7), s.15-16 a 37-43.

³⁴ Roku 1259 umírá Ezzelino III. Padova se stala republikou viz pozn.32.

³⁵ *Epištolář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.E.2), byl dopsán r.1259 písařem Giovanniho da Gaibanem pro katedrálu v Padově (viz kolofon na f.102v) a od té doby je zmiňován i v tamních inventářích (z r.1339, 1350, 1359, 1596) viz nejnověji G.Mariani Canova 1999 (pozn.7), s.50. Výčet literatury o pojednávaném rukopise viz tamtéž, s.50.

Jde o dokonalou, vývojově mimořádně významnou a kvalitativně nesrovnatelnou stylovou syntézu, která nadto výrazně zapůsobila i na středoevropské umění.³⁶ V umělecko historické literatuře došlo postupně k přehodnocení jeho osobního významu pro dílnu, jíž reprezentuje i hodnocení významu jeho díla. Z bohaté literatury k tématu zmíním jen nejpodstatnější; Nejstarší etapu studia shrnuje a v jistém smyslu i uzavírá J.Květ (1927), který tvorbu Giovanniho da Gaibana analysoval v souvislosti s výzdobou *Druhé části Františkánské Bible z Knihovny Národního musea v Praze* (XII. B.13) a zdůraznil význam padovské školy (dílny Da Gaibana) jako klíčového ohniska pro další vývoj italské iluminace 2.poloviny 12. století i naznačil dosah a význam této dílny do střední Evropy.³⁷ Po formální stránce Jan Květ tuto Gaibanovskou produkci rozdělil do tří skupin, souběžně vznikajících, rozvíjejících se a dozívajících, v jejich vývoji dokumentoval mnohé styčné znaky, ale v podstatě uvedené skupiny charakterisoval různou mírou nezávislosti na umění Byzance.³⁸ Jeho koncepce vývoje sledovaného skriptoria, založená na souběžném rozvíjení tří stylových proudů spojených s Da Gaibanem, ale předběhla svoji dobu a zůstala zapomenuta. Poté, po řadě autorů prohlubujících argumentaci na podporu významu Giovanniho da Gaibana pro vývoj italské iluminace a hledající ohlasy a paralely jeho tvorby, představuje další stupeň studia daného tématu až I.Haensel – Hacker (1954).³⁹ Badatelka především důrazně prohloubila a rozšířila tematický rozsah studia o Da Gaibanovi o důslednou analýsu jeho významu pro středoevropské malířství, přičemž nejde o téma nové, ale nově zpracované oním důrazem na středoevropské souvislosti tvorby padovské dílny i jejich provázání s aktivitami Vratislava Slezkého – biskupa v Padově a poté i v Salcburku.⁴⁰ Ačkoliv cituje J.Květa, ani I.Haensel – Hacker nepřejala jeho koncepci vývoje, který na rozdíl od Květa chápe v duchu starších tradic jako postupné, za sebou řazené umělecké výkony, které lineárním způsobem naplňují výraz určité tendence.⁴¹ Nový posun názorů na Giovanniho da Gaibana je spojen s C.Bellinatem a S.Bettinim (1968), kteří na základě rozboru archiválií zcela důrazně Giovanniho da Gaibana nepovažují za iluminátora (na

³⁶ Blíže o vztazích da Gaibanova stylu k záalpskému prostředí viz I.Haensel – Hacker 1954 (pozn.7), s.35-39, 49 ad. a C.Bellinati – S.Bettini; *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968, s.71-80 a nejnověji viz G.Mariani Canova 1999 (pozn.7), s.16-18.

³⁷ viz J.Květ; *Italské vlivy na pozdněrománskou knižní malbu v Čechách*, Praha 1927.

³⁸ J.Květ rozdělil jádro produkce spojované s Giovannim da Gaibanem na následující, z části souběžně se rozvíjející stylové skupiny:

1.skupina: Epištolář Giovanniho da Gaibana, dok. r.1259 (poklad padovského dómu), Misál kláštera v Admontu - 1276-85, Žaltář knihovny Yates Thompsonovy v Londýně - kolem r.1259,
2.skupina: Bible knihovny sv.Marka v Benátkách - po r.1259, Bible dómu v Gorici (pův. z Aquileje) - asi 4/4 13.století, Epištoly sv.Pavla v archivu opatství sv.Pavla v Lavanthallu v Korutanech - asi 4/4 13.století,
3.skupina: 5 antifonářů z františkánského kláštera v Zadaru v Dalmácii – mezi 2.polovinou a koncem 13.století a Ordo ritů aquilejského z gorického semináře z Aquileje – po r.1275 - viz J.Květ 1927 (pozn.27), s.141-158.

³⁹ viz I.Haensel – Hacker 1954 (pozn.7).

⁴⁰ Zmíněné analýsy středoevropských souvztažností mezi padovskou dílnou a středoevropským malířstvím viz tamtéž, zejména s.35-39 a 49 ad.

⁴¹ Základní vývojové stupně I.Haensel – Hacker oddělila takto: 1.stupeň: *Žaltář z Cambridge* (ms.36-1950) – před r.1259,

2.stupeň: Epištolář padovské katedrály z r.1259, Vídeňský žaltář a Žaltář z Oxfordu z r.1266 a

3.stupeň (díleňský): Misál z Admontu a Misál ze Sv.Havla.

rozdíl od předešlé literatury), ale za písaře a organisátora dílny.⁴² Kromě toho autoři též na základě analýsy výzdoby Epištoláře padovské katedrály a s ním spojovaných rukopisů řeší otázky analogií a zdrojů vzniku „Da Gaibanova“ stylu a přes mnohé společné rysy s benátským a středoevropským i byzantským malířstvím závěrem zdůrazňují ojedinělost jeho kvality i důslednost stylové syntézy tak důležité pro dobu po polovině '200.⁴³ Nesnaží se stanovit důslednou chronologii všech děl zařaditelných do jeho okruhu, ale definují základní vývoj u jádra rukopisů, které poskytovaly rozhodující vývojové podněty.⁴⁴ Teprve v 90. letech 20. století bylo v dílčích studiích připraveno zázemí pro nejnovější syntetisující pohled na dílnu Giovanniho da Gaibana, zejména i díky novému stupni poznání benátské knižní malby.⁴⁵ Nejnověji názory na padovskou dílnu Giovanniho da Gaibana shrnula G.Mariani Canova (1999);⁴⁶ 1) Přes kvalitativní izolovanost hlavního díla skupiny – Epištoláře padovské katedrály, jeho styl vychází z tradic benátské školy; 2) Vyhraněný charakter padovské školy 2. poloviny '200 výrazně působil na italské knižní malířství jako prostředkující spojnice mezi pozdně románskou byzantisující tradicí a vznikajícím novým systémem italské gotické iluminace; 3) Prostřednictvím Vratislava Slezského (biskupa Padovy a Salcburku, trvale žijícího v Padově) působila padovská škola i na středoevropské malířství, ale těsnější souvislosti mezi dílnou Giovanniho da Gaibana a záalpskými díly je potřeba omezit na salcburskou diecézi či oblasti spojené různými vazbami se starším bratrem Vratislava Slezského – Jindřicha III. Vratislavského a současně je nutno oddělit přímý rozsah působení padovské školy od působení příbuzných stylových vrstev, jakou je např. benátské malířství. Exaktní upřesnění chronologie děl Da Gaibanovy dílny je dle Mariani Canova v tuto chvíli předčasné a lze jen vymezit jádro rukopisů s jistotou ve sledované dílně sepsaných a s největší pravděpodobností i vyzdobených. K tomuto nepochybnému jádru přímé dílenské produkce patří: *Epištolář padovské katedrály* (Padova, Kapitulní knihovna, ms.E.2), sepsaný do r.1259, *Žaltář z Cambridge* (Fitzwilliam Museum, ms.36.1950, původně v Yates Thompsonově knihovně v Londýně), jehož výzdoba spadá do 3. čtvrtiny '200, přičemž rukopis byl určen pro Helenu, dceru Albrechta Saského, která si r.1257 vzala Jindřicha III. Vratislavského (+1266) a s tímto rukopisem spojitelnou výzdobu *Dvousvazkové Bible z kláštera v Altzelu* (Lipsko, Universitní knihovna) a dále *Misál z Admontu pro salcburskou diecézi* (nyní v Lisabonu, Museum Calouste Gulbenkian, ms.La.222) a *Žaltář padovské katedrály – tzv. Oxfordský žaltář* (Oxford, Bodleian Library, Cannon it.370), sepsaný Da Gaibanem r.1266. Do okruhu volně spojitelného s působností dílny pak řadí zmíněné *rukopisy z Gemony* (dva antifonáře a graduál v Arcibiskupském museu v Udine) a do doby přelomu 80. a 90. let '200 pak

⁴² O novém chápání Giovanniho da Gaibana, již nikoliv jako iluminátora, ale jako písaře a organisátora viz C.Bellinati – S.Bettini 1968 (pozn.36), s.5-62 a výslovně zejména s.63 a 80.

⁴³ Blíže o rozbor *Epištoláře padovské katedrály* a o uvedených souvislostech padovské a benátské školy a středoevropského a byzantského umění viz tamtéž, s.71-80 (*Epištolář*) a 80 ad. (otázky analogií).

⁴⁴ Oním jádrem dílenské produkce spojitelné s Giovannim da Gaibanem dle C.Bellinatiho a S.Bettiniho je *Epištolář padovské katedrály* z r.1259, *Misál z Admontu*, *Oxfordský žaltář* z r.1266 (tedy jádro 1.skupiny J.Květa) a *Misál z Cambridge*, Ms.36-1950 – viz tamtéž, s.64-66.

⁴⁵ Z dílčích studií připravujících novou syntézu pohledu na Giovanniho da Gaibana viz např. G.Mariani Canova; *La miniatura nei libri liturgici marciiani*, In: G.Cattin ed.; *Musica e liturgia a San Marco, Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo. Dal Graduale tropato del Duecento ai Graduali cinquecenteschi*, Venezia 1990, s.174-176 nebo G.Valagussa; *Alcune novita per il miniatore di Giovanni da Gaibana*, In: *Paragone*, 29, 1991, s.3-22 a S.Marcon 1995 (pozn.4), s.58-60, 113.

⁴⁶ Nejnověji o skriptoriu Giovanniho da Gaibana viz G.Mariani Canova 1999 (pozn.7), s.16-18 a kat.4-15.

Dvousvazkovou Bibli z New Yorku (Pierpont Morgan Library, ms.436), kterou podle kolofonu sepsal Modenese di Grasulfo, jeden z představitelů boloňské školy doložený mezi léty 1287-1295.

Nejnovější studie tedy z velké části potvrzují výsledky analýsy J.Květa: jádro jeho 1.skupiny je i dnes považováno za jádro tvorby Da Gaibanovy dílny (na rozdíl od závěrů I.Haensel – Hacker) a to, co J.Květ zařadil do 2.skupiny, je dnes dáváno do okruhu jeho dílny, zatímco díla třetí Květovy skupiny jsou dnes spojována jen s obecným výrazem příbuzné tendence, exaktně s padovskou dílnou nespojitelné.⁴⁷ J.Květ ovšem svůj rozbor sestavil v době, kdy poznání benátské knižní malby bylo jen mlhavé a znalost archivních pramenů před rozbohem C.Bellinatiho byla jen povšechná. Metodicky, způsobem uvažování v paralelních stylových skupinách tak předjímá současné roztrídění sledované produkce a jeho definice vývojového směřování padovského skriptoria Giovanniho da Gaibana, směrem k důraznějšímu pozápádnění forem k blížícímu se konci '200 (ve smyslu rostoucí orientace na boloňskou školu), byla nejnovějšími výzkumy plně potvrzena.

Epištolář Giovanniho da Gaibana z pokladu padovského dómu, dokončený k r.1259, je stále považován za nejcharakterističtější a nejkvalitnější dílo této školy. Jeho výzdoba poukazuje k byzantským kořenům ve způsobu užívání zlatení, kresbou i modelací (založenou na malířském vrstvení barevných hmot promodelovaných pomocí tahů světlejšími tóny až po bělavé linie lesků), spolu s kombinacemi zelenavého a cihlově červeného inkarnátu a samozřejmě s byzantskými postupy také souvisí i základní schemata figurálního kánonu či způsob drapování (pomocí světél v podobě linií nanášených bělobou). Současně je ale tato tradice i pozvolna modernisována novou hybností a výrazem postav, v nichž starší literatura spatřovala předzvěst Cimabua, zatímco nyní jsou chápány jako motivy, které dovršují předešlé rysy naznačené v benátském malířství a jimiž do pozdně románského tvarosloví pronikají schemata západního původu i podněty palaiologovské renesance.⁴⁸ Základní systém výzdoby (opírající se o velké orámované iniciály, ač stále důsledněji doplňované drobnými motivy, provedenými mnohde již blíže k novému gotickému cítění i s asymetričností detailů, které ale nepopírají celkový symetrický rozvrh výzdoby) zachovává řád pozdně románského systému.

U nás dochovaná *Druhá část Františkánské Bible* z Knihovny Národního musea (KNM XII.B.13) podle J.Květa dokumentuje pozdní období tvorby této dílny (OBR: 59). Dnes ji lze v rámci systému G.Mariani Canovové zahrnout do volnějšího okruhu padovské školy či stylové tendence, jež padovská škola ztělesňuje. J.Květ pečlivě rozebral výzdobu zmíněné Bible ve vztahu k ostatním rukopisům, tehdy spojovaným s Da Gaibanovskou skupinou, přičemž zdůraznil zvláštní úlohu iniciál a ornamentů v zobecnění tohoto stylu.⁴⁹ J.Krásou Františkánskou Bibli datoval do 70.-80.let 13.století.⁵⁰ Tato datace může být platná i dnes, ale pro další směřování padovského skriptoria jsou důležité již J.Květem naznačené vývojově pokročilé motivy, které souvisejí se vzrůstající plošností

⁴⁷ Srovnej nejnovější přehled děl dílny Giovanniho da Gaibana s J.Květem viz pozn.38.

⁴⁸ Blíže o charakteru stylu dílny Giovanniho da Gaibana viz J.Květ 1927 (pozn.37), s.65 a nověji G.Mariani Canova 1999 (pozn.7), s.16 ad. a kat.4.

⁴⁹ Blíže o shrnutí významu da Gaibanovského tvarosloví viz J.Květ 1927 (pozn.37), s.68.

⁵⁰ Blíže o dataci *Františkánské Bible* viz J.Krásou; *České iluminované rukopisy 13.-16.století*, Praha 1990, s.56.

modelace a proměnou barevné škály od teplých tónů (ve vyvážené skladbě temně modré, šedé, fialové, s převahou červené, hnědé, oranžové, okrové i bílé) směrem ku chladnější a tvrdší barevnosti tónů modré, zelené a šedé.⁵¹

Uvedená stylová tendence, jíž reprezentují Benátky a Padova po polovině '200 výrazně zapůsobila i na pozdní etapu tvorby latinských skriptorií při sv.Janu v Akře v LEVANTĚ (do r.1291), jak dokládá např. výzdoba *Misálu z Perugia* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.6) z 2.poloviny '200 (OBR: 30).⁵² V Levantě se však ve výzdobě rukopisů prosadila pouze v části velkých figurálních výjevů, ornamentální iniciály i celkový rozvrh výzdoby v těchto rukopisech vytvářeli iluminátoři vyškolení ve francouzských skriptoriích, patrně v kontaktu s francouzskými dílnami činnými pro papežskou kurii.⁵³ Pokud lze zúžit okruh původu možných stylových východisek Italů činných tehdy v Zámorí, zdá se, že jde spíše o iluminátory z benátského prostředí než z Padovy i v logice politických událostí doby.⁵⁴ Souvztažnosti mezi levantskými skriptorií a ostatními ryze italskými dílnami mimo Benátky, jsou spíše obecnější povahy (např. k jižní Itálii viz Konradinova Bible a pozn.65).

II.1.2: JIŽNÍ ITÁLIE A SICÍLIE

Obdobnou byzantisující orientaci jako v Benátkách a Padově lze po polovině '200 vysledovat též v produkci JIŽNÍ ITÁLIE a s ní spojeným knižním malířstvím SICÍLIE. Kořeny zdejšího *stylu pozdní Štaufské doby* (po r.1250 do 1266-68) mají podobně jako v Benátkách své zázemí ve vývoji místní iluminace 1.poloviny '200, a to i když stav dochovaných děl (zvláště z dvorského prostředí Fridricha II.) je spojen se značnými ztrátami (viz kapitola I.1). Charakteristické rukopisy Manfredovy doby (1254-66) lze rozdělit na tradičněji orientovaná díla z laických skriptorií, dále rukopisy ze skriptoria písaře „Johensise“ a s ním spojovaného Mistra Manfredovy Bible (Vat.lat.36) a v neposlední řadě i na produkci spojitelnou s Mistrem Konradinovy Bible - nyní v Baltimoru (Walters Art Gallery, ms.152).

Z tvorby (patrně neapolských) laických skriptorií se z doby po polovině '200 dochovaly pouze dva známé rukopisy: *De arte venandi z Vatikánské knihovny* (Vat.lat.38) a *De balneis puteolanis* (Roma, Biblioteca Angelica ms.1474), datovatelné mezi léta 1258-1266.⁵⁵ Výzdoba obou rukopisů v mnohém navazuje na iluminátorské tradice počátků Štaufské éry, konkrétně rukopis *Carmen de rebus siculis z Bernu* (Městská knihovna, ms.Cod.120) z konce 12.století (např.typem portrétů, byzantisujícími architektonickými

⁵¹ K barevným kvalitám z vývojového hlediska Da Gaibanovy dílny viz J.Květ 1927 (pozn.37), s.89 ad., I.Haensel – Hacker 1954 (pozn.7), s.12 ad., C.Bellinati – S.Bettini 1968 (pozn.36), s.73-80 a nověji G.Mariani Canova 1999 (pozn.7), s.47-71.

⁵² Monograficky rozbor zmíněného *Misálu z Perugia* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.6) z 2.poloviny '200 viz A.Caleca 1969 (pozn.8), s.79-82.

⁵³ K celkové situaci v levantských dílnách ve 2.polovině '200 viz H.Buchthal 1957 (1986, pozn.8), s.48-92 a nejnověji k souvislostem s francouzskými skriptorií v Římě viz V.Pace; *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli 2000, s.205-207.

⁵⁴ K rozboru stylové orientace zmíněného okruhu rukopisů z Levanty a jejich souvislostech s benátskou iluminací té doby viz A.Caleca 1969 (pozn.8), s.81-82 a H.Buchthal 1957 (1986, pozn.8), s.48-50 a orientačně o politické situaci v Levantě ve 2.polovině '200 viz A.Bridge; *Křížové výpravy*, Praha 1995, s.206-222.

⁵⁵ Oba rukopisy *De arte venandi* (Vat.lat.38) a *De balneis puteolanis* (Roma, Biblioteca Angelica, ms.1472) jsou datovatelné dle uvedeného jména panujícího Manfreda, a to i s jeho královskou titulaturou, což posunuje jejich vznik po r.1258 a dobu dokončení před r.1266.

motivy a figurálním kánonem postav).⁵⁶ Ve výzdobě se ale objevují i motivy pokročilé a charakteristické pro dobu po polovině '200 (např. způsob zobrazení přírodnin i schemata, podle nichž je utvářen obrazový prostor, dále především expresivnost modelace a dynamika komposic, ale i vzrůstající pozápadnělý kresebný vkus).⁵⁷

Vrcholným dochovaným dílem Manfredovy doby je ale *Manfredinova Bible* (Vat.lat.36), sepsaná v dílně písaře „Johensise“ a datovatelná mezi léta 1254-1266, v jejíž výzdobě jsou soustředěny charakteristické rysy jihoitalské iluminace předanjouovských časů, a to v nejvyšší dochované kvalitě (OBR: 113).⁵⁸ S tradicí její výzdobu spojuje motivicky charakteristické jádro figurálního kánonu, ale ostatní části výzdoby již ukazují k nově orientované interpretaci tradičních motivů, založené často na využívání prvků z předešlého repertoáru 1.poloviny '200, které jsou však sestavovány podle nových schémat (např. důsledně malířsky plastická modelace je provázena výraznými černými obrysy tvarů, tradiční motivy architektury i přírodnin jsou podány maximálně expresivně a ozvláštňovány realistickými detaily, přičemž tvaroslovně velmi tradiční typy opeřenců a monster využívají naturalistické detaily a jejich podoba je méně aditivní, barevně jednotnější a ve smyslu záalpské gotiky elegantnější).⁵⁹ Z dekorativního tvarosloví se nejvíce uplatňují těla iniciál utvářená z tradičních pletenců či naopak hladkých plastických dřívků, charakteristických zvláště pro mladší období italské gotické iluminace po r.1300, celková oproštěnost dekorativních prostředků využívající kontrast bohatých pletenců a zaostřených trojlístých polopalmet, spolu s výraznou expansí výběhů iniciál do bordur, kde ornamenty ústí do typicky západních typů srostlic, včetně větrníkovitých sestav, k nimž přisedají zmíněná dračí monstra či opeřenci, ukazuje výrazný posun ornamentálního systému, který dokládá celkovou změnu způsobu výzdoby, i v případě ornamentiky založené sice především na tradičním repertoáru, ale, jak již bylo řečeno, sestavovaném podle zcela nových schémat (detailněji viz kapitola II.2). Tvaroslovný repertoár je nadto doplněn i jednotlivými motivy ryze západního původu (např. typy dessinů, důrazem ke stále zřetelnějšímu uplatňování esovitého zvlnění postav, zvíře i rostlin, jejichž proporce jsou často výrazně protahovány, přičemž tato tendence se projevuje i v ornamentice: typy iniciál i květinových srostlic a současně se výrazněji uplatňují i již zmíněné typicky západní větrníkované srostlice – detailněji viz kapitola II.2).⁶⁰

⁵⁶ Blíže o vztazích *De arte venandi* (Vat.lat.38) a *De balneis puteolanis* (Bibl.Angelica ms.1472) ke *Carmen de rebus siculis* z Bernu (ms.Cod.120) viz M.Daneu Lattanzzi; *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1966, s.49-50, M.Rotili; *Miniatura francese a Napoli*, Napoli 1968, s.7-9.

⁵⁷ Více o pokročilých motivech ve výzdobě *De arte venandi* (Vat.lat.38) a *De balneis puteolanis* (Bibl.Angelica ms.1472) a zejména vztahu těchto motivů k repertoáru iluminací *Manfrediho Bible* (Vat.lat.36) viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.56), s.51-53.

⁵⁸ Blíže o *Manfrediho Bibli* (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.36) z rozmezí let 1254-1266 viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.56), s.53-58.

⁵⁹ Nejdůsledněji rozbor schémat konstrukce figurálního kánonu iluminací *Manfrediho Bible* (Vat.lat.36) a jeho vztahů k jihoitalské iluminátorské tradici viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.56), s.53 a obecně o charakteristických stylových rysech výzdoby uvedeného rukopisu viz tamtéž, s.55-57.

⁶⁰ Blíže o motivech ryze západního původu v tvarosloví *Manfrediho Bible* (Vat.lat.36) a na ní závislých rukopisech viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.56), s.57-58 a detailněji v souvislostech a vztazích k francouzským skriptoriím činným v jižní Itálii viz M.Rotili 1968 (pozn.56), s.5-6, 9-12 ad. a H.Toubert; *Influences gothiques sur l'art fredericien: le Maitre de la Bible de Manfred et son atelier*, In: *Federico II. e l'arte del Duecento italiano*, In: *Atti della III Settimana di studi di storia dell'arte medioevale dell'Universita di Roma (maggio 1978)*, ed. A.M.Romanini, Roma 1980, s.59-76.

Uvedené stylové znaky sblíží Mistra Manfredovy Bible s vývojovým směřováním padovské iluminace i knižní malby v Benátkách, ale ve srovnání s díly skriptoria Giovanniho da Gaibana působí spíše jako jeho stylový předstupeň, ač vznikají v době souběžné nebo krátce po da Gaibanově Epištoláři padovské katedrály (z r.1259) a ve srovnání s benátskými rukopisy se naopak jeví více expresivní a podle jednotlivých tvaroslovných prvků spíše romanisující než byzantisující. Přesto ale uvedená centra odrážejí společné vývojové směřování, ač přímé spojení mezi nimi s největší pravděpodobností není. Mistr Manfredovy Bible, jehož mnohé rukopisy byly napsány písařem Johensisem, představuje vrchol knižní malby Štaufské doby.⁶¹ Pokud lze z dochovaného materiálu rekonstruovat možnou chronologii jeho tvorby, pak by na počátku byla výzdoba rukopisu *De balneis puteolanis* (Angelica 1474) sepsaná k r.1258, poté byla k r.1266 dokončena *Bible Manfredinova* (Vat.lat.36), patrně i spolu s *Biblií z Palerma* (BN.I.C.13) a následně *Bible z Paříže* (BN.lat.40), u níž však datace k r.1266, v závislosti na pádu Manfredina, nemusí být jednoznačným mezníkem, neboť dílny činné během štaufského období pokračují v tvorbě z větší části i za Anjouovců.⁶² Odlišnou stylovou vrstvu jihoitalské iluminace pozdních štaufských časů zastupují díla spojitelná s Konrádem II.Sicilským zv.Konradin (1254-58, 68). Rukopisy této skupiny lze rozdělit na díla tradicionalisticky, až historisujícím způsobem orientovaná (Konradinova Bible) a díla směřující ke spojení s boloňskou (!) školou (Bible z Trenta zv.Bassetti).

Konradinova Bible z Baltimoru (ms.152), datovatelná aq.1268, představuje silně **byzantisující, historisující** a současně **manýristicky pozdní** stylovou polohu jihoitalské iluminace (OBR: 114).⁶³ Z byzantského tvarosloví její výzdoba přejímá především figurální kánon pozdně komnénovského původu, jak jej reprezentují mozaiky z Monreale, ale výrazně jeho tvarosloví transformuje.⁶⁴ Kompozice figurálních výjevů a část ikonografického programu výzdoby bývá spojována s díly latinských skriptorií ze Zámorí (nejčastěji se skriptoriem v Akře).⁶⁵ Rostoucí oživení byzantismů i vztahy k latinskému Zámorí lze v této době vysledovat i v Benátkách, ale tamní byzantismy jsou spíše palaiologovského původu, tedy mnohem výrazněji působí spíše jako stylový a vývojový impuls, podobně jako v 80.letech v Bologni, zatímco v jižní Itálii mají zřetelně historisující podobu. Přímo za archaisující lze ve výzdobě Konradinovi Bible považovat některé pletence a konstrukce těl iniciál (viz kapitola 2.2), doslovně se vracející k raně

⁶¹ Blíže o dílech spojovaných s Mistrem Manfredovy Bible (vat.lat.36) a písařem "Johensisem" (chronologicky po hlavních dílech: část *De balneis puteolanis* z Biblioteca Angelica 1474, *Manfredova Bible* Vat.lat.36, *Pařížská Bible* z B.N.Paris lat.40-sign.Johensis, *Madridská Bible* z B.N. Madrid. Cod.229 a do volnějšího okruhu, jenž přejímá část repertoáru a sleduje tutéž vývojovou tendenci, ale v jiném provedení - *Palermská Bible* z B.N.cod.I.C.13. viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.56), s.54-57.

⁶² K otázkám chronologie tvorby dílny písaře Johensise viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.56), s.58 a nověji viz S.Masone Barreca ed.; *Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo*, Firenze 1992, s.40 ad.

⁶³ Blíže o *Konradinově Bibli z Baltimoru* (Baltimore - Maryland, Walters Art Gallery, ms.152), datovatelné post quem 1254 (nástup na trůn) a ante quem (smrtí objednavatele) 1268 viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.56), s.58-60.

⁶⁴ Blíže o pozdně komnénovské komponentě ve figurálním kánonu iluminací *Konradinovy Bible z Baltimoru* (Walters Art Gallery, ms.152) viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.56), s.59.

⁶⁵ Blíže o vztahu kompozic a ikonografického programu *Konradinovy Bible z Baltimoru* (Walters Art Gallery, ms.152) a díly ze zámořských latinských skriptorií, zejména se skriptoriem v Akře (např.tamní *Bibli z Pařížského Arsenalu* – Paris, Bibliothéque Arsenal, ms.5211, z doby kolem a po polovině 13.století) viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.56), s.59ad.

štaufským předlohám z konce 12.století (např.rukopisy z Messiny – viz kapitola I.1-2), i když lze předpokládat (i při jejich historisujícím významu) možné zprostředkování skrze rukopisy Fridricha II.⁶⁶ S dobovou iluminací jižní Itálie výzdobu Konradinovy Bible spojuje většina typů iniciál s hladkými dřívky, jejich charakteristické výběhy do bordur a také motivy západního původu, které lze nalézt i v Manfredinově Bibli.⁶⁷ Současně se ale v Konradinově Bibli projevují výrazné odlišnosti od dosavadní místní tradice: nápadný růst zběžnosti provedení zjednodušující veškeré vzory luxusní povahy (od byzantských vzorů z 12.století po schemata z Manfredovy Bible) a zejména **silný vliv Toskánska**, patný v plastičnosti figurálních i některých rostlinných ornamentálních motivů (viz kapitola II.2).⁶⁸ Velmi podstatným rysem výzdoby Konradinovy Bible je **důsledná expanse výzdoby do bordur, včetně figurálních výjevů**, které jsou ovšem ohraničeny ostře prořezávanými rámy, jaké lze v dílech messinského skriptoria sledovat již v 90 letech 12.století. Uvedený typ bordurové výzdoby patrně souvisí nejen s inspirativními příklady francouzského původu (umístované ale na lišty a ne obrysově rámované) či byzantským způsobem výzdoby bordur (tam však jen volné figury a minimálně výjevy, nikdy nerámované), ale přímo odkazuje ke zmíněným místním pozdně románským tradicím. Jde vlastně o **důsledně rozvedenou výzdobu iniciál**, neboť bordurové výjevy Konradinovy Bible jsou vždy napojovány na kaudy iniciál a svým orámováním vlastně představují jen logické pokračování vnějšího pole iniciál, které bývá i stejné barvy a jehož povrch je zdoben obdobnými dessinovými prokresbami i černě orámovanými zlatými bobulemi. Tento typ bordur je typicky italským projevem transformující se pozdně románské tradice ke gotickým formám a současně dokládá autonomii tohoto vývoje v rámci italského prostředí. Pokročilé francouzské či byzantské příklady mohly v jižní Itálii posloužit pouze jako zdroj dílčích detailů nebo jako prostředek umocňující působení schématu, které je ale obsaženo v domácím pozdně románském tvarosloví. Současně je velmi důležité, že tento typ výzdoby bordur vzniká ve stejné době, kdy krystalisuje i První boloňský styl, který tentýž problém bordurové výzdoby řeší zcela jinak (viz kapitola II.2).

Uvedená tendence **ke zběžnosti provedení** a současná **orientace na toskánské malířství** se projevuje i v *Bibli z Trenta zv.Bassetti* (Trento, Městská knihovna, ms.2868) z 60.let '200 (snad 1266-68), která v jistém smyslu představuje zlom ve vývoji jihoitalské iluminace, aniž by ovšem tento zlom znamenal důsledné přetržení kontinuity či aniž by tím byl další vývoj zbaven tradičních zdejších návratů k byzantismům i místním pozdně románským základům (OBR: 115).⁶⁹ Výrazem onoho nového stupně vývoje jihoitalské

⁶⁶ Blíže o archaisujících typech iniciál a pletenců, tvarově spojených s koncem 12.století a jejich částečně dochovanými parafrázemi v rukopisech Fridricha II., konkrétně v *Žaltáři Fridricha II. (Isabely Anglické) z Riccardiany* (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms.322) z let 1235-37, který zastupuje nedochované rukopisy, jež mohly sloužit jako vzor pro návrat k motivům tohoto druhu viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.56), s.60-61. V této souvislosti bývají zmíněné historisující či archaické motivy považovány za výraz "imperiálního klasicismu" viz M.Rotili 1968 (pozn.56), s.7-8.

⁶⁷ Blíže o spojitosti výzdoby *Manfrediho a Konradinovy Bible* viz M.Daneu Latanzzi 1966 (pozn.56), s.60 ad.

⁶⁸ Blíže o vztazích Toskánska a *Konradinovy Bible z Baltimoru* (Walters Art Gallery, ms.152) viz M.Daneu Latanzzi 1966 (pozn.56), s.59-60.

⁶⁹ Blíže o *Bibli z Trenta zv.Bassetti* (Trento, Biblioteca Comunale, ms.2868) a její nejisté dataci viz M.Daneu Latanzzi 1966 (pozn.56), s.61-64 (výzdoba započata před 1266, ale dokončena po 1268). Z rozsáhlé literatury k tomuto rukopisu důslednou monografickou analýsu viz M.G.Ciardi Dupre Dal Pogetto ed.; *Codici miniati della Biblioteca Comunale di Trento*, Firenze 1985, s.69-98.

iluminace je též důsledné přejímání již vyhraněných *motivů, které tehdy či krátce předtím vznikají v Boloni* (např. část typů iniciál a kompletní typologie výzdoby žerdí).⁷⁰ Tyto ryze boloňské prvky jsou současně doprovázeny škálou motivů, jejichž provedení nasvědčuje tomu, že byly jižní Itálii zprostředkovány skrze iluminace boloňské školy, ačkoliv jejich původ je záalpský (např. transparentní nános barevných vrstev, zaostřování rostlinné ornamentiky a protáhlé typy květinových srostlic, nový rytmus skladby drapérií zčásti dle francouzských vzorů a zjednodušené dessin ornamentiky jako nervatury listoví).⁷¹ Podobně lze předpokládat i možné působení přímých záalpských – francouzských vzorů, které mohly inspirovat dessinovou výzdobu hladkých typů iniciál, druh draků kombinujících rostlinné tělo, psí hlavu a opeřená křídla či tvary rozeklaného a zaostřeného listoví.⁷² Jádrem a hlavní částí iluminátorského tvarosloví však vychází z místních zdrojů (např. z Konradinovy Bible je odvozena většina typů iniciál i většina ornamentiky), ale tak jako ve výzdobě Konradinovy Bible, tak i zde (ovšem v mnohem větší míře), je vše zjednodušováno a důsledně *dynamisováno do větší hybnosti*, přičemž kresba a *elegantní linearismus* se stává přímo hlavním formálním prostředkem výrazu, umocněným kontrastním laděním zúžené barevné škály, jež dovršuje předešlý místní vývoj (jasné a ostré tóny teplých barev s převahou červenavé hnědi, narůžovělé, okrové i jasně červené v tělech iniciál a modré ve vnějších polích, se zlatými černě orámovanými bobulemi a šedomodrým či narůžovělým listovím).⁷³

Zvláště tato kontrastní barevná škála, provedená transparentním malířským způsobem přibližuje Bibli Bassetti gotickému cítění Boloně i Záalpi, ale svým barevným laděním, zcela odporuje uvedeným vzorům a naopak dokládá přímou návaznost na místní jihoitalské tradice. Zmíněný charakter výzdoby (zejména pojetí barevné škály) vedl některé badatele k hypotéze o odchodu části jihoitalských iluminátorů do Boloně, kde se od přelomu 70. a 80. let '200 a zejména v 80. letech počíná projevovat právě uvedené barevné ladění, jež napomohlo vzniku Druhého boloňského stylu.⁷⁴ Onen předpokládaný odchod jihoitalských iluminátorů by mohl být motivován sérií válek, které jižní Itálii a Sicílii postihly i agresivní politikou Anjouovců.⁷⁵ Jižní Itálie by tedy nejen přijímala a přetvářela podněty ze severu, ale současně i výrazně zasáhla do vývoje Boloňské školy, konkrétně by *spoluformovala vznik Druhého boloňského stylu*.

⁷⁰ Blíže o podílu motivů boloňského původu na výzdobě *Bible Bassetti* viz M. Daneu Lattanzzi 1966 (pozn. 56), s. 61 ad. a M. G. Ciardi Dupre 1985 (pozn. 69), s. 71-72.

⁷¹ Lattanzzi motivy výše uvedené bezpečně spojuje s boloňskou školou viz M. Daneu Lattanzzi 1966 (pozn. 56), s. 62-63, ale některé z nich mají i své místní předstupně (typy květinových srostlic a protahované a zaostřované polopalmety) viz kapitola I. a II. 2. a současně nelze zcela vyloučit i podíl francouzských skriptorií činných v jižní Itálii či dovezených francouzských rukopisů na pronikání tohoto druhu tvarosloví do jihoitalské iluminace 60. a 70. let '200.

⁷² Orientačně o uvedených motivech francouzského původu ve výzdobě *Bible Bassetti* viz M. G. Ciardi Dupre 1985 (pozn. 69), s. 70-72.

⁷³ Blíže o spojitosti výzdoby *Bible Bassetti* a *Konradinovy Bible*, případně o jihoitalském původu hlavní části tvaroslovných prostředků iluminací *Bible Bassetti* i při pokročilé míře jejich transformace viz M. Daneu Lattanzzi 1966 (pozn. 56), s. 61-63 a M. G. Ciardi Dupre 1985 (pozn. 69), s. 72-76.

⁷⁴ O uvedené vrstvě rukopisů kolem Mistra z r. 1285 viz kapitola II. 1. 2 a orientačně A. Conti 1981 (pozn. 1), s. 28-31.

⁷⁵ Blíže o hypotéze o odchodu jihoitalských iluminátorů pozdní štaufské éry do Boloně a jejich případném podílu na formování Druhého boloňského stylu viz M. Daneu Lattanzzi 1966 (pozn. 56), s. 64 a srovn. s A. Conti 1981 (pozn. 1), s. 30 ad. a M. G. Ciardi Dupre 1985 (pozn. 69), s. 69-77.

Ještě před pádem Štaufů lze také sledovat stále intenzivnější činnost francouzských skriptorií v Neapoli, která je patrně vázána na tamní universitu založenou Fridrichem II. r.1224. Tvorba těchto dílen nesouvisí s pozdně románskou byzantisující tendencí, která je hlavním tématem této podkapitoly, a díla tohoto druhu budou zmíněna níže, ale právě tato skriptoria mohla poskytnout vzory zmíněným francouzským motivům ve výzdobě Bible Bassetti a současně výrazně spoluutvářela podobu nové syntézy, která vzniká v Neapoli, v 70.-80.letech '200. Tato syntéza již čerpá z pozdně románských tradic jen jednotlivé a dílčí motivy, celkový systém a většina tvaroslovného repertoáru je zcela nového druhu, silně poznamenaného boloňským Prvním stylem, ale i soudobou tvorbou Perugie, jejíž iluminátoři v téže době velmi výrazně zasáhli i do vývoje knižní malby v Římě (viz kapitola II.1.4).

Ve stejné době ale v jižní Itálii, s největší pravděpodobností přímo v Neapoli, pracují i dílny, z nichž vzešla Manfredinova Bible, Konradinova Bible i Bible Bassetti. Tuto **pozdní tvorbu štaufských dílen, činných i za Anjouovců** a v anjouovském Neapolsku reprezentují zejména Bible z Paříže, které byly součástí pokladu Karla I.z Anjou. Od Mistra Manfredinovy Bible pochází *Bible ze sbírky Monteil* (Paris, BN.lat.10428) z 60.-70.let '200, v níž se oproti Manfredinově Bibli již projevují výrazně pokročilé rysy ve zjednodušování dekorativních forem a zmatnění barevné škály, založené na kontrastu dominantních tónů temně modré a hnědorůžové, ale i důsledněji aplikovaná schémata skladby drapérie, závislá na **severofrancouzských** gotických vzorech.⁷⁶ Z jeho dílny také pochází *Bible ze sv.Jenovéfy* (Paris, Bibliotheque Sainte-Genevieve, ms.14) ze 70.let '200, na jejíž výzdobě se podílel i Mistr Bible Bassetti, avšak i jeho styl se již začíná měnit: výrazně zužuje barevnou škálu na kontrastní skladbu temně modré, červené a okrové tóny (možná podle **vzorů boloňského Prvního stylu**) a současně, obdobně jako Mistr Manfredinovy Bible přejímá schémata skladby drapérie dle francouzských gotických vzorů.⁷⁷ Asi nejpokročilejším dochovaným dílem Mistra Manfredinovy Bible je *Bible ze sbírky Etienna Baluze* (Paris, BN.lat.40) z přelomu 70.- 80.let '200, která je signovaná písařem Johensisem, jenž sepsal i Manfredinovu Bibli.⁷⁸ Pokročilost její výzdoby dokládají mnohé manýristické rysy závěrečné fáze štaufského stylu, které se projevují nejen v důsledném převzetí výše zmíněných motivů francouzského původu, ale i v dalším zúžení barevné škály s dominancí kontrastů tónů okru a zeleně. Toto barevné ladění jde vlastně proti soudobé boloňské knižní malbě a je svého druhu **návratem k místní tradici 60.let '200**.

Podle dochovaných materiálů se zdá, že pokračovala i činnost Mistra Konradinovy Bible, z jehož dílny vzešla i výzdoba Al-Raziho *Lékařského traktátu z anjouovské královské knihovny v Neapoli* (Abu Bakr Muhamad ibn Zakaria zv.Al-Razi; Havi seu Continens, Paris, BN.lat.6912), datovatelná podle příchodu lékaře a překladatele tohoto spisu Faraje ben Salima k anjouovskému dvoru Karla I. po r.1279. Možným datem ante quem pro výzdobu tohoto rukopisu by mohl být rok 1282, protože po sicilských nešporách se u

⁷⁶ Blíže o pozdní tvorbě Mistra Manfredinovy Bible viz F.Avril ed.; *Dix siècles d'enluminure italienne, VI – XVIe siècle*, Paris 1984, s.52-54. O *Bibli ze sbírky Montreil* (Paris, BN.lat.10428) ze 60.-70.let '200 viz tamtéž, s.53.

⁷⁷ O *Bibli ze Svaté Jenovéfy* (Paris, Bibliotheque Sainte-Genevieve, ms.14) ze 70.-80.let '200 viz tamtéž, s.52-53.

⁷⁸ O *Bibli Etienna Baluze* (Paris, BN.lat.40) z přelomu 70.-80.let '200 viz tamtéž, s.54.

anjouovského dvora Faraj nevyskytuje.⁷⁹ Oproti předešlým mistrům je v tomto rukopise nejen znatelné obdobné převzetí francouzských motivů figurálního kánonu, draperiových schémat i dílčích ornamentálních motivů, ale i výrazné spojení s boloňskou školou ve skladbě ornamentálních motivů, v oproštění a zjednodušení skladby ornamentálních komposic i v barevné škále *podle Prvního boloňského stylu*, založené na kontrastu modré, zelené, šedé, okrové, oranžové a sytě červené.

Společným rysem těchto posledních projevů pozdně románské byzantisující iluminace v jižní Itálii je tedy nejen důsledná orientace na francouzské gotické vzory, ale i silné spojení s boloňskou školou. Mistr Bible Bassetti možná zasáhl do formování Druhého boloňského stylu, ale i jeho pozdní tvorba, stejně jako díla ostatních štaufských mistrů dokládají přejímání boloňských vzorů i do iluminací této stylově protipólné pozdně románské tendence. Další vývoj jižní Itálie postupně ovládne zmíněná nová, důsledně „*gotická neapolská syntéza*“, která čerpá jak z tohoto tradičního stylu, tak z boloňské školy i z knižní malby Perugia (viz kapitola II.1.5).

Jestliže Benátky uchovávají byzantisující a pozdně románské jádro své stylové tradice až do závěru sledovaného období (do r.1290) a pouze jej v dílčích jednotlivostech ozvláštňují západními gotisujícími jednotlivostmi, knižní malba v Padově tento byzantisující a pozdně románský základ západním gotickým postupům důsledně přizpůsobuje, až se od 90.let '200 zcela přeorientuje na Boloňskou školu. V jižní Itálii lze vývojové směřování přiblížit spíše Padově, ovšem s tím rozdílem, že zatímco padovská iluminace se napříště jeví jako regionální varianta Boloňské školy, jižní Itálie uchovává část svého tradičního tvaroslovného repertoáru i do časů, kdy s těmito jednotlivými motivy bude nakládat zcela v duchu důsledně gotického systému, který zde vyrůstá jak z mocného vlivu boloňských iluminací, tak přímo z francouzských skriptorií, činných v Neapoli.

II.1.3:BOLOŇSKÁ ŠKOLA A JEJÍ OKRUH

Právě v době kolem poloviny '200 dochází k významným změnám v boloňské knižní malbě, které z tohoto města učiní velmi významné centrum, jež hluboce zasáhne do vývoje evropského knižního malířství. Počátky zdejšího místně nezaměnitelného stylu spadají do konce 40.let '200, i když až do rozkvětu Prvního stylu v 70.letech '200 lze též v **BOLONI** nalézt mnoho styčných prvků i s *Benátsko-padovským stylem*, který reprezentuje v mnohém protikladnou stylovou orientaci. K rukopisům toho druhu patří především výzdoba *Dekretálií z Oxfordu* (Bodleian Library, Lat.b.4) sepsaných r.1241, *Dekretálie z Laurenziany* (Firenze, Laurenziana, Plut.III.sin.9) sepsané r.1239 a do volnější souvislosti s padovským skriptoriem Giovanniho da Gaibana lze zařadit i skupinu rukopisů kolem *Vídeňské Bible* (ONB.cod.1101), z doby kolem poloviny '200, z nichž mnohé sepsal boloňský písař Lanfranco de Pancis da Cremona a *Bibli ze sbírky J.R.Abbey* (Library of Major J.R.Abbey, n.7345), dokončenou do r.1262.⁸⁰ Rukopisy této

⁷⁹ O rukopisu Al-Raziho *Lékařského traktátu z anjouovské královské knihovny v Neapoli* (Abu Bakr Muhamad ibn Zakaria zv.Al-Razi; Havi seu Continens, Paris, BN.lat.6912) po r.1279 a možná do r.1282 viz F.Avril 1984 (pozn.76), s.54-55.

⁸⁰ O uvedených boloňských rukopisech využívajících tvarosloví benátsko – padovského pozdně románského stylu a vzorů z dílny Giovanniho da Gaibana (*Dekretálie z Oxfordu*, Bodleian Library, Lat.b.4, sepsaných r.1241, *Dekretálie z Laurenziany*, Firenze, Laurenziana, Plut.III.sin.9, sepsané r.1239, skupinu rukopisů kolem *Vídeňské Bible*, ONB.cod.1101, z doby kolem poloviny '200: *Statuty truhlářů z Boloně*, Archivio di Stato cod.1 a *Dekretálie z Laurenziany*, Plut.V.sin.2 sepsané k r.1258 Lanfrancem de Pancis a

skupiny sice čerpají z tvaroslovného repertoáru pozdně románské a byzantisující tendence, jíž po polovině století reprezentuje zejména dílna G.da Gaibana, ale i v těchto dílech se již projevují charakteristické rysy, které připravují vznik místního Prvního stylu: především kontrastní ladění barevné škály a oprostěnost ornamentálního tvarosloví, které potlačuje masívnost konstrukčních prostředků iniciál, pro převahu hladkých dřívků iniciál a současně jsou výrazně odlehčovány a protahovány kaudy do bordur.

Vznik Prvního boloňského stylu, jako do značné míry protipolné stylové tendence k byzantisujícím Benátkám, Padově a jižní Itálii představuje velmi komplikovaný problém. Zdroje této nové orientace totiž zahrnují velmi široké zázemí od popádké Romagni s centrem v Boloni, přes toskánské dílny ve Florencii, Sieně, Pistoji až po umbrijská skriptoria v Gubbiu, Arezzu a Assisi. V Boloni patří k rukopisům bezprostředně připravujícím vznik Prvního stylu *Lekcionář z Arcibiskupského gymnasia* (Bologna, Biblioteca del' Archiginasio, ms.A.1209), který je spojován s *Třísvazkovou Biblí z Laurenziany* (Firenze, Laurenziana, Plut.I.dex.1-3) z doby kolem poloviny '200.⁸¹ Ta je ovšem neméně důležitá i pro počátky florentské školy. Podobně bývají spojovány i *Antifonáře z dómu v Arezzu* (Biblioteca Capitolare, cod.A, C, D) z 50.let '200 s výzdobou boloňských *Antifonářů z Vallepietra* v Museo Civico (ms.510-513, 515-516), které vznikly v závislosti na aretinských vzorech po polovině '200, ale současně toto tvarosloví obohatily o nové motivy (např. francouzské typy drolerií).⁸² A naopak, u navazujících děl aretinského skriptoria 60.-70.let a současné vrstvy části florentských rukopisů se předpokládá jejich ovlivnění boloňskými rukopisy Prvního stylu (např. *Oxfordská Bible Lanfranca de Pancis da Cremona*, Oxford Bodl.Library Lat.56 z r.1265 nebo jí blízké dílo významně formovalo výzdobu *Bible z florentského Calmadolského kláštera*, Laurenziana Conv.Soppr.582 z 60.-70.let '200).⁸³ Týž vztah k Boloni je spojován i se *Sienskými statuty ze Státního archivu v Sieně* (ms.Statuti 11) z poloviny 90.let '200 a *Dvousvazkovým antifonářem ze San Lorenzo v Perugii v Kapitulní knihovně* (ms.11 a 43) z přelomu '200 a '300 (viz kapitola III.1).⁸⁴ Kromě uvedených příkladů, u nichž lze s jistou pravděpodobností rekonstruovat povahu vzájemných vazeb, zbývá ještě početná

z jiné boloňské dílny *Bible ze sbírky J.R.Abbey*, London, Library of Major J.R.Abbey, n.7345, dokončenou do r.1262) viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.17-19.

⁸¹ O počátcích Prvního boloňského stylu ve výzdobě *Lekcionáře z Arcibiskupského gymnasia* (Bologna, Biblioteca del Archiginasio, ms.A.1209) a *Třísvazkové Bible z Laurenziany* (Firenze, Laurenziana, Plut.I.dex.1-3) z doby kolem poloviny '200 viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.19.

⁸² O vztazích uvedených rukopisů *Antifonářů z dómu v Arezzu* (Biblioteca Capitolare, cod.A, C, D) z 50.let '200 a navazujících *Antifonářů z Boloně* z Museo Civico, ms.510-513 a 515-516 z 60.let '200 viz R.Passalaqua – M.G.Ciardi Dupre Dal Poggetto; *I codici liturgici miniati duecenteschi nell' Archivio Capitolare del Duomo di Arezzo*, Firenze 1980, s.4-7, 13 ad. a také A.Conti 1981 (pozn.1), s.22.

⁸³ O vzájemných vztazích Boloně a Arezza ve 2.polovině '200 (přehled viz kapitola II.1.4) detailněji viz R.Passalaqua – M.G.Ciardi Dupre 1980 (pozn.82), s.13 ad. a v souvislostech Boloně a Florencie (přehled viz kapitola II.1.4) viz M.Salmi; *La Miniatura Fiorentina gotica*, Firenze 1954, s.15 ad., S.Orlandi; *I libri corali di Santa Maria Novella, con miniature dei secoli XIII e XIV.*, Firenze 1966, s.5, 20-21, 24-26 a R.Passalaqua-M.G.Ciardi Dupre 1980 (pozn.82), s.119-20 a dále M.G.Ciardi Dupre ed.; *I libri miniati da eta romanica e gotica*, I. Assisi 1988, II. Assisi 1990, s.88-90 a nejnověji L.Fabbri – M.Tacconi; *I libri del Duomo di Firenze: Codici liturgici e Biblioteca di Santa Maria del Fiore (Secoli XI-XVI)*, Firenze 1997, s.125-128.

⁸⁴ O Sienských statutech (*Constitutum Communis Senarum*, Siena, Archivio di Stato, Ms.Statuti 11) kolem r.1295 viz G.Preitali ed., *Il gotico a Siena*, Firenze 1982, s.61-62 a k *Dvousvazkovému antifonáři ze San Lorenzo v Perugii* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.11 a 43) z přelomu '200 a '300 viz A.Caleca 1969 (pozn.8), s.87-90.

vrstva, zejména florentských a s nimi spojených pistojských rukopisů, ale z části i umbrijských iluminací, u nichž je obtížné jednoznačně zjistit zda předjímají či naopak reagují na boloňský První styl.⁸⁵

Společné rysy knižní produkce zmíněných center se od Benátsko – padovského okruhu i jižní Itálie odlišují nejen důslednou oprostěností svých formálních prostředků, jak bylo možné sledovat i u předešlé vrstvy boloňských rukopisů, ale hlavně výraznou kresebností i kontrastní transparentností jakoby zběžně provedené barevné škály, v níž dominují kontrasty temné modře a syté červeně, hnědě a zeleně, přičemž tónový rozsah jednotlivých barev je oproti Benátkám a Padově či jižní Itálii značně zúžen. Velmi důležitým zdrojem formálních prostředků nového boloňského stylu jsou i motivy přejímané z francouzských rukopisů (např. typy kaligrafických ornamentů i kaligrafických iniciál, expanse kaligrafické výzdoby do bordur i uvedené kontrastní ladění barevné škály). Tyto francouzské motivy sice již od 1. poloviny '200 působí téměř v celé Itálii, avšak právě v okruhu Boloňské školy byly nejintenzivněji transformovány – „poitalštny“ a přetvořeny do kvalitativně nového a místně nezaměnitelného systému. Význam Boloně je v tomto smyslu jednoznačný, protože v centech, která představují zázemí zdrojů vzniku Prvního boloňského stylu lze dokumentovat paralelní stylové vrstvy s Boloňou do 70.-80.let '200, ale poté se již produkce mnohých z nich jeví jako lokální varianta boloňské školy, závislá na boloňských vzorech (např. Imola) nebo se naopak od boloňských vzorů vzdaluje a začíná vytvářet své lokální styly (např. Florencie a Siena). Zmíněné vazby mezi Boloňou a uvedenými centry lze v 50. a 60. letech '200 z části vysvětlit i politickými peripetiemi doby. Právě tehdy vrcholí zmatky po smrti Fridricha II. a jím rozvířená politická situace.⁸⁶ Pro florentské ghibelliny byla Siena a Arezzo jejich hlavním útočištěm a naopak po pádu florentských guelfů po bitvě u Montaperty (r.1261) prchající florentští guelfové nalézají asyl v Luce a v Pistoji a po r.1263 v Boloni, Modeně, Reggio a obecně v Popádi získávají důležité zázemí pro budoucnost.⁸⁷ Bez ohledu na momentálně vládnoucí stranu ale např. Florencie udržuje čilé spojenecké vztahy i s Orvietem, podobně jako Siena s Pisou, Pistojou a Arezzem.⁸⁸

⁸⁵ Ke zmíněným florentským rukopisům patří *Bible ze Santa Maria Novella* (Laurenziana, Conv.Soppr.596), *Bible z neupřesnitelného florentského prostředí* (Laurenziana, Conv.Soppr.598), *Bible ze Santa Croce ve Florencii* (Firenze, BN.ms.D.13) a skupina *Biblí z Toskánska uložených v Paříži* (Bn.lat.4560, 2790, 826) viz M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto 1990 (pozn.83), s.88-90, F.Avril ed.; *Manuscrits enlumines d'origine italienne, 2, XIIIe siecle*, Paris 1984, kat.154 ad. a výzdoba *Antifonářů ze Santa Maria Novella* ve Florencii – zejména práce Třetího mistra zv.Geometrický tj. *Antifonář E a F* ze 70.-90.let '200 viz S.Orlandi 1966 (pozn.83), s.24-26. V Pistoji jde především o dílnu Mistra ze Sant'Alessio in Bigiano ze 70.let '200, která je A.Contim považována za jeden z přímých zdrojů boloňského Prvního stylu, ale současně ji M.Boskovits řadí i mezi florentské dílny činné pro Pistoju a Prato viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.23 a M.Boskovits ed.; *Miniature a Brera (1100-1422): Manoscritti della Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private*, Milano 1997, s.104-107 a 208-212. Z umbrijských příkladů tohoto druhu jde jednak o *Graduály z Assisi* (Biblioteca del Sacro Convento, ms.Cantorino 2, Cantorino 3) z 80.let '200, *Breviář z Assisi* (tamtéž, ms.Assisi n.272) z 80.let '200 viz M.G.Ciardi Dupre 1988 (pozn.83), s.18-19 a *Graduál z chrámu sv.Petra v Gubbio* (Gubbio, Archivio di Stato, ms.02) od Druhého mistra z Gubbia ze 4.čtvrtiny '200 viz F.Todini ed.; *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia: Miniature*, La Spezia 1996, s.273-277.

⁸⁶ Orientačně o situaci 50. a 60.let v souvislosti s předešlými aktivitami Fridricha II. viz D.Compagni – G.Villani; *Florentské kroniky doby Dantovy* (ed. Z.Kalista), Praha 1969, s.193 ad.

⁸⁷ K popisované politické situaci 60.let '200 a aktivitách florentských guelfů v Popádi viz tamtéž, s.222-224.

⁸⁸ O spojencích Florencie 60.let '200 viz tamtéž, s.193-263.

Čilé obchodní vazby i neustálý pohyb vyhnanců momentálně poražené strany zajišťují trvalé spojení mezi jednotlivými centry Itálie, takže zdánlivě nelogické umělecké vazby geograficky vzdálených skriptorií nejsou zcela neopodstatněné pro čilý ruch, který mezi nimi panuje. A současně zmíněné politické zvraty ani v místním měřítku nezanechávají výrazně zřetelnějších stop v italské knižní malbě. Ghibellinské sienské umění a jeho aristokratický vkus budou velmi přitažlivé pro většinu florentských umělců za vlády guelfů i pro knižní malířství papežské kurie (viz níže – kapitola II.1.5 a III.1). Nejstarším plně vyvrážděným a zcela charakteristickým dílem *Prvního boloňského stylu* je výzdoba *Oxfordské Bible z r.1265* (Oxford, Bodleian Library, Canon.Bibl.Lat.56), sepsané písařem *Lanfrancem de Pancis da Cremona* (OBR: 36)⁸⁹ Završuje v mnohém předchozí období hledání a současně též předznamenává hlavní díla tohoto stylu: *Pařížskou Bibli č.22* od písaře *Ruggera di Paganello da Forli* (Bibliothèque Nationale, lat.22) z let 1267-70 a zejména *Vatikánskou Bibli č.20* z dílny *Miniatora di St.Alessio in Bigiano* (Vat.lat.20) ze 70.let '200 (OBR: 37-39).⁹⁰ Tento rukopis již odráží novou změnu směrem k zdůraznění rychlosti a zběžnosti provedení – chladnými tóny akvarelových barev: hnědí, modří, zelení, s jednoduchými drolerii, které stále více obrušují tradiční způsoby zobrazení ve prospěch narativnosti, postupně stupňované.⁹¹ Organizace práce ve skriptoriích, založená na činnosti specialistů současně pracujících na několika rukopisech i v několika různých dílnách, znemožňuje přesné připsání děl jednotlivým tvůrcům, jejichž jména se dochovala někdy i se záznamy o výdělcích, ale bez dalších upřesňujících poznámek.⁹² Významná díla Prvního boloňského stylu jsou spojena s výzdobou řady rukopisů Dekretálií, Cechovních statut a Biblí ze 70.-80.let '200, v jejichž výzdobě jsou opakovány a dále rozvíjeny motivy obsažené v již zmíněné Oxfordské, Pařížské i Vatikánské Bibli.⁹³ Podle dochovaných pramenů se zdá, že vývoj směřoval k námětovému uvolnění (bohaté drolerie zaplňují bordury), přičemž témata jsou z větší části opakována podle Vatikánské Bible č.20. Barevná škála jasných zářivých barev je v průběhu 70.let dále rozšiřována, takže původní dominantní kontrastní skladba modré a červené ustupuje větší pestrosti. Zběžný způsob nanášení barev pomocí dynamických tahů vlastně připomíná způsob práce Giunta Pisana ve 40. a 50.letech '200 (jehož kompozice i motivy jsou nalézány v boloňských miniaturách sledované doby), ačkoliv iluminátoři Prvního stylu nepracují s barevnou hmotou jako Giunta Pisano, ale jen s lehkou barevnou vrstvou.⁹⁴ Zmíněná zběžnost a rychlost provedení ovšem nikterak neuměňuje možnosti vzniku luxusně vypravených rukopisů, včetně využití bohatého zlacení (např. zmíněná Vatikánská Bible č.20). „Boloňská kniha je od této doby bohatá barevností i dekorem, její miniatury reprodukuje schemata převzatá z monumentálního

⁸⁹ Blíže o boloňském Prvním stylu a *Oxfordské Bibli z r.1265* (Oxford, Bodleian Library, Canon. Bibl. Lat.56) viz A.Conti 1981(pozn.1), s.20-21.

⁹⁰ Blíže o *Bibli z Paříže č.22* (BN.lat.22) z let 1267-70 a *Vatikánské Bibli č.20* (Vat.lat.20) ze 70.let '200 viz A.Conti 1981(pozn.1), s.21 ad. a ilustrativně viz F.Avril 1984 (pozn.85), s.78-79, 103, 118-119.

⁹¹ Blíže o vývojovém přínosu *Bible Vat.lat.20* ze 70.let '200 viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.21.

⁹² Blíže o zprávách písemných pramenů o boloňských iluminátorech viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.12 ad.

⁹³ Dosud platná základní orientace v dílech Prvního boloňského stylu, v souvislosti s významem *Oxfordské Bible z r.1265* (Oxford, Bodleian Library, Canon. Bibl. Lat.56), *Bible z Paříže č.22* (BN.lat.22) z let 1267-70 a *Vatikánské Bible č.20* (Vat.lat.20) ze 70.let '200 viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.21-28.

⁹⁴ O vztazích miniatur Boloňského prvního stylu a dílech Giunta Pisana 40.-50.let '200 viz A.Tartuferi 1991 (pozn.3), s.16 ad.

malířství a drolerie plné jemného ironického humoru, bez morbidnosti předchozí doby, poukazují na její vztah k universitnímu prostředí i vlivu Francie.“⁹⁵

Pokud lze s určitou pravděpodobností vysledovat některé konkrétní tvůrce Prvního boloňského stylu, jejichž projev je zřetelný a stylově vyhraněný do identifikovatelné podoby, k nejdůležitějším asi patří Miniature di Imola, jehož počátky tvorby spadají do doby kolem r.1270, kdy pracuje na výzdobě *Antifonářů a Graduálů pro San Domenico v Imole* (Imola, Museo Diocesiano, corale 5-10), jejichž dokončení spadá asi do počátku 80.let. '200. Styl Miniatora z Imoly se odlišuje od ostatních boloňských tvůrců Prvního stylu především nápadným vztahem k toskánskému a umbrijskému malířství, patrně i v závislosti na počátcích jeho tvorby; Pro františkány v Imole v 60.letech '200 pracoval Maestro dei Corali di Bagnacavallo (*Antifonář v Bagnacavallo*, Biblioteca Civica, corale 3 z r.1265), jehož dílna se patrně spolupodílela i na výzdobě *Florentské Bible z Laurenziany* (Conv.Soppr.582) a *Calmadolském misálu z Laurenziany* (Conv.Soppr.576) a na přelomu 60. a 70.let je současně v Imole doložen i slavný iluminátor Oderisi da Gubbio.⁹⁶ Ve stejné době ale vznikl pro místní dóm též *Graduál č.III.* (Imola, Opera del Duomu, cor.III. z 1265-70), který vytvořila dílna Miniatora di Sant'Alessio in Bigiano, jejíž spojení s florentskou iluminací již bylo zmíněno v souvislosti s genesí Prvního boloňského stylu, přičemž jde o dílnu, která byla též hlavním dodavatelem rukopisů pro Pistoju a nadto, právě v této dílně kolem r.1270 vznikla i *Vatikánská Bible č.20*, tedy jeden z nejdůležitějších rukopisů Prvního boloňského stylu.⁹⁷ Miniature di Imola mohl tedy i v Emilii čerpat mnohé jak z umbrijské expresivní a byzantisující malby, tak i z kresebné kultury Florencie. Jeho vrcholné dílo, *Bible z Castello del Buonconsiglio v Trentu* (Trento, Museo Provinciale, ms.1597) z 80.-90.let '200 dokládá nejen přetrvávání formálních zásad Prvního stylu až k počátkům '300, ale také naznačuje trvalost spojení s Toskánskem a Umbrií, neboť v iluminacích lze sledovat i motivy převzaté od Cimabua, které v raných dílech Miniatora di Imola chybí.⁹⁸ Tato paralelní tendence udržující spojení mezi Popádím, Toskánskem a Umbrií bude velmi důležitá nejen pro vznik Druhého boloňského stylu, ale i pro vývoj knižní malby 1.poloviny '300. Není nepodstatné, že ji lze kontinuálně sledovat od počátků Prvního stylu dále, přičemž Miniature di Imola je hlavním prostředkovatelem této orientace v době před působením Giotta v Padově.

V polovině 80.let '200 vyniká v Boloni osobnost Mistra z r.1285 zv. Miniature di Gerona, jenž vytvořil pevnější dílnu působící až do počátku '300 (OBR: 40). Odlišuje se od ostatní boloňské produkce Prvního stylu především živostí a pestrostí barev (zářících žlutí, modří a zelení), ale i častějším užíváním zlacení a příklonem k novým předlohám, patrně palaiologovského původu.⁹⁹ Mnohé výjevy sice reprodukuje obrazy z Vatikánské

⁹⁵ O vztahu boloňských miniatur k vzorům monumentálního umění, z nichž bývají za nejdůležitější považována díla Giunta Pisana a jeho okruhu viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.26 ad. a citace o drolerii tamtéž.

⁹⁶ O počátcích Miniature di Imola a jeho vztahu k Maestro dei Corali di Bagnacavallo a zprávy o působení Oderisiho da Gubbio v Imole, v letech 1268-1271 viz F.Farranda; *Cor unum et anima una. Corali miniati della chiesa di Imola*, Faenza – Ravenna 1994, s.105-106 a 129-131.

⁹⁷ O významu dílny Miniature di Sant'Alessio in Bigiano pro styl Miniature di Imola viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.28 a F.Faranda 1994 (pozn.96), s.177-179.

⁹⁸ O *Bibli z Castello del Buonconsiglio v Trentu* (Trento, Museo Provinciale, ms.1597) z 80.-90.let '200 let viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.28.

⁹⁹ Blíže o stylu děl Mistra z r.1285 (Miniature di Gerona) viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.25 ad.

Bible (Vat.lat.20), ale kromě uvedených palaiologovských motivů je tvaroslovný repertoár dále obohacován i o prvky anglického a francouzského původu.¹⁰⁰ Z bohaté produkce této dílny vynikají *Statuty cechu mečírů*. (Bologna, Archivio di Stato, cod.3) z r.1285, *Decretum Gratiani z Vatikánu* (Vat.lat.1371) a *Statuty cechu truhlářů* (Bologna, Archivio di Stato, cod.5) z r.1298.¹⁰¹ Práce této dílny spojují přínos Prvního stylu s **počátky Druhého stylu**, jehož je právě Mistr z r.1285 průkopníkem či spolutvůrcem. Na vyhranění figurálního kánonu, charakteristického pro Druhý boloňský styl se kromě Mistra z r.1285 podílely i dílny Maestra di Gubbio, Mistra Samuelovy knihy a knihy králů (Florence, Laurenziana, Plut.I.dex.9) z 80.let '200 a zejména Franco Bolognese. Jeho *Žaltář z Universitní knihovny v Boloni* (ms.346), datovaný mezi r.1275-80, poodhaluje obecné zdroje tohoto nového, Byzanci již velmi vzdáleného umění.¹⁰² Současně je považován za první plně definovaný příklad Druhého stylu. Základem jeho formální struktury „zůstávají byzantské technické zásady, ale velké vystoupení osobností jakými byly Duccio, Pietro Cavallini i nástup Giottův, spolu s „arte nuova“ Giovanniho Pisana, nemohly nezanechat stopy v tvorbě tak živého centra jakým je Bologna koncem '200.“¹⁰³ Přes množství produkce zachovávají boloňské rukopisy vysokou kvalitu. Hlavní díla Druhého stylu vznikají až od přelomu '200 a '300 a s Jacopinem da Reggio vrcholí v prvních dvou desetiletích '300, ale již nyní je patrná změna ke stále výraznějšímu změkčení modelace, zplastičtění všech forem (patrně podle soudobých děl v Assisi od Duccia a P.Cavalliniho) i postupné proměně barevné škály od pestrých zářících tónů Mistra z r.1285 k zlatohnědým, oranžovým a hnědofialovým valérům, což mohlo být inspirováno i soudobou jihoitalskou knižní malbou, jak již bylo zmíněno výše v souvislosti s Mistrem Bible Bassetti z Trenta (Trento, Městská knihovna, ms.2868 z 60.-poč.70.let '200).¹⁰⁴

Styl Boloňské školy se v poslední čtvrtině '200 významně šíří zejména v Popádí i severní Itálii a postupně ovládá a vtiskuje svůj charakter i dosud autonomním centrům. Míra intensity převzetí boloňských vzorů i další závislosti na boloňské škole, ale není ve všech centrech stejná. Lze odlišit jednak *centra přímo spojená s Boloňou*, z nichž některá přispěla i ke vzniku Prvního boloňského stylu a poté již nadále sledují vývoj boloňské školy jako její součásti v tom smyslu, že zdejší iluminátoři vychovaní v boloňských iluminátorských postupech, které jen dílčím a okrajovým způsobem obohacují, aniž by porušili základní rámec stylového systému, nacházejí také uplatnění v Boloni a naopak z Boloně přicházejí iluminátoři činní na jednotlivých zakázkách či ve většině případů jsou z Boloně dováženy hotové rukopisy pro místní potřebu (např. Modena, Imola). Trvale čitelný a lokálně nezaměnitelný ráz místní tvorby se ale ztrácí a boloňská

¹⁰⁰ Blíže o motivech francouzského a anglického původu v repertoáru Mistra z r.1285 (zvláště pokud jde o typologii droherií a počínající naturalisující pojetí některých druhů rostlinné ornamentiky) viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.23 ad.

¹⁰¹ O zmíněných rukopisech *Statuty cechu mečírů* (Bologna, Archivio di Stato, cod.3) z r.1285, *Decretum Gratiani z Vatikánu* (Vat.lat.1371) a *Statuty cechu truhlářů* (Bologna, Archivio di Stato, cod.5) z r.1298 a na ně navazující produkci viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.25-28 a 39-41.

¹⁰² Blíže o charakteru zralých děl Druhého stylu viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.38. O Maestro di Gubbio, o Mistru Samuelovy knihy a knihy králů a o iluminátorovi Franco da Bologna viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.34 ad.

¹⁰³ viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.39 a detailněji o absorpci různorodých podnětů do repertoáru boloňských iluminátorů a transformaci těchto různorodých zdrojů do stylově spřízněného výrazu, o podnětech Ducciových, o motivech, jejichž původ je spojován s P.Cavallinim viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.35-39.

¹⁰⁴ K charakteru vyzrálého Druhého boloňského stylu viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.30-34.

skriptoria jsou hlavním zdrojem rukopisů pro místní potřeby. Za druhé, jiným druhem center přímo spojených s Boloňou jsou města, jejichž iluminátorské dílny pod vlivem boloňské školy opouštějí svůj původní styl a stávají se do značné míry závislými na Boloni, čímž vznikají *lokální varianty boloňské školy*, které většinou kopírují a sledují vývoj Boloně a pouze v jednotlivostech, detailech, akcentech udržují odlišnost svého lokálního stylu od boloňských vzorů (např. Padova a z části i Piacenza). A za třetí, je mnoho center, která byla výrazně *zasazena boloňským stylem* nebo i spolupůsobila na vzniku Prvního boloňského stylu (např. Florencie, Siena, Gubbio, Assisi), avšak uchovala si nejen část své původní umělecké tradice, ale zůstala též nadále otevřená i podnětům z jiných škol (Lombardie, Gubbio, Orvieto) a postupně ve sledovaném období 1250-90 vytváří základy či i první projevy své lokálně nezaměnitelné a zcela autonomní, stylově definovatelné produkce (zejména Neapol, Pisa a z části i Florencie a Siena), která vstřebala komponenty boloňského původu a přetavila je do podoby zmíněného místně charakteristického stylu, který se dál vyvíjí nezávisle na boloňských vzorech.

Z center přímo spojených s Boloňou je např. mimořádně pozoruhodný přínos již zmíněného *Mistra z Imoly* pro vývoj Prvního boloňského stylu i pro důležitou orientaci na Toskánsko a Umbrii.¹⁰⁵

Z center, kde vznikají lokální stylové varianty boloňské školy, je mimořádně významná např. **PIACENZA**. Již od poloviny 12.století tu existovalo *kapitulní skriptorium*, které bylo mimořádně činné i celé '200. V době po polovině '200 zde vzniká skupina sedmi rukopisů z *Kapitulního archivu v Piacenze* (*Bible* cod.64, *Hudební traktát* cod.54, *Statuta města Piacenzy* cod.27, *Komentované Evangelium sv.Jana* cod.15, tři rukopisy *Rituale* cod.14, 5, 1 – OBR: 50).¹⁰⁶ Jejich výzdoba navazuje na tradici místního stylu z 1.poloviny '200, ale stále zřetelněji zdůrazňují to, co bylo naznačeno již na počátku '200 ve výzdobě *Misálu* cod.42 a v doplňcích výzdoby *Dvousvazkové Bible* cod.68 a *hlavně* cod.69, sepsané mezi léty 1160-70 (viz kapitola I.1); Tedy, důsledné přejímání motivů francouzského původu a jejich spojování s místní pozdně románskou tradicí, ale současně je také čím dál zřetelnější tendence k oproštění tvarosloví od masivních forem, což ovšem neznamena zplošnění a skladebné zjednodušení jednotlivých motivů, naopak, ono oproštění je myšleno ve smyslu potlačení hromadění motivů, např. při konstrukci iniciál: iniciály jsou nejčastěji utvářeny hladkými dřívky a i tam, kde je použito pletenců a nálevek, jsou jejich tvary prosté, plasticky modelované, ale nikoliv zhuštěné a množované (viz kapitola II.2). Tato tendence k oproštění původní pozdně románské ornamentální bohatosti je společná i Boloni a těm centrům v Toskánsku, která se podílejí na vzniku Prvního boloňského stylu. V Piacenze lze také sledovat rostoucí zájem o expansi kaud do bordur i pomocí motivů, které nejsou orámovány vnějším polem, jak bylo běžné v pozdně románských rukopisech. Tato expanse do bordur ale zdaleka nepřesáhla meze pozdně románského systému (výrazněji jen ve *Spisech sv.Jeronýma* cod.52 z doby před polovinou '200) a v tomto smyslu ji překonávají nejen boloňské, ale i padovské a Gaibanovské rukopisy.

¹⁰⁵ O Miniature di Imola viz pozn.96-98.

¹⁰⁶ Dosud nejúplněji o rukopisech z Piacenzy (Piacenza, Archivio Capitolare: *Bible* cod.64, *Hudební traktát* cod.54, *Sborník sv.Jeronýma* cod.52, *Statuta města Piacenzy* cod.27, *Komentované Evangelium sv.Jana* cod.15, tři rukopisy *Rituale* cod.14, 5, 1) z 2.poloviny '200 viz A.C.Quintavalle; *Miniatura a Piacenza*, Venezia 1963, s.148-156.

Výsledkem je zvláštní eklektický styl, který s motivy francouzského původu i motivy pozdně románskými nakládá tu podle gotického systému, onde v duchu románské tradice, ale zmíněnou oprostěností a jednoduchostí základních forem již připomíná spíše boloňské rukopisy Prvního stylu než Da Gaibanovské iluminace. V závěru sledované doby, v 80.-90.letech '200, vývoj zdejšího skriptoria vrcholí ve výzdobě *Velkého pontifikálu z kapitulního archivu v Piacenze* (Cod.32), kde se podle vzorů pozdní fáse boloňského Prvního stylu (asi podle Mistra z r.1285) uplatňuje nejen živá barevnost, ale zejména tektonické žerdi jako základ výzdoby bordur (OBR: 51). Také droleriové motivy ukazují tuto závislost na boloňských vzorech, ale jednotlivé motivy (např.obliba laločnatého listoví a pojetí figurálních motivů) ukazují, že tento rukopis není pouhou nápodobou boloňských vzorů, těží z nich maximálně, ale ani místní tradici neopomíjí.¹⁰⁷ Právě tato syntéza místní tradice a boloňských vzorů se stala základem, ke kterému se místní skriptoria budou i v následujících časech vracet a čerpat z tohoto základu dílčí motivy až do 15.století, avšak většina rukopisů pro Piacenzu od 90.let '200 vzniká v Boloni nebo je iluminují mistři z boloňských dílen.

Podstatně výraznějším a svébytnějším centrem byla **PADOVA**, a to nejen v době rozkvětu dílny Givanniho da Gaibana (viz kapitola II.1.1.), ale i v závěru sledovaného období, kdy sice komponenty boloňského původu postupně vytlačují Da Gaibanovské formy, ale Padova, byť závislá na vývoji Boloně, přeci na počátku '300 dospěla k základům lokální varianty boloňské iluminace, která sleduje vývoj určujícího centra v Romagni, ale uchová si jistou míru odlišnosti, kterou lze dnes již definovat, po sérii dílčích studií analyzujících rozdíl i shody boloňsko-padovské a benátsko-padovské produkce. Základy pro tento svébytný výraz jsou připravovány v rukopisech toho druhu jakým je např. *Antifonář z kláštera S.Pietro* (Padova, Biblioteca Antoniana, B.18) sepsaný k r.1280 nebo již zmíněné rukopisy z dómu v Gemoně: *antifonáře a graduál* (Udine, Arcibiskupské museum – G.Bergamini 1985, kat.17-19), které byly buď objednány v Padově, nebo jejich výzdobu vytvořili iluminátoři povolání z Padovy, pokud nejde o původní výbavu San Antonio v Padově, jež byla dle A.Contiho přenesena do Gemony po vzniku nových liturgických kodexů pro padovskou katedrálu v 1.čtvrtině '300.¹⁰⁸ V rukopisech tohoto druhu dožívá tvarosloví Da Gaibanovské dílny, ale postupně jsou jeho těžké, plastické, pozdně románské a byzantsující formy doplňovány a nahrazovány odlehčeným gotickým živlovím boloňského původu (detailněji viz kapitola II.2).

Podobný proces jako v Padově je doložitelný také ve FURLANSKU, jak již bylo zmíněno (kapitola II.1.1). V 80.letech '200 vznikl v Aquileji *Dvousvazkový antifonář a sekvencionář, nyní v Goricii* (Biblioteca del Seminario, cod.D, K, I), v jehož výzdobě lze sledovat zřetelné ohlasy soudobé boloňské iluminace, spojované s benátským stylem Čtyřsvazkové Bible z Marciany, podobně jako v Padově doznívá zmíněné Da Gaibanovské tvarosloví.

¹⁰⁷ Blíže o výzdobě *Velkého pontifikálu* (Biblioteca Capitolare a Piacenza, cod.32) viz A.C.Quintavalle 1963 (pozn.106), s.29.

¹⁰⁸ O výzdobě *Antifonáře z kláštera S.Pietro* (Padova, Biblioteca Antoniana, B.18) sepsaného k r.1280 viz L.Grossato; *Codici miniati del Trecento nella Biblioteca Capitolare di Padova*, Padova 1967, s.14-17 a o *antifonáři a graduálu z Gemony* (Udine, Arcibiskupské museum – G.Bergamini 1985 (pozn.23), kat.17-19) z 80.let '200 viz pozn.29-30. Nejnověji ke sledované situaci viz G.M.Canova 1999 (pozn.7), s.17-18 a 69-71.

II.1.4:EKLEKTICKÉ POKUSY O STYLOVOU SYNTÉSU

Kromě center, které lze spojit se dvěma dominantními proudy (romanisujícího byzantinismu, spojitelného s Benátskem, ve 3.čtvrtině '200 s Padovou a do 90.let '200 i s jižní Itálií na straně jedné a s Boloňou a s ní svázanými centry na straně druhé), nachází se ve 2.polovině '200 většina středisek knižní malby v Itálii, od Lombardie až po Řím ve stadiu přípravné fáse, kdy jsou teprve formovány základy pro vyhranění lokálních stylů, k němuž dojde v době od přelomu '200 a '300. V těchto centrech v časovém rozmezí 1250-1290 vznikají rukopisy, v jejichž výzdobě se eklektickým způsobem mísí místní tradice předešlé doby s ohlasy padovské či boloňské školy a nezřídka i s motivy francouzského původu, aniž by z uvedeného tvarosloví vznikl vyvážený, jednotný a místně charakteristický styl.

Tento druh eklektického stylu dobře dokládají iluminace **LOMBARDIE, SAVOJSKA a LIGURIE**, kde se již od 1.poloviny '200 výrazně projevuje blízkost Francie a přitažlivost její knižní kultury. V 2.polovině '200 do místního tvarosloví pronikají i formy boloňského původu a mnohde jsou rukopisy objednávány přímo v Boloni. Podle dochovaných jmen písařů a snad i iluminátorů činných v Boloni, je zřejmé že mnoho Lombardů působilo i v Boloni, ale nelze říci, že by tam přinesli iluminátorské tvarosloví z Lombardie (např. Lanfranco de Pancis da Cremona). Je možné, že vzniku místních stylových syntés v severní a severozápadní Itálii zabránila jak přitažlivá a dostupná forma francouzských rukopisů, tak prosazující se a expandující produkce boloňská a v neposlední řadě i mimořádně neklidná místní politická situace i z hlediska ostatních částí Itálie.¹⁰⁹

Dobrým příkladem místní eklektické iluminace může být *Sborník spisů sv. Jeronýma z Cremony* (Cremona, Biblioteca Statale, ms.103) z 80.let '200, který spojuje pozdně románské formy s francouzským tvaroslovím podle *lombardských* vzorů z 1.poloviny '200, takže výsledná podoba iluminací nevykazuje žádné lokálně specifikovatelné rysy.¹¹⁰ Přesto lze i v rámci Lombardie, alespoň část tamní produkce spojit i s konkrétním prostředím, např. v rámci MILÁNSKÉ školy lze definovat františkánské skriptorium, činné od poloviny '200, z něhož vzešel *Žaltář z Monzy* (Monza, Biblioteca Capitolare, ms.10/43) sepsaný k r.1248, *Skutky apoštolské z Milana* (Biblioteca Capitolare, ms.II.E.2.1) z 50.-60.let '200 a *Graduál z františkánského kláštera v Miláně* (Milano, Biblioteca dell'Ufficio Beni Librari di Regione Lombardia – M.Boskovits 1997, kat.11) z doby kolem r.1260.¹¹¹ Charakteristickými prvky výzdoby této dílny jsou hladké dřívky iniciál prokreslované francouzským typem abstraktních dessinových ornamentů, podle francouzských vzorů plošně provedené listoví, ale v duchu místní tradice přeci jen s převahou laločnatých forem oproti běžnějším zaostřeným typům a celkový důsledný

¹⁰⁹ K historické situaci severovýchodní Itálie v 2.polovině '200 viz G.Andenna; *Storia della Lombardia Medioevale*, Torino 1998, s.38-42 (např.60.-70.léta vyplňují války a od 80.let '200 se objevují i závažné demografické problémy spojené s přelidněním měst a vylidněním venkova).

¹¹⁰ O výzdobě rukopisu *Sborníku spisů sv. Jeronýma z Cremony* (Cremona, Biblioteca Statale, ms.103) z 80.let '200 viz L.Carlino-G.Dotti; *I Codici miniati della Biblioteca Statale di Cremona*, Roma 1992, s.30-33.

¹¹¹ O milánském františkánském skriptorium a jeho rukopisech (*Žaltář z Monzy*, Monza, Biblioteca Capitolare, ms.10/43, sepsaný k r.1248, *Skutky apoštolské z Milana*, Biblioteca Capitolare, ms.II.E.2.1, z 50.-60.let '200 a *Graduál z františkánského kláštera v Miláně*, Milano, Biblioteca dell'Ufficio Beni Librari di Regione Lombardia – M.Boskovits 1997, kat.11, z doby kolem r.1260) viz M.Boskovits 1997 (pozn.85), s.78-83.

linearismus malované výzdoby, spojený až s určitou tvrdostí, která předznamenává vývoj milánských dílen na počátku '300. Od pokročilých iluminací '300 se práce tohoto druhu odlišují dosud zřetelnou přísnou geometrisací a důsledným symetrickým rozvrhem výzdoby, což je patrně jeden z projevů (vedle oblíbených romanisujících typů monster) navazující na předešlé pozdně románské vrstvy lombardských rukopisů. Pokud výzdoba expanduje do bordur, je nesena buď kaudami iniciál posazených na lišty francouzského typu nebo pomocí boloňského typu žerdí (včetně jejich pravoúhlého zalamování – viz kapitola II.2).

Tvarosloví **boloňského původu** do Lombardie zprostředkovávaly rukopisy objednávané přímo v Boloni, jako např. *Bible z Brery* (Milano, Brera, ms.AC.IX.36) z doby 1250-60, sepsaná písařem Lanfrancem de Pancis da Cremona, činným v Boloni v rámci doby Prvního stylu. Rukopis byl patrně určen právě pro zmíněný milánský františkánský klášter.¹¹²

Z ostatních částí severozápadní Itálie lze doložit iluminátorské aktivity i z JANOVA, kde v 2.polovině '200 vyniká skriptorium při San Domenico, jež bude činné i od počátku '300 pro místní klášter Santa Maria del Castello.¹¹³ Do 70.-90.let '200 spadá výzdoba *Caffarovy janovské kroniky* (Paris, BN.lat.10136), *Bible* (Paris, BN.lat.42), *Antifonáře z janovského dominikánského kláštera* (Paris, Ecole des Beaux-Arts, coll.Masson 126) a *Bible z Wolfenbüttelu* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, cod.5.2Aug.fol.2062). Společným rysem těchto rukopisů je též asimilační tendence, sledovatelná i v Lombardii, která spojuje schematisované prvky severofrancouzských gotických iluminací s lombardskou tradiční oblibou monster, zkrácených spirálovitě stáčených polopalmet převzatých z pozdně románského repertoáru, které kombinuje s prostými těly iniciál z hladkých dřívků pokrytých dessinovou ornamentikou a pokud se objevují do bordur expandující kaudy, jsou podkládány lištami podle francouzských vzorů či jako v Lombardii přejímají podobu žerdí boloňského typu (OBR: 53). Barevná škála je rovněž zúžena na modrou, červenou, zelenou a bílé prokresby.

Podle dochovaného materiálu i nejnovějších studií se zdá, že v této části Itálie lze doložit postupný vzestup knižní malby až od počátku '300.¹¹⁴

Poněkud jiný druh eklektického stylu lze sledovat v **TOSKÁNSKU**. Jde o produkci, která vykazuje mnohé společné rysy mezi takovými středisky, jako Florencie, Siena, Lucca, Pistoia, Gubbio a Arezzo (a jak již bylo zmíněno), společné rysy část těchto iluminací spojují i s Popádím, ale současně i v rámci této společné umělecké kultury se již začínají projevat dílčí odlišnosti, které budou v 90.letech '200 mnohde zúročeny při krystalisaci místních stylů (hlavně ve Florencii a Sieně).

Křížení obou hlavních stylových tendencí, které utvářejí charakter italské iluminace 2.poloviny '200, jak té vycházející z Benátek a po polovině '200 šířené z Padovy, tak i té boloňské, posloužilo jako široká základna pro vyhraňování mnoha místních toskánských center. Jedním z nich je i **FLORENTSKÁ** škola. Na počátku 2.poloviny '200 se objevují

¹¹² O zmíněné *Bibli z Brery* (Milano, Brera, ms.AC.IX.36) z doby 1250-60, sepsanou boloňským písařem Lanfrancem de Pancis da Cremona viz M.Boskovits 1997 (pozn.85), kat.10, s.70-77.

¹¹³ O janovské knižní malbě viz P.B.Baroffio; *Coralini miniati di Santa Maria di Castello*, Genova 1976, s.15 ad. a F.Avril 1984 (pozn.76), s.36-39.

¹¹⁴ O situaci knižní malby v severozápadní Itálii viz V.Terraroli ed.; *La pittura in Lombardia*, Milano 1993, s.297 ad. k situaci v Piemontu viz G.Romano ed.; *Pittura e Miniatura del Trecento in Piemonte*, Torino 1997, s.142ad. a 320-347 a nejnovější stav badání viz M.Carminati ecc.ed.; *Pittura in Lombardia. Il Medioevo e il Rinascimento*, Milano 1998, s.41 ad.

práce, které **kombinují hmotné formy pozdně románského tvarosloví** se schémata, k němu protipolného původu, spojitelného s Boloňou. Například Mistr Bible z Laurenziany (Conv.Sopr.593) nakládá s pozdně románským tvaroslovím již gotickým způsobem, dílčí motivy jako by pocházely ze soudobého repertoáru právě se rozvíjející Padovské školy Giovanniho da Gaibana, která zpětně svým bohatstvím forem působí jako zásobárna jednotlivých motivů pro iluminace tohoto druhu, ale v celkové organizaci výzdoby již postupuje **dle boloňských vzorů**.¹¹⁵ Zejména jeho drobné odhalují tento posun: oproti naturalistickým drobným výjevům miniatur z Da Gaibanovy dílny, zde oproti tomu vše směřuje od expresivní morbidnosti pozdně románské tradice k jasné idealisaci.¹¹⁶ Totéž lze doložit i na výzdobě jiných rukopisů, např. 3.svazku *Bible ze Santa Croce* (Laurenziana, Plut.I., dex.1-3), která ukazuje dosud nevyhraněnou situaci toskánského knižního malířství snad nejlépe.¹¹⁷ Tento rukopis se významně podílí na vzniku lokálně charakteristického stylu florentské školy, především svým tvaroslovím, ale svojí barevností je rovněž **důležitým pro vznik Prvního boloňského stylu**, přičemž jeho pozdně románské stylové východisko je dosud zřejmé (OBR: 73).¹¹⁸

Florentské rukopisy 60.-70.let '200 pak tyto vazby k Boloni obrací a jejich výzdoba prozrazuje jistou **závislost na vzorech boloňského původu**, jak již bylo zmíněno v souvislosti se vznikem Prvního boloňského stylu a vztahem *Oxfordské Bible Lanfranca de Pancis da Cremona* (Oxford, Bodleian Library, Lat.56) z r.1265 k florentské *Bibli z calmadolského kláštera* (Firenze, Laurenziana, Conv.sopr.582) z 60.-70.let '200.¹¹⁹ Na výzdobě tohoto rukopisu se ovšem podílel i Maestro dei Corali di Bagnacavallo, který pro florentské prostředí vytvořil též výzdobu *Calmadolského misálu z Laurenziany* (Conv.Sopr.576), přičemž jeho působení v Popádí mělo dalekosáhlé následky pro Mistra z Imoly, jenž významně zasáhl i do vývoje boloňské knižní malby, jíž zprostředkovává až do 90.let '200 toskánské stylové podněty, které se spolupodílejí na vzniku Druhého boloňského stylu.¹²⁰ To znamená, že ani v 60.-70.letech '200 nejde o jednostrannou závislost florentské iluminace na boloňských vzorech, jak se objevuje ve starší literatuře, ale tento příklad ukazuje, že vztahy mezi oběma centry zůstávají otevřené a vzájemná **výměna uměleckých forem se odehrává v obou směrech**.¹²¹ Nejde tedy o jednostrannou expansi pokročilejšího boloňského stylu, ale **v Boloni vznikají pokročilé formy i za přispění florentských-toskánských iluminátorů a zpětně poté působí na**

¹¹⁵ Blíže o problematice vztahů Mistra Bible z Laurenziany (Conv.sopr.593) k benátsko-padovské a naopak i k boloňské tradici viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.19.

¹¹⁶ Blíže o vývoji bordurových schémat v boloňské škole (zvláště v souvislosti s Mistrem Bible z Laurenziany Conv.sopr.593 a jeho vývoji od naturalistických jednotlivostí alla da Gaibana ku idealisaci) viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.20.

¹¹⁷ Blíže o *Bibli z Laurenziany* (Plut.I., dex.1-3) a jejím slohově dosud nejednoznačně vyhraněným tvaroslovím viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.20.

¹¹⁸ Blíže o *Bibli z Laurenziany* (Plut,I, dex.1-3), jejím významu pro vývoj florentské školy, ale i jejích spojnicích s Boloňou a Padovou, přičemž Padova je zde dosud rozpoznatelným východiskem viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.20.

¹¹⁹ viz pozn.86.

¹²⁰ viz pozn.96.

¹²¹ Shrnutí staršího pojetí florentské knižní malby 2.poloviny '200 jako závislé na boloňských vzorech, ve vývojovém schématu: od pozdně románské tradice (50.léta) k inspiraci boloňského prvního stylu (50.-60.léta) po závislost na boloňských vzorech (60.-70.léta a dále k 90.létům, kdy vzniká autonomní florentská škola) viz např. M.Salmi 1954 (pozn.83), s.31-33 a přehled nového pojetí s postupným rozkrýváním komplikovaných vzájemných vztahů mezi Florencií a Boloňou viz M.Boskovits 1997 (pozn.85), s.102-108.

toskánské i florentské dílny. Právě takovým příkladem je činnost „florentského“ Mistra ze Sant' Alessio in Bigiano, který s největší pravděpodobností vyšel z florentského skriptoria, jež v 60.-90.letech pracuje pro Santa Maria Novella (anebo naopak se toto skriptorium oddělilo od dílny sledovaného mistra), zatímco on v 60.letech působí v Pistoji (nebo pro Pistoju), kde vytváří skupinu tamních antifonářů (*Skupina antifonáře ms.231* z Museo Civico v Pistoji), ale na počátku 70.let již pracuje v Boloni a právě v jeho dílně vzniká jedno z klíčových děl mladší fáse Prvního boloňského stylu – výzdoba *Vatikánské Bible č.20* (Vat.lat.20).¹²² Tento rukopis se stal zásobárnou droleriových motivů šířených boloňskými rukopisy po celé Itálii.¹²³

Zmíněné skriptorium, činné pro Santa Maria Novella od 60.-90.let '200 dokládá v dílech jeho Třech hlavních mistrů vývoj od byzantisující pozdně románské tradice, přes asimilaci západních, patrně anglických či severofrancouzských vzorů pro výzdobu bordur droleriovými motivy i typy květinových srostlic až po spojení s tvaroslovím Prvního boloňského stylu (u Prvního mistra, *antifonáře A, B, E a F* v SNM ve Florencii, činného z rozmezí 1260-1297) ku orientaci na soudobé sienské rukopisy již poznamenané figurálním kánonem Duccia a tamními dekorativními konstrukcemi iniciál (u Druhého mistra, *antifonář E* v SMN ve Florencii, činného od 80.let '200), ale i přetrvávající vazby ke stylu Miniatora di Sant' Alessio in Bigiano a jeho (již zmíněnými) boloňskými díly ze 70.let '200 (u Třetího mistra zv.Geometrický, *antifonáře E a část antifonáře F*, činného od 70.let '200 – OBR: 74).¹²⁴

Tyto vztahy mezi Florencií a Boloňou či Florencií, Pistojou a Boloňou, ale nevyčerpávají vzájemné *vazby mezi ostatními toskánskými dílnami*. Např. ve Florencii v 70-80.letech '200 vzniká *Legendář od františkánů ze Santa Croce* (BN., Conv.Soppr.Sta Croce, ms.C.V.5), který je jakýmsi spojujícím článkem mezi díly aretinského skriptoria z Cortony (*Pětisvazkový antifonář z Cortony*, Biblioteca Comunale, cod.4.C, 5.D, 6.E, 7.F, 8.G) z let 1270-80 a mezi pozdním období této aretinské dílny, jak je dokládá výzdoba *Antifonářů z Pieve d'Arezzo* (Biblioteca Comunale, cod.B, C) z 90.let '200.¹²⁵ Podobně i *Sborník kronik ze Santa Verdiana v Castelfiorentino* (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms.BR 27 Palat.418) ze 70.-80.let '200 ukazuje nejen asimilaci mnohých motivů typických pro boloňský První styl, ale i četné byzantisující motivy, které lze v 70.letech doložit v sienských rukopisech předcimabuovské vrstvy (např. v *Antifonářích ze Santa Maria dei Servi*, cor.E a F, sepsaných k r.1271) a současně linearisující forma figurálních výjevů florentského i sienských příkladů zřetelně souvisí s tvorbou Margaritona

¹²² O iluminacích z dílny spojované s Miniatore di Sant' Alessio in Bigiano viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.23-24, F.Faranda 1994 (pozn.96), s.177-179 a M.Boskovits 1997 (pozn.85), s.102-103.

¹²³ O významu droleriové výzdoby *Vatikánské Bible č.20* (Vat.lat.20) z počátku 70.let '200 viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.26-28.

¹²⁴ K rukopisům skriptoria činného pro Santa Maria Novella ve Florencii, k Prvnímu mistru *antifonáře A, B, E a F* v SNM z rozmezí 1260-1297 viz S.Orlandi 1966 (pozn.83), s.20-22, ku Druhému mistru *antifonáře E* v SMN z 80.-90.let '200 viz tamtéž, s.23 a ku Třetímu mistru (zv.Geometrický) *antifonáře E a části antifonáře F* ze 70-90.let '200 viz tamtéž, s.24-26 a tamtéž viz příslušná katalogová hesla.

¹²⁵ Orientačně o vztazích aretinského skriptoria a florentského *Legendáře od františkánů ze Sta Croce* (BN., Conv.Soppr.Sta Croce, ms.C.V.5), který je spojujícím článkem mezi *rukopisy z Cortony* (Cortona, Biblioteca Comunale, cod.4C, 5D, 6E, 7F, 8G), jež aretinské dílny vytvořily v 1270-80 a mezi pozdním obdobím aretinských dílen, jak je dokládá výzdoba *Antifonářů z Pieve d'Arezzo* (Biblioteca Comunale, cod.B, C) z 90.let '200 viz R.Passalacqua-Ciardì Dupre 1980 (pozn.82), s.14ad. a detailněji viz níže (pozn.144 ad.).

d'Arezzo.¹²⁶ Tento výčet příkladů zdaleka nevyčerpává sledovanou problematiku vzájemných vztahů mezi toskánskými a popádkými skriptorii ve 2.polovině '200, tedy před vyhraněním většiny středoitalských škol, ale pouze ilustruje míru vzájemných vazeb a souvislostí. Tato provázanost jednotlivých dílen není nijak nepochopitelnou, ani umělou konstrukcí, když si uvědomíme vedle těchto vztahů mezi iluminátory a písaři různých dílen i historické peripetie politických a hospodářských souvislostí sledované doby a celkově mimořádný pohyb italského obyvatelstva, který právě po polovině '200 dosáhl do té doby mimořádného stupně (viz výše a kapitola IV.).

Druhá polovina '200 ale není jen dobou mimořádných nadregionálních vazeb, ale současně tehdy vznikají i základy pro formování místně charakteristických stylů, což bylo ve Florencii dovršeno v 90.letech '200.¹²⁷

Do okruhu center závislých na „florentské“ kultuře nebo center, která pěstují stejné umělecké aktivity jako ve Florencii lze zařadit PISTOJU, s Miniature di Sant'Alessio in Bigiano, již zmíněným v souvislosti s Prvním boloňským stylem i s florentským knižním malířstvím a také LUCCU. Lucca je ve 2.polovině '200 nejvěrnějším spojencem Florencie neboť potřebuje její ochranu před Pisou.¹²⁸ V Luce před polovinou '200 působil Berlinghiero di Berlinghieri (zmiňován 1228-1242, sign.*Ukřižovaný pro Santa Maria degli Angioli v Luce* – Pinacoteca Civica), jehož linearisující styl velmi výrazně zasáhl do vývoje florentského malířství.¹²⁹ I po polovině '200 zde pracují jeho synové Bonaventura (zmiňován 1228-1274, sign.a dat. *deskový oltář sv.Františka z Assisi s výjevy z jeho života pro S.Francesco v Pescii z r.1235*), Barone a Marco (? asi iluminátor), ale silně byzantsující linearismus rodiny Berlinghieri se po polovině '200 stává spíše závislým na inovacích a podnětech přicházejících z děl Margaritona d'Arezzo či Coppa di Marcovaldo a tak se i v monumentálním malířství stává Lucca závislou na Florencii, a to ještě před nástupem Cimabua, poté (od 80.let '200), patří plně do okruhu florentské školy, jak dokládá styl Deodata Orlandiho z přelomu '200 a '300.¹³⁰ Ačkoliv byl jeden ze synů Bonaventury Berlinghieriho (Marco) s největší pravděpodobností iluminátor, z Luccy se dochovaly až rukopisy od 4.čtvrtiny '200.¹³¹ Jde o *antifonáře ze San Frediano* (cod.A, C, D, E) ze 70.-90.let '200, které tak jako soudobé florentské rukopisy přejímají z **boloňské školy** zejména schémata drokerií a organizační výzdoby bordur pomocí žerdí a květinových srostlic, přičemž z **florentských dílen** se blíží ornamentálnímu tvarosloví dílny činné pro Santa Maria Novella (zejména Třetímu mistru zv.Geometrický); Tvarosloví iniciál je založeno na zúžených nálevkách, vícedílných kolénkách a laločnatém do sebe stáčeném listoví, kompozice těchto prostředků je ovládána přísně symetrickou skladbou až s geometrickou pravidelností, která formuje i

¹²⁶ K vzájemným vazbám *Sborníku kronik ze Santa Verdiana a Castelfiorentino* (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms.BR 27 Palat.418) ze 70.-80.let '200 a sienských rukopisů předcimabuovské vrstvy (např.*Antifonářů ze Santa Maria dei Servi*, cor.E, F sepsaných k r.1271), spojených se stylem Margaritona d'Arezzo viz M.Salmi 1954 (pozn.83), s.32-33 a G.Preitali ed. 1982 (pozn.84), s.34.

¹²⁷ K vzniku charakteristických formálních znaků florentské iluminátorské školy viz M.Salmi 1954 (pozn.83), s.33-34 a L.Fabbi – M.Tacconi 1997 (pozn.83), s.117 ad.

¹²⁸ Ilustrativně o poměru Luccy k Florencii ve 2.polovině '200 viz D.Compagni – G.Villani 1969 (pozn.83), s.198, 214-217, 221-223, 244, 248, 250, 253.

¹²⁹ O významu Berlinghiera di Berlinghieri pro vývoj florentského malířství 1.poloviny '200 viz M.Boskovits; *Cimabue e i precursori di Giotto*, Firenze 1976, s.34 ad.

¹³⁰ O vývoji monumentálního malířství Luccy v 2.polovině '200 viz tamtéž, s.38ad.

¹³¹ O rukopisech z Luccy (*antifonáře ze San Frediano*, cod.A, C, D, E ze 70.-90.let '200) viz M.Paoli, *I Corali della Biblioteca Statale di Lucca*, Firenze 1977, s.20-23 a 54-58, 70-73, 119-122.

figurální kánon výjevů. U dekorativních iniciál, bohaté akantové skladby naznačují možnou volnější souvislost s aretinskou dílnou, přesněji s florentským protějškem aretinského stylu – s výzdobou *Legendáře od františkánů ze Santa Croce* (BN., Conv.Soppr.Sta Croce, ms.C.V.5) ze 70-80.let '200.¹³² Tato stylová orientace, zaměřená na florentské knižní malířství trvá v Luce i na přelomu '200 a '300, přičemž v této době navazující době byla též posílena, v závislosti na vývoji luccké monumentální malby i působnosti Cimabuova stylu (viz kapitola III.1). Současně ovšem je tento styl na přelomu '200 a '300 v Luce zvláštním způsobem konservován, důsledně linearisován a v 1.desetiletí '300 odtud pronikne i do Pisy, kde významně ovlivní tamní skriptorium činné mimo jiné i na dokončení výzdoby *Druhého svazku Bible ze Semináře sv.Kateřiny* (ms.188-189), jejíž text byl napsán kolem r.1165 (viz kapitola I.1. a III.1, OBR: 86). Ve zmíněné **PISE**, podle dochovaného materiálu, ve 2.polovině '200 v knižním malířství patrně nic nevzniká. Po rozkvětu skriptoria při San Vito in Borgo na ostrově Gorgona, doznívajícího v bohaté produkci i během 1.poloviny '200 (viz kapitola I.1), nastává zde zvláštní doba útlumu iluminátorských aktivit, které opět procitnou v 90.letech '200, kdy zde vznikne zvláštní, ve své době již archaicky působící styl, přejatý z části z výše zmíněného skriptoria z Luccy, jehož prvním výrazným projevem v Pise je výzdoba *Druhého svazku Bible ze Semináře sv.Kateřiny* (ms.188-189).¹³³ Tato absence iluminátorských aktivit v době rozkvětu zdejšího monumentálního umění rodiny Pisanů působí velmi podezřele. Je možné, že tamní dobová produkce se pouze nedochovala. Poněkud komplikovanější situace je ve 2.polovině '200 v **SIENĚ**. V této době dochází v sienském umění k pronikavým změnám, přičemž jeho vývoj a rozkvět po r.1250 je srovnáván se vzestupem Apulie za Fridricha II.¹³⁴ Sienské umění ukazuje velmi záhy mimořádnou citlivost k vlivům záalpským, které spojuje s ohlasy střední Itálie a všechny tyto podněty osobitým způsobem přetváří.¹³⁵ Knižní malířství bylo v Sieně ve 2.polovině '200 spíše konservativnějším oborem umění, zvláště opatrně iluminátoři přejímali francouzské podněty, které tehdy do Sieny pronikají v intenzitě nesrovnatelné s jinými částmi střední a jižní Itálie.¹³⁶ Ještě v 70.letech '200 zde přežívají v ornamentice rukopisů **tradiční** prvky, které sienskou iluminaci vřazují do dobové produkce poplatné **byzantisující** orientaci, a to i v rámci nadregionální toskánsko – popádské iluminátorské kultury 50.-70.let '200. Tuto společnou toskánskou stylově nadregionální kulturu v Sieně reprezentuje *část rukopisů ze Santa Maria dei Servi (Antifonář cor.E a Graduál cor.F)*, sepsaných k r.1271 a *část antifonářů z Opera Del Duomo (cor.35E, 34D, 33-5)* z počátku 80.let '200 (OBR: 80).¹³⁷ Tyto rukopisy pro sienský dóm a další, které vznikají od konce

¹³² O výzdobě zmíněného *Legendáře od františkánů ze Santa Croce ve Florencii* (BN., Conv.Soppr.Sta Croce, ms.C.V.5) ze 70-80.let '200 viz pozn.125.

¹³³ K situaci v Pise ve 2.polovině '200 viz G.dalli Regoli; *Miniatura pisana del Trecento*, Pisa 1963, s.12 ad. a nejnověji viz O.Banti ed.; *Libreria nostra communis: Manoscritti e incunaboli della Biblioteca Cathariniana di Pisa*, Pisa 1994, s.27-39.

¹³⁴ O charakteru změn v Sieně po r.1250 viz G.Previtali 1982 (pozn.84), s.32-33.

¹³⁵ Blíže o různorodých zdrojích sienské iluminace (a zvláštním významu podnětů ze střední Itálie) viz tamtéž, s.33.

¹³⁶ Blíže o průběhu změn v sienském umění 2.poloviny '200 a počáteční konservativnosti iluminátorů ve vztahu k přejímání nových motivů francouzského původu, jež tehdy plně prostupují repertoár sienského umění viz tamtéž, s.34.

¹³⁷ K sienským rukopisům této tradičnější stylové vrstvy (*Antifonář cor.E a Graduál cor.F ze Santa Maria dei Servi*, sepsaných k r.1271 a *antifonáře cor.35E, 34D, 33-5 z Opera Del Duomo* z počátku 80.let '200) viz G.Previtali 1982 (pozn.84), s.34-35, 38-41 a 47-48.

80.let do počátku '300 se staly hlavní a základní příležitostí pro sienské iluminátory, kteří v jejich výzdobě dospěli k vyhranění osobitého sienského stylu knižní malby (kapitola III.1).

Jedním ze zdrojů sienského stylu 90.let jsou i komponenty, které Siena čerpala z Florencie. Vzájemné *vazby mezi uměním Florencie a Sieny* paradoxním způsobem podpořily i místní politické události, a to až již šlo o nepřátelství či spojenectví obou měst; Například, po bitvě u Montaperti r.1264, kde bylo poraženo florentské vojsko, upadl do sienského zajetí Coppo di Marcovaldo, který pak v následujících letech pracuje pro Sienu (*Madona pro kapli Bordone v S.M.dei Servi v Sieně*, sign. a dat.126-.,4/5“?).¹³⁸ A naopak, po bitvě u Colle Valdelsa r.1269, kde prohráli sienští ghibellini, Florentinové dosazují do Sieny vládu sienských guelfských emigrantů a opět lze sledovat utužení vzájemného poměru mezi uměleckým světem Sieny a Florencie.¹³⁹ V sienské knižní malbě tuto florentsky orientovanou vrstvu (do počátku 90.let '200) nejlépe dokumentuje většina miniatur *Sienského graduálu číslo 1 z Cortony* (Cortona, Opera del Duomo, cod.1) z rozmezí let 1285-90, jehož tvůrci se pokoušejí o reformu stylu Cimabua i vzorů z Assisi, čímž připravují diferenciaci individuálních stylů sienských mistrů 90.let '200, v jejichž rámci se zrodil iluminátorský styl charakteristický pro Sienu pro 1.polovinu '300 (OBR: 82).¹⁴⁰ Výzdoba Graduálu z Cortony má své těsné analogie nejen ve výše zmíněných sienských rukopisech (hlavně v *antifonáři E a F* ze 70.let '200 v Sta M.dei Servi), ale i v typicky florentských iluminacích, jak je dokládá např. *Misál A v Santa Verdiana v Castelfiorentino* ze 70.let '200, který je volně spojitelný do souvislosti se zmíněným florentským skriptoriem činným pro Sta Maria Novella (viz výše). Tento velmi florentsky – cimabuovsky orientovaný styl ale neměl v Sieně delšího trvání, jeho komponenty však byly přetaveny v 90.letech '200 do místní syntézy, podobně jako Duccio zužitkoval své zkušenosti z Assisi pro zformování osobitého, typicky sienského stylu.

Důležitým charakteristickým rysem této stylově nadregionální vrstvy rukopisů, která je součástí společné toskánské iluminátorské kultury je významný poměr k popádské iluminaci – tedy vztah k Boloni. Pokud lze ve Florencii najít mistry či díla, jež nejen přijímala, ale také mohla podnětně působit na vývoj Boloňské školy, v Sieně se zdá, že jde spíše o *recepty boloňských vzorů*, a to i v závěru '200, jak dokládají *Sienská statuta ze Státního archivu v Sieně* (ms.Statuti 11) z poloviny 90.let '200 (OBR: 83).¹⁴¹

V rámci přípravy budoucí místní stylové syntézy 90.let lze v sienském malířství 80.let '200 vysledovat výrazné proměny především ve figurálním kánonu.¹⁴² Knižní malířství v Sieně je jednoznačně závislé na monumentální malbě, na rozdíl od situace v Boloni, a

¹³⁸ Orientačně o účasti Coppo di Marcovaldo v bitvě u Montaperty a jeho pobytu v Sieně viz E.Sindona; *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milano 1975, s.84-85.

¹³⁹ K detailům dějinných peripetií vztahů Florencie a Sieny 60.let '200 viz D.Compagni – G.Villani 1969 (pozn.128), s.208-248.

¹⁴⁰ O pokusech reformovat Cimabuův styl z Assisi v *Sienském graduálu č.1 z Cortony* (Cortona, Museo Opera del Duomo, cod.1) viz M.Degli Innocenti Gambutti – M.G.Ciardi Dupre Dal Pogetto; *I codici miniati medioevali della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Firenze 1977, s.75-82 a G.Preitali 1982 (pozn.84), s.35-36.

¹⁴¹ O vztahu *Sienských statut ze Státního archivu v Sieně* (Siena, Archivio di Stato, ms.Statuti 11) z poloviny 90.let '200 k boloňským vzorům (Prvního stylu: např. Bible z Madridu, BN.A.25) viz G.Preitali 1982 (pozn.84), s.63-64 a pozn.81.

¹⁴² Blíže o významu inovací figurálního kánonu v sienské iluminaci viz G.Preitali 1982 (pozn.84), s.37.

tak zdroje této kvalitativní proměny jsou spojeny s ohlasy tvorby Cimabua, který působil na reformu tradičního sienského linearismu Guida da Siena a to nejdříve v monumentálním malířství (např. u předchůdců Duccia, jako byl Mistr sv.Petra) a poté i v sienské knižní malbě, kde se reprezentantem této nové vrstvy stává Memmo di Filippuccio, v jehož dílně vznikl styl, který se stal jedním z hlavních východisek pro vznik autonomního umění sienských iluminátorů 90.let '200 a počínajícího '300, ale návraty k této stylové tradici Memma di Filippuccio jsou v Sieně běžné i během 1.poloviny '300 (OBR: 80).¹⁴³

Do dílenského okruhu Memma di Filippuccio (do počátku 90.let) patří část miniatur v rukopisech z 80.let '200 pro sienský dóm (*antifonář 35E, 34D, 33-5* a nově koncem 80.let vznikajícího *antifonáře 46-2*, Siena, Museo Opera del Duomo), jež doplňují zmíněné nejstarší jádro tamních kodexů ze 70.let.¹⁴⁴ Tato nová situace se od 90.let odráží v tvorbě Cimabua i Duccia a naopak Florencie, která dosud Sienu ovlivňovala, začne od 90.let '200 a zejména od počátku '300 čerpat podněty z tohoto sienského stylu.¹⁴⁵

V **AREZZU** v průběhu 2.poloviny '200 také vznikají díla, která naznačují směřování k místní stylové syntéze, v jejichž základech se projevují obdobná společná toskánská východiska, blízká i vznikajícímu Prvnímu boloňskému stylu, ale tento pokus o místně charakteristickou knižní malbu neměl pokračování od počátku '300, kdy v této oblasti budou dominovat iluminátoři z Perugia a Sieny.¹⁴⁶ **První stupeň aretinské knižní malby** je ve figurálním kánonu závislý na linearisujícím stylu Bonaventury di Berlinghieri a Margaritona d'Arezzo a v místní iluminaci je spojen s výzdobou *Antifonářů a graduálů z dómu v Arezzu* (Arezzo, Kapitulní knihovna, cod.A-E) z 50.let '200, jejichž výzdoba působila i na boloňské rukopisy (např.*Antifonáře z Vallepitara*, Bologna, Biblioteca Civica, ms.510-513, 515-516) z konce 50.let '200 (OBR: 89).¹⁴⁷ Ve výzdobě těchto rukopisů byla zformována podoba bohatých dekorativních iniciál, které ovlivnily i podobu zmíněných florentských rukopisů ze S.Maria Novella z 60.-70.let '200 (viz výše). **Druhý stupeň aretinského stylu** má své počátky již na konci 50.let v 5.svazku zmíněného *Graduálu z dómu v Arezzu* (Biblioteca Capitolare, cod.E), v *Graduálu ze Sansepolcro* (Biblioteca Comunale, cod.I.187) z 60.let '200 a ve výzdobě *Antifonářů z Pieve d'Arezzo* (cod.A, H, I, L) z 60-80.let '200.¹⁴⁸ Tatáž dílna také pro **CORTONU** vytvořila i *Pětisvazkový antifonář* (Cortona, Biblioteca Comunale, cod.4.C, 5.D, 6.E, 7.F., 8.G)

¹⁴³ O významu stylu Memma di Filippuccio pro překonání byzantisující orientace sienské knižní malby a citacím jeho tvarosloví i během 1.poloviny '300 viz G.Previtali 1982 (pozn.84), s.35-36, 47-60.

¹⁴⁴ O rukopisech z Museo dell'Opera del Duomo v Sieně, jejichž výzdoba pochází z 80.let '200 viz G.Previtali 1982 (pozn.84), s.47-48. Konkrétně jde především o část výzdoby rukopisů z 80.let (*antifonář 35E, 34D, 33-5* a nově koncem 80.let vznikající *antifonář 46-2*, Siena, Museo Opera del Duomo), detailněji s podílem jednotlivých tvůrců v jednotlivých rukopisech viz tamtéž s.48.

¹⁴⁵ O vztahu Cimabua a Duccia, v souvislosti s dominancí florentského umění i v Sieně viz G.Previtali 1982 (pozn.84), s.35 a M.Boskovits 1976 (pozn.126), s.89 ad.

¹⁴⁶ Syntézu vývoje aretinské knižní malby 2.poloviny '200, založenou na monografickém rozboru jednotlivých rukopisů a jejich vztahů k toskánskému malířství linearisující tendence, jíž reprezentuje Margaritone d'Arezzo a Bonaventura di Berlinghieri viz R.Passalacqua – M.G.Ciardi Dupre 1980 (pozn.82), s.3 ad.

¹⁴⁷ O výzdobě zmíněných *Antifonářů a graduálů z dómu v Arezzu* (Arezzo, Kapitulní knihovna, cod.A-E) z 50.let '200 a jejich vztazích k Boloni viz tamtéž, s.4-11.

¹⁴⁸ O uvedených rukopisech druhého stupně aretinského stylu (zejména *Graduálu ze Sansepolcro*, Biblioteca Comunale, cod.I.187 z 60.let '200 a *Antifonářů z Pieve d'Arezzo*, cod.A, H, I, L z 60-80.let '200) viz tamtéž, s.14-19 a M.Degli Innocenti Gambuti – M.G.Ciardi Dupre 1977 (pozn.140), s.37 ad.

z počátku 70.let '200, ale při výzdobě tohoto rukopisu svůj styl osobitým způsobem přizpůsobila místní cortonské tradici (OBR: 90).¹⁴⁹ I výzdoba tohoto antifonáře dokládá zmíněnou společnou toskánskou kulturu 2.poloviny '200, která je blízká Florencii, Lucei i Pistoji a jejímž společným rysem je výrazný vztah k Boloňské škole. V daném případě ale výzdoba antifonáře představuje i zajímavý pokus o transformaci vzorů přejatých z Boloňského prvního stylu (např. snaha o zběžnost nánosu barevné hmoty, která využívá náznaky a dynamické tahy, protahovaný figurální kánon a typiku tváří i s ornamentalisovaným pojetím vlasů a dílčími detaily rostlinné ornamentiky – viz kapitola II.2) a jejich zvláštní provázání s pozdně románskou byzantisující tradicí (např. pastózní zářivé barvy, symetrický rozvrh výzdoby a motivy pletenců a monster). Tak vzniká zvláštní eklektická skladba, spojující dobově nejprogresivnější formy Boloňské školy (podle současných vzorů z dílny Mistra Bible z Paříže lat.22 či Mistra Vatikánské Bible lat.20) s historismy, jež jsou čerpány z tvaroslovného dědictví místních rukopisů 12.století (*antifonáře* z Městské knihovny v Cortoně, cod.43, 47, 12).

Pozdní práce tohoto skriptoria ukazují návaznost na klíčové dílo Boloňského prvního stylu – na *Oxfordskou Bibli* sepsanou Lanfrancem de Pancis da Cremona (Oxford, Bodleian Library, Lat.56) z r.1265.¹⁵⁰ Zejména *Lekcionáře z dómu v Arezzu* (Arezzo, Biblioteca Capitolare, cod.F, G) z 80.let '200 předznamenávají dozvuk tvorby této aretinské dílny ve výzdobě *antifonáře a graduálu z Pieve d'Arezzo* (Biblioteca Comunale, cod.B, C) a *rukopisech z Janova ze S.M.in Castello* (cod.A, D), které spadají do 90.let '200 (viz kapitola III.1). Konec této dílny patrně souvisí i s vývojem místních politických poměrů (např.zkáza aretinského dominia během války s Florencií mezi léty 1288-1291).

Situace v **UMBRII** během 2.poloviny '200 ukazuje podobné hledání s postupnou krystalizací charakteristických rysů lokálních stylů jako je tomu v Toskánsku, ale umbrijská centra, kromě středisek spojených s Toskánskem (jako např. Cortona), vytvářejí vícero paralelních stylových proudů, z nichž některé sledují onen toskánsko – popádký styl (např.Gubbio), ale jiné již představují základy a přímé zdroje pro zformování zmíněných lokálně charakteristických projevů. Tento proces vyhranění místních stylů byl i ve většině umbrijských center dovršen až v 90.letech '200. Výjimkou z tohoto pravidla je **GUBBIO**. Zdejší iluminátorské dílny při chrámu sv.Petra sice obohacují onu toskánsko – popádkou stylově nadregionální knižní kulturu o expresivnější motivy z umbrijské monumentální malby, ale současně se zcela orientují na boloňské knižní malířství.¹⁵¹ Slavný Oderisi da Gubbio, zmiňovaný v Boloni mezi léty 1268-1271, patrně v rámci dílen Prvního boloňského stylu i maestro di Gubbio, činný v Boloni v 80.letech '200, mezi průkopníky Druhého stylu jsou vrcholným výrazem této orientace, která významně poznamenala i činnost místního skriptoria ve 4.čtvrtině '200, kde zejména Druhý mistr z Gubbio (Gubbio, Archivio di Stato, *antifonář* ms.02),

¹⁴⁹ Monograficky rozbor *Pětisvazkového antifonáře z Cortony* (Biblioteca Comunale, cod. 4.C, 5.D, 6.E, 7.F., 8.G) z počátku 70.let '200 viz M.G.Ciardi Dupre – M.Degli Innocenti Gambutti 1977 (pozn.140), s.33-58.

¹⁵⁰ O pozdní fási aretinského skriptoria viz R.Passalaqua – M.G.Ciardi Dupre Dal Poggetto 1980 (pozn.82), s.18-20. A k ilustraci místní politické situace viz D.Compagni – G.Villani 1969 (pozn.83), s.257-264.

¹⁵¹ K situaci knižní malby v Gubbio, o Oderisim da Gubbio – zmiňován Dantem viz Dante Alighieri; *Božská komedie* (ed.V.Mikeš), Praha 1984, Očistec XI.78, s.104-105. viz F.Farranda 1994 (pozn.96), s.105-106, k Maestro di Gubbio viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.34 ad. a zejména k Druhému mistru z Gubbio viz F.Todini 1996 (pozn.85), s.273-277.

představuje onen druh stylové polohy nevysvětlitelné bez boloňských vzorů, ale současně v nejasném postavení, zda jde o projev závislosti na boloňských vzorech, díla paralelní orientace či okruh iluminací podnětných pro další vývoj Boloňské školy. A od 90.let '200 již vývoj zdejších iluminátorů nelze sledovat jako projev místně charakteristického centra.

Souběh různých stylových orientací sledovatelných ve většině umbrijských center však znesnadňuje jednoznačné zařazení toho kterého střediska iluminátorské činnosti do kategorie pokusů o lokální stylovou syntézu či kategorie již vyhraněné místní stylové syntézy, z hlediska uceleného obrazu produkce daného centra. Takže do 90.let '200 se často přímý předstupeň budoucího dalšího vývoje dané dílny mnohde jeví jen jako okrajová tendence z mnoha souběžně rozvíjených orientací. Společným charakteristickým rysem umbrijských iluminátorských dílen sledované doby je ale mimořádný význam monumentální malby pro miniaturní malířství, což je dáno i výjimečnou situací spojenou s výzdobou chrámu sv. Františka v Assisi, jehož výzdoba bezprostředně působila i na umbrijská skriptoria, a to mnohem intenzivněji a rychleji než je tomu v ostatních částech Itálie. V závěru sledovaného období se také stále zřetelněji uplatňuje nové, intenzivnější spojení Umbrie a Latinska, které přispělo k odlišnému výrazu zdejší iluminace oproti toskánským dílnám.

II.1.5: LOKÁLNÍ GOTICKÉ STYLOVÉ SYNTÉSY

Z umbrijských center, kde před 90. léty '200 vzniká místně charakteristický styl, zejména knižní malířství v **ASSISI** nejlépe ilustruje výše popsanou situaci. Na tradice dílny *Mistra Bible Giovanniho da Parma* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.17) ze 40.let '200 navazuje výzdoba *Bible z Perugia* (Perugia, Biblioteca Augusta, I.70) z 50.let '200 a těsně s ní spojená výzdoba *Breviře ze sakristie S. Francesco v Assisi* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.271), dokončená v 60. letech '200.¹⁵² S Biblí Ass.17 tyto rukopisy spojuje též figurální kánon (dokonce jsou přejímány tytéž obličejové typy), společně se jeví i oprostění ornamentálního tvarosloví na základní formy akantových listů, také těla iniciál jsou shodně konstruována hladkými dřívky či zdobená těsně utaženými pletenci převzatými z francouzských vzorů, ale oproti 40. létům se v těchto iluminacích po polovině '200 výrazně projevuje tendence k „poitalštění“ francouzských motivů; Typologicky jde o téměř totožný repertoár, ale i při plošnosti působení malby, **ustupuje tvrdá kresebnost a aditivnost** sestavovaných ornamentů a je stírán jejich francouzský původ, který tak výrazně odlišoval zdejší díla 1. poloviny '200 od ostatní soudobé italské knižní malby. Obdobný proces transformace francouzských vzorů tehdy také probíhá a v 60. letech byl dovršen i v Boloni. V Assisi je vyjadřován jinými prostředky, ale v obecné rovině jde o příbuznou tendenci. Činnost sledovaného skriptoria pokračuje až do 80.let '200, kdy byla dokončena výzdoba *Breviře z Assisi* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.272), který obohacuje tvaroslovný repertoár dílny i o motivy boloňského původu (např. typ žerdí a způsob rozvrhu výzdoby do bordur **dle boloňského Prvního stylu**) a předešlou tendenci k útlumu tvrdosti a aditivnosti dovršuje: ornamentika pružně expanduje do bordur z nároží vnějších rámu iniciál či z těl iniciál, která podle boloňských vzorů často přejímají podobu žerdí (OBR: 93).¹⁵³ Ale zcela

¹⁵² O pokračujících aktivitách dílny *Bible Giovanniho da Parma* viz M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto 1990 (pozn.83), s.89-98 a 128-129.

¹⁵³ O motivech boloňského původu ve výzdobě *Breviře z Assisi* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.272) dokončeného v 80. letech '200 viz tamtéž, s.94.

nezávisle na boloňských vzorech působí obvykle zaostřené akantové listy, které jsou přetáčeny a podtáčeny, jejich vrcholky zaostřovány a protahovány a plošné, kresebné pojetí figurálních motivů vyznívá podstatně celistvěji, bez aditivní nevyrovnanosti děl před polovinou '200. Tato díla dobře ukazují jak významné pro vznik svébytného italského gotického systému výzdoby rukopisů a jeho transformací do lokálních stylových podob bylo nejen působení francouzských, ale i boloňských vzorů, neboť v Boloni tento proces dozrál nejdříve, avšak nebyl omezen jen na Boloňu. V daném případě dílny pokračovatelů Bible Giovanniho da Parma nejde o přejímání hotových konceptů Boloňské školy, ale jejich využití k umocnění tendence, která se v místním prostředí projevuje ještě před zformováním boloňského stylu. Práce této dílny se staly jedním z hlavních zdrojů pro zformování stylu, charakteristického pro Assisi v následujícím období (viz kapitola III.1).

Druhou důležitou komponentu stylové syntézy assiské iluminátorské školy představuje tendence reprezentovaná dílnou *Misálu z Assisi* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.262), dokončeného mezi léty 1280-83 (OBR: 94).¹⁵⁴ Podobně jako v dílech pokračovatelů Bible Giovanniho da Parma i zde se objevují oproštěné a tvaroslovně odlehčené formy jednotlivých ornamentů, ale na rozdíl od výše zmíněné dílny tento rukopis přináší do Assisi dvě hlavní novinky; 1) Nové pojetí bordurové výzdoby pomocí bohatých *rozvilinových sestav*, které možná mají své místní zdroje i v hybném listoví pozdních děl následníků Bible Giovanniho da Parma, ale míra jejich použití v *Misálu* Ass.262 zakládá oblibu tohoto druhu ornamentů, do budoucna již trvale kombinovaného s žerděmi; 2) Plně *plastické a objemově působivé figurální motivy*, které čerpají jak ze stylových kvalit *Cimabua*, tak z *expresivních efektů* odvoditelných z vrcholných děl *Giunta Pisana* či jeho umbrijských pokračovatelů z 2. poloviny '200.¹⁵⁵

V 2. polovině 80. let '200 pak vznikají díla, která spojují část charakteristických znaků děl pokračovatelů Bible Giovanniho da Parma se stylem *Misálu* Ass.262, čímž vzniká *styl charakteristický pro Assisi* i v 1. polovině '300. Jádrem této *první syntézy assiské iluminace* jsou jednoduché typy iniciál i dekorace oproštěná na nejzákladnější, nepočetné motivy, jako u následníků Bible Ass.17, ale současně se uplatňuje plastická a objemově plná forma i skladebně komplikované vzorce sestav zmíněných tvarově oproštěných motivů jako u *Misálu* Ass.262 a celkově je výzdoba jednotně sladěna změkčující modelací i barevnou škálou s dominujícími tóny světle modré, růžovofialové, šedavé a okrové. V plně vyhraněné podobě lze tyto formy doložit ve výzdobě *Brevíře z Assisi* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.600) z let 1285-90, který je na počátku kontinuálně sledovatelného stylu, jež se od přelomu '200 a '300 stane hlavním projevem skriptoria v Assisi, jako *jedna z podob „umbro-římského expresionismu“* (OBR: 95).¹⁵⁶ Dílna *Brevíře* Ass.600 se napříště stává trvalým základem kontinuity místní knižní malby, ačkoliv i tento styl zůstane otevřen dalším podnětům z Francie, Neapole i Toskánska (viz kapitola III.1).

¹⁵⁴ O zmíněném *Misálu z Assisi* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.262) z let 1280-83 viz tamtéž, s.98-112.

¹⁵⁵ O významu *Giunta Pisana* pro vývoj umbrijského malířství 2. poloviny '200 viz A. Tartuferi 1991 (pozn.3), s.28 ad.

¹⁵⁶ O výzdobě a významu zmíněného *Brevíře z Assisi* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.600) z let 1285-90 viz M.G. Ciardi Dupre dal Poggetto 1990 (pozn.83), s.112-132 a k termínu „umbro-římského expresionismu“ viz tamtéž, s.130-132.

V 80.letech se ale jevil jen jako menšinový projev zdejších dílen, které kromě výše zmíněných děl pěstují i zvláštní eklektický styl kombinující *formy přejímané z pokročilých soudobých boloňských rukopisů s byzantisujícími motivy* ve figurálním kánonu a způsobu modelace, podle vzoru boloňských rukopisů spojovaných s Bernardinem da Modena.¹⁵⁷ V Assisi je tato stylová vrstva zastoupena od počátku 80.let '200 *Antifonářem* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, *Ass. Cant. 2 /ms. 1*) až do počátku '300, kdy sice pokračuje část zdejších iluminátorů v tvorbě inspirované boloňskými rukopisy, ale jednak opouští byzantisující komponenty a za druhé boloňské tvarosloví stále intenzivněji přizpůsobují umbrijským formám, ať již podle Perugia či místního stylu (viz kapitola III.1, OBR: 96). I v průběhu 1.poloviny '300 se budou v Assisi vyskytovat dílny různé stylové orientace, ale onen základ zformovaný z děl následníků *Bible Giovanniho da Parma* a dílnou *Misálu Ass. 262* tak, jak byl představen ve výzdobě *Breviře Ass. 600*, bude trvalým východiskem a korektorem dalšího vývoje zdejší knižní malby.

Pokud Assisi představuje centrum široce otevřené různorodým vnějším podnětům, v **PERUGII** se vývoj knižní malby po polovině '200 jeví jako *soustředěné úsilí k vyhranění určující stylové normy*, která ve figurálním kánonu čerpá z plastických a prostorových efektů předgiottovské monumentální malby toskánské a umbrijské původu, tak jak se syntéza obou těchto složek rýsovala při výzdobě kostela sv. Františka v Assisi, ovšem tento stylový základ je zde obohacován o expresivní složky (ve smyslu způsobu modelace i obsahu), které v této části Itálie šířily následníci Giunta Pisana.¹⁵⁸ V dekorativním tvarosloví pak zdejší kapitulní skriptorium při chrámu sv. Vavřince navazuje na pokročilé skladebné efekty protogotické vrstvy rukopisů 1.poloviny '200 (zejména na *Antifonář ze San Lorenzo*, ms.15 a *Antifonář ze San Fortunato*, ms.37 v Kapitulní knihovně v Perugii – viz kapitola I.1-2, OBR: 100). Po polovině '200 však dovršuje tendenci směřující k uzavřeným formám iniciál s bohatou plastickou rostlinnou ornamentikou na tělech i ve vnitřních polích, která je organisována především v rozvilinových sestavách, jež střídají tradiční románské pletence a formují i podobu zdejší dessinové ornamentiky (viz kapitola II.2). Ačkoliv se dosud uplatňují některé druhy pozdně románské tvarosloví (např. nálevkovité konstrukce těl iniciál), jejich odlehčené tvary již souzní s gotickým systémem, který zde ve 3.čtvrtině '200 dozrává do jasně definovaného systému (nezávisle na boloňských vzorech) jako výsledek osobité transformace plošných francouzských skladeb i plastických pozdně románských sestav. Příležitost pro plné definování tohoto tvarosloví a široké zázemí pro jeho další rozvíjení v následující době poskytla peruginským iluminátorům výzdoba *antifonářů ze San Domenico v Perugii* (nyní Perugia, Biblioteca Augusta, ms.2790, 2792, 2795) z rozmezí let 1253-1270 a doplňky výzdoby *Antifonáře ze San Fortunato* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.37), sepsaného a z části iluminovaného již před polovinou '200 (viz kapitola I.1 a II.2).¹⁵⁹ Výzdoba do bordur v těchto dílech zatím expanduje jen v omezené míře, ale oblíbené rozvilinové skladby začnou od 90.let pronikat i do okrajů knižních

¹⁵⁷ O zmíněné vrstvě rukopisů z Assisi viz M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto 1990 (pozn.83), s.113-125.

¹⁵⁸ K charakteru stylové syntézy iluminací z Perugia v 2.polovině '200 viz A.Caleca 1969 (pozn.8), s.69-72 a 83-87: za možné zdroje syntézy místního figurálního kánonu považován např. *Kříž ze Spoleta č.17* od Giunta Pisana a Cimabuův *Kříž z Arezza* a díla, která jimi byla inspirována.

¹⁵⁹ O uvedené výzdobě *antifonářů ze San Domenico v Perugii* (nyní Perugia, Biblioteca Augusta, ms.2790, 2792, 2795) z rozmezí let 1253-1270 a doplňky výzdoby *Antifonáře ze San Fortunato* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.37) z 60.let '200 viz tamtéž, s.69-72 a 83 ad.

stran a tím bude podoba peruginských gotických rukopisů dovršena pro další století (viz kapitola III.1-2).

Tento expresivní, plastický a velice bohatě dekorativní styl Peruginské školy od 80.let '200 postupně proniká i do Říma, Orvieto a od 90.let i hlouběji do jižní Itálie, např. do Apulie (viz kapitola III.1). V ORVIETU mu předchází stylová vrstva *právních rukopisů* z tamního *laického skriptoria* (Orvieto, Archivio di Stato, n.23 a 30) ze 70.-80.let '200, které sledují *boloňské vzory* Prvního stylu a v 80.letech zejména díla Mistra z r.1285 nebo s ním stylově spřízněné rukopisy.¹⁶⁰ Tradice *expresivního* stylu rukopisů 1.desetiletí '200 (*Evangelistáře č.20 a Žaltáře č.21* ze Státního archivu v Orvietu) znovu ožívají v původně *francouzsky* orientovaném premonstrátském *skriptoriu při San Severo*, kde patrně v 70.-90.letech '200 vznikla výzdoba skupiny *antifonářů pro dóm v Orvietu* (Orvieto, Opera del Duomo, ms.187, 188, 189, 190).¹⁶¹ V 80.letech však do výzdoby uvedených rukopisů zasahují *příchozí iluminátoři z Perugia* a zakládají tak orientaci zdejších dílen, která zcela převáží od 30.let '300 (viz kapitola III.1).

V **ŘÍMĚ** v 2.polovině '200 je zhodnocena stylově eklektická situace tamního knižního malířství z 1.poloviny '200 v originální místní variantě severofrancouzského stylu a v závěru sledované doby se začínají uplatňovat i iluminátoři z Perugia a obecně z Umbrie, kteří doplnili o další motivy podobu tvaroslovného repertoáru, z nějž v 90.letech '200 vznikne formálním charakterem plně italská, gotická stylová syntéza, která na přelomu '200 a '300 zcela ovládne zdejší iluminátorské aktivity. Třetí čtvrtina '200 je ale v Římě dosud spojena s různorodou činností *vedle sebe působících benátských, sicilských a severofrancouzských iluminátorů*, přičemž pouze francouzské dílny dospějí k osobitému místnímu stylu, který však nelze považovat za výraz italské gotiky, ve smyslu formálním, neboť jde o zcela jednoznačně francouzské tvarosloví, jehož výběr a interpretace utváří místně individualisovanou stylovou variantu, plně závislou na francouzském tvarosloví. K hlavním dílům této francouzsko-římské školy patří především výzdoba *Sakramentáře z Anagni* (Vat.Chigi C.IV.174), *Dekretalie* (nyní v Neapoli, BN.ms.Vind.2149/lat.41) a *Sakramentář Giovanni Gaetana Orsiniho* (Vat.Ms.Ott.lat.356) z liturgických důvodů pevně spojitelný s papežskou kurií a datovatelný do časového rozmezí 1263-1277.¹⁶² Z řady dalších rukopisů tohoto francouzsko-římského stylu jsou pozoruhodné rukopisy *Kronik* (Bruxelles, Bibliotheque Royal ms.10168-10172 z r.1293, Paris, BN.fr.9082 z r.1295) z počátku 90.let '200, které objednal Luca Savelli, otec Honoria IV.¹⁶³ Za Honoria IV. (1285-1287) do Říma

¹⁶⁰ O rukopisech z laického skriptoria v Orvietu (Orvieto, Archivio di Stato, n.23 a 30) a jejich orientaci na Boloňu (postupně především na Mistra z r.1285) viz G.Fioravanti ed.; *La Civiltà del Libro in Orvieto. Materiali per lo studio della decorazione dei codici nei secoli XI.-XV.*, Perugia 1991, s.53-55.

¹⁶¹ O stylově eklektické tvorbě premonstrátského skriptoria při San Severo (Orvieto, Opera del Duomo, *antifonáře ms.187, 188, 189, 190 pro orvietský dóm*) a jeho spojování francouzských prvků s pozdně románskými tradicemi zdejšího expresivního stylu viz tamtéž, s.53.

¹⁶² O rukopisech tohoto francouzského skriptoria, činného v Římě (*Sakramentář z Anagni*, Vat.Chigi C.IV.174, *Dekretalie*, nyní v Neapoli, BN.ms.Vind.2149/lat.41 a *Sakramentář Giovanni Gaetana Orsiniho*, Vat.Ms.Ott.lat.356, z liturgických důvodů pevně spojitelný s papežskou kurií a datovatelný do časového rozmezí 1263-1277 viz V.Pace 2000 (pozn.53), s.205-210 a k liturgickému rozboru *Sakramentář Giovanni Gaetana Orsiniho* viz S.A.van Dijk; Three Manuscripts of liturgical Reform by John Cajetan Orsini (Nicholas III), In: *Scriptorium*, 6, 1952, s.213-242.

¹⁶³ O citovaných kronikách viz tamtéž, s.212-213 a v širších souvislostech o této francouzské knižní produkci v Římě viz M.Righetti; *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300 il primo giubileo*, Milano 2000, s.215-230.

pronikají i **iluminátoři z Perugia** (*Misál*, Vat.Reg.lat.2048 a *Antifonář* Vat.F.S.Pietro B.87), jejichž činností byl dovršen rozsah zdrojů, z nichž v 90.letech vzniká autonomní styl, charakteristický pro Řím a současně označitelný za italskou gotickou syntesu, z hlediska druhu využívaných forem.¹⁶⁴ Jedním z prvních projevů této **nové římské syntézy italského charakteru** je patrně výzdoba *Římského misálu ze soukromé sbírky* (J.Guenther 1994, kat.4) z 80.let '200, v jehož výzdobě jsou zřejmé nejen umbrijské, ale i toskánské komponenty (viz kapitola II.2), které doplnily okruh zdrojů místního stylu, patrně v závislosti na návratu římských dílen, činných na výzdobě chrámu sv.Františka v Assisi.¹⁶⁵

Podobně jako v Římě od počátku '200 i v **NEAPOLI** lze ve 2.polovině '200 vysledovat činnost francouzského skriptoria. Jak již bylo zmíněno, ještě před pádem Štaufů je činnost francouzských skriptorií v Neapoli stále intenzivnější a možná souvisí s tamní universitou založenou Fridrichem II. r.1224.¹⁶⁶ Hlavním dílem zmíněných skriptorií je *Bible z Britského musea* (London, BM. Add.31830), vzniklá v 50.-60.letech '200.¹⁶⁷ Produkce tohoto druhu předjímá rozkvět místního stylu, který je sice závislý na Francii, ale současně přejímá mnohé jihoitalské motivy (tradiční typy pletenců i monster a z části též aditivní typy iniciál), takže jde o typicky jihoitalskou variantu severofrancouzského stylu.¹⁶⁸ V podobném smyslu jako většina knižní produkce z '200 v Římě (viz výše). Tyto rukopisy se staly jedním z východisek pro **novou jihoitalskou syntésu**, která vzniká v Neapoli v průběhu druhé poloviny '200, ale její nejstarší, plně zformovaná díla pocházejí až z anjouovského období, ze 70. či spíše 80.let '200, jako např. *Historia Scholastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu* (Palermo, BN. ms.I.F.10, OBR: 104).¹⁶⁹ Tato syntéza již čerpá z pozdně románských tradic jen jednotlivé a dílčí motivy, celkový systém a většina tvaroslovného repertoáru je zcela nového druhu, silně poznamenaného boloňským Prvním stylem, ale i soudobou tvorbou Perugia, jejíž iluminátoři v téže době velmi výrazně zasáhli i do vývoje knižní malby v Římě (viz kapitola II.1.4). Těla iniciál zvláštním způsobem kombinují hladké dřívky (jako v Boloni) s tradičními typy monster, která se do nich zakusují, vnější pole iniciál jsou zpravidla důsledně pravoúhlá, bez dynamiky pozdních štaufských tvarů a k nárožím vnějších polí jsou přisazovány lastury, z nichž vyrůstá rostlinná dekorace (jako v Perugii), avšak na rozdíl od Perugia, velmi častou formou organizace výzdoby bordur

¹⁶⁴ O zmíněných rukopisech (*Misál*, Vat.Reg.lat.2048 a *Antifonář* Vat.F.S.Pietro B.87) iluminovaných v Římě iluminátory z Perugia viz tamtéž, s.214 ad.a obecně o tématu expanse peruginých iluminátorů na jih viz C.De Benedictis – E.Neri Lusanna; *Miniatura umbra del duecento: diffusione e influenze a Roma e nell'Italia meridionale*, In: *Studi di storia dell'Arte*, 1, 1990, s.9-33.

¹⁶⁵ O uvedeném *Římském misálu ze soukromé sbírky* z 80.let '200 viz J.Günther; *Mittelalterliche Handschriften und Miniaturen*, Hamburg 1994, s.35-36 a obr.32-34.

¹⁶⁶ Blíže o činnosti francouzských skriptorií v Neapoli viz M.Rotili 1968 (pozn.56), s.12-15 a příslušná kat. hesla.

¹⁶⁷ Ke zmíněným rukopisům *Bible z Britského musea* (Add.31830) a *Bible z Neapole v Paříži* (BN.lat.) pocházejících z 50.-60.let '200 z francouzských skriptorií v Neapoli viz M.Rotili 1968 (pozn.56), s.10-11.

¹⁶⁸ K uvedeným příkladům jihoitalské varianty severofrancouzského stylu viz tamtéž, s.10-11 a F.Avril 1984 (pozn.85), kat.183-186.

¹⁶⁹ O zmíněném rukopisu *Historia Scholastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu* (Palermo, BN. ms.I.F.10) z 80.let '200 viz S.Masone Barreca 1992 (pozn.62), s.44 ad. a k vývoji této stylové syntézy v Neapoli v souvislosti s dvorskými díly Anjouovců viz A.Putaturo Murano – A.Perriccioli Saggese; *Codici miniati della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, Napoli 1995, s.23-24 a příslušná kat.hesla.

jsou žerdi (konstrukčně přejaté z boloňského Prvního stylu), ukotvené nálevkovitými útvary, do nichž jsou žerdi nasunovány (jako v pozdně románském období při konstrukci těl iniciál), tvarosloví je doplněno i laločnatým akantovým listovím, které žerdi ovíjí svými vrcholky a z nárožních závitnicových medailonů (typologicky přejatých z francouzských rukopisů) pokračuje v pružných rozvilinách do bordur (skladba rozvilinových sestav zjednodušuje peruginské vzory). Výzdobu bordur však dotváří i pro jižní Itálii charakteristické volné zlaté tečky s výraznými černě zježenými konturami, které lze také nalézt většinou ve vnějších polích a na pozadích výjevů v rukopisech pozdního štaufského období (viz kapitola II.1.2 a II.2). Dokonalé prolnutí motivů francouzského, pozdně románského, boloňského i peruginského původu je zformováno do místně nezaměnitelného a plně vyhraněného gotického systému. Přitažlivost tohoto stylu z Neapole byla mimořádná, již od 90.let vzniká jeho varianta v Messině a Palermu a ve stejné době neapolští iluminátoři pronikají do Říma a střední Itálie (viz kapitola III.1). Nejskvělejší příklady této stylové orientace se dochovaly z konce '200 a z 1.poloviny '300 v *Badia di Cava dei Tirreni*.¹⁷⁰ Tam ovšem již v 80.letech vzniká osobitý styl: „*První stupeň stylu z Cava dei Tirreni*“, který navazuje na pozdní díla štaufských mistrů (figurální kánon, typy iniciál i s prokrajovanými vnějšími poli a typy květinových srostlic), ale současně tento základní repertoár doplňuje rozvilinovými konstrukcemi expandujícími do bordur pozdně románskými stvoly (přejatými z původních pletenců), které jsou oprostěny a přizpůsobovány skladbě peruginských vzorů a dále se objevují i zvláštní typy žerdí – kaud, které patrně reagují na boloňské vzory toho druhu, ale současně dokládají jejich nepochopení (OBR: 117). Figurální výjevy expandují též do bordur, avšak na rozdíl od pozdních štaufských rukopisů nejsou rámovány, ale usazeny do obrazového prostoru, který je charakterisován alespoň pomocí prvního plánu (země), typologicky ovšem tento druh bordurových výjevů souvisí s byzantskou tradicí, která je ve výzdobě zastoupena mnohými motivy rostlinné ornamentiky, a to podstatně intenzivněji než tomu bylo u štaufských rukopisů (viz kapitola II.2). Hlavní díla tohoto stylového stupně reprezentují rukopisy *Komentářů Petra Lombardského* (Biblioteca di Badia di Cava dei Tirreni, ms.22 a ms.23), sepsané již kolem poloviny '200, ale iluminované až v 80.letech '200.¹⁷¹

Lokální gotické syntézy, plně vyhraněného systému, který užívá forem charakteristických pro italské gotické knižní malířství tedy před 90.léty '200 vznikají v Assisi, Perugii, v Římě a v Neapoli. Společným rysem těchto center je výrazná místní stylová tradice protogotických předstupňů již v 1.polovině '200 nebo intenzivní působení francouzských skriptorií nejpozději v době kolem poloviny '200 (Řím a Neapol), přičemž tento základ je v průběhu 3.čtvrtiny '200 výrazně obohacen o motivy boloňského původu a výsledná podoba syntézy v těchto dílnách většinou vzájemně reaguje na tvorbu uvedených středo- a jihoitalských center, které tak vytvářejí protiváhu severoitalské iluminaci provázané s Boloňskou školou. Již před 90.léty tedy vzniká vzájemně propojený prostor Umbrie, Latinska a jižní Itálie. S krystalizací toskánských místních iluminátorských škol v 90.letech '200 tím bude dovršena základní struktura stylově provázaných okruhů severní Itálie, Toskánska a dále Umbro – římského a jihoitalského prostředí (viz kapitola III.1).

¹⁷⁰ O rukopisech z Badia di Cava dei Tirreni viz M.Rotili, *La miniatura nella Badia di Cava, Cava dei Tirreni - Napoli* I. 1976, II. 1978 a k tamní situaci 80.let '200 viz tamtéž, I., s.46-49 a 108-110.

¹⁷¹ viz poznámka 162 a k dataci, viz tamtéž, I., s.108.

II.2. ROZBOR ORNAMENTIKY ITALSKÉ KNIŽNÍ MALBY DRUHÉ POLOVINY DUECENTA (1250-1290)

Ad Tabulky ornamentiky V.

Forma výzdoby italských rukopisů se po polovině 13. století pronikavým způsobem mění. Část dílen sice přímo navazuje na předchozí pozdně románské a byzantské tradice, ale i v jejich repertoáru dekorativních prostředků se objevují mnohé motivy nového původu. K takovým centrům patří zejména Benátky, Padova a přilehlé oblasti, které jsou na tvorbě uvedených středisek závislé (např. Furlansko) a kromě těchto severoitalských dílen i jižní Itálie se Sicílií. Ačkoliv skriptoria v těchto centrech navazují na místní předgotické stylové syntézy z 1. poloviny 13. století, čím blíže k závěru století, tím silněji lze i zde pozorovat stále zřetelnější posun ornamentálního tvarosloví k pokročilým formám, vzdalujícím se pozdně románské tradici. Výjimkou z tohoto pravidla jsou pouze Benátky, kde se důslednější změny tohoto druhu prosazují až od 90. let 13. století, ale i v Benátkách lze doložit, sice méně intenzivně než v ostatních končinách Itálie, ale přece obdobný proces odpoutávání se od pozdně románského systému. Oproti těmto k tradicím orientovaným ohniskům knižní malby se ve 2. polovině 13. století významným způsobem rozvíjejí iluminátorské aktivity i zcela jiného druhu: v Boloni je po r. 1250 dovršen proces formování prvního, ryze italského gotického systému výzdoby knih a to ve spojení s širokým zázemím v Popádí, Toskánsku a z části též v součinnosti s některými centry v Umbrii, ale nevýznamné podněty pro vývoj samotné boloňské školy ve 4. čtvrtině 13. století přichází i z jihoitalského prostředí. Souběžně vedle tohoto boloňského systému však krystalizuje obdobný, ryze gotický a typicky italský systém výzdoby rukopisů i v umbrijských centrech jako je Perugia nebo Assisi, který v 80. letech 13. století významně zasáhne i do vývoje skriptorií v Římě a Neapolsku.

II.2.1. ZÁKLAD VÝZDOBNÉHO SYSTÉMU

Základem výzdobného systému italských rukopisů 2. poloviny 13. století zůstávají iniciály. Význam iniciál, z hlediska organizace rozvrhu výzdoby i z hlediska těžiště ornamentálního působení z větší části trvá jak v dílnách přímo navazujících na stylová východiska pozdně románského původu, tak v dílnách, v nichž vzniká nová, ryze gotická forma výzdoby knih. **ZPŮSOB KONSTRUKCE INICIÁL** ovlivňuje celkovou podobu výzdoby knihy a nejvýrazněji poukazuje k stylovému zakotvení jejich tvůrce i dílny. Proměny konstrukce iniciál jsou doprovázeny proměnami jednotlivých článků dekorativního tvarosloví a způsoby konstrukce iniciál formují i rozvrh výzdoby v interkolumniích a bordurách.

První, aditivní typ iniciál, přímo navazuje na pozdně románská východiska. V románských časech nejobvyklejší formy iniciál tohoto druhu, vázané na *aditivní skladbu lišt, utvářejících tělo iniciály* se objevují i po polovině 13. století (Tab.V.1)1.a srovn. s Tab.IV.1)1.a). Skladebné varianty vázané na *kombinaci lišt s pásovou ornamentikou s přisazenými medailony* (Tab.V.1)1.a.1) lze doložit nejen v pozdně románsky orientovaných skriptoriích, ale i ve Florencii, a to ve skriptoriu činném pro Santa Maria Novella, s nímž je spojen i Miniature di Sant'Alessio in Bigiano, který tak významně zasáhl do vývoje boloňské školy (viz kapitola II.1.3). V Boloni se ale iniciály tohoto druhu již neobjevují. Naopak *benátská skriptoria a Padovská škola* (zejména dílna Giovanniho da Gaibana) užívá ve 3. čtvrtině 13. století tento typ iniciál *kombinujících v tělech lišty, medailony a pletence* tak často, že jej lze považovat za jeden z **charakteristických motivů zmíněného benátsko – padovského iluminátorského okruhu** (Tab.V.1)1.a.2 + b.1-2). Pokročilé motivy expanse kaud do bordur jsou v Da Gaibanovských rukopisech nezdědka zbaveny i dříve nezbytného orámování (OBR: 59): dračí monstra zakusující se do těl iniciál se volně vznášejí v prostoru dolní bordury. Iniciály tohoto

druhu se tedy vyskytují *ve výrazně tradicionalisticky orientovaných dílnách*, kromě uvedených příkladů i např. v Janově (Tab.V.1)1.b.3).¹

Zvláštní způsob konstrukce, utvářející *těla iniciál z k sobě přisazených lišt*, jak se na počátku '200 objevují v Piacenze a před polovinou '200 ve skladebně bohatých a prostorově efektních sestavách v Benátské škole (Tab.IV.1)1.c), po r.1250 mizí z repertoáru v podobě známé z předešlé doby, ale přežívá v typologicky příbuzných konstrukcích dvojího druhu; Jednak v podobě *odsazených pásek, mezi něž jsou zaklesnuty figurální motivy a ornamenty* (Tab.V.1)1.c.1), což je v Itálii velmi vzácný typ „*obydlených iniciál*“, které jsou typické pro západní záalpské prostředí 12.století.² Pokud lze z dochovaných materiálů soudit, tento druh „obydlených iniciál“ se v italské knižní malbě sledované doby objevuje pouze v Lombardii a to kolem poloviny '200 (OBR: 52). A za druhé, za typologicky příbuznou lze v nejobecnější rovině považovat i konstrukci těl iniciál z *těsně k sobě přisazených lišt, které jsou tordovitě přetáčeny, ale do podoby pravouhle zalamovaného pletence* (Tab.V.1)1.c.2), což je motiv charakteristický pro těla iniciál *francouzských rukopisů* 1.poloviny '200 a v Itálii se v této pozici vyskytuje především v centrech velmi otevřených přejímání podnětů z francouzských rukopisů i ve smyslu pasivního převzetí motivů bez dalších místních transformací, což lze doložit nejen v Lombardii, v Římě a francouzských neapolských skriptoriích, ale i v Assisi, kde se právě tento motiv ve 2.třetině '200 těší mimořádné oblibě.³

Nově výrazněji se uplatňujícím typem iniciál jsou i varianty *skládající těla iniciál z medailonů a quadrilobů provázaných pletencem či páskou obrýsovávající tvar medailonů*, které lze doložit ve většině italských center po polovině '200 (Tab.V.1)1.d), přičemž jejich skladba je přímo spojuje s *počátkem Genese*, kde je ve vnitřních výplních medailonů zobrazeno Sedm dní stvoření. V dílnách *orientovaných k pozdně románskému stylovému dědictví* nabývají tyto iniciály pružných forem s výrazně *expandující kaudou do dolní bordury či interkolumnia* (Tab.V.1)1.d.1-2), zatímco v *centrech spojených s Boloňskou školou*, ať již v Popádí či v Toskánsku a z části též v Umbrii získávají *pravouhlé obrysy* a zpravidla z boku zcela rámují sloupec textu, přičemž *od horního i dolního okraje iniciály vyrůstá do bordur další část výzdoby*, nejčastěji ukotvené na *horizontálních žerdích* (Tab.V.1)1.d.3).⁴

K velmi důležitému a rovněž **novému typu konstrukce iniciál** patří též *sestavy přímých částí těl iniciál tvořené pomocí žerdí*. Právě tento druh ornamentálního tvarosloví velmi výrazným způsobem napomůže k proměně podoby knižních stran italských rukopisů sledované doby. Žerdi se totiž nejdříve v 50 letech '200 uplatňují v iniciálách a odtud jsou záhy jejich

¹ Charakteristické příklady sledovaných motivů Tab.V.1)1.a.1: *Antifonář "A" ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.A, f.11r z 60.let '200 viz S.Orlandi; *I libri corali di Santa Maria Novella, con miniature dei secoli XIII e XIV.*, Firenze 1966 a tamtéž i následující citace obrazové dokumentace rukopisů ze Santa Maria Novella a k typům V.1)1.a.2+b.2: *Epištolář padovské katedrály*, Padova, Biblioteca Capitolare, ms.E.2, f.67r a 49r dopsaného r.1259 (OBR: 59) a následující citace iluminací z *Epištoláře padovské katedrály od Giovanniho da Gaibana* viz C.Bellinati – S.Bettini; *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, I.-II., Vicenza 1968 a k typu V.1)1.b.1.: *První svazek Atlantské Bible z Marciany*, Venezia, Marciana Lat.I., 1=2108, f.3v z 50.-60.let '200 (OBR: 69) viz S.Marcon; *I Libri di San Marco. I Manoscritti liturgici della basilica marciana*, Venezia 1995 a tamtéž i následující citace obrazové dokumentace rukopisů z Benátek (pokud neuvedeno jinak) a k tradicionalistickým vrstvám janovských skriptorií (k typu V.1)1.b.3) viz *Caffarova janovská kronika*, Paris BN lat.10136, f.30r aj. ze 4.čtvrtiny '200 viz F.Avril; *Dix siècles d'enluminure italienne, VI-XVIIe siècle*, Paris 1984.

² K typu i termínu „obydlených iniciál“ viz O.Pächt; *La miniatura medioevale, una introduzione*, Monaco in Bavierra 1984, s.76-77 a nověji viz Ch.Jakobi; *Buchmalerei: Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*, Berlin 1991, s.55.

³ K charakteristickým příkladům tohoto druhu motivů (Tab.V.1)1.c.2) z Assisi viz *Breviář ze sakristie San Francesco*, Biblioteca del Sacro Convento di Assisi, ms.271, f.169r z konce 60.let '200 viz M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto ed.; *I Libri miniati da eta romanica e gotica*, I. Assisi 1988, II. Assisi 1990 a tamtéž i následující citace obrazových pramenů k rukopisům z Assisi.

⁴ K charakteristickým příkladům typu V.1)1.d.1: Madrid, BN.cod.229, f.42r dokončené k r.1259, k typu 1)1.d.2: *První svazek Atlantské Bible z Marciany*, Venezia, Marciana Lat.I., 1=2108, f.10v z 50.-60.let '200 a k typu 1)1.d.3: *Bible z Laurenziany*, Firenze, Laurenziana Conv.Sopr.593, f.3v z doby kolem r.1250.

konstrukce přeneseny do bordur, kde se stávají jedním ze základních prostředků rozvrhu výzdoby i jedním z nejcharakterističtějších motivů pro italské gotické knižní malířství od poloviny '200 do konce '400. Ve 2.polovině '200 je tento motiv charakteristický především pro širší stylový okruh Boloňské školy, tedy pro stylovou tendenci opoziční k pozdně románsky orientovaným centrům, ale např. i v Benátkách jej lze v iniciálách doložit *od 70.let '200* (Tab.V.1)1.e), a to v základní podobě, která typologicky charakteristickým způsobem zdůrazňuje původ vzniku tohoto motivu: *nálevkovité konce žerdí, pletence a trojdílná kolénka* ukazují, že zdrojem a *předstupněm této konstrukce jsou nálevkovitě rozevírané dřívky těl iniciál tvořených rostlinnou ornamentikou* (tj.třetí typ – zejména IV.1)3.a + e). Tyto druhy iniciál třetího typu jsou ve 2.polovině '200 také velmi hojné, a to v Benátkách a Padově, ale zúžení nálevek a důslednější abstrakce tvarů potlačují jejich původní souvislost s rostlinnou ornamentikou, již umocňuje i nasazení *polopalmet kombinujících obalování nálevky hmotou polopalmetového listu s ovíjením pomocí protaženého výběhu do zavínutého lístku*. Tím je dovršena proměna této ornamentální sestavy. Ani v Benátkách ale nebyl tento druh ornamentiky, založené na konstrukcích žerdí ve 2.polovině '200 příliš rozšířen.⁵ Podobně se i v jižní Itálii žerdí v tělech iniciál objevují vzácně, avšak *od výzdoby Bible Bassetti* (Trento, Městská knihovna ms.2868) z přelomu 60. a 70.let '200 se tento druh ornamentiky uplatňuje i zde, avšak v podobě rovněž odkazující k původním zdrojům tohoto motivu (Tab.V.1)1.e.4): *žerdí jsou nasunovány do nálevkovitých útvarů*, tak jako u tradičního třetího typu iniciál jsou jejich těla tvořena z do sebe nasunovaných nálevek (srovn. OBR: 115 s Tab.IV.1)1.a.3-5 a Tab.V.1)3.a.9+11). Tyto nálevkovité srostlice v iniciálách *Bible Bassetti* ale v mnohých případech *přejímají i motivy z obalujícího a ovíjejícího listoví*, takže vzniklá *podoba jihoitalských žerdí* získává místně nezaměnitelné vzezření. Datace Bible Bassetti ukazuje, že tento motiv zde vzniká o málo později než je tomu v okruhu Boloňské školy a s největší pravděpodobností v závislosti na příkladech souvisejících s Boloňskou školou, avšak míra svébytného přetvoření tohoto druhu motivů ukazuje, že pokud jde o motiv inspirovaný tvaroslovím Boloňské školy, byl v jižní Itálii značně přetvořen a přizpůsoben místní tradici tak, aby splynul s okolní pozdně románskou ornamentikou na stránce rukopisu.

Od boloňských typů žerdí v tělech iniciál se v mnohém odlišují i toskánské příklady tohoto druhu z 60.-70.let '200 (Tab.V.1)1.e.2-3), v nichž se především uplatňují *vícedílná kolénka, výrazně zvětšené lasturovitě útvary a obalující listoví, které svými výběhy stáčenými do zavínutých lístků žerdí neovíjejí, ale doprovázejí*. Tyto konstrukce žerdí v rovných tělech iniciál bývají většinou *spojovány s hladkými dřívky oválných tvarů těl iniciál* (Tab.V.1)1.f), a to jak v Boloňské škole a jejím širším okruhu, tak v Assisi nebo jsou žerdí spojovány i s *tradičním typem nálevek a vidlic* (Tab.V.1)1.g.1-4), což je zvláště časté v okruhu toskánských dílen či případně jsou přímé žerdí těl iniciál *ovíjeny dračími monstry* (Tab.V.1)1.g.6).⁶ Zvláštní typ žerdí spojovaných s nálevkovitými útvary lze ojedinele nalézt i v Boloni, v dílech skriptoria Lanfranca de Pancis da Cremona z 50.-70.letech '200 (Tab.V.1)1.g.5), kde se objevují *nálevky* sice srostlé s hmotou žerdí, ale jakoby odsazené do prostoru a svým způsobem izolované, takže jejich původní konstrukční logika, vycházející

⁵ K vzácným příkladům tohoto druhu žerdí v benátské knižní malbě 2.poloviny '200 viz *První svazek Homiliáře z Marciany*, Venezia, Marciana Lat.III, 99-2428, f.151v ze 70.let '200.

⁶ K charakteristickým příkladům typů V.1)1.e.2-3, užívaných v toskánských dílnách viz *Antifonář "E" ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.E, f.126v z 60.-70.let '200 nebo rukopisy z téže dílny určené pro Pistoju: *antifonář ze San Francesco v Pistoji*, cod. C.XIV.,89, f.122r ze 3.třetiny '200 a k typům 1)1.f.1: *Laurenziana*, Plut.III.sin.2, f.4r z doby kolem poloviny '200 nebo k typu 1)1.f.2: *Breviř z Assisi*, Biblioteca del Sacro Convento di Assisi ms.272, f.15r z 80.let '200 a k typům 1)1.g.1: *antifonář "A" ze SMN ve Florencii*, cod.A, f.379v z 60.let '200, k typům 1)1.g.3-4: *antifonář "F" ze SMN ve Florencii*, cod.E, f.70v a 165v z 60.-70.let '200 a k typu 1)1.g.6: *Breviř z Assisi*, Biblioteca del Sacro Convento ms.600, f.237v z 1285-1290.

z iniciál třetího typu je zcela popřena ve prospěch aditivní skladby doplňující základní tvaroslovný repertoár motivů vázaných na výzdobu žerdí.⁷

Druhý typ iniciál, jejichž **těla jsou utvářena páskou, stvolem či jejich sestavami do pletenců**, tolik oblíbená v 1.polovině '200 v levantských skriptoriích (Tab.III.1)2), se v Itálii objevují ve 2.polovině '200 **mnohem častěji** než tomu bylo před r.1250 a jejich výskyt lze doložit napříč sledovanými centry. Tento druh iniciál se ale na rozdíl od předešlého období již neobjevuje v podobě neorámovaných liter, ale **výhradně s rámem vnějšího pole**. Nejčastěji se uplatňují **těla iniciál v podobě plasticky modelovaného stvolu** (Tab.V.1)2.b). Ve srovnání s obdobnými typy z 1.poloviny '200 se po r.1250 u tohoto druhu iniciál stále zřetelněji prosazují **kaudy expandující přes rám vnějšího pole do bordur** – tedy bez orámování vnějším polem (Tab.V.1)2.a.1), přičemž **od 70.let '200** bývají i **skladebně komplikovány** pomocí motivů **vidlicovitě štěpených a přetáčených stvolů**, z nichž vyrůstá **čím dál mohutnější listovi** (Tab.V.1)2.b.2-3).⁸ Pokud lze z dochovaného materiálu soudit, zdá se, že právě v **Boloňské škole** (v dílech Prvního stylu) je i tento typ iniciál spojen s motivy figurálních výjevů, jež expandují v rámci vnitřních polí iniciál i přes těla iniciál, překrývají je (Tab.V.1)2.b.4), jako tomu před r.1250 ojediněle bývalo zejména v jižní Itálii. **Překrývání těl iniciál postavami figurálních výjevů vnitřních polí se v Boloni od 60.let '200 stává téměř pravidlem.**⁹

Oproti 1.polovině '200 se v Itálii po r.1250 výrazněji uplatňují i typy **iniciál s těly z rozvilinově komponovaných stvolů a z pletenců**, které bývaly velmi časté ve 12.století, ale od počátku '200 v Itálii patrně vymizely.¹⁰ Nyní se opět vracejí do repertoáru, ale v podobě značně přetvořené oproti původním typologickým východiskům z románské doby (Tab.V.1)2.c). Ačkoliv vzezření tohoto druhu iniciál ovládají mnohé skladebně pokročilé motivy, charakteristické pro 2.polovinu '200, jejich výskyt je i po r.1250 vázán na výrazně **tradicionalistické dílny**: např. okruh spojitelný s florentským **skriptoriem činným pro Santa Maria Novella** a se **skriptorii v Cava dei Tirreni**, tedy dílny využívající mnohé tvarosloví z románského dědictví, ale bez ohledu na jejich provázanost s důsledně romanisující stylovou tendencí či tendencí k pokročilým formám gotického systému. V **Komentářích Petra Lombardského z Badia di Cava dei Tirreni** (ms.22) z 80.let '200 se například objevují těla iniciál ze stvolů výrazně asymetrických tvarů, které nejen dynamicky **expandují přes rám vnějšího pole**, ale utvářejí i tvar litery výrazně atypickým způsobem, který je nadto v daném případě spojen i s **droleriovým motivem expandujícím z vnitřního pole iniciály do prostoru bordury** (OBR: 118). Souběžně vedle těchto skladebně pokročilých příkladů se ale objevují i typy **konstrukčně zcela přejaté z 12.století** a ve spojení s místní tradicí z 90.let 12.století doplněné **ostře prořezávaným rámem vnějšího pole** (Tab.V.1)2.c.2). K velmi tradičním příkladům tohoto druhu iniciál patří i jejich analogie ve florentském skriptoriu činném pro Santa Maria Novella, na rozdíl od 12.století také orámované, avšak oproti jižní Itálii nikoliv

⁷ K ojedinělým příkladům tohoto druhu (V.1)1.g.5) v boloňském knižním malířství viz Milano, Brera AC.IX.36, f.115v z 50.let '200 a následující citace rukopisů uložených v Breře viz M.Boskovits ed.; *Miniature a Brera (1100-1422): Manoscritti della Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private*, Milano 1997 nebo *Vatikánská Bible č.20*, Vat.lat.20, f.342v z počátku 70.let '200 viz A.Conti; *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, obr.16 ad. a tamtéž i následující citace iluminací z rukopisů boloňského původu (pokud neuvedeno jinak).

⁸ K příkladům výrazně expandujících a skladebně komplikovaných neorámovaných kaud iniciál typu V.1)2.b.1-2: *Antifonář ze Záhřebu*, Metropolitní knihovna MR.72/II, f.87r a 144r ze 70.let '200 viz M.Boskovits 1997 (pozn.7), kat.13, s.87 ad. a k typu 1)2.b.3: *Antifonář ze soukromé sbírky* (M.Boskovits 1997, kat.12) z 80.let '200.

⁹ K příkladům motivů expanse figurálních prvků vnitřních polí přes těla iniciál viz např. *Oxfordská Bible z r.1265*, Oxford, Bodleian Library lat.56, f.427v ad.

¹⁰ K typům těl iniciál z rozvilin a pletenců a k jejich výskytu ve 12. a 13.století orientačně srovn. A.C.Quintavalle; *Miniatura a Piacenza*, Venezia 1963, obr.158-242 nebo A.Caleca; *La miniatura Umbra*, Firenze 1969, s.264-277 a 288-291.

ostře prořezávanými rámy, ale *rámy sevřenými plasticky malovanou obrubovou lištou* (Tab.V.1)2.c.3).¹¹

Třetí typ iniciál, jejichž **těla jsou utvářena z rostlinných ornamentů** představuje **nejrozšířenější druh konstrukce iniciál**, který se vyskytuje ve všech dílnách činných v Itálii ve 2.polovině '200. Jeho obliba navazuje na obdobně rozšířené předstupy v 1.polovině '200 (viz kapitola I.2.3). Avšak jako tehdy, i po polovině století se v tvarové skladbě tohoto typu iniciál objevují některé lokálně charakteristické zvláštnosti, a to i v rámci *nálevkovitých a trubicovitých útvarů*, jejichž formy se v 1.polovině století jevily místně neodlišitelné. Původní **pozdně románské hmotné nálevkovité a trubicovité tvary** se vyskytují především v Benátkách a v Padově (Tab.V.1)3.a.1-2), a to i ve skladebně bohatých variantách *s trojlistou palmetovou příklopkou* uzavírající rozevřené konce nálevek, *s boky stáčenými do zavíjených výhonků* (Tab.V.1)3.a.4) nebo se *zmnožovanými motivy nasunování trubic do sebe* (Tab.V.1)3.a.9). Pro dílnu Giovanniho da Gaibana je tento druh tvarosloví přímo charakteristický.¹² Okruh padovských dílen vycházejících z tvarosloví dílny da Gaibana ale již v průběhu 3.čtvrtiny '200 zmíněné rostlinné motivy výrazně **stylisuje a zmnožuje** jejich skladbu (Tab.V.1)3.a.7), čímž vznikají sestavy, které připomínají **skladebně jednodušší**, ale mírou stylisace velmi příbuzné nálevky ze skriptoria v Piacenze (Tab.V.1)3.a.5-6), jejichž podoba ale přímo odkazuje **k francouzským vzorům** z 1.poloviny '200 (viz kapitola I.2.3).¹³ Přímá souvislost mezi tímto druhem ornamentů v dílně Giovanniho da Gaibana a francouzskými vzory či jejich nápodobami v Piacenze neexistuje, avšak není nepodstatné, že i **tento typicky italský pozdně románský motiv je v Padově**, v době vrcholné tvorby dílny Giovanniho da Gaibana, v obecné rovině (*mírou stylisace a aditivnosti*) **přizpůsobován principům odvoditelným ze západního záalpského tvarosloví**.

Také v okruhu toskánských dílen se obdobné motivy vyskytují velmi často, avšak ve srovnání s Padovou jsou velmi **oproštěné** a ve srovnání s pofrancouzštělým tvaroslovím Piacenzy vyznívají mnohem **prostorověji a plastičtěji** (Tab.V.1)3.a.3+10.a-b) a nálevkovité tvary často doplňují i *vidlicovitými sestavami* (Tab.V.1)3.a.10.c+11).¹⁴ **Vidlicovité sestavy** naopak zcela **vytlačují trubicovité formy** tohoto typu z iniciál v Boloňské škole, kde se sice trubice v tělech iniciál objevují, ale tvarově velmi *oproštěné, útlé, avšak přece zachovávající prostorové efekty*, tolik typické pro italskou ornamentiku a značně vzdálené plošně působícím sestavám francouzských rukopisů (Tab.V.1)3.a.8+12-13).¹⁵

¹¹ K charakteristickým příkladům typů V.1)2.c.1-2: *Komentář Petra Lombardského*, Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni ms.22, f.417r a 481v z 80.let '200 viz M.Rotili; *La miniatura nella Badia di Cava*, Cava dei Tirreni – Napoli I. 1976, II. 1978 a tamtéž i následující citace obrazové dokumentace rukopisů z Badia di cava dei Tirreni a k typu 1)2.c.3: *Antifonář ze soukromé sbírky* (M.Boskovits 1997, kat.16) z 60.-80.let '200 ze skriptoria činného pro SMN ve Florencii.

¹² Rozbor tohoto druhu konstrukce iniciál v rukopisech Giovanniho da Gaibana, stále neúplněji viz J.Květ; *Italské vlivy na pozdně románskou knižní malbu v Čechách*, Praha 1927, s.18-23 (označen jako druhý typ iniciál).

¹³ Charakteristické příklady typů 1)3.a.5-6: *Bible z Kapitulního archivu v Piacenze*, cod.64, f.14r z 2.poloviny '200 a následující citace obrazových pramenů z Piacenzy viz A.C.Quintavalle 1963 (pozn.10), obr.330 a k typům z volnějšiho okruhu padovských dílen Giovanniho da Gaibana: 1)3.a.7: *Misál z Admonthu pro salcburskou diecézi*, Lisabon, Museum Calouste Gulbenkian ms.La 222, f.202v ze 3.čtvrtiny '200 viz G.M.Canova ed.; *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Modena 1999.

¹⁴ K charakteristickým příkladům konstrukce iniciál z trubicovitých tvarů v rukopisech z toskánských dílen, k typu 1)3.a.3+10b: *Antifonář "E" ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.E, f.120v a f.3r z 60.-70.let '200, k typu 1)3.a.10a+c: *Antifonář z Lukky*, Biblioteca Statale di Lucca ms.2648, f.4r z 80.let '200, k typu 1)3.a.11: *Kniha Přísloví z Bible z Laurenziany*, Laurenziana Plut.III.dex.4, f.122r z 50.-60.let '200 od Mistra Proroků (jeden ze zakladatelů florentské školy podílející se na vzniku Prvního boloňského stylu).

¹⁵ K ojedinělým příkladům tradičního typu trubic v tělech iniciál boloňských rukopisů, k typu 1)3.a.8: *Pařížská Bible* č.22, Paris BN.lat.22, f.205v ze 70.let '200 a k typu 1)3.a.12-13: *Matematický sborník z Ceseny*, Biblioteca Malatestiana ms.XXVII.2, f.123r z 60.let '200 a *Bible z Vídně*, Wien, ONB cod.1101, f.403r z 50.let '200.

V okruhu toskánsko-boloňských rukopisů se ale nejpozději **od poloviny 60.let '200** objevují **nové typy trubic**: *útlé, s dessinovou prokresbou zdůrazňující pružnost pohybu nasunování a s okrajem trubice z jedné strany protaženým do stvolu, z něž vyrůstá akantová polopalmeta, často i se zlatou bobulí vsunutou mezi trubicovité tělo iniciály a zmíněný akantový list* (Tab.V.1)3.a.14).¹⁶ Jde o ornamentální sestavu, která se stane jedním z nejrozšířenějších prostředků italské gotické iluminace následujícího století. Vznik tohoto motivu v okruhu boloňské školy (tedy včetně toskánských a části umbrijských dílen podílejících se na vzniku Prvního boloňského stylu) souvisí s tamní tendencí ovládající ornamentální tvarosloví již před polovinou '200: tendencí směřující k **zeštíhlení ornamentiky, jejímu tvarovému oproštění**, ale současně tento repertoár **neopouští prostorové a plastické efekty**, typické pro Itálii již od počátku '200.

Podobného druhu jsou i iniciály obalované rostlinnou ornamentikou. Základní podoba obalování těl pomocí *laločnatých jednodílných palmet* (Tab.V.1)3.b.1+4) přímo navazuje na tradice 1.poloviny '200 (Tab.IV.1)3.b) a představuje zcela zobecněný dekorativní prostředek objevující se jak v Benátské i Padovské škole, tak v boloňských, toskánských a umbrijských skriptoriích i v jižní Itálii. *Zvláštní podobu* získávají motivy tohoto druhu u části iniciál z 50.-60.let '200 ze skriptoria v Arezzu (Tab.V.1)3.b.2-3), ale i v daném případě jde spíše o skladebně *obohacenou variantu* základního typu než o zcela nové pojetí tohoto ornamentu.¹⁷ **Nové pojetí obalování těl iniciál** se však **od 70.-80.let '200** objevuje v toskánsko-umbrijském okruhu dílen spojených s boloňskou školou; Hladké dřívky těl iniciál jsou obalovány *široce rozevřenými palmetovými listy* (Tab.V.1)3.b.5), *dvojicí k sobě přisazených polopalmet se středovou palmetou* (Tab.V.1)3.b.6) nebo *protáhlými polopalmetami*, jejichž vrcholy zakončené *trojlisty* či *spirálovitě stáčenými polopalmetami expandují od těla iniciály do prostoru vnějších polí* (Tab.V.1)3.b.7-8), přičemž obalující listoví je k tělu iniciály nasazováno z *vnější nebo vnitřní strany*. Tentýž princip je využit i ve variantách obalujících těla iniciály *asymetrickým způsobem, buď zdola uzavírají nálevkovitě rozevřené okraje těl iniciál nebo z boku obalují tělo iniciály protáhlým polopalmetovým listem* (Tab.V.1)3.b.9). Podle dochovaného materiálu nelze jednoznačně určit zda motivy tohoto druhu vznikly ve zmíněném skriptoriu v Arezzu, ve florentském skriptoriu činném pro Santa Maria Novella, v Gubbio či v předstupních dílny Mistra z r.1285, ale možná není tento problém neřešitelný zcela; Jelikož v Boloni je výskyt motivů tohoto druhu nejdříve vázán na dílny spojené s Toskánskem a Umbrií a teprve poté zcela zobecní v dílně Mistra z r.1285 a naopak v Toskánsku a Umbrii dobře souzní s tamními bohatými rostlinnými sestavami vnitřních polí dekorativních iniciál, které jsou v ryze boloňských dílnách většinou zjednodušovány a tvarově ochuzovány, lze do určité míry **předpokládat, že motivy tohoto druhu pocházejí spíše z Florencie, Arezza nebo Gubbio**, odkud byly přejaty do repertoáru boloňské školy, v rámci součinnosti zmíněných center zahájené v průběhu 50.-60.let '200.

Do stejné kategorie těl iniciál obalovaných rostlinnou ornamentikou patří i *iniciály „S,“ ve středu těla iniciály přepůlené prstenci či kolénky, od nichž vyrůstají dvě polopalmetry obalující dřív písmene, většinou jedna zdola a druhá s hora* (Tab.V.1)3.b.10). Ač typologicky souvisí s předešlými příklady, rozšíření a **zobecnění** tohoto druhu iniciál, prakticky ve všech známých italských dílnách 2.poloviny '200, zcela znemožňuje jakékoliv možné upřesnění jejich původu.

¹⁶ Z raných a charakteristických příkladů tohoto nového typu trubicovitě utvářených těl iniciál viz *Bible z calmadolského kláštera ve Florencii*, Laurenziana Conv.Soppr.582, f.185v z 60.-70.let '200.

¹⁷ K uvedené variantě obalování těla iniciály ze skriptoria v Arezzu (typ 1)3.b.2-3) viz *Antifonář „A“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.A, f.13r a 131r z 50.-60.let '200 viz R.Passalaqua – M.G.Ciardì Dupre dal Poggetto; *I codici miniati duecenteschi nell'Archivio Capitolare del Duomo di Arezzo*, Firenze 1980 a následující citace obrazových pramenů iluminací z aretinského skriptoria viz tamtéž.

Na tradice 1. poloviny '200 i předešlé varianty obalování dříků liter typologicky navazují i *těla iniciál tvořená rubem šroubovitě přetáčeného listu* (Tab.IV.1)3.d srovn. s Tab.V.1)3.d), avšak i v daném případě jde o typ zcela zobecněný v repertoáru italských skriptorií 2. poloviny '200. Naopak především s Toskánskem a Umbrií lze spojit *varianty kombinující skladbu těl iniciál z rostlinných prvků*, zejména *obalujícího listoví a nálevkovitých či vidlicovitě rozevřených stvolů* (Tab.V.1)3.e), i když samotné vidlicovité tvary, avšak bez dalšího obalujícího listoví jsou neméně časté i v jižní Itálii.¹⁸

Čtvrtý typ iniciál představují příklady **s hladkými, plasticky modelovanými těly**, která bývají jen *minimálně zdobena*, většinou *abstraktními dessinovými prokresbami* (Tab.V.1)4.b). Patří k **velmi rozšířeným druhům** a jejich hojný výskyt navazuje na 1. polovinu '200, kdy se tyto druhy iniciál objevují v protogoticky orientovaných dílnách v Piacenze, Perugii a před polovinou století i v Benátkách a Salernu (viz kapitola I.2.3.1 a Tab.IV.1)4). Ve 2. polovině '200 se značně rozšířily po celé Itálii, snad jen s **výjimkou padovské dílny Giovanniho da Gaibana**, ale na rozdíl od 1. poloviny století zcela **mizí původní románský typ** těchto iniciál, který se hojně vyskytoval i v levantských dílnách – tedy *iniciály s hladkým dříkem bez orámovaného vnějšího pole* (Tan.III.1)4.a). Obliba tohoto typu iniciál vedla ve většině dílen i ku vzniku *variant kombinujících hladké dříky s rostlinnou ornamentikou*, která se nejčastěji uplatňuje v podobě *jednolistové kaudy* (Tab.V.1)4.c.1), *kaudy tvořené vidlicovitě štěpeným stvolem, z něž vyrůstá další listoví* (Tab.V.1)4.c.2), *kaudy z přetáčeného stvolu porostlého listovím* (Tab.V.1)4.c.4) nebo je hladký dřík *vidlicovitě rozštěpen a jeden z okrajů se mění ve stvol zakončený listovím* (Tab.V.1)4.c.3), případně *od těla iniciály expanduje list přisazený k okraji dříku písmene*, u iniciál „S“ se objevuje i zmíněné *vnitřní rozpůlení středu* těla iniciály, od něž jsou nasazeny popsané *obalující polopalmety* (Tab.V.1)4.c.5) anebo se objevují *varianty kombinující hladké dříky s abstraktními dessinovými prstenci a trojdílnými kolénky, s kaudami v podobě spirálovitě stáčených zavínutých výhonků* (Tab.V.1)4.c.6) i s *motivy vidlicovitěho štěpení a trubicovitěho nasunování částí těl iniciál* (Tab.V.1)4.c.7-8). Tyto tvarové kombinace, jejichž základem a určující formou jsou hladké dříky těl iniciál se vyskytují zcela ve všech italských dílnách 2. poloviny '200, a od 70.let '200 **i v nejbližším dílenském okruhu padovského skriptoria Giovanniho da Gaibana**.¹⁹

Pátý typ iniciál představují **těla iniciál tvořená figurálními motivy**. Jde o iniciály tvořené *lidskými postavami* či zoomorfními motivy. Zvláště oblíbený a **všeobecně rozšířený typ iniciál „I“ s tělem tvořeným lidskou postavou** (Tab.V.1)5.a.1-2) přímo navazuje na pozdně románské předstupně z 1. poloviny '200 (Tab.IV.1)5.a), avšak na rozdíl od obdobných motivů před r.1250 se ve 2. polovině století stále **výrazněji prosazují výběhy expandující od rámu vnějšího pole do bordur**. Kromě této základní podoby iniciál „I“ **vznikají od 60.let '200 v Boloňské škole prokomponovanější varianty**, které do vnitřního pole umísťují již nikoliv izolovanou postavu (většinou autora textu či autora komentáře k počínajícímu textu), ale **figurální výjev, narativně ilustrující text** (Tab.V.1)5.a.3) nebo uvádějící text **výjevem symbolického obsahu** (autor textu modlí se k Bohu – Tab.V.1)5.a.4).²⁰

¹⁸ K charakteristickým příkladům typů V.1)3.e.1-2: *Graduál z chrámu sv.Petra v Gubbio*, Archivio di Stato ms.02, f.70r a 381v ze 4.čtvrtiny '200 od Druhého mistra z Gubbio, 1)3.e.3: Madrid, BN. cod.229, f.42r z r.1259, 1)3.e.4: *Františkánský antifonář z Brery*, Ms.Gereli 15, f.5r z 1270-90 z Toskánska nebo *Antifonář z Perugia*, Biblioteca Augusta A.47, f.3r aj. z 80.let '200 a následující citace obrazových materiálů k rukopisům z Perugia viz A.Caleca 1969 (pozn.10) a 1)3.e.5: *Breviář z Assisi*, Biblioteca del Sacro Convento di Assisi ms.272, f.31r z 80.let '200.

¹⁹ K uvedeným příkladům z padovské školy k typům 1)4.c.1+6: *Antifonář ze Záhřebu*, Metropolitní knihovna MR.72/II, f.149r a 144v ze 70.let '200 viz M.Boskovits 1997 (pozn.7), kat.12, s.87 ad.

²⁰ Za mnohé příklady uvedených prokomponovanějších variant figurálních iniciál „I“ z Boloňské školy viz k typu 1)5.a.3: *Antifonář z Vallepietra*, Bologna Museo Civico cod.516, f.93v z 60.let '200 a k typu 1)5.a.4: *Pařížská Bible č.22*, Paris BN.lat.22, f.4r ze 70.let '200.

Neméně oblíbené jsou též iniciály tvořené *zoomorfními motivy*, které se však od svých předstupňů z 1. poloviny '200 výrazněji liší *protahováním svých proporcí, menší aditivností stavby těl a větší elegancí*, která postupně potlačuje hrůzyplnost původních románských monster. Kromě iniciál „I“ (Tab.V.1)5.b.1) se monstra objevují i v typech iniciál „S“, jejichž pružná skladba umožňuje dračí monstrum rozvinout do elegantně zvládnutého tvaru, přičemž *dračí tělo se často proměňuje ve stvol*, z něž vyrážejí výhonky expandující do vnitřních i vnějších polí iniciály (Tab.V.1)5.b.2). U ostatních druhů liter bývá *hlava dračího těla zakousnuta do zbývajících částí dřívku písmene* (Tab.V.1)5.b.3-5) a od 70.let '200 bývá kauda v podobě dračího ocasu obdobným prostředkem ukotvení výzdoby bordur, jako je tomu u rostlinných výběhů z iniciál (Tab.V.1)5.b.6). Iniciály tohoto druhu jsou *rozšířeny po celé Itálii*, avšak velmi *často se prosazují* v repertoáru *lombardských* iluminátorů a v poněkud menším měřítku (z hlediska kompozice tvarové skladby iniciál) i v *Piacenze*, kde přímo navazují na místní předstupně z 1. poloviny '200.²¹ Nad obvyklý průměr využívá monstra i *skriptorium z Arezza*, a to ve výzdobě *Pětisvazkového antifonáře pro Cortonu* (Biblioteca Comunale, cod.4.C, 5.D, 6.E, 7.F, 8.G) z počátku 70.let '200, tam však jde o historisující citace z repertoáru místních rukopisů z 12. století (*antifonář* z Městské knihovny v Cortoně, cod.43, 47, 12).²²

Zvláštním druhem iniciál jsou **kaligrafické iniciály – šestý typ iniciál**. Kaligrafické iniciály se v Itálii rozšířily již během 1. poloviny '200 (viz kapitola I.2.3.1). Tehdy se v typologicky nejčistších formách uplatňovaly především v severní Itálii a v těch centrech, kde byla činná francouzská skriptoria (Řím a Neapol) nebo kam byly dováženy francouzské rukopisy (např. v Assisi). Ve 2. polovině '200 se kaligrafické iniciály *značně rozšířily* i do ostatních částí Itálie a ve zvětšené velikosti *převzaly i funkci pozdně románských malovaných iniciál bez orámovaného vnějšího pole* (Tab.IV.1)a.c.1), které se po r.1250 již nevyskytují. Typologicky lze kaligrafické iniciály rozdělit na varianty komponující tělo iniciály jako stvol a na iniciály důsledně kreslené v typech a základním řezu písma. *Iniciály tvarově přejímající podobu stvolu* představují typ (Tab.V.1)6.a), který navazuje na 1. polovinu století, ale oproti tehdejším příkladům, nyní jejich formu mnohem výrazněji ovládá *postupující abstrakce tvarů*, takže těla iniciál stále důsledněji sledují tvar litery a souvislost s původními románskými rostlinnými formami je stále více stírána ve prospěch čitelnosti písmene. Iniciály konstruované pomocí *základního typu a řezu písma* stále výrazněji převažují nad předešlým druhem kaligrafických iniciál. Dřív písmene bývá většinou *v ose rozdělen na modrou a červenou polovinu*, přičemž průběh osy těla iniciály je *ornamentalisován abstraktní skladbou polokruhových a zaostřených tvarů* (Tab.V.1)6.b.1-2). *K vnějším polím* jsou přisazovány *abstraktní kaligrafické ornamenty* ve formě *bičků a bobulovitých sestav* (Tab.V.1)6.b.1 a detailněji viz níže). U zvětšených kaligrafických iniciál se objevují i *bohatší prokresby těl* v podobě *vícedílných stupňovitých sestav* a také jejich vnitřní i vnější pole jsou bohatěji zdobena pomocí *rosetových sestav z výhonků zakončených bobulovitými lístky či zavíjenými listy*, případně plochy vnějších polí zdobí *abstrahované rozviliny* (Tab.V.1)6.b.3). Výsledné sestavy (Tab.V.1)6.b.4) působí značně internacionalisovaným dojmem a nejpozději od 2. poloviny '200 byly *dílem specialisovaných tvůrců*, takže jejich tvarosloví, na základě dnešního stupně poznání tohoto druhu výzdoby je *do značné míry místně neodlišitelné*. Snad

²¹ K příkladům oblíbených dračích monster v Lombardii viz (k typu 1)5.b.1.): *Graduál z františkánského kláštera v Miláně*, Milano, Biblioteca dell'Ufficio Beni Librari di Regione Lombardia – M.Boskovits 1997 (pozn.7), kat.12, f.111r z Milánské školy z doby kolem r.1260 a k oblíbeným monstrům v Piacenze (typ 1)5.b.3): *Bible z Kapitulního archivu v Piacenze*, cod.64, f.14r z 2. poloviny '200.

²² Blíže o uvedeném vztahu monster ve výzdobě *Pětisvazkového antifonáře pro Cortonu* (Biblioteca Comunale, cod.4.C, 5.D, 6.E, 7.F, 8.G) z počátku 70.let '200 a jeho vztahu k místním rukopisům z 12. století (*antifonář* z Městské knihovny v Cortoně, cod.43, 47, 12) viz M.Degli Innocenti Gambutti - M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto; *I codici miniati medioevali della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Firenze 1977, s.33-58 a tamtéž i následující citace iluminací rukopisů z Cortony.

jen v případě skriptoria Giovanniho da Gaibana lze vysledovat i u tohoto druhu výzdoby některé *motivy odkazující k byzantským vzorům kaligrafické ornamentiky*, která i přes značnou míru abstrakce tvarů *neztratila spojitost s formami malovaných rostlinných motivů* (Tab.V.2)3.c.3-11 – viz níže). Ale i ve skriptoriu Giovanniho da Gaibana se uplatňují kaligrafické iniciály běžně rozšířených typů. Zmíněná padovská dílna je v tomto smyslu ve 2.polovině '200 izolována neboť i např. v Benátkách je tento druh výzdoby dílem specialistů příbuzné orientace jako v ostatních centrech Itálie.

Výslednou podobu iniciál v mnohém dovršuje i způsob orámování vnějších polí. **Typologie rámu vnějších polí iniciál** i při patrných změnách velmi výrazně navazuje na tradice 1.poloviny '200. Jak již bylo zmíněno *zanikají románské typy malovaných iniciál bez orámování*. Zcela všeobecně rozšířenými se stávají prosté *pravoúhlé rámy vnějších polí* (Tab.V.1)7.b) a tak především *typy rámu sledujících tvar těla iniciály* uchovávají částečnou výpovědní hodnotu pro orientační vymezení stylového charakteru místních dílen. Omezená výpovědní hodnota tohoto druhu ornamentiky je dána mimo jiné i značným rozšířením celé škály různých typů rámu prakticky do všech center, takže *prokrajované tvary rámu* lze v základních formách doložit i v rukopisech Boloňské školy, která tato dynamicky prohýbaná vnější pole iniciál až do 80.let '200 (do nástupu Mistra z r.1285) spíše potlačuje (Tab.V.1)7.c.1 a srovn. OBR: 41-42 a OBR: 34). V Padovské dílně Giovanniho da Gaibana se naopak *bohatě obrysově členěné rámy* uplatňují velmi výrazně (Tab.V.1)7.c.5), avšak i přes složitost obrysu se také zde objevují motivy *fasetování rámu* (Tab.V.1)7.c.3), které bývaly v 1.polovině '200 výhradně vázány na *pravidelné, pravoúhlé tvary rámu*, jaké se ve 2.polovině '200 velmi často vyskytují zejména v dílech aretinského skriptoria (Tab.V.1)7.b.2), ovšem souběžně s **novým typem masivních pravoúhlých rámu s hmotnými, bohatě ornamentálně členěnými lištami** (Tab.V.1)7.b.3 a Tab.V.2)4.c), které jsou velmi charakteristické pro toskánské dílny, kde se ovšem souběžně objevují i zmíněné bohatě prokrajované tvary rámu. V jižní Itálii, pro níž byly v 1.polovině '200 typické zmíněné dynamicky prořezávané rámy vnějších polí se po r.1250 velmi výrazně prosazují *pravoúhlé tvary*, obrysově ovšem ozvláštňené *zlatými bobulemi přisazovanými k okrajům rámu i s částečným překrýváním hranic vnějších polí* (Tab.V.1)7.c.2). Místní dynamicky prořezávané rámy se z vnějších polí iniciál přesunují *do bordur*, kde obrysově sledují figurální výjevy, přičemž rámovaná pozadí těchto bordurových výjevů jsou kaudami provázány s těly iniciál (detailněji viz níže a kapitola II.2.2: Bordury). Výsledná skladba představuje výraznou **typologickou inovaci, charakteristickou pro 2.polovinu '200 a pouze pro jižní Itálii**.

Lze tedy říci, že typologicky jsou ve 2.polovině '200 téměř veškeré dobově dostupné **formální prostředky řešení rámu vnějších polí** zastoupené **souběžně vedle sebe ve všech italských centrech knižní malby a pouze četnost použití** toho kterého motivu může **napomáhat stylově místně nezaměnitelnému charakteru tvorby dané dílny**, nikoliv však jednotlivé motivy v izolované podobě, vytržené z celkového systému výzdoby. V tomto smyslu je také třeba chápat výše zmíněné charakteristické motivy pro jednotlivá centra, jako pouze orientační, dílčí komponenty utvářející ráz produkce dané dílny, kromě jihoitalského způsobu řešení rámu s překrýváním okrajů pomocí zlatých bobulí, které ve 2.polovině '200 nelze doložit jinde.

KALIGRAFICKÉ ORNAMENTY A DESSINY navazují na repertoár z 1.poloviny '200. **Linie a body** zůstávají základem tohoto druhu ornamentů. *Body a kruhy* utvářejí velkou část dessinových prokreseb vnějších i vnitřních polí a jsou obdobně jako v 1.polovině '200 nejčastěji seskupovány *do trojic* (Tab.V.2)1.a.1), což je motiv velmi oblíbený ve všech italských centrech po celé '200, podobně jako v soudobé byzantské knižní malbě (viz kapitola I.2.2.1 a I.2.3.1 + Tab.II.2)1.a.1 + IV.2)1.a.1). Neméně rozšířené jsou též *sestavy bodů či drobných kroužků uspořádané do kruhových skladeb*, často se zdůrazněným *středem* pomocí

bodů nebo bodů *obkrouženého vnější kružnicí*, již po vnějším *obvodu* rámuje *pás drobných bodů* či *kroužků* (Tab.V.2)1.a.2-8). Poslední popsána sestava je velmi často užívána zejména v dílně benátské *Čtyřsvazkové atlantské Bible z Marciany* (Lat.I, 1-4 = 2108-2111) z 50.-60.let '200, ale nelze říci, že by šlo o motiv výhradně zastoupený v této dílně, pouze svojí četností výskytu dotváří nezaměnitelný ráz benátské iluminace 2.poloviny '200, přičemž tento motiv v benátských dílnách navazuje na obdobnou sestavu z *prosté kružnice obkroužené řetězcem drobných bodů* (Tab.IV.2)1.a.3), která patřila k velmi oblíbeným motivům ve výzdobě 3.svazku *Legendáře z Marciany* (Lat.IX, 28-2798) z 30.let '200 (viz kapitola I.2.3.1). Podobného druhu je též motiv *koncentricky uspořádané čtveřice bodů* (Tab.V.2)1.a.2), který se velmi často vyskytuje na pozadí vnitřních i vnějších polí iniciál z dílny *Miniature di Sant Alessio in Bigiano*.²³

Také *lineární ornamenty* přejímají jádro motivů z 1.poloviny '200 (Tab.IV.2)1.b.1-2), avšak zmíněný tvaroslovný repertoár je po polovině '200 doplněn o *osmidílnou hvězdicovitou lineární sestavu* (Tab.V.2)1.b), která se od 70.let '200 velmi často objevuje prakticky ve všech italských skriptoriích. *Bičiky a vidlice* se rovněž uplatňují po celé Itálii, a to i v pozdně románsky orientovaných dílnách, přičemž vedle *abstraktních stylisovaných tvarů* (Tab.V.2)1.c.1-6 + 9-12+16-18) se objevují i *sestavy více související s rostlinnou ornamentikou* (Tab.V.2)1.c.7-8+13-15), avšak i jejich podoba je na rozdíl od obdobných motivů z 1.poloviny '200 také poznamenána *výrazněji se prosazující abstrakcí tvarů* (uvedená příklady srovn.s Tab.IV. 2)1.c.11-12). Pokud lze z dostupného materiálu soudit, za místně charakteristickou lze považovat zvláštní *skladbu čtveřice spirálovitě stáčených bičiků zakončených stylisovaným trojlistem, přisazovaných ke středovému bodu tak, aby vznikla iluze rotace bičiků* (Tab.V.2)c.18), přičemž tato sestava se objevuje pouze v dílech *aretinského skriptoria*.²⁴ Také *dessinové sestavy kombinující předešlé tvarosloví* do značné míry nelze označit za ornamentiku výhradně charakteristickou pro jednotlivé dílny (Tab.V.2)1.d), opět s jedinou výjimkou: *hvězdicovité skladby ze středového bodu obkrouženého čtveřicí kapek a čtveřicí trojic bodů, případně trojdílné verse této sestavy* (Tab.V.2)1.d.12-13), které lze dohledat pouze v dílech *skriptoria činného pro Santa Maria Novella ve Florencii* (zvláště často u tamního Třetího mistra).²⁵ Oproti obecně rozšířenému tvarosloví se také odlišuje část motivů užívaných po polovině '200 patrně výhradně *ve skriptoriu Giovanniho da Gaibana a padovských dílnách*, které na něj navazují: jde především o *rosetové skladby ze čtveřice kapek symetricky seskupených kolem středového bodu, přičemž mezi kapky jsou nasazeny vidlicovité tvary se zasazenou bobulkou* (Tab.V.2)1.d.14), které patrně vznikly osobitou transformací byzantských doplňků kaligrafických náročných sestav rukopisů z komnénovských časů (Tab.I.2)2.c.7) a hvězdicovité skladby (Tab.II.2)1.a.4) velmi oblíbené v soudobých rukopisech palaiologovského dvora (viz kapitola I.2.1).²⁶ ***Spojitosť kaligrafických ornamentů dílenského repertoáru da Gaibanova okruhu s byzantskými tradicemi i soudobým palaiologovským knižním malířstvím*** není izolována pouze na tento motiv ani pouze na kaligrafickou ornamentiku. Ta ovšem patří k druhům výzdoby z větší části lokálně či dílensky necharakterisujícím a pro svoji stylisaci je většinou spojována se západními východisky,

²³ K charakteristickým příkladům typů V.2)1.a.2: viz M.Boskovits 1997 (pozn.7), kat.11 a k typu 2)1.a.8: např. *První svazek Atlantské Bible z Marciany*, Venezia, Marciana Lat.I., 1=2108, f.133v z 50.-60.let '200 a následující svazky viz S.Marcon 1995 (pozn.1), obr.XVI ad.

²⁴ K charakteristickým příkladům uvedeného motivu (Tab.V.2)1.c.18) viz *Antifonář „A“ z Pieve d'Arezzo*, cod.A, f.13r z 60.-80.let '200.

²⁵ K příkladům uvedeného motivu (Tab.V.2)1.d.12-13): *Antifonáře „E“ a „F“ ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.E, f.203v-267r z 60.-70.let '200 od Třetího mistra antifonářů ze SNM a k oblibě tohoto motivu v uvedené dílně, pro níž je považován za charakteristický nejnověji viz M.Boskovits 1997 (pozn.7), kat.12.

²⁶ K příkladům uvedeného motivu (V.2)1.d.14) v padovské škole 2.poloviny '200 viz např. *Antifonář ze Záhřebu*, Metropolitní knihovna MR.72/II, f.87r ad. ze 70.let '200 viz M.Boskovits 1997 (pozn.7), kat.12, s.87 ad.

avšak dílna Giovanniho da Gaibana i do tohoto druhu ornamentiky, v mnohém proti dobovému vývoji ostatních italských dílen, zavádí i uvedené motivy, které působí spíše tradičně a z hlediska abstrahovaných forem kaligrafické ornamentiky vlastně nesystémově.

Plošné skladby tapet sestavovaných z *linií kladených do sítí*, do nichž jsou zasazovány další *lineární ornamenty* (Tab.V.2)2.a) byly ve většině italských dílen užívány ve výzdobě vnitřních i vnějších polí iniciál již během 1. poloviny '200, po polovině století se uplatňují častěji ve vnitřních polích (podle francouzských vzorů) a to ve všech skriptoriích činných tehdy v Itálii. *Plošné sestavy z motivů fasetování* (Tab.V.2)2.b.1-2), vzácné v 1. polovině '200 nejsou časté ani ve 2. polovině '200, ale podle dostupného materiálu se zdá, že je nelze považovat za motiv výhradně spojitelný s konkrétní dílnou, i když *aretinské skriptorium* tyto skladby užívá **častěji** než je obvyklé.²⁷

Již v souvislosti s kaligrafickými iniciálami bylo uvedeno, že změny, které formují tento druh ornamentiky ve 2. polovině '200 vedly k jejich výraznému rozšíření a značné internacionalisaci jimi užívaného formálního tvarosloví, kromě výjimek spojitelných s dílnou Giovanniho da Gaibana, v jehož dílech se ale souběžně uplatňují i typy vycházející ze společného, lokálně necharakteristického tvaroslovného repertoáru. **Jednotlivé motivy ve výzdobě kaligrafických iniciál**, tak jako v 1. polovině '200, zahrnují především *bičíky* (Tab.2)3.a), *bobulovité sestavy bičíků* (Tab.V.2)3.b) a *kruhové sestavy vnitřních polí a jejich varianty ve vnějších polích* (Tab.V.2)3.c), které z větší části patří **k obecně rozšířenému tvarosloví**. Zmíněné výjimky z dílny a dílenského okruhu Giovanniho da Gaibana kromě obvyklých stylisovaných forem používají **i byzantské typy květinových srostlic nebo od jejich tvarů odvozené sestavy** (Tab.V.2)3.c.3, 5, 8-10).²⁸ Zdroje těchto motivů pocházejí jednak z byzantských rukopisů *komnénovské éry* (srovnej Tab.V.2)3.c.3+5+8-9 s Tab.I.2)2.c.5+7) a *ze soudobých rukopisů palaiologovského dvora* (srovnej Tab.V.2)3.c.7+10-11 s Tab.II.11)5.b.1) a tyto sestavy **spojují i s typicky západním tvaroslovím** kaligrafické ornamentiky (Tab.V.2)3.c.6-9). Nejde tedy o pasivní přejímání a aditivní hromadění různorodých motivů, ale o syntetisující transformaci různorodých zdrojů, jejímž výsledkem je nezaměnitelný styl, který je patrný i v tomto do značné míry internacionálním druhu ornamentiky. Naopak *sestavy expandující od kaligrafických iniciál do bordur* se ale i v da Gaibanovském okruhu nikterak neliší od obdobných motivů v ostatních skriptoriích Itálie (Tab.V.2)3.d.1-7).

Také **kompozičně komplikované druhy kaligrafických ornamentů** patří z větší části k **obecně rozšířenému tvarosloví**, ať již jde o *rozvilinové sestavy* (Tab.V.2)4.a), *pseudokufické ornamenty* (Tab.V.2)4.b) a z větší části i *dessinové sestavy vázané na výzdobu rámců vnějších polí* (Tab.V.2)4.c). Část této kreslené výzdoby rámců vnějších polí ovšem přeci jen poukazuje ke konkrétnímu dílenskému okruhu, nikoliv výhradním výskytem těchto motivů, ale **četností jejich užívání** v okruhu *florentské dílny činné pro Santa Maria Novella* (Tab.V.2)4.c.3-6).²⁹

Celkový **SYSTÉM ROZVRHU VÝZDOBY** italských rukopisů 2. poloviny '200 navazuje na předešlé období, ale současně jej výrazně přetváří. To, co spojuje rozvrh výzdoby knižních

²⁷ K příkladům motivu plošných tapet skládaných z motivů fasetování (Tab.V.2)2.b) viz např. *Pětisvazkového antifonáře pro Cortonu* (Biblioteca Comunale, cod.4.C, 5.D, 6.E, 7.F, 8.G) z počátku 70.let '200, např. Cod.A, f.41r nebo 45v.

²⁸ K charakteristickým příkladům kaligrafických motivů da Gaibanovského okruhu, jež transformují byzantské vzory (typy V.1)3.c.3, 5-11) viz *Žaltář z Cambridge*, Fitzwilliam Museum ms.36.1950, f.23v z 3.čtvrtiny '200 přímo z dílny Giovanniho da Gaibana, určený pro Helenu Saskou – manželku Jindřicha III. Vratislavského viz G.Mariani Canova 1999 (pozn.13), s.16-18.

²⁹ K příkladům typů rámců vnějších polí charakteristických pro skriptorium činné pro Santa Maria Novella ve Florencii (typy V.2)4.c.3-4) viz *Antifonář "B" ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.B, f.379v z 60.-70.let '200, k typu 2)4.c.5: *Antifonář "E" ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.E, f.3r z 60.-70.let '200 a k typu 2)4.c.6: *Antifonář "A" ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.A, f.379v z 60.-70.let '200.

stran sledované doby s 1. polovinou '200, je **mimořádná úloha iniciál** v tomto dekorativním rozvrhu. Iniciály zůstávají hlavním ohniskem výzdoby i nyní. Změnila se však jejich podoba; **zanikají románské typy neorámovaných malovaných iniciál**, zcela dominují **uzavřené formy iniciál s orámovaným vnějším polem** a současně se stále zřetelněji projevuje **expansivní tendence**, která vede k častému **překrývání těl iniciál figurálními motivy ve vnitřních polích i k expansi těl iniciál přes orámovaná vnější pole** (Tab.V.3)1.b.1), přičemž do bordur stále častěji vybíhají i **kaudy** (Tab.V.3)1.b.2-3), které od 60.let '200 mnohde **ztrácejí své orámování** a v podobě **stvolu či žerdi ukotvují výzdobu bordur** (Tab.V.3)1.b.4). Vedle iniciál bývaly hlavním centrem výzdoby i **celostranné typy obrazů**, objevují se i po polovině století, ale jejich význam z hlediska systému výzdoby ustupuje v souvislosti s expansí dekorace do bordur. Celostranné obrazy se v italských rukopisech 2. poloviny '200 objevují jak **s nečleněným, prostým rámem** (Tab.V.3)1.c.2), tak s bohatě zdobeným rámem, do nějž mohou být **vsazovány medailony**, které také v mnohých případech expandují svými tvary vně obrys rámu (Tab.V.3)1.c.1).

Nejdůležitější a **nejnápadnější změna podoby knižních stran** italských rukopisů 2. poloviny '200 souvisí se zmíněnou **expansí dekorace do bordur**. Základní **typy formálního rozvrhu výzdoby knižních stran** tedy zahrnují varianty s **orámovanými iniciálami**, jejichž **neorámované kaudy** vyrážejí do prostoru kolem zrcadla textu (Tab.V.3)1.d.1), varianty s **orámovanými kaudami** (Tab.V.3)1.b.2-3), z nichž mnohé **ukotvují výzdobu bordur**, která bývá v **jižní Itálii** také **rámována jako by šlo o pokračování vnějšího pole iniciály** (Tab.V.3)1.d.2), avšak ve **většině center je výzdoba bordur nerámována** (Tab.V.3)1.d.3a) a zpravidla vždy **provázána s iniciálami**, až na zcela **ojedinělé výjimky** (Tab.V.3)1.d.3b). Zmíněná **expansivní tendence v 80. letech '200** vede až **k vysunutí částí figurálních výjevů do prostoru vedle vnějšího pole iniciály** (Tab.V.3)1.d.4). Tyto neorámované, **volně se v prostoru vznášející postavy** obsahově přímo související s postavou či dějem ve vnitřním poli iniciály, se **současně objevují v Boloňské škole** (zvláště výrazně v dílech Mistra z r.1285) i v **jižní Itálii** (v neorámované podobě ve výzdobě *Komentářů Petra Lombardského v Cava dei Tirreni*, ms.22).³⁰ Provedení tohoto motivu odkazuje jak k byzantské tradici výzdoby bordur s volně stojícími postavami (Tab.I.12)2), která se v Benátkách objevuje i v místní produkci před polovinou '200 (Tab.IV.3)1.d.3), tak k domácí **expansivní tendenci rozšiřující figurální výjevy z vnitřních do vnějších polí**, jak dokládají **ojedinělé příklady z 2. čtvrtiny '200** (IV.1)5.c.3) a jejich stále častější analogie po polovině '200 (OBR: 43). Tento proces tedy vrcholí vznikem jedné z podob **„italského typu bordur“** (viz kapitola II.2.3.-bordury a droalerie).

Mnohem **obvyklejší, od 60.let '200** již poměrně hojně rozšířenou podobu rozvrhu výzdoby představuje skladba využívající iniciál, jejichž **kaudy či okraje rámu vnějších polí zprostředkovávají rozliv dekorace do interkolumnií i horních a dolních bordur**, ať již jde o bordury zdobené **pomocí stvolů** (Tab.V.3)1.d.5a) nebo **žerdí** (Tab.V.3)1.d.5b). Tento typ výzdoby **vzniká kolem a hlavně po polovině '200 v okruhu Boloňské školy**, tedy v okruhu dílen podílejících se na vzniku Prvního boloňského stylu, což kromě v Boloni činných skriptorií zahrnuje i část dílen z Toskánska (např. ve Florencii skriptorium činné pro SMN) a část dílen z Umbrie (např. Gubbio).³¹ Zcela svéráznou variantu tohoto nejobvyklejšího schématu představují jihoitalské příklady **z pozdních Štaufských dílen 60.let '200** (např. *Konradinova Bible z Baltimore*, Walters Art Gallery ms.152), kde je tentýž rozvrh výzdoby expandující od iniciál do bordur spojen s figurálními výjevy v dolní části bordury,

³⁰ K příkladům expandujících figurálních výjevů mimo prostor vnějšího pole pocházejících z Boloňské školy viz Vat.lat.1434, f.134r ze 70.let '200 nebo *Antifonář z Imoly*, Imola Museo Diocesano, cor.6, f.13v z 80.let '200 (srovn.OBR: 117 a Vat.lat.1434, f.134r ze 70.let '200 nebo *Antifonář z Imoly*, Imola Museo Diocesano, cor.6, f.13v z 80.let '200). A k příkladům podobného druhu z jižní Itálie viz *Komentář Petra Lombardského*, Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni ms.22, f.371v z 80.let '200.

³¹ K problematice vzniku Prvního boloňského stylu viz kapitola II.1.3 a tamní pozn.81-89.

kteře nejsou ani posazeny na lišty (jak je obvyklé u francouzských příkladů), ani se neváží na žerdi či rozviliny (jak je běžné v ostatních částech Itálie zasažené boloňským Prvním stylem), ani se volně nevznášejí v prostoru dolní bordury (jak by odpovídalo zásadám odvoditelným z byzantských rukopisů), ale jsou **rozprostřeny po ploše dolní bordury**, přičemž jednotlivé aktéry i předměty, které jsou součástí figurálního výjevu **ohraničuje a spojuje do jednotného celku rám**, který svými prokrajovanými tvary **kopíruje obrysy postav a předmětů výjevu**, přičemž tento rám je **navázán na kaudu iniciály**, takže **bordurový výjev je vlastně pokračováním a svého druhu součástí vnějšího pole iniciály** (Tab.V.3)1.d.6).³² Stejný způsob provedení výzdoby vnějších polí iniciál i pozadí bordurových figurálních výjevů ukazuje vzájemnou spojitost obou částí výzdoby. Tento jihoitalský typ rozvrhu výzdoby v obecné rovině **odpovídá schématu a konstrukční logice**, které formovala expansi výzdoby do bordur i v okruhu dílen **spojených se vznikem Prvního boloňského stylu**, ale výsledná podoba je v jihoitalské verzi zcela jiná a místně nezaměnitelná. I tento druh výzdoby tedy dokládá jak míru provázanosti jednotlivých center italské knižní malby 2.poloviny '200, tak míru jejich autonomie. Ač se díla z různých center a dílen často stylově velmi výrazně liší, zdá se, že **vývojové tendence**, které formují jejich směřování i změny praktických technických postupů, včetně např. kompozičního rozvrhu výzdoby, byly **do značné míry pro celou Itálii společné**.

Celkové působení různých typů rozvrhu výzdoby do značné míry ovlivňují nejen izolované motivy různých druhů ornamentiky, ale i jednotlivá skladebná schémata, která formují vzezření dílčích úseků dekorace. Jedním z velmi důležitých schémat tohoto druhu jsou i **různé způsoby skladby medailonů**. Oproti 1.polovině '200, kdy se vyskytuje řada variant skladby medailonů, ale poměrně zúžená škála typů medailonů, nyní ve 2.polovině '200, naopak nejobvyklejší druh skladby medailonů zastupuje prostá adice, zatímco typologie tvarů samotných medailonů se značně rozšiřuje o řadu variant a sestav. Forma **aditivní skladby** medailonů se ale oproti 1.polovině století také změnila: nejobvyklejší způsob přisazování medailonů využívá **orámování medailonů čtvercovými či quadrilobními tvary** (Tab.V.3)2.a.1-2) a teprve poté se z hlediska četnosti uplatňuje **prostá adice k sobě skládaných medailonů** a i v takových případech bývá doprovázena předešlým typem skladby (Tab.V.3)2.a.3). Rafinované motivy svírání medailonů mezi lištami (Tab.III.3)2.a.2) či v Byzanci oblíbený a odtud patrně šířený motiv střídání medailonů a čtvercových terců těsně přisazovaných k sobě (Tab.III.3)2.b.1) se ve 2.polovině '200 nevyskytuje. Tato **oproštěnost skladby medailonů** je ovšem bohatě vyvážena **pestrostití různých typů medailonů**. Vedle **medailonů sevřených útlými lištami** přepnutými **dessinovými prstenci** (Tab.V.3)3.a) se velmi výrazně uplatňují i **medailony utvářené pomocí pásek či stvolů**. V případě skladby z **proplétaných pásek** se objevují sestavy známé již z 1.poloviny století (Tab.IV.3)b), avšak ve spojení s **prokrajovanými rámy získávají výrazně nové vzezření** (Tab.V.3)3.b.1), které je přibližuje výše popsaným aditivním schématům pásové skladby (Tab.V.3)2.a.1-2).³³ **Rámy tvořené stvolý** patří ve 2.polovině '200 **k nejrozšířenějšímu druhu medailonů**, který je propracováván do řady variant: od **trubicovitě zasunovaných útlých stvolů s bočním okrajem protaženým do laločnatých polopalmet** či **zavíjených výhonků** (Tab.V.3)3.b.2a-b), ke kterým bývají přisazovány **zlaté bobule** (Tab.V.3)3.b.2a+2c), přes varianty **stvolů přepásaných prstenci**, od nichž vyrůstají obdobné druhy obalujícího listoví (Tab.V.3)3.b.2c) až po **sestavy z pružných**

³² Četné příklady tohoto druhu výzdoby předjímají iluminace v *Manfredinově Bibli*, Vat.lat.36, f.424r z rozmezí 1254-1266 z dílny písaře Johensise a v přímo popsané podobě je dokládají výjevy v *Konradinově Bibli* z *Baltimoru*, Walters Art Gallery, ms.152, f.66v datovatelné aq.1268, dále v pozdních rukopisech i z přelomu štaufského a počátků anjouovského období viz kapitola II.1.2 a následující citace iluminací rukopisů z jižní Itálie (pokud není uvedeno jinak) viz M.Daneu Lattanzzi; *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1966.

³³ Charakteristické motivy tohoto druhu (V.3)3.b.1) dokládají mnohé příklady z Boloňské školy již v 50.letech '200 viz *Bible z Turína*, Torino, BN.ms.D.V.32, f.5r z 50.let '200.

stvolů, členěných kolénky, vidlicovitě štěpených, obalovaných polopalmetami a vrcholících ve velkých polopalmetách s přísazenými zlatými bobulemi (Tab.V.3)3.b.3-4), které lze dále rozdělit na varianty s pružně sevřeným tvarem vzniklým překrýváním částí stvolu (Tab.V.3)3.b.3) a varianty uzavřených, srostlých forem (Tab.V.3)3.b.4). Většina těchto typů medailonů pochází z okruhu dílen spojených se vznikem Prvního boloňského stylu a mimořádná variabilita souběžně užívaných typů je charakteristická právě pro rukopisy tohoto okruhu od 70.let '200.³⁴

Plasticky modelované rámy medailonů také navazují na tyto rostlinné sestavy (Tab.V.3)3.c) a jejich vnější obvod bývá rovněž obalován a ovíjen výběhy polopalmetového listoví. Masivní rámy s ornamentálně zdobeným povrchem se naopak uplatňují většinou bez obalujícího rostlinného živloví (Tab.V.3)3.d) a jejich výskyt v boloňském okruhu stoupá od 80.let '200, ale již od poloviny '200 je možné mnohé příklady tohoto druhu doložit ve všech centrech dobové knižní malby. Také quadriloby patří ke všeobecně rozptýlenému tvarosloví, které je skladebně přizpůsobováno pletencovým sestavám medailonů (Tab.V.3)3.e.1) nebo způsobům převzatým z aditivních sestav medailonů (Tab.V.3)3.e.2).

Dílním prostředkem rozvrhu výzdoby jsou také schémata rozvilinové skladby ve výzdobě bordur, v nichž se uplatňují závitnice, buď symetricky konstruované (Tab.V.3)4.a.2) nebo dynamisované do mírně asymetrických sestav (Tab.V.3)4.a.1) či proplétané závitnice (Tab.V.3)4.b.1-6), které patrně vycházejí ze skladebných tradic pozdně románských pletenců, avšak mimořádnou pružností, asymetrisací a důslednou vegetabilisací svých forem jsou již těmto předstupňům velmi vzdálené a konečné také lze již ve 2.polovině '200 doložit i rozvilinové skladby ze šroubovitě a spirálovitě přetáčeného listoví (Tab.V.3)4.c), což je skladebně velmi pokročilý motiv, který významně zasáhne do vývoje rozvilinových sestav v 1.polovině '300 (viz kapitola III.1-2). Základní typy rozvilinové skladby ve výzdobě bordur kromě Boloňské školy velmi významně formovaly i umbrijské dílny, zejména aretinské skriptorium, dílny v Perugii a Assisi. V Assisi a v Perugii lze také doložit velmi četné příklady spirálovitě přetáčených listů jako hlavního prostředku výzdoby bordur.³⁵ Oproti tomu, Boloňská škola 2.poloviny '200 je podle dochovaného materiálu mnohem výrazněji spojena spíše s konstrukcemi žerdí než s výrazně expansivními bordurovými rozvilinami. Zmíněná zvláštní skladba rozvilin ze šroubovitě přetáčených listů je z 2.poloviny '200 doložena v Janově, ale do počátku '300 jde o zcela okrajovou sestavu.³⁶ V 1.polovině '300 se ale stane velmi charakteristickým prostředkem v pisánské škole.³⁷

Podobně také system rozvrhu žerdí byl ve 2.polovině '200 zpracován do základních skladebných variací: jednak do sestav s pravoúhle zalamovanými žerděmi s aditivně přísazovanými medailony (Tab.V.3)5.a) a za druhé, do skladby kombinující pravoúhlé zalamování žerdí s aditivní vazbou medailonů i symetrických závitnic (Tab.V.3)5.b). Oba příkladné typy skladby žerdí pocházejí z boloňského prostředí ze 70.let '200, tedy z doby rozkvětu Prvního boloňského stylu. Tehdy se také v Boloni objevují kombinace žerdí a stvolů

³⁴ K příkladům uvedených typů 3)3.b.2: Vatikánská Bible č.20, Vat.lat.20, f.173v nebo 377r aj z počátku 70.let '200, k typu 3)3.b.3a: *Antifonář "E" ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.E, f.267v z 60.-70.let '200, k typům 3)3.b.3b: *Pařížská Bible* č.22, Paris BN.lat.22, f.457r ze 70.let '200 a k typům 3)3.b.4a-c: Bologna, Biblioteca Universitaria cod.316, f.189v ad. z 80.let '200 od Mistra z r.1285.

³⁵ K charakteristickým příkladům uvedených motivů např. typ 3)4.c.1: *Breviř z Assisi*, Biblioteca del Sacro Convento di Assisi ms.272, f.76v z 80.let '200.

³⁶ K raným příkladům rozvilin ze šroubovitě přetáčených listů viz *Janovská kronika z Paříže*, BN.Fr.726, f.75v ze 3-4.čtvrtiny '200.

³⁷ Výše zmíněný motiv z janovských dílen bude odtud patrně přejat do repertoáru pisánských iluminátorů, což není z geografického hlediska nikterak zarážející, ale při vědomí povahy politických vztahů mezi Pisou a Janovem je takové spojení zvláštní. I tento příklad dokládá značnou autonomii vývoje uměleckých forem na dobových politických a historických vazbách, které by takovému spojení měly spíše bránit – detailněji viz kapitola III.1-2.

(Tab.V.3)6.a-b), které se v Itálii stanou jedním z nejobvyklejších způsobů rozvrhu výzdoby bordur i v následujícím století (viz kapitola III.1-2). Typologicky je lze rozdělit na *varianty kombinující vertikální žerdi a horisontální rozviliny* (Tab.V.3)6.a) a *varianty užívající žerdi ve vertikálním i horisontálním směru, ale doplňují je (zejména ve vrcholcích a závěrech) rozvilinami* (Tab.V.3)6.b). Ačkoliv jde o motivy v **70.letech '200 převážně vázané na boloňské dílny, od 80.let '200** lze tento druh rozvrhu výzdoby bordur doložit **po celé Itálii**, ale velmi **charakteristickým** se již tehdy stává zvláště pro Perugii, Řím a novou neapolskou stylovou syntésu, vznikající právě v 80.letech.³⁸

II.2.2: JEDNOTLIVÉ PRVKY DEKORATIVNÍHO TVAROSLOVÍ

Význam **AKANTOVÉHO LISTOVÍ** pro italské rukopisy 1.poloviny '200 předjímá jeho úlohu v dekorativním systému i ve 2.polovině století. Bohatá škála typů z 1.poloviny '200 představuje základní repertoár i pro iluminátorskou ornamentiku po r.1250. Ačkoliv jde o druh ornamentiky do značné míry všeobecně rozšířený, přesto může napomoci k definování charakteru lokální stylové orientace konkrétních dílen či center působících ve vymezeném časovém úseku, a to především z hlediska četnosti užívaných typů, tedy z hlediska zužování výběru motivů z dostupné škály prostředků. Kromě toho se objevují i některé tvarově výjimečné motivy, které lze podle dosavadního stupně poznání pramenů sledované doby s určitou pravděpodobností „výhradně“ spojit s konkrétními dílnami.

Základní a nejrozšířenější formou akantové ornamentiky jsou **laločnaté akantové listy**, které se objevují buď v podobě palmet nebo polopalmet. *Palmetové listy* jsou ve 2.polovině '200 podstatně **vzácnější** než tomu bylo v 1.polovině století. *Základní typ* laločnatého palmetového listu se **již neuplatňuje samostatně** (Tab.V.4)1.a.1), ale většinou v *pásových sestavách obalujících těla iniciál* (Tab.V.4.a.1b-2). Častěji se objevují *zjednodušené laločnaté palmety skládané do pásů* jako výzdoba *lišť rámu vnějších polí* nebo ve funkci listoví *obalujícího těla iniciál* (Tab.V.4)1.a.3-4).

K mnohem **hojněji rozšířeným druhům** akantu patří *laločnaté polopalmy*. Kromě *základních typů* bez dessinové prokresby (Tab.V.4)1.b.1) a s dessinovou prokresbou sledující osu *nervatury listu* (Tab.V.4)1.b.2) se v dílnách tradicionalistické orientace vyskytují i polopalmy s *abstraktní dessinovou prokresbou pokrývající povrch listu kapkovitými útvary* (Tab.V.4)1.b.3).³⁹ K poměrně rozšířenému druhu dessinových prokresb polopalmetových listů patří abstraktní vzorce *polokroužků a bodů kladených na střed hřbetu listu* (Tab.V.4)1.b.4) nebo *kombinace* tohoto motivu se stylisovaným *náznačným prohýbáním okrajů listu* (Tab.V.4)1.b.5), které však působí spíše jako plošná a nikoliv prostorová dekorace.

Zejména v toskánsko-umbrijském okruhu dílen jsou však **motivy prohýbání okrajů laločnatých polopalmet** často velmi **prostorově přesvědčivé** (Tab.V.4)1.b.6).⁴⁰ **Od 60.let '200 se na hřbetu polopalmet** objevují těsně přisazené **obalující lístky zavíjených tvarů** (Tab.V.4)1.b.8-11), které navazují jednak na výše zmíněný typ stylisovaných dessinových prokresb (Tab.V.4)1.b.4-5) a za druhé na motivy obalujících drobných zavíjených výhonků velmi vzácně se objevujících na hřbetech listoví již v 1.polovině '200 (Tab.IV.4)5.d.5). Tehdy byl tento motiv výhradně vázán na Benátky a především Protogaibanovskou dílnu (*Antifonář ze soukromé sbírky* z 1232-50 – S.Marcon 1995, kat.14). Po polovině '200 se motivy tohoto

³⁸ K charakteristickým typům žerdi kombinovaných s medailony a rozvilinami viz k typu 3)6.a.1: *Historia Scholastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu*, Palermo BN. ms.I.F.10, f.68r z 80.let '200 viz S.Massone Barreca ed.; *Biblioteca Centrale della Regione Siciliana Palermo*, Firenze 1992, s.44, k typům 3)6.ba.1+b.2: *Pařížská Bible č.22*, Paris BN.lat.22, f.457r a 192r ze 70.let '200 a k typu 3)6.b.2: *Misál římský ze soukromé sbírky* (J.Guenther 1994, kat.4), f.8v z 80.let '200 viz J.Günther; *Mittelalterliche Handschriften und Miniaturen*, Hamburg 1994, s.32-34.

³⁹ K charakteristickým příkladům tradičního typu dessinových prokresb (typ 4)1.b.3): *Janovská kronika z Paříže*, BN.Fr.726, f.75v ze 3-4.čtvrtiny '200.

⁴⁰ K příkladům motivu prohýbání okrajů listů z okruhu dílen z Toskánska a Umbrie (typ 4)1.b.6): *Antifonář „A“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.A, f.13r z 50.-60.let '200.

druhu velmi často objevují zvláště v již zmíněném toskánsko-umbrijském okruhu dílen, zejména ve Florencii, Arezzu a v Assisi.⁴¹ **Od 70.let '200** se v akantové ornamentice výrazněji prosazují polopalmety vrcholící *do přetáčeného výhonku se zavíjeným lístkem* (Tab.V.4)1.b.7+10), které lze doložit po celé Itálii.

Oproti 1.polovině '200 se **mnohem výrazněji** v akantovém tvarosloví uplatňují *spirálovitě stáčené laločnaté listy* a tato tendence **stupňující jejich pohybovou skladbu** vede ke vzniku různých variant s *přetáčenými vrcholky do zavíjených lístků* (Tab.V.4)1.c.1), s *protahovanými vrcholy do zaostřených špiček* (Tab.V.4)1.c.2), které mohou být prodlouženy *vlasovou linií* nezděnkou zakončenou *drobnou kaligrafickou nebo větší zlatou bobulí* (Tab.V.4)1.c.3). V rámci **vzrůstající hybnosti polopalmetového listoví** se u *spirálovitě stáčených listů*, zejména v toskánském a umbrijském okruhu dílen, objevují i *přetáčené výběhy listů* (Tab.V.4)1.c.4), které bývaly dosud vázány pouze na listoví drobné velikosti a především na zavíjené lístky (Tab.IV.4)1.e.11 + IV.5)1.a.7-8).⁴² **V 60.-70.letech** také **vzniká sestava kombinující spirálovité stáčení velkého listu s přetočením jeho vrcholu do polopalmety předsunuté přes hmotu velkého listu**, čímž je spirálovité stáčení dovedeno do důsledného zavinutí vrcholku listu (Tab.V.4)1.c.5).

Na rozdíl od 1.poloviny '200 se **zužuje škála výrazně zkrácených laločnatých akantů** (Tab.V.4)1.d), avšak i v jejich skladbě se objevují pohybově a prostorově rafinované prokresby naznačující **prohýbání okrajů listů** (Tab.V.4)1.d.5), což je velmi časté především v dílech skriptoria činného pro Santa Maria Novella ve Florencii nebo jsou mezi laločnaté okraje listů zasunovány *zlaté bobule* (Tab.V.4)1.d.4).⁴³

Druhá polovina '200 je též spojena s **výraznějším výskytem šroubovitě přetáčených listů** (Tab.V.4)1.e) a jejich variant *kombinujících spirálovité stáčení a šroubovitě přetáčení* (Tab.V.4)1.d.3-5). **Složitě listové skladby** jednak navazují na obdobné motivy z předešlé doby – např. v motivech *protáhlého zprohýbaného listu* (Tab.V.4)1.g.1 srovn. s Tab.IV.4)3.g.2) a nebo vznikají **nové útvary kombinující šroubovitě přetáčení listů s protahováním přetočených výběhů expandujících do prostoru** (Tab.V.4)1.g.2), což je skladba velmi dynamická a patrně spojitelná s **aretinským skriptoriem 60.let** a poté patrně i s okruhem toskánských dílen, zejména s **florentským skriptoriem činným pro Santa Maria Novella**.⁴⁴

Zcela **mimořádné oblíbené** se ve 2.polovině '200 těší **kadeřavé typy akantů**, které se vyskytují ve velké škále variant a objevují se ve všech italských dílnách sledované doby. Základem jsou *laločnaté druhy listů*, které přejímají podobu *pravidelných palmet* (Tab.V.4)2.a.1) či *dynamisovaných palmet asymetrických tvarů* (Tab.V.4)2.a.2), *protáhlých palmet* (Tab.V.4)2.a.3) a celé škály různých *variant polopalmetových listů* (Tab.V.4)2.a.4-17).

K dílensky či místně stylově charakteristickým příkladům lze zařadit výrazně **hmotné listy s více členitými okraji** (Tab.V.4)2.a.5) a **masivní člunkovitě přetáčené listy** (Tab.V.4)2.a.17), které se objevují v dílně **Mistra z r.1285**, přičemž právě **od 80.let '200** a patrně v závislosti na působení zmíněné dílny tento druh listoví **zobecní i v Boloňské škole**, kde se před tím

⁴¹ Příklady uvedených motivů lze doložit ve vrstvách rukopisů jako je (k typu 4)1.b.8): *Bible z calmadolského kláštera ve Florencii*, Laurenziana Conv.Soppr.582, f.468r z 60.-70.let '200, k typu 4)1.b.9: *Antifonář z Assisi*, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.Cant.2/ms.1, f.92v z 80.let '200, k typu 4)1.b.10: *Bible z Laurenziany*, Plut.I.dex.1, f.171r z 50.-60.let '200 z počátků boloňského Prvního stylu, k typu 4)1.b.11: *Antifonář „C“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.C, f.83v z 50.-60.let '200.

⁴² K charakteristickým příkladům typu 4)1.c.4: *Antifonář „C“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.C, f.61r z 50.-60.let '200.

⁴³ K příkladům typu 4)1.c.5: *Antifonář „E“ ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.E, f.151v z 60.-70.let '200.

⁴⁴ K příkladům typů 4)1.g.1: *Antifonář „E“ ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.E, f.267v z 60.-70.let '200 a k typu 4)1.g.2: *Antifonář „C“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.C, f.23v z 50.-60.let '200.

kadeřavé akanty objevovaly méně často než např. v Toskánsku a Umbrii.⁴⁵ Pokud se ale v Boloni vyskytují, **od 70.let '200 bývají výrazně protahovány do vlasových linií zakončených závitnicí či kaligrafickou sestavou** (Tab.V.4)2.a.8) nebo jsou jejich vrcholy přetáčeny do zavíjených či trojlístých lístků a *protisměrně obráceny proti polopalmetě*, z níž vyrůstají (Tab.V.4)2.a.12-13). Velmi často je tento druh listoví spojován *i se zlatými bobulemi*, které jsou buď přisazovány *k okrajům listů* (Tab.V.4)2.a.7), což se objevuje především **v 50. a 60.letech '200** v okruhu toskánských dílen podílejících se na vzniku Prvního boloňského stylu nebo jsou **zlaté bobule vsunovány mezi okraje kadeřavého listoví** (Tab.V.4)2.a.8+10-11), což patří k motivům *oblíbeným od 60.let '200 ve všech centrech*, kde se objevuje tento druh listoví. **Kadeřavé laločnaté akanty právě od 60.let '200 patří k mimořádně často užívanému druhu ornamentiky v toskánských a umbrijských dílnách**, zejména v aretinském skriptoriu od 60.let vznikala řada skladebně *atypických* listů, jako např. listy s *odštěpenými výhonky vyrůstajícími ze hřbetu polopalmetry* (Tab.V.4)2.a.14) nebo listy se složitě *přetáčenými výběhy do stvolů opětovně přetočených a porostlých listovím* (Tab.V.4)2.a.15) a zvláště působivé jsou pohybově velmi dynamicky ohýbané *polopalmetry s bohatě členěnými okraji i pomocí asymetrických tvarů*, mezi něž jsou vsunovány *zlaté bobule* (Tab.V.4)2.a.10-11). Zvláště tento poslední typ listoví je ve 2.polovině '200 patrně výhradně vázán na aretinské skriptorium.⁴⁶ Ve Florencii jsou však kadeřavé laločnaté akanty také velmi často užívány a skladebně přizpůsobovány i *šroubovitě přetáčeným listům* (Tab.V.4)2.a.16).⁴⁷ Zaostřené kadeřavé akanty se vyskytují zcela *ojediněle*, a to v podobě *rozeklaných polopalmet* (Tab.V.2.b). Podle dochovaných pramenů se zdá, že častěji, než je ve 2.polovině '200 obvyklé, se tyto druhy listoví objevují v rukopisech ze skriptoria v Assisi.⁴⁸ Původní forma kadeřavých zaostřených palmet se ale v italském iluminátorském tvarosloví 2.poloviny '200 již patrně nevyskytuje, na rozdíl od 1.poloviny století (Tab.IV.4)2.b). Také kadeřavé akanty kombinující laločnaté a zaostřené formy nepatří k nejpočetnějším druhům listoví a ve srovnání s oblibou laločnatých kadeřavých akantů je lze ve sledovaném období považovat spíše za okrajový prostředek výzdoby. Možná právě z tohoto důvodu jsou mnohé typy kombinovaných kadeřavých akantů jedním z motivů, který přispívá k definování nezaměnitelného charakteru místních stylů. Například v Sieně se **od 80.let '200** objevují **na bok přetáčené protáhlé palmety**, mezi jejichž kadeřavé tvary jsou vsunovány *zlaté bobule* (Tab.V.4)2.c.1) a vzniklá forma listu zde **zakládá tradici**, která bude kontinuálně pokračovat až do '300, kdy se právě tyto druhy listoví stanou jedním ze základů **zdejšího ornamentálního systému** (viz kapitola III.1-2).⁴⁹ Výrazně osobitou podobu kombinujících kadeřavých akantů lze také doložit v dílech nové neapolské stylové syntézy vznikající **v 80.letech '200**: jde o **protáhlé polopalmetry s výrazně protaženým vrcholkem, nejčastěji přetáčeným a vrcholícím do trojlístu** (Tab.V.4)2.c.2-4), přičemž toto listoví je používáno *k obalování a ovíjení žerdí v bordurách*, jako hlavní prostředek výzdoby neapolských rukopisů této „anjouovské stylové syntézy“ i v navazujícím období 1.třetiny '300.⁵⁰

⁴⁵ K příkladům oblíbeným v dílně Mistra z r.1285, k typům 4)2.a.5+17: starší část výzdoby *Bible z Escorialu ms.1.5.*, f.5r z 80.let '200.

⁴⁶ K příkladům typů 4)2.a.10+15: *Antifonář „C“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.C, f.61r a 184v z 50.-60.let '200, k typu 4)2.a.11: *Antifonář „A“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.A, f.40v z 50.-60.let '200, k typu 4)2.a.14: *První svazek z Pětisvazkového antifonáře pro Cortonu* (Biblioteca Comunale, cod.4.C), f.28r z počátku 70.let '200.

⁴⁷ K příkladům typu 4)2.a.16: *Antifonář „E“ ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.E, f.5r z 60.-70.let '200.

⁴⁸ Charakteristické zaostřené kadeřavé polopalmetry z Assisi (typy 4)2.b.2-3): *Breviář z Assisi*, Biblioteca del Sacro Convento di Assisi ms.272, f.15r a 101r z 80.let '200.

⁴⁹ K příkladům typu 4)2.c.1: *Antifonář ze Santa Maria dei Servi v Sieně*, cor.E, f.3r sepsaný k r.1271 a vyzdobený v 70.letech '200.

⁵⁰ K příkladům typů 4)2.c.2-3: *Historia Scholastica* dochovaná v opatství *S.Martino delle Scale v Palermu*, Palermo BN. ms.I.F.10, f.1r z 80.let '200 a k typu 4)2.c.4: *Antifonář ze sbírky H.B.Breslauera* (W.M.Voelke –

Zaostřené formy akantového listoví také nepatří k nejužívanějšímu druhu ornamentiky, avšak vyskytují se ve všech centrech sledované doby, nejčastěji v podobě *polopalmet* (Tab.V.4)3.b). Podobně jako u předešlých typů kombinujících kadeřavých akantů i v tomto případě, avšak v mnohem menší míře, lze i u tohoto druhu listoví vysledovat některé místně stylově charakteristické motivy; Například ojedinělý typ *palmetových zaostřených listů* se v *sienských dílnách* objevuje s **motivy překrývání jednotlivých okrajů listů, které jsou jakoby podsunované pod sebe** (Tab.V.4)3.a), což je velmi důležitý motiv, který v 1. třetině '300 výrazně napomůže k dotvoření nezaměnitelného charakteru sienské knižní malby. V Sieně lze také nalézt zvláštní typ výrazně *zkrácené polopalmy s dessinovou prokresbou naznačující prohýbání okrajů listu*, ale hlavně s „*nadýmanými*“ **tvary rozeklaných okrajů listu** (Tab.V.4)3.d.), což je motiv volně navazující na tvary obvyklé v byzantských srostlicích (Tab.I.2)2.c.8 + Tab.I.11)4.c.2+d.1+3-5+e.), ale právě v sienských dílnách přelomu '200 a '300 bude vtažen do tvarosloví místní stylové syntézy a bude se odtud šířit dál (např. do Florencie – viz kapitola III.2).⁵¹ Pro 2. polovinu '200 jsou také poněkud neobvyklé *sestavy spirálovitě stáčených polopalmet s vrcholkem v podobě lidské tváře a s nelogicky, ne po směru růstu listu zaměřenými zaostřenými okraji polopalmy* (Tab.V.4)3.c), což je motiv vzácně se objevující pouze v dílech z *aretinského skriptoria*.⁵²

Tvarově a skladebně neatypické *zaostřené polopalmy* mohou pouze četností svého výskytu dotvářet výraz lokálních stylů, jako např. *zaostřené palmety základních tvarů* (Tab.V.4)3.b.1-3), které jsou **nadprůměrně časté** ve výzdobě rukopisů z *Assisi* nebo *protáhlé zaostřené polopalmy se zlatými bobulemi vsunovanými mezi rozeklané okraje listů* (Tab.V.4)3.b.4-5), jež se **mimořádně hojně objevují v boloňských rukopisech 70.let '200**, zejména v dílně, v níž vznikla *Pařížská Bible č.22*.⁵³ Obdobně také *vidlicovitě rozštěpené lancetové listy* (Tab.V.4)3.f.1) patří k ornamentům vázaným na zúžený okruh dílen, pro něž je charakteristické používání výrazně **tradičních** motivů, čerpaných z 1. poloviny '200, jakými je např. *janovské skriptorium*.⁵⁴

Mimořádná obliba akantových sestav v *aretinských* dílnách tam v **60.-70. letech '200** patrně vedla ke **vzniku rozvilinových skladeb kombinujících zaostřené a vidlicovité tvary** (Tab.V.4)3.g).⁵⁵ **Akantové listoví kombinující laločnaté a zaostřené formy** (mimo kadeřavých akantů tohoto druhu) se však ve 2. polovině '200 **téměř nevyskytuje** (Tab.V.4)4.b).

LISTOVÍ VÁZANÉ NA STVOLY A ŽERDI patří k **nejrozšířenějším** druhům ornamentiky italských rukopisů 2. poloviny '200. Oproti 1. polovině století se ale značně změnilo složení škály motivů, které jsou svázány s výzdobou stvolů a žerdí, což souvisí s novým typem expanse výzdoby do bordur, jak se v Itálii projevuje po r.1250. Základem ornamentiky tohoto druhu jsou **drobné bobulovité listky**, nejčastěji ve formě *zavíjených listů* (Tab.V.5)1.a) a ve 2. polovině '200 méně často ve formě *zavinutých listů* (Tab.V.5)1.b). Kromě základních typů zavíjených listů se na jejich povrchu uplatňují i *abstraktní dessin*y (Tab.V.5)1.a.1) a podle dochovaných materiálů, patrně zejména v *Arezzu* vznikají jejich různé *skladebné varianty*

R.S.Wieck 1992, kat.57), f.159v z počátku 80.let '200 viz W.M.Voelkle – R.S.Wieck; *The Bernard H.Breslauer Collection of Manuscript Illumination, Pierpont Morgan Library, New York 1992, s.158-160.*

⁵¹ K příkladům v Sieně užívaných typů 4)3.a + 4)3.d: *Františkánský antifonář ze Sieny*, Milano, Brera ms.Gereli 15, f.99r z rozmezí 1270-90 z dílny rukopisů ze Santa Maria dei Servi v Sieně.

⁵² K příkladům ojedinělého druhu motivů z aretinských dílen (k typu 4)3.c): *Antifonář „A“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.A, f.1v z 50.-60.let '200.

⁵³ K příkladům typů 4)3.b.1-3: *Breviář z Assisi*, Biblioteca del Sacro Convento di Assisi ms.272, f.30v, 46r aj. z 80.let '200 a k typům 4)3.b.4-5: *Pařížská Bible č.22*, Paris BN.lat.22, f.346r ze 70.let '200.

⁵⁴ K příkladům typu 4)3.f.1: viz F.Avril ed.; *Manuscrits enlumines d'origine italienne, 2, XIIIe siecle*, Paris 1984, kat.20.

⁵⁵ K příkladům typu 4)3.g: *Antifonář „F“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.F, f.272v z 60.-70.let '200.

(Tab.V.5)1.a.2-3).⁵⁶ V románském tvarosloví běžné motivy ovíjení nyní ve 2.polovině '200 mizí (Tab.IV.5)1.c) a místo nich se prosazují *obalující druhy listů*, které mívají většinou podobu *trojlistů protažených přetočeným výběhem*, doplňovaných též zlatými bobulemi (Tab.V.5)1.d.1) či jsou k obalování žerdí nebo stvolů užívány zavíjené výhonky (Tab.V.5)1.d.2a), přičemž v *Pařížské Bibli č.22* ze 70.let '200 (z Boloňského prvního stylu) se objevují i jejich *dynamisované varianty s protaženým přetočeným výběhem*, kterého je využito **k zdůraznění skladebné logiky obalování** neboť je protažen pod žerdí a veden jakoby do pozadí bordury (Tab.V.5)d.2b).⁵⁷ Zvláštní skladbou je také *šroubovitě přetáčený trojlist nasunutý do obalující posice na žerd'* (Tab.V.5)1.d.3), což je motiv s největší pravděpodobností výhradně vázaný na díla *nové neapolské stylové syntézy* vznikající v 80.letech '200.⁵⁸

K typologicky nejdůležitějším novinkám 2.poloviny '200 patří ornamenty *kombinující motivy obalování a ovíjení v rámci jediné listové srostlice*. Vznik tohoto tvarosloví je nejasný, avšak nejpozději v na **přelomu 50. a 60.let '200** se již tyto skladby objevují v *boloňských rukopisech*, a to patrně nejdříve v kombinaci *zavíjeného lístku obalujícího žerd'*, avšak protaženého *do přetočeného výběhu, který ovíjí žerd' a vrcholí do zavíjeného lístku* posazeného protipólně k výchozímu obalujícímu listu (Tab.V.5)1.e.1). Kromě této základní podoby se **od 70.let '200** objevují ve výzdobě *Vatikánské Bible č.20* a v navazujících dílech vrcholného Prvního boloňského stylu *varianty kombinující obalování a ovíjení zavinutými lístky* (Tab.V.5)1.e.2). V *Boloňské škole* patří právě tento druh současně **obalujících a ovíjejších sestav ze zavíjených či zavinutých lístků k nejužívanějším** prostředkům výzdoby žerdí.⁵⁹

Ostatní druhy listoví obalující a ovíjejších žerdí či stvolů lze rozdělit na laločnaté, zaostřené listy a listy kombinující laločnaté i zaostřené tvary. *Laločnaté listy obalující žerdí nebo stvolů* patří **od 50.let '200 k všeobecně rozšířeným** motivům (Tab.V.5)2.a.1-4), pro vznik kombinace ovíjení a obalování byly patrně velmi důležité *varianty obalující žerd' polopalmetovým listem s přetočeným výběhem*, který prostorově zdůrazňuje obalující funkci listu (Tab.V.5)2.a.2-3), ať již jde o *polopalmetu vyrůstající z žerdí či nálevkovitého prstence* (Tab.V.5)2.a.4), přičemž motivy tohoto druhu se také **od 50.let objevují po celé Itálii** a navazují na podobné skladby z 1.poloviny '200, kde se v *obalující posici objevovaly zavíjené výhonky* (Tab.IV.5)1.d.4), které se od 40.let '200 objevují v *benátské dílně Mistra Komentáře Evangelia sv.Marka z Marciany* (např. ve *Třetím svazku Legendáře z Marciany*, Lat.IX, 28=2798, f.103r – viz kapitola I.2.3.2). Samotné sestavy **obalující žerdí polopalmetovými listy a ovíjejších je přetočenými výběhy završenými zavíjeným výhonkem** se vyskytují **od 60.let '200 v boloňských rukopisech**, jednak v podobě listů *trubicovitě nasunutých na žerd'* (Tab.V.5)2.a.5-6) a za druhé, v podobě listů *vyrůstajících z okraje žerdí* (tab.V.5)2.a.7).⁶⁰ Formy *zaostřených polopalmet obalujících žerd' a ovíjejších ji přetočeným výběhem do zavíjeného výhonku* jsou patrně starší neboť jejich varianty z *lancetové obalující polopalmetry* se vyskytují **již v závěru 50.let '200** (Tab.V.5)2.b.1-2), a to souběžně v *okruhu dílen*

⁵⁶ K příkladům typů Tab.V.5)1.a.2-3: *Antifonář „A“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.A, f.13r z 50.-60.let '200.

⁵⁷ K příkladům typu 5)d.2b: *Pařížská Bible č.22*, Paris BN.lat.22, f.424v ze 70.let '200.

⁵⁸ K příkladům typu 5)1.d.3: *Historia Scholastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu*, Palermo BN. ms.I.F.10, f.68r z 80.let '200.

⁵⁹ K charakteristickým příkladům typu 5)1.e.1: *Antifonář z Vallepietra*, Bologna Museo Civico cod.514, f.43r z 60.let '200 a k typu 5)1.e.2: *Vatikánská Bible č.20*, Vat.lat.20, f.379r z počátku 70.let '200.

⁶⁰ Charakteristické příklady typu V.5)2.a.5: *Oxfordská Bible z r.1265*, Oxford, Bodleian Library lat.56, f.5v ad. a typů 5)2.a.6-7: *Antifonář z Vallepietra*, Bologna Museo Civico cod.514, f.43r z 60.let '200.

spojených se vznikem boloňského Prvního stylu i v padovské škole Giovanniho da Gaibana.⁶¹ V **70.letech** zejména boloňská dílna Pařížské Bible č.22 **rozšiřuje repertoár** tohoto druhu ornamentů o *polopalmety výrazně rozeklaných zaostřených forem s přisazovanými zlatými bobulemi k okrajům listů* (Tab.V.5)2.b.3-4). Listoví *kombinující zaostřené a laločnaté formy* v tvarové skladbě těchto obalujících a ovíjejících srostlic (Tab.V.5)2.c) se **od 60.let '200** současně objevuje v **Popádi, Toskánsku i Umbrii**, přičemž aretinské skriptorium již tehdy utváří ovíjející výběhy se zavíjenými výhonky **s výrazně prostorovějším smyslem pro obtáčení výhonku kolem žerdi** (Tab.V.5)2.c.1), čímž předjímá skladbu, která bude velmi charakteristická pro italské iluminace během '300.⁶²

Vznik těchto sestav kombinujících obalování a ovíjení tedy s největší pravděpodobností spadá **do konce 50.let '200**, do okruhu dílen spojených se vznikem Prvního boloňského stylu. **Předstupně** tohoto motivu jsou ale mnohem starší. Již v **pozdně románském repertoáru 1.poloviny '200** se objevovaly prostorově pokročilé motivy *obalující stvolů zavíjenými výhonky s přetočenými výběhy*, které zdůrazňovaly skladebnou logiku obalující posice listu (Tab.III.5)1.d.2 + Tab.IV.5)1.d.4). Druhým zdrojem by mohly být *ovíjející výhonky pozdně románských stvolů* (Tab.III.5)1.c.1-3 + Tab.IV.5)1.c.1) a jejich *rafinované variace užívající motiv volného výběhu přetočeného do zavinutého listku* (Tab.IV.5)2.e). Bezprostředním předstupněm jsou kompozičně komplikované obalující trojlisty z Antifonáře ze San Lorenzo (ms.15) z peruginského skriptoria počínajícího '200 (Tab.IV.8)1.d.1-2) a již zmíněné *obalující zavíjené listy s přetočeným výběhem* (Tab.IV.5)1.d.4) z benátské dílny Mistra Komentáře z Marciany, pocházející ze 40.let '200, časově i místně výslednou sestavu předjímají obalující polopalmety se **zdůrazněným přetočeným výběhem stupňujícím prostorovost obalující posice** (Tab.V.5)2.a.2-3), které se objevují v **50.letech '200** v padovské dílně Giovanniho da Gaibana i v okruhu popádkých a toskánsko-umbrijských dílen podílejících se na vzniku Prvního boloňského stylu. Na konci nebo **na přelomu 50. a 60.let '200** pak byla **dovršena typologická skladba tohoto ornamentu** do plně vyzrálé podoby **kombinující obalování a ovíjení**, a to **nejdříve** ve dvojí podobě; Jednak v **sestavě zavíjených výhonků** (Tab.V.5)1.a.1), jak dokládají příklady z popádkého okruhu dílen spojených se vznikem Prvního stylu a za druhé ve formě **lancetových polopalmet** (Tab.V.5)2.b.1-2), které se na přelomu 50. a 60.let '200 vyskytují jak v Boloni, tak v dílně Giovanniho da Gaibana. **Od 60.let '200 nastává rozkvět tohoto druhu ornamentiky**. Během 60.let se v těchto obalujících i ovíjejících sestavách paralelně uplatňuje **celá škála listoví** (Tab.V.5)2.a.5-7 + c.1), a to jak v Boloni, tak v Toskánsku, Umbrii a od Konradinovy Bible z Baltimoru (ms.152) i v jižní Itálii. Od 60.let se tedy tento druh ornamentů šíří a zejména **rukopisy boloňského původu jej zprostředkovávají i do ostatních částí Itálie**.

Do repertoáru motivů spojených s výzdobou stvolů a žerdí ve 2.polovině '200 přechází i jádro **vidlicovitých a trubicovitých sestav** pozdně románských rukopisů (Tab.III.5)3-4 + Tab.IV.5)3.), avšak po polovině století iluminátoři **původní pozdně románskou škálu těchto ornamentů zužují na základní typy**; Beze změny jsou přejaty *vidlice ze zaostřených tvarů*, do nichž je stvol či žerd' nasunuta (Tab.V.5)3.a) a *vidlicovité srostlice*, od jejichž rozevřených okrajů vyrůstají *polopalmetové listy kombinující zaostřené a laločnaté tvary* (Tab.V.5)3.d.1-3), v podobě známé z konce 12.století z messinských dílen (Tab.IV.5)3.d.2-3). Zejména v Boloni a ve Florencii jsou tyto sestavy **dynamisovány do podoby pružně prohnutých stvolů** (Tab.V.5)3.d.3), přičemž **od 70.-80.let** je patrně ve Florencii tato skladba spojována i

⁶¹ K příkladům lancetových typů obalujícího a ovíjejícího listoví (k typu 5)2.b.1): *Epištolář padovské katedrály*, Padova, Biblioteca Capitolare ms.E.2, f.49r dopsaného r.1259 v dílně Giovanniho da Gaibana a k typu 5)2.b.2: zejména rukopisy z dílny Lanfranca de Pancis da Cremona – např. Admont, ms.377, f.159r z konce 50.let '200.

⁶² Aretinský typ tohoto druhu motivů např. viz *Antifonář „A“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.A, f.117v z 50.-60.let '200 a typ 5)2.c.2: *Antifonář ze sienského dómu*, Museo Opera del Duomo ms.36.F, f.13r ze 70.let '200.

s kombinací spirálovitého stáčení jednoho z odštěpených konců stvolu, na nějž bývá nasazován polopalmetový list skladbou připomínající šroubovitě přetáčené listoví (Tab.V.5)3.d.4).⁶³

V 2.polovině '200 se také vyhraňuje **základní typologie kompozičních sestav z jednotlivých motivů spojených s rozvrhem výzdoby stvolů a žerdí**. K základním komplikovanějším druhům ornamentálních **sestav ve výzdobě stvolů** patří skladba stvolů *z hustě k sobě přisazovaných zavínutých lístků* (Tab.V.5)4.a), která patří k **výjimečným** kompozicím uplatňujícím se spíše jako **vzácný doplněk** v repertoáru boloňských rukopisů 60.let '200.⁶⁴ Jednoznačně jde o formu odvozenou z pozdně románských tradic (Tab.IV.5)4.a.1-3 + b.1-2.) a nesourodou s italským raně gotickým ornamentálním systémem. *Trubicovité a nálevkovité sestavy* patří ve většině dílen spojených s **Boloňskou školou** také **k minimálně užívanému tvarosloví** (Tab.V.5)4.b.1), i když **během 60.-80.let '200** i v **Boloni vzniká řada variant**, které kombinují *trubicovité nasunování stvolu s výběhy vyrážejícími od okrajů trubic a ovíjejícími pokračující stvol* (Tab.V.5)4.b.3, 4c, 6-7), ale jejich uplatnění v celkovém systému výzdoby je spíše okrajové.⁶⁵ Naopak **v jižní Itálii se tyto sestavy stávají jedním z nejdůležitějších motivů**. Od výzdoby *Bible Bassetti z Trenta* (Městská knihovna ms.2868) z **60. až počátku 70.let '200** se nálevkovité a trubicovité motivy stávají trvalou součástí zdejšího repertoáru svázaného s výzdobou žerdí i stvolů a na rozdíl od ostatních částí Itálie **i přes patrné odhmotnění** tohoto druhu ornamentů **zachovávají náznak jejich původní masivnosti v podobě měkkého rozevírání téměř dužnatých tvarů** (Tab.V.5)4.b.4a+8), čímž se tyto jihoitalské sestavy odlišují od obdobných motivů v ostatních částech Itálie. Obliba trubicovitých článků byla v jižní Itálii natolik silná, že tento druh ornamentů **v 80.letech** přechází i do vznikající nové a systémově ryze **gotické stylové syntézy neapolského původu**.⁶⁶ Kromě jižní Itálie se **trubicovité sestavy v konstrukcích stvolů a žerdí poměrně hojně objevují od 60.let '200 i v Toskánsku**, a to zejména v **Sienské škole** (Tab.V.5)4.b.5).⁶⁷

Během 2.poloviny '200 se také vyhraňují **základní typy závitnic, jako hlavního motivu rozvilinových sestav**. Souběžně se vedle sebe objevují *spirálovitě těsně stažené stvol* ukončené ve středu voluty zavínutým lístkem (Tab.V.5)4.c.1), *volné závitnice obrostlé zavínutými výhonky s přisazenými bičíky* (Tab.V.5)4.c.2), západní typy *stylisovaných závitnic obrůstané zavíjenými listy s přisazenými zlatými bobulemi* (Tab.V.5)4.c.3), přičemž zavíjené výhonky mohou být též doplněny o *přetáčené výběhy expandující do okolního prostoru* (Tab.V.5)4.c.4) nebo jsou *závitnice zakončovány vidlicovitými květinovými srostlicemi* (Tab.V.4.c.5). Tato škála typů patří **k všeobecně rozšířenému tvarosloví**, které je dostupné prakticky ve všech dílnách činných v Itálii ve sledovaném období. **K méně obvyklým sestavám patří pružné stvol** v *zalamovaném pohybu přetáčené do výběhů* (Tab.V.5)4.c.6), které se objevují kolem poloviny století v **Lombardii** a typologicky **navazují na tamní pozdně románské tradice** drobného listoví doplněného výběhy (Tab.IV.5)1.a.7-8 + e).⁶⁸ Jiného druhu, ale také lokálně izolované a vzácné svým výskytem, omezeným na **aretinské skriptorium**, jsou

⁶³ K příkladům typu 5)3.d.3: *Bible z Laurenziany*, Plut.I.dex.1, f.171r z 50.-60.let '200 z počátků boloňského Prvního stylu a k typu 5)3.d.4: Firenze, BN. ms.II.1,167, f.104v z 2.poloviny '200.

⁶⁴ Příklady tohoto druhu (typ viz 5)4.a): *Oxfordská Bible z r.1265*, Oxford, Bodleian Library lat.56, f.5v ad.

⁶⁵ K příkladům v Boloni ne příliš užívaných typů, k typu 5)4.b.1: *Pařížská Bible č.22*, Paris BN.lat.22, f.424v ze 70.let '200, k typu: 5)4.b.3: *Oxfordská Bible z r.1265*, Oxford, Bodleian Library lat.56, f.5v ad., k typu 5)4.b.4c + b.7: Bologna, Biblioteca Universitaria, cod.346, f.98v z 80.let '200 od Mistra z r.1285, k typu 5)4.c.6: *Vatikánská Bible č.20*, Vat.lat.20, f.379r z počátku 70.let '200.

⁶⁶ K jihoitalským variantám tohoto druhu motivů, k typu 5)4.b.4a: *Bible Bassetti z Trenta*, Městská knihovna ms.2868, z 60. až počátku 70.let '200 – k obrazové dokumentaci *Bible Bassetti* viz M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto ed.; *Codici miniati della Biblioteca Comunale di Trento*, Firenze 1985 a k typu 5)4.b.8: *Historia Scholastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu*, Palermo BN. ms.I.F.10, f.68r z 80.let '200.

⁶⁷ K těmto motivům, četným v Sienské škole, k typu 5)4.b.5: *Sienský graduál č.1 z Cortony*, Cortona, Opera del Duomo, cod.1, f.4r z 1285-90.

⁶⁸ K příkladům typu 5)4.c.6: *Bible z Brery*, ms.Gereli 59, f.3r z doby kolem poloviny '200.

větvené stvoly, které se vzájemně ovíjejí svými výhonky (Tab.V.5)4.c.7), podobně jako pozdně románské rostlinné pletence (Tab.IV.5)4.b.3), avšak v podobě značně přetvořené a prostorově i pohybově mnohem rafinovanější.⁶⁹

Také **ve výzdobě žerdí** se vyhraňují **základní sestavy motivů**, které nabývají místně charakteristických rysů. V **Lombardii**, kde se **mísí silné tradice pozdně románského tvarosloví s motivickým repertoárem francouzského původu spolu s motivy šířené soudobým knižním malířstvím Boloňské školy** vznikají sestavy listů obalujících žerdi jak protaženými vrcholky listů, tak přetáčenými výběhy a ve skladbě trojdílných kolének se ukazuje míra nepochopení jejich prostorového skladebného potenciálu (Tab.V.5)5.a).⁷⁰ V **jižní Itálii** se od **Konradinovy Bible z Baltimoru** (Walters Art Gallery ms.152) objevují **žerdi hustě členěné trojdílnými kolénky se středovou zlatou bobulí i jednodílnými kolénky v podobě zlatých bobulí**, přičemž tyto sestavy jsou doplňovány dužnatými lancetovými listy obalujícími žerdi přetočenými výběhy a dále členěnými trubiciemi a **přetínanými páskou proříznutou z rámu, který žerdi obepíná** (Tab.V.5)5.b.1).⁷¹ Kromě základní podoby žerdí definovaných v okruhu Boloňské školy se v centrech přejímajících tyto motivy z boloňských rukopisů prosazují i **sestavy s volnými výběhy**, které žerdi **neobalují ani neovíjejí, ale volně doprovázejí**. V **Janově** mívají podobu **pozdně románských zavinutých výhonků** aditivně přisazených k žerdi s volně do prostoru expandujícím výběhem přetočeným do zavinutého listu (Tab.V.5)5.c.1 srovn. s Tab.IV.5)1.e.1), obdobně jako v **Toskánsku**, kde se od obalujícího listoví **oddělují protažené zaostřené výběhy zdůrazňující obalující posici listu** (Tab.V.5)5.c.2), také ve skladebné **závislosti na pozdně románském tvarosloví** toho druhu (Tab.IV.5)1.a.7-8).⁷² Ve florentském skriptoriu činném pro Santa Maria Novella se vyskytují též obalující polopalmy s přetočeným **výběhem těsně přisazeným k žerdi**, přičemž protažený výběh vrcholí do přetočeného polopalmetového listu a **žerď se mění ve stvol** zakončený **vidlicovitou srostlicí** se středovou nálevkou (Tab.V.5)5.c.3).⁷³ Také **nová stylová syntéza neapolských skriptorií 80.let** přetváří podobu žerdí, které **člení trojdílnými kolénky, čtyřlístými rosetami a pružně prohnutými protáhlými polopalmetami**, které **ovíjejí žerď vrcholkem listu přetočeného do trojlistu**, přičemž sestavy doplňují volně do okolního v prostoru rozmístěné **zlaté bobule se zježenými obrysem** (Tab.V.5)5.d).⁷⁴ Jak vidno mimořádná působnost boloňských typů žerdí byla pro mnohé dílny spíše zdrojem inspirace pro vznik místně modifikovaných transformací než předmětem pasivně přejímaných vzorů.

Repertoár ornamentů z **LÍSTKŮ SRDČITÝCH A KAPKOVITÝCH TVARŮ A ZLATÝCH BOBULÍ** se ve 2.polovině '200 značně změnil. **Srdčité a kapkovité lístky**, tolik typické pro byzantské knižní malířství a poměrně časté i v pozdně románských časech, se po polovině '200 již v Itálii **neobjevují**, zato ovšem **vzrůstá užívání zlatých kapek**, **přisazovaných k listům i vsunovaných mezi rozeklané okraje listů a květinových srostlic** (zmiňováno průběžně v souvislosti s danými druhy ornamentů). Současně se velmi výrazně **mění typologie** tohoto druhu ornamentů. Kromě **prostých zlatých bobulí základního typu**

⁶⁹ K příkladům typu 5)4.c.7: *Antifonář „A“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.A, f.146r z 50.-60.let '200.

⁷⁰ K příkladům typu 5)5.a: *Skutky apoštolské z Milána*, Biblioteca Capitolare ms.II.E.2.1, f.41r z 50.-60.let '200 od Mistra františkánského graduálu z Milána.

⁷¹ K jihoitalským příkladům typu 5)5.b.1: *Konradinova Bible z Baltimoru*, Walters Art Gallery, ms.152, f.66v datovatelné aq.1268.

⁷² K typům inspirovaným pozdně románskou tradicí, k typu 5)5.c.1: viz F.Avril 1984 (pozn.1), kat.24, k typu 5)5.c.2: *Antifonář z Lukky*, Biblioteca Statale di Lucca ms.2648, f.205r z 80.let '200 viz M.Paoli; I corali della Biblioteca Statale di Lucca, Firenze 1977 a tamtéž i následující citace iluminací rukopisů z Lukky.

⁷³ K příkladům charakteristickým pro florentské skriptorium činné pro Santa Maria Novella, k typu 5)5.c.3: *Antifonář „B“ ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.B, f.237r z 60.let '200.

⁷⁴ K příkladům neapolského typu žerdí (5)5.d): *Historia Scholastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu*, Palermo BN. ms.I.F.10, f.68r z 80.let '200.

(Tab.V.6)1.c), všeobecně rozšířených po celé Itálii, se v jižní Itálii objevují i zlaté bobule s černě obryšovanou konturou, do níž jsou kladeny bílé body, kroužky či šrafy (Tab.V.6)2.c.1-2), přičemž tyto bobule se objevují na pozadí rámu vnějších polí i na pozadí figurálních výjevů, přetínají žerdi a bývají též kladeny na rozhraní rámu vnějších polí iniciál a jejich pokračujících protějšků rámujičích figurální výjevy.⁷⁵ Zcela **mimořádná úloha zlatých bobulí v systému výzdoby jihoitalských rukopisů 2.poloviny '200** je sledovatelná od výzdoby *Konradinovy Bible z Baltimoru* (Walters Art Gallery, ms.152), datovatelné aq.1268 až k dílům nové neapolské stylové syntézy z 80.let '200, kdy se mění podoba i způsob užití zlatých bobulí, avšak zůstává zachován jejich mimořádný význam pro charakter místního dekorativního systému; jednak bobule ztrácí masivní černé kontury, které se mění do útlé kaligrafické linky, od níž koncentricky vyrážejí drobné černé linie, takže **vznikají zježené zlaté bobule** (Tab.V.6)2.c.3), které jsou **volně rozptýleny v bordurách podél žerdí**.⁷⁶ Motiv volné zlaté bobule patří k jednomu z velmi důležitých prostředků výzdoby rukopisů přelomu '300 a '400. Patrně právě v neapolských skriptoriích 80.let '200 byl poprvé vtažen do gotického dekorativního systému, který již neopustí a kontinuálně přejde i do renesančního iluminátorského tvarosloví.

GEOMETRICKÉ MOTIVY v repertoáru italských rukopisů 2.poloviny '200 **ztrácí své výrazné postavení, jaké mívaly v pozdně románských dobách**. Kromě základního tvarosloví prokreslujících dessinových ornamentů a konstrukčně složitých pletenců, které se stávají spíše doplňkem ornamentiky než jejím hlavním prostředkem, se po polovině století **rozvíjejí hlavně ty formy** geometrických ornamentů, **kteřé přejímají florealní tvarosloví**.

Lineární geometrické ornamenty v podobě linií patří i nadále k hojně užívanému a všeobecně dostupnému tvarosloví (Tab.V.7)1.a), avšak jejich působení v celkovém systému je podřízeno rostlinné malované dekoraci a kaligrafickým ornamentům. Vlnovky a klikatky doplňující povrch těl iniciál a rámu vnějších polí také ztrácí na svém původním významu (Tab.V.7)1.b-c), podobně jako pásové skladby kombinující čtvercové, obdélné a kruhové tvary (Tab.V.7)1.d). Kruhové ornamenty a stylisované rostlinné motivy uchovávají základní tvarový repertoár motivů z 1.poloviny '200 (Tab.V.7)1.e srovn. s Tab.IV.7)1.e-g), ale **zužují jej na základní sestavy**. **Pletence** dosud přežívají ve všech dílnách i po polovině '200, ale jejich postavení v dekorativním systému je oslabeno. Pletencové vlasy v tělech iniciál (Tab.V.7)2.a.1) a v rámech vnějších polích (Tab.V.7)2.a.2) nebo v pravoúhlých tercích (Tab.V.7)2.a.3) se rovněž objevují po celé Itálii, avšak mnohem méně, než tomu bylo před r.1250. Pletencové prstence se prosazují také ve všech centrech, avšak jejich podoba je značně **zjednodušována** na základní sestavy zauzlovaných utažených prstenců (Tab.V.7)2.b.1-2) nebo dvojice překřížených pásek (Tab.V.7)2.b.5) a jejich variant (Tab.V.7)2.b.6-11). Kornua se ve 2.polovině '200 vyskytují především v dílnách pozdně románské orientace (např. v Benátkách – Tab.V.7)2.c.1) nebo v centrech, kde jsou programově do gotického systému vtahovány i historisující motivy z předešlé doby (např. v aretinské dílně činné pro Cortonu – Tab.V.7)2.c.2) a pokud se objevují i jinde, jejich tvarová skladba bývá velmi silně zjednodušována (Tab.V.7)2.c.2 – např. v jižní Itálii).⁷⁷

Prstence patří k všeobecně rozšířenému tvarosloví, které se i nadále velmi hojně uplatňuje ve formách lineárních (tab.V.7)3.a) i v podobě kombinující malované a kreslené tvarosloví, přičemž jednoznačně **převažují prstence v šířce stvolu, žerdi či těla iniciály** (Tab.V.7)3.b) nad variantami bobulovitých prstenců (Tab.V.7)3.c). Hojně užívané cibulovité prstence přejímají

⁷⁵ K charakteristickým příkladům typů 6)2.c.1-2: *Konradinova Bible z Baltimoru*, Walters Art Gallery, ms.152, f.66v aj., datovatelná aq.1268.

⁷⁶ K příkladům motivů typu 6)2.c.3: např. viz *Historia Scholastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu*, Palermo BN. ms.I.F.10, f.68r z 80.let '200.

⁷⁷ K charakteristickým příkladům typů kornuí 2.poloviny '200 viz (k typům 7)2.c.1-2): *První svazek Atlantské Bible z Marciany*, Venezia, Marciana Lat.I., 1=2108, f.3v z 50.-60.let '200.

tvary z 1. poloviny '200 (Tab.V.7)3.d.1-2) a dále je **doplňují o protahované okraje svírající přepínaný stvol či žerd'** (Tab.V.7)3.d.3). Zoomorfní typy prstenců jsou zcela okrajovým doplňkem, který po polovině '200 není příliš užíván. Naopak **kolénka** patří **k nejvíce se rozvíjícímu druhu ornamentů této kategorie**. Jednodílná kolénka v podobě zlatých, černě orámovaných bobulí se vyskytují pouze v jižní Itálii (Tab.V.7)4.a.3), avšak jednodílná kolénka lasturovitých tvarů, která jsou spojována s rostlinnou ornamentikou patří k velmi rozšířeným druhům ornamentů (Tab.V.7)4.a.1-2).⁷⁸ Podobně též dvojdílná kolénka z cibulovitých prstenců (Tab.V.7)4.b.1) či dvojice lastur (Tab.V.7)4.b.2) patří k běžně zastoupeným motivům. Složitě kompoziční sestavy dvojdílných kolének z lastury a rosetové uspořádané čtveřice lastur patří ke **zvláštnostem** dobového tvarosloví (Tab.V.7)4.a.3) a jejich výskyt je vázán pouze na florentské skriptorium činné pro Santa Maria Novella.⁷⁹ Trojdílná kolénka patří k naprosto **nejběžnějšímu** typu kolének, i když i v jejich podobě lze vysledovat místně či dílensky charakteristické varianty. Vedle **obecně dostupných a běžných skladeb kombinujících buď boční cibulovité prstence a středovou bobuli** (Tab.V.7)4.c.1) či **boční lastury se středovou bobulí** (Tab.V.7)4.c.3) se objevují i jejich individualisované varianty, **charakteristické pro jednotlivé dílny či jejich okruhy**. Například v aretinském skriptoriu se kromě běžných výše popsaných typů objevují i sestavy **obracející boční lastury otevřenými příklopkami směrem do středu kolénka** (Tab.V.7)4.c.5-6), takže skladba vlastně popírá původní a v Itálii běžně srozumitelnou prostorovou logiku tohoto motivu, přičemž středová bobule bývá v dílech aretinského skriptoria určených pro Cortonu také proměněna v obličejovou masku (Tab.V.7)4.c.5).⁸⁰ Jako dílensky charakteristická se také jeví trojdílná kolénka v rukopisech Giovanniho da Gaibana a jeho okruhu, kde bývají **boční lastury proměňovány v útlé nálevky** (Tab.V.7)4.c.9).⁸¹ K **atypickým** ale dílensky necharakteristickým variantám, tedy mezi **skladebné experimenty a kuriozity dobového tvarosloví**, patří sestavy ze **sešikmených** (Tab.V.7)4.c.2) či **protáhlých lastur ve skladbě kolének** (Tab.V.7)4.c.8) nebo různé kombinace prstenců a lastur (Tab.V.7)4.c.1b) či **středového terče a bočních lastur** (Tab.V.7)4.c.4), případně **středové bobule s protaženými okraji bočních prstenců doprovázejících žerdi** (Tab.V.7)4.c.10). Většinou jde o skladby experimentálního charakteru, který zůstal izolován na menší počet případů a dále nezasáhl do formování stylové podoby místní tvorby.

Vícedílná kolénka patří **k mimořádně oblíbeným prostředkům Boloňské školy a okruhu toskánských dílen** podílejících se na vzniku Prvního boloňského stylu, ale podoba těchto článků se v obou uvedených okruzích poněkud liší. Pro boloňské dílny Prvního stylu jsou charakteristická vícedílná kolénka v podobě drobných, těsně k sobě přisazovaných bobulí (Tab.V.7)4.d.1), zatímco v Toskánsku se více uplatňují sestavy z bobulí a středových terčů větších rozměrů, vzhledem k tloušťce členěné žerdi (Tab.V.7)4.d.4).⁸² Oba typy se ale objevují souběžně vedle sebe v obou centrech, **za místně charakteristickou lze tedy považovat pouze jejich různou koncentraci v Popádí a v Toskánsku**. Zvláště vícedílný typ zdrobnělých forem kolének se prostřednictvím boloňských rukopisů Prvního stylu šířil i do ostatních částí Itálie. Za dílensky charakteristické, z hlediska četnosti užívání, lze také považovat vícedílné sestavy

⁷⁸ K příkladům jihoitalských typů 7)4.a.3: *Konradinova Bible z Baltimoru*, Walters Art Gallery, ms.152, f.66v datovatelná aq.1268.

⁷⁹ K zvláštní skladbě dvoudílných kolének ve florentském skriptoriu činném pro Santa Maria Novella, k typu 7)4.a.3: *Antifonář "F" ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.F, f.167v z 60.-70.let '200.

⁸⁰ K příkladům variant kolének z aretinského skriptoria, typy 7)4.c.5-6: *První svazek Pětisvazkového antifonáře pro Cortonu* (Biblioteca Comunale, cod.4.C +5.D, 6.E, 7.F, 8.G), f.30v z počátku 70.let '200.

⁸¹ K variantám z okruhu Giovanniho da Gaibana, typ 7)4.c.9: *Epištolář padovské katedrály*, Padova, Biblioteca Capitolare ms.E.2, f.77r dopsaného r.1259.

⁸² K charakteristickým příkladům vícedílných kolének v Popádí a Toskánsku, k typu 7)4.d.1: *Žaltář z Boloňské univerzitní knihovny*, cod.316, f.218v z dílny Mistra z r.1285 a k typu 7)4.d.4: *Pařížská Bible č.22*, Paris BN.lat.22, f.424v ze 70.let '200.

z bočních prstenců a středové lastury (Tab.V.7)4.d.3), které se velmi často objevují v dílně Vatikánské Bible č.20 a poněkud *hmotná vícedílná kolénka z bočních nálevků a středové lastury* v dílech Mistra z r.1285 (Tab.V.7)4.d.2).⁸³ V pozdním období téže dílny **na přelomu 80. a 90.let '200** se také uplatňují *vícedílná kolénka ze středové bobule a nálevků doplněných výrazně expandujícím listovým šroubovitě přetáčených tvarů* (Tab.V.7)4.d.5-6).⁸⁴

Typologie lastur jako jednoho ze základních prvků konstrukce kolének sleduje bohatostí své skladby výše uvedené tvarosloví. Kromě *základních typů bez dessinové prokresby* (Tab.V.7)5.a.1) a *variant s dessinovými prokresbami* (Tab.V.7)5.a.2-3) se ve 2.polovině '200 **velmi rozšířily** i *lastury s trojlistou příklopkou* (Tab.V.7)5.b.), které bývaly v 1.polovině '200 velmi časté zvláště v jižní Itálii. V jižní Itálii se však po polovině století jejich podoba proměňuje a vznikají *atypické dužnaté varianty* (Tab.V.7)5.b.3), skladebně příbuzné tamním polopalmetám obalujícím a ovíjejícím žerdi (tab.V.5)4.a.4a) či dužnatým typům lastur (Tab.V.7)5.c.1).⁸⁵ V Toskánsku a Popádi se naopak prosazují více než v ostatních centrech i *lastury spojované s rostlinnými formami*, nejčastěji v kombinaci *trojlisté příklopky* nebo *protáženého a rozštěpeného rubu zakončeného dvojicí výběhů přetočených do zavíjených výhonků* (tab.V.7)5.c.2-4).⁸⁶

TROJLISTY patří k nejobecněji rozšířenému druhu ornamentálního tvarosloví italských rukopisů 2.poloviny '200. **Trojlisté palmetry** se objevují v *laločnaté podobě*, buď *isolované* (Tab.V.8)1.a.1), což je po r.1250 vzácné, nebo v *pásových sestavách* (Tab.V.8)1.a.2). *Zaostřené formy trojlistých palmet* se kromě *základního typu* (tab.V.8)1.b.1) objevují i *s přisazenými zlatými bobulemi* (Tab.V.8)1.b.3) a *mívají protahované boční části do vlasových linií zakončených spirálami* (Tab.V.8)1.b.2), čímž se skladebně přibližují polopalmetám. *Trojlisté palmetry kombinující zaostřené a laločnaté tvary* (Tab.V.8)1.c) spolu se *šroubovitě přetáčenými variantami* (Tab.V.8)1.d) patří k tvarosloví, které je zvláště často užíváno v dílně Mistra z r.1285, zatímco zmíněné **trojlisté polopalmetry**, ať již *laločnaté* (Tab.V.8)2.a) nebo vzácně se vyskytující *zaostřené* (Tab.V.8)2.b), patří k obecně rozšířenému tvarosloví.⁸⁷ *Trojlisté polopalmetry kombinující zaostřené a laločnaté formy* (Tab.V.8)2.c) patří k velmi hojně užívaným a všeobecně rozšířeným ornamentům. Základní typy *šroubovitě přetáčených trojlistých polopalmet* tvoří velmi důležitou součást repertoáru *boloňských a toskánských dílen* (Tab.V.8)2.d), zatímco *spirálovitě přetáčené trojlisté polopalmetry* patří k tvarosloví velmi častému zvláště v Toskánsku a Umbrii (Tab.V.8)2.e), kde se také vyskytují i **trojlisté sestavy z palmetových a polopalmetových forem** (Tab.V.8)3.a-b).⁸⁸ Ačkoliv trojlisty představují obecně rozšířený prostředek ornamentiky, zdá se, že **zvláště v Toskánsku, Umbrii a v boloňské dílně Mistra z r.1285 získávají oproti ostatním centrům významnější posici v tamním dekorativním systému.**

⁸³ K charakteristickým příkladům typů 7)4.d.3: *Vatikánská Bible č.20*, Vat.lat.20, f.379r z počátku 70.let '200 a k typu 7)4.d.2: *Žaltář z Boloňské univerzitní knihovny*, cod.316, f.189v z dílny Mistra z r.1285.

⁸⁴ K příkladům z dílny Mistra z r.1285, tj. typy 7)4.d.5-6: Vat.lat.1434, f.4v z pozdního období dílny Mistra z r.1285 z přelomu 80. a 90.let '200.

⁸⁵ K příkladům toho druhu z jižní Itálie, typ 7)5.b.3: *Bible Bassetti z Trenta*, Městská knihovna ms.2868, z 60. až počátku 70.let '200.

⁸⁶ K příkladům toskánských a popádkých komposičně složitých lastur, k typům 7)5.c.2-4: Vat.lat.1434, f.4v z pozdního období dílny Mistra z r.1285 z přelomu 80. a 90.let '200 nebo *Antifonář "C" ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.C, f.119r z 60.let '200.

⁸⁷ K příkladům typům V.8)1.c-d: Madrid, BN.Vitr.21, f.228v z 80.let '200 z dílny Mistra z r.1285.

⁸⁸ K příkladům typů 8)2.d.1: *Bible z calmadolského kláštera ve Florencii*, Laurenziana Conv.Soppr.582, f.468r z 60.-70.let '200, k typu 8)2.d.2+3.b: *Františkánský antifonář z Brery*, Ms.Gereli 15, f.99r z 1270-90 z Toskánska (stylová vrstva analogická k sienským rukopisům ze Santa Maria dei Servi), k typům 8)2.e: *Breviř ze sakristie San Francesco*, Biblioteca del Sacro Convento di Assisi, ms.271, f.188v z konce 60.let '200 a k typům 8)3.a: *Breviř z Assisi*, Biblioteca del Sacro Convento di Assisi ms.272, f.15r z 80.let '200.

Podíl **KVĚTINOVÝCH SROSTLIC** na výzdobě rukopisů 2.poloviny '200 ve srovnání se situací před polovinou století **významně vzrůstá** a spolu s tím se **rozšiřuje i skladebná různorodost** jejich konstrukcí.

Základním druhem květinových srostlic zůstávají **rosety**. Na rozdíl od situace v 1.polovině '200 se důsledně uplatňují **pouze sestavy západního původu**, přičemž tam, kde se objevují **byzantisující konstrukční schemata**, lze předpokládat, že vycházejí spíše z **pozdě románského dědictví než přímých byzantských vzorů** a za druhé, pokud bylo možné některé druhy roset před polovinou '200 spojit s konkrétními dílnami, nyní po polovině století představují rosety **zcela rozšířené a zevšeobecnělé tvarosloví**, které jen ve výjimečných případech odkazuje k místně definovatelnému stylovému výrazu. Kromě základních typů **roset z plošných listů** (Tab.V.9)1.a.1) lze doložit i typy přímo **odvozené z pozdně románské tradice** (Tab.V.9)1.a.2-3 srovn. s Tab.IV.9)1.a.5-6), avšak **přetvořené** do laločnatých forem a hojněji užívané v dílnách, kde se mísí silné pozdně románské tradice s francouzskými vzory a od nich odvozovanou zálibou ve výrazné stylisaci (jako např. v Piacenze).⁸⁹ **Vicelisté rosety**, z nichž část vzdáleně upomíná na **základy byzantské skladby palmetových roset** (Tab.V.9)1.b.1. srovn. s Tab.I.11)1.d-f), avšak mnohem těsněji se **hlásí k místním tradicím** předešlé doby (uvedený příklad srovn. s Tab.IV.9)1.b.1), ve své většině patří především k obecně rozptýlenému tvarosloví, jehož základem je **dostředivá skladba využívající šroubovitě přetáčené listy zavíjených výhonků**, které naznačují **pohyb rotace okvětních lístků** kolem střední části sestavy (Tab.V.9)1.b.2-3, 5-6). K obecně rozšířeným, avšak nikoliv nejčastěji užívaným typům roset patří **sestavy ze čtveřice lastur** (Tab.V.9)1.b.4), **čtveřice oboustraně šroubovitě přetáčených listů** (Tab.V.9)1.b.7) či **nálevkovitých a lasturovitých útvarů seskupených kolem terče** s trojicí dostředivě stáčených zavinutých výhonků, na způsob **skladby plaménkových kružeb či keltské ornamentiky rybích měchýřků** (Tab.V.9)1.b.8). Sestavy těchto typů jsou velmi hojné zvláště v **Popádí, Toskánsku a Umbrii**, avšak jejich výskyt není omezen jen na tyto končiny.⁹⁰ Podobně rozšířené jsou též **rosetové srostlice ze člunkovitě stáčených listů** (Tab.V.9)1.c), přičemž podle dochovaného materiálu se zdá, že především v dílně **Giovanniho da Gaibana** vznikají v **průběhu 3.čtvrtiny '200** jejich skladebně **komplikované varianty, kombinující člunkovité stáčení listů se šroubovitým přetáčením** (Tab.V.9)1.c.2), čímž vznikají sestavy ne snadno napodobitelné a tudíž výskytem omezené na uvedené dílenské prostředí.⁹¹ V rámci **aditivních typů roset** většina variant představuje tvarosloví plně **užívané v celé severní a střední Itálii** (Tab.V.9)1.d.1-3), kromě některých výrazně **západních sestav ze skriptoria** v **Piacenze**, které především využívají skladbu **lancetových polopalmet hvězdicovitě vyrážejících od stvolu** (Tab.V.9)1.d.4) a kromě **západních větrníkovitých sestav z rotujících lancetových polopalmet s přetáčenými vrcholy do trojlistů** (Tab.V.9)1.d.5), které se objevují v pozdním období tvorby **Štaufských dílen**, tedy v 60.letech '200.⁹²

⁸⁹ K daným příkladům roset z Piacenzy, tj.typ 9)1.a.2-3: *Bible z Kapitulního archivu v Piacenze*, cod.64, f.23r z 2.poloviny '200.

⁹⁰ K příkladům typů, rozptýlených a hojně užívaných zejména v Popádí, Toskánsku a Umbrii, k typům 9)1.b.1-2: *Pařížská Bible* č.22, Paris BN.lat.22, f.346r ze 70.let '200, k typu 9)1.b.3: *Antifonář "F"* ze *Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.F, f.167v z 60.-70.let '200, k typu 9)1.b.4: *Antifonář „A“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.A, f.139r z 50.-60.let '200, k typu 9)1.b.5: *Žaltář z Boloňské univerzitní knihovny*, cod.316, f.218v z dílny Mistra z r.1285, k typu 9)1.b.6: Admont, ms.377, f.159r, k typu 9)1.b.7-8: Arezzo, Biblioteca Capitolare ms.I.20, f.1v a 120r ze 70.let '200.

⁹¹ K příkladům transformace roset v dílně Giovanniho da Gaibana i padovském okruhu dílen jím ovlivněných, tj.typ 9)1.c.2: *Žaltář z Cambridge*, Fitzwilliam Museum ms.36.1950, f.23v z 3.čtvrtiny '200 přímo z dílny Giovanniho da Gaibana, určený pro Helenu Saskou – manželku Jindřicha III. Vratislavského viz G.Mariani Canova 1999 (pozn.13), s.16-18.

⁹² K typům z Piacenzy (9)1.d.4): *Bible z Kapitulního archivu v Piacenze*, cod.64, f.23r z 2.poloviny '200 a k příkladům ze Štaufských dílen v jižní Itálii (9)1.d.5): Palermo, BN.I.C.13, f.411r z 60.let '200.

Liliové květinové srostlice patří *k nejrozšířenějším druhům* květinových sestav italských rukopisů 2.poloviny '200. Na rozdíl od roset *část z nich zachovává skladebnou souvislost s byzantskými typy liliových srostlic* kombinovaných s palmetovým typem roset (Tab.V.11)2.a.1-11 srovn. s Tab.I.11)2.a.+ Tab.II.11)2.a.5-7), které byly v rámci liliových sestav v Byzanci velmi oblíbené za Komnénovců i za Palaiologů. Výskyt těchto typů není v Itálii vázán pouze na byzantisující dílny, ale objevují se *po celé Itálii*. Stejně *byzantisující konstrukční principy ovládají i podobu nových typů liliových listů* (Tab.V.9)2.b.3-5), které se *od 70.let '200* hojně objevují zejména v *Sienské škole*.⁹³ Již v *60.letech '200* se však v *Boloňské škole* objevují i liliové listy protipólného, *západního původu* (Tab.V.9)2.b.1), které navazují na téměř heraldicky stylisované předstupně z 1.poloviny '200 (Tab.IV.9)2.b.2), avšak jejich tvarosloví *maximálně dynamisují* a pomocí *prostorově rafinovaných detailů* (přetáčených a stáčených listů) je transformují do podoby adekvátní italskému gotickému systému výzdoby knižních stran.⁹⁴

Zvláštní kategorií liliových srostlic jsou jejich *aditivní variace*, kombinující tvarové vzory *liliových listů se skladbou rosetových srostlic, zavinuté i zavíjené výhonky se šroubovitě přetáčenými listy i s mandlovitými zježenými formacemi pozdně románského původu a jejich zúženými a protáhlými pestíkovitými analogiemi*, přejímanými z francouzských rukopisů (Tab.V.9)2.c). Pro svoji aditivní povahu nelze v konstrukcích tohoto druhu vysledovat dílensky charakteristické typy, podobně jako u většiny srostlic *kombinujících liliové formy se skladbami typickými pro ostatní druhy srostlic*, ve 2.polovině '200 nejčastěji v kombinaci *liliových a nálevkovitých či rosetových tvarů* (Tab.V.2.d.1-14). Právě tyto kombinace do liliových sestav patří ve 2.polovině '200 k *nejoblíbenějšímu* typu srostlic, jejichž *nejrafinovanější a množstvím nejbohatší příklady* pocházejí z *okruhu boloňských a toskánských dílen*, zejména dílny *Pařížské Bible č.22, aretinského skriptoria, sienských dílen pozdních 80.let '200* (např. *Sienský graduál č.1 z Cortony*, Cortona, Opera del Duomo, cod.1, z 1285-90) a *florentských dílen spojených s Prvním boloňským stylem* (např. dílnou *Bible z calmadolského kláštera ve Florencii*, Laurenziana Conv.Soppr.582, z 60.-70.let '200).⁹⁵ Společným rysem většiny těchto srostlic jsou mimo jiné *výrazně zdůrazňované protáhlé, zježené pestíkovité útvary*, které se v 1.polovině '200 vyskytovaly pouze *ve francouzských sestavách* a jejich důsledných italských kopiích (Tab.IV.9)2.c.7-9). Po polovině '200 byl tento motiv italskými iluminátory *plně osvojen a přenesen i do byzantisujících a prostorových srostlic*, čímž vzniká skladebně autonomní a *typicky italský ornamentální celek*. Také *forma obrysového orámování*, pokud se vyskytuje, ať již v případě jihoitalských či boloňských srostlic, není závislá na francouzských motivech toho druhu (srovn.Tab.V.9)2.d.13+14 s Tab.IV.9)2.c.8-9), na rozdíl od situace v 1.polovině '200.

Nálevkovité květinové srostlice patří také k velmi široce rozšířeným druhům ornamentiky. Ve 2.polovině '200 se ale objevují *mimořádně často a v bohatě rozrůzněných variantách* především v *toskánských a umbrijských dílnách*, a to v podobě *nálevkovitě stáčených listů* (Tab.V.9)3.a), v podobě *trychtýřů* (Tab.V.9)3.c.1-3+5-10) i *nálevkovitých srostlic*

⁹³ K příkladům liliových srostlic častých od 70.let v Sienské škole (typ 9)2.b.3-5): *Antifonář ze sienského dómu*, Museo Opera del Duomo ms.36.F, f.13r ze 70.let '200.

⁹⁴ K příkladům transformovaných západních typů liliových srostlic v Boloni 60.let '200 (typ 9)2.b.1): *Oxfordská Bible z r.1265*, Oxford, Bodleian Library lat.56, f.427v ad.

⁹⁵ K příkladům typů 9)2.d.1+8-11: *Pařížská Bible č.22*, Paris BN.lat.22, f.201r, 346r, 424v ze 70.let '200, k typům 9)2.d.2+5: *Sienský graduál č.1 z Cortony*, Cortona, Opera del Duomo, cod.1, f.235v, 2v z 1285-90, k typu 9)2.d.3: Milano, Biblioteca Capitolare ms.II.E.2.1, f.96v, k typu 9)2.d.4+13: *Bible z calmadolského kláštera ve Florencii*, Laurenziana Conv.Soppr.582, f.209v a 468r z 60.-70.let '200, k typu 6)2.d.6: *Antifonář „G“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.G, f.14v z 50.-60.let '200, k typu 9)2.d.7: *Vatikánská Bible č.20*, Vat.lat.20, f.379r z počátku 70.let '200, k typu 9)2.d.12: *Bible z Turína*, BN.D.V.35, f.5r z Boloňské školy 50.-60.let '200, k typu 9)2.d.14: Vat.lat.1434, f.4v z 80.let '200 z dílny Mistra z r.1285.

kombinovaných s formami ostatních druhů srostlic (Tab.V.9)3.d.2-3).⁹⁶ Kromě těchto končin lze poměrně často doložit *další typy kombinovaných nálevkovitých srostlic* i v Lombardii (Tab.V.9)3.d.4-5+7-8).⁹⁷ Mimořádně častá četnost výskytu motivů tohoto druhu ovšem neznamena výhradní výskyt těchto motivů v uvedeném okruhu. Také v jižní Itálii se *od 70. a zejména 80.let '200* objevují nálevky poměrně často (Tab.V.9)3.c.4), avšak *v podobě zcela odlišné od ostatních italských příkladů toho druhu*, a to především *dužnatostí svých forem*.⁹⁸ **Kalichovité květinové srostlice**, vedle roset nejoblíbenější druh byzantského tvarosloví, se v italských rukopisech 2.poloviny '200 vyskytují *především v centrech, výrazně orientovaných na byzantisující stylová východiska*, tedy např. v jižní Itálii a v Padově. Nejčastěji využívají *dvojlisté okvěti* (Tab.V.9)4.b) a v silně byzantisujících sestavách i *trojlisté okvěti* (Tab.V.9)4.c). Jejich výskyt však není výhradně omezen na uvedená centra, *vzácněji* se objevují i v Boloni a Toskánsku (Tab.V.9)4-b.2+6-7).⁹⁹

Srostlice vyváženě kombinující tvarosloví ostatních druhů květinových sestav jsou ve 2.polovině '200 rovnoměrně rozptýleny po celé Itálii. K základním typům kombinací patří *sestavy z rosetových, liliových a kalichovitých forem*, ve variantách *s vidlicovitým okvětím a rosetové skladby listů* (Tab.V.9)5.a.1), *variantách kalichovitého trojlístého okvěti, rosetové skladby výhonků a liliového vrcholku vsazeného do nálevky* (Tab.V.9)5.a.2) nebo v podobě *variant z kalichovitého okvěti, liliovým vrcholkem a větrníkovitě uspořádanými výhonky* (Tab.9)5.a.3), popřípadě v aditivní skladbě *vidlicovitých, nálevkovitých a kalichovitých srostlic sázených za sebou na stvolu expandujícím do bordury* (Tab.V.9)5.a.4). Podobně rozšířené jsou též *vidlicovité varianty květinových srostlic*, které *kombinují rosetové skladebné formace* (Tab.V.9)5.b.1), *kalichovité* (Tab.V.9)4.b.2) a *liliové tvary* (Tab.V.9)5.b.3-15) nebo *zdůrazňují vidlicovitý základ sestavy* (Tab.V.9)5.-b.16), na níž přisedají *zmnožované vidlicovité útvary* (Tab.V.9)5.b.18) či *chobotnicové sestavy ze člunkovitě stáčených výhonků* (Tab.V.9)5.b.17). Kromě *jihoitalských variant s výrazným orámováním* (Tab.V.9)5.a.2b) představuje tento druh srostlic dílensky neodlišitelnou část ornamentálního tvarosloví.¹⁰⁰

Velmi významné změny se projevují v Itálii ve 2.polovině '200 v **SYSTÉMU VÝZDOBY BORDUR A V POJETÍ DROLERIÍ**. V souvislosti se vznikem Prvního boloňského stylu byla definována vývojově nejdůležitější podoba italského systému výzdoby bordur, avšak zdroje tohoto nového systému nejsou vázány pouze na provázaný okruh popádsko-toskánsko-umbrijských dílen, které spoluutvářejí charakter vznikajícího Prvního stylu, ale skladebné principy, z nichž tento systém vzešel, byly přítomné i v ostatních střediscích, v nichž mnohde tento proces krystalisuje analogickým směrem, jako v případě slavné Boloňské školy.

Typologicky lze v italských bordurách vysledovat zdroje tohoto systému od byzantských schémat, přes románské skladebné vzorce až po motivy francouzského typu komposic,

⁹⁶ K příkladům typů 9)3.a.+c.6: *Sienský graduál č.1 z Cortony*, Cortona, Opera del Duomo, cod.1, f.30v a 2v z 1285-90, k typům 9)3.b.1: *Bible z calmadolského kláštera ve Florencii*, Laurenziana Conv.Soppr.582, f.468r z 60.-70.let '200, k typu 9)3.b.5: *Antifonář "B" ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.B, f.237r z 60.let '200, k typu 9)3.b.8: *Antifonář "E" ze Santa Maria Novella*, Firenze, SMN cod.E, f.151v z 60.let '200, k typu 9)3.b.7+10: *Antifonář „A“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.A, f.1v a 139r z 50.-60.let '200, k typu 9)3.b.9: *Bible z Laurenziany*, Plut.I.dex.9, f.77r z 50.-60.let '200 z počátků boloňského Prvního stylu.

⁹⁷ K příkladům lombardských typů 9)3.d.4-5+7-8: *Bible z Brery*, ms.Gereli 59, f.3r, 258v z doby kolem poloviny '200.

⁹⁸ K příkladům typů 9)3.c.4: *Historia Scholastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu*, Palermo BN. ms.I.F.10, f.68r z 80.let '200.

⁹⁹ K příkladům typů 9)4.b.1: *Antifonář „A“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.A, f.29v z 50.-60.let '200, k typu 9)4.b.2: *Oxfordská Bible z r.1265*, Oxford, Bodleian Library lat.56, f.427v z Boloňského prvního stylu, k typu 9)4.b.3-4: *Komentář Petra Lombardského*, Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni ms.22, f.371v a 417r z 80.let '200, k typu 9)4.b.5: *Epištolář padovské katedrály*, Padova, Biblioteca Capitolare ms.E.2, f.67r dopsaného r.1259, k typu 9)4.b.6: *Antifonář „C“ z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare cod.C, f.15r z 50.-60.let '200 a k typu 9)4.b.7: *Antifonář z Lukky*, Biblioteca Statale di Lucca ms.2648, f.4r z 80.let '200.

¹⁰⁰ K typům 9)5.a.2b: *Bible Bassetti z Trenta*, Městská knihovna ms.2868, f.60r z 60. až počátku 70.let '200.

přičemž všechny tyto složky jsou přetaveny a transformovány do jednotně působícího obrazového systému, doplněného o motivy zcela místně autonomní, takže výsledný celek lze pro jeho vyhraněný charakter považovat za typicky italský.

S byzantskými skladebnými vzorci volně souvisí *symetricky umístované motivy dvojice opeřenců v horních či dolních horisontálních bordurách* (Tab.V.10)1.a. – OBR: 37:

Vat.lat.22, f.346r z poč.70.let '200), které navazují na byzantské vzory spojené s motivy opeřenců u pramene poznání v horní borduře nad záhlavím kapitol či kanonových tabulek (první typ byzantského systému výzdoby bordur - Tab.I.12)1.). V Itálii ve 2.polovině '200 ale tyto motivy *ztrácejí své původní obsahové poselství*, jak bylo patrné v byzantských rukopisech a *mění se v droleriový motiv obsahově nezávislé povahy na ilustrovaném textu*. Druhý typ byzantského systému výzdoby bordur (Tab.I.12)2.), tedy *volně do prostoru vedle textu, nejčastěji ale vedle iniciály umístěné postavy* se v Itálii objevují *od 80.let '200*, v Boloňské škole – v dílně Mistra z r.1285 (Tab.V.10)1.b – OBR: 40: Paris BN.lat.4476, f.15v z 80.let '200), přičemž *obsahově skladba odporuje původní byzantské kompozici a naopak sleduje románské skladebné schéma*, založené na *významově důležitější postavě ve vnitřním poli iniciály a hierarchicky nižší postavě ve vnějším poli*.

Tento typ volně v prostoru umístěných postav připomíná **tradiční románské pojetí**, kde *výzdoba do bordur expanduje pomocí kaudy iniciály* (Tab.10)2.a – OBR: 32: Bible z Laurenziany, Conv.Soppr.593, f.159v z r.1250). V době *kolem a po r.1250* se v této pozici ještě uplatňují *monstra* (OBR: 32: Bible z Laurenziany, Conv.Soppr.593, f.159v z r.1250), ale formálně je výzdoba rozvinuta do šíře v 1.polovině století nevídané: *na monstrum v kaudě je totiž připojen výběh do dolní horisontální bordury, kde se rozkládá rostlinná srostlice a k monstru je připojen i motiv oběšence zavěšeného na provazci v tlapě draka*. Motiv oběšence v této pozici vypadá jako typický droleriový motiv z repertoáru pozdně románského systému (obsahově kontrastní skladba ke kladnému poselství obrazu vnitřního pole iniciály). V daném případě jde ale o počátek Knihy Ester. Ve vnitřním poli iniciály „Incipit“ je zobrazena scéna, která doslovně ilustruje text kapitoly 5.2 („... když uzřel král (Asaver) královnu Ester, ana stojí v síni, že milostí jsa k ní nakloněn, vztáhl král k Ester berlu zlatou, kterouž držel v ruce své....“), tedy obsahově jeden z klíčových okamžiků záchrany Židů v říši Asaverově. Tato záchrana byla v rámci děje Knihy Ester zabezpečena i pádem Amanu, jehož nechal král oběsit na šibenici Amanem přichystané pro Mardochea (kapitola 6.9-10) – onen oběšenec v borduře je označen přípisem jako „Amaneus.“ **Formálně rozvrh výzdoby navazuje na pozdně románské tradice, ale obsahově došlo k radikální proměně; Děj výjevu ve vnitřním poli iniciály obsahově předjímá děj výjevu bordury**. To je schéma *typické pro francouzské či anglické rukopisy*. Počátky tohoto systému jsou v západním prostředí spojeny s výzdobou *Rutlandského žaltáře* (Bevoir, CL., dat. k r.1258), ačkoliv dovršení zmíněného systému spadá až do činnosti dílny Viléma de Brailes (a zejména jeho *Žaltáře určeného pro Edvardova syna Alfonse*, BM. Add.24686, část dat. aq.1284).¹⁰¹ Zmíněný italský příklad pochází z *Bible z Laurenziany* (Conv.Soppr.593, f.159v), datované do doby kolem poloviny a po polovině '200 a spojované s dílnou, která se významným způsobem podílela na vzniku Prvního boloňského stylu i formovala počátky Florentské školy. Časově jde ale o souběžnou vrstvu s Rutlandským žaltářem. *V Itálii lze tedy sledovat časově i obsahově obdobný proces významově komplikované skladby rozvrhu obsahů mezi iniciálou (či hlavní obraz u textu) a bordury (výjevy navazující a rozvádějící děj hlavního obrazu), k jakému tehdy dochází i v západním Záalpi*. V daném případě *Bible z Laurenziany* (Conv.Soppr.593) se tak děje pomocí tvarosloví z části spojeného s románskou tradicí (včetně zachování typu kaudy a skladby pozitivního děje do vnitřního pole iniciály a obraz negativní součásti děje do bordur),

¹⁰¹ Orientačně k problematice výzdoby bordur západních rukopisů a k uvedeným příkladům *Rutlandského žaltáře*, Bevoir, CL., dat. k r.1258 a *Žaltáře určeného pro Edvardova syna Alfonse*, London, Brit.Museum Add.24686, dat. aq.1284 z dílny Viléma de Brailes viz A.Martindalle; *Gothic art*, New York 1994, s.137-141.

ale současně narací a následností dějů (i s určitou elegancí forem dračího monstra a pružného esovitého pohybu oběšeného Amana) již **předjímá charakteristické rysy gotického systému**. Toto formálně románské schéma výzdoby, svazující dekorace bordur s iniciálou, italské knižní malířství neopustilo a většina boloňských a s boloňským stylem spojitelných dílen jej zachovává i v následujícím období (Tab.10)2.b a OBR: 37: Vat.lat.22, f.346r), přičemž kauda již slouží pouze k ukotvení žerdí, sama hluboko do prostoru bordur neexpanduje.

Vedle této byzantské a románské komponenty (obou ovšem výrazně transformovaných typicky italským způsobem) se v rozvrhu výzdoby uplatňují i **motivy typické pro francouzské iluminace**. A to dvojího druhu, jednak v podobě izolovaných postav rozmístěných do rostlinné dekorace bordur (Tab.V.10)3.a – OBR: 37: Vat.lat.22, f.346r nebo OBR: 38: tamtéž, f.457r), kde se vyskytují *zvířata* (pes, pták polykající rybu, ptáci seskupení ke květinové srostlici, atd.), *zoomorfní monstra a jednoduché typicky droleriové motivy*, nejčastěji s loveckým obsahem (např. velmi častý motiv naháče střílejícího lukem po opeřenci), které významově představují onen *droleriový protipól k obsahu textu a významově důstojnému výjevu ve vnitřním poli iniciál*. Tento systém je v západním prostředí spojen již s pozdně románskými tradicemi, ale v plně definované podobě (ve spojitosti s rostlinnou dekorací bordur, vázanou ovšem většinou na stvoly podložené lištami) **dozrává v anglických a severofrancouzských rukopisech v době po polovině 13.století. Tedy o málo dříve, než jej zachycují příklady z boloňských rukopisů 60. a 70.let '200**, které ovšem toto schéma **přizpůsobují italskému systému výzdoby kombinujícímu žerdí a rozviliny**. Druhé schéma, typické pro západní rukopisy, jež bylo dovršeno v Anglii, Flandrech a severní Francii v 60.-70.letech 13.století využívá obsahovou skladbu výše popsanou v souvislosti s expansí výzdoby do bordur pomocí kaudy iniciály (Tab.10)2.a) a rozvrhuje děj mezi výchozí či symbolicky hlavní obraz spojený s výjevem vsazeným do zrcadla textu (neboť v západním prostředí postupně ustupují figurální iniciály a hlavní obraz je samostatně zarámován a vsazen do kolumny) a mezi výjev v borduře, který je buď obsahově hierarchicky méně významný nebo z hlediska děje navazuje na výjev v kolumně či přímo ilustruje nebo rozvádí děj textu v narativním smyslu (Tab.10)3.b – ms.514, Bo Civico, f.43r z 50. a hl.60.let '200).

V západním prostředí se bordurové obrazy tohoto typu většinou vyskytují na lištách, které tvoří první plán výjevu, jehož prostředí a prostor není již dále charakterisován. V Itálii se toto schéma objevuje v boloňských rukopisech od přelomu 50. a 60.let '200, tedy souběžně či o málo později než na západě, přičemž nejde o pasivní převzetí západních forem, ale o **aplikaci západního způsobu obrazové skladby, transformované italskými stylovými prostředky**: místo stvolu orámovaného lištou je děj bordury vsazen na pružný stvol expandující od kaudy iniciály, přičemž v daném případě je v iniciále zobrazen Kristus Pantokrator a v borduře narativní výjev Vjezdu do Jerusáléma.

Vedle těchto obsahových typů skladby, do jisté míry odvoditelných od uvedených zdrojů, avšak výrazně transformovaných do svébytné formy, se v Itálii po polovině '200 objevují i **obsahová a formální schémata skladby výzdoby bordur zcela autonomní a typicky domácí**. Nejnápadnějším znakem tohoto systému jsou figurální motivy a zejména figurální výjevy v iniciálách (které na západě v této době ustupují), přičemž od 80.let '200 nejen v Boloni, ale i v jižní Itálii jejich podobu výrazně formuje důsledná expansivní tendence vyvádějící aktéry děje z vnitřních polí do vnějších polí (Tab.V.3)1.b.1 – Imola, Museo Diocesiano, cor.6, f.13r- Miniature di Imola: sv.Mikuláš tišící bouři ve vnějším poli iniciály-drží se těla iniciály, jenž překrývá žehnající rukou a z vnějšího pole do okolního prostoru expanduje jeho svatozář i části lodí) a záhy i do okolních bordur (Tab.V.10)4.b1. – Vat.lat.1434, f.134r z 80.let '200 od Mistra z r.1285). Motivы tohoto druhu mohou v Itálii **navazovat na ojedinělé příklady z 1.poloviny '200**, v nichž se také objevovaly obdobné expansivní rysy vytlačující obrazový děj z vnitřních polí i do vnějších polí iniciál (OBR: 111), avšak intenzita této tendence ve 2.polovině '200 a její spojení s rozsáhlým pronikáním

výzdoby do bordur spolu se změnami obsahové skladby i množstvím produkce, která je nositelem těchto změn, ukazuje kvalitativně i kvantitativně zcela novou situaci. Zmíněná expanse figurálních výjevů do bordur je v 80.letech '200 nesena jednak *isolovanými motivy*, které se *nemusí vázat na obsahově významné poselství obrazu*, ale i na droleriové výjevy (viz předešlý případ), kde např. postava muže dynamicky vniká z bordury do vnitřního pole iniciály, překrývá jej a svým pohybem míří mimo iniciálu – v daném případě vrhá kopí po opeřenci v horní horisontální borduře. Anebo za druhé, *do prostoru bordury vedle iniciály expanduje děj výjevu* (Tab.V.10)4.b.2 - OBR: 117: Cava, ms.22, f.371v z 80.let '200: Přechod přes Rudé moře), přičemž v duchu tradic románského systému jsou hlavní aktéři děje (tedy významově důležitější postavy) umístěni do vnitřního pole iniciály a komparsní postavy do bordury. *Od západních bordurových výjevů se však tento druh italského typu bordur odlišuje malířskou charakteristikou obrazového prostoru bordury*, kde se uplatňuje nejen *první a druhý plán* (země a figury), ale většinou je *charakterisováno i pozadí a zdůrazněny jsou i krajinné detaily* (další příklady tohoto typu výzdoby viz OBR: 34a: BO, Universitaria, cod.346, f.98v z 80.let '200, OBR: 35: tamtéž, cod.316, f.218v z 80.let '200). Tento princip bordurových komposic zasazujících jejich děj do obrazově definovaného prostoru a zachovávající význam figurálních iniciál je nejnápadnějším znakem italského typu bordur 2.poloviny '200, přesněji 80.let '200, kdy byl tento systém dovršen.

Kromě výše uvedených příkladů vázaných na výzdobu iniciál a umísťujících prostorově charakterisované obrazové výjevy do bordur jsou pro italský systém výzdoby knižních stran velmi důležité i *medailony s figurální výzdobou* (Tab.V.3)2.a.3). Objevují se již *od 50.let '200* a spolu s pronikáním výzdoby do bordur i ustálením systému výzdoby spojené s žerděmi a stvoly získávají významné postavení v italském iluminátorském systému. V *Boloňské škole 80.let '200 je jejich význam mnohdy stupňován až do krajnosti a medailony s figurálními výjevy se stávají hlavním motivem výzdoby bordur* (OBR: 34b: BO, Universitaria, cod.316, f.189v z 80.let '200). Obsahově se skladba obrazů řídí podle tradičního románského nebo francouzského schématu, založeného na *kombinaci hierarchicky významnějšího výjevu ve vnitřním poli iniciály a obsahově nižšího či (podle francouzských vzorů) dějově navazujícího výjevu v medailonu bordury* – v daném případě Zmrtvýchvstání ve vnitřním poli iniciály a Tři Marie u hrobu v medailonu dolní bordury.

Výsledky vývoje italské knižní malby 2.poloviny '200 v mnohém shrnují iluminace z dílny *Mistra z r.1285*, v nichž jsou *syntetisována předešlá schémata do jediného celku*, čímž vzniká bohatě zdobený typ knihy, na jejíchž stránkách se uplatňují *figurální iniciály, jejichž obrazové výjevy přerůstají do bordur a od jejichž kaud expanduje dekorace do interkolumnií a horisontálních i vertikálních bordur, kde se objevují izolované postavy, droleriové výjevy zasazené do rostlinné dekorace, medailony s figurálními výjevy i v prostorově definovaném prostředí se odehrávající neorámované výjevy* (Tab.V.10)4.d.- např. *Bible Karla V.*, Gerona Bibl.Capitolare, f.356r od *Mistra z r.1285*).

Z vývojového hlediska lze vysledovat průběh krystalisace italského typu drolerií po jednotlivých etapách. **V první etapě 50.let '200** se na straně jedné v dílnách orientovaných na pozdně románské a byzantské tradice mění výzdoba knižních stran *důslednou expanzí kaud iniciál do bordur* (Benátky, Padova a jižní Itálie), kde se objevují *neorámovaná monstra, zakousnutá do protáhlých, orámovaných těl iniciál* (OBR: 58) a na straně druhé *v okruhu popádských a toskánsko-umbrijských dílen, které připravují vznik Prvního boloňského stylu, se kaudy iniciál stávají prostředkem expanse rostlinné ornamentiky do bordur i spolu s proměnou obsahového systému rozvrhu figurální složky výzdoby* (OBR: 32: *Bible z Laurenziany*, Conv.Soppr.593, f.159v z r.1250). *Souběžně se severní Francií a Anglií se v okruhu těchto dílen prosazuje obdobná obsahová koncepce* (hierarchicky vyšší výjev v kolumně textu a obsahově méně významný či dějově následný výjev v borduře), z části navazující na románské dědictví, ale zčásti již zcela v duchu vznikajícího gotického systému.

Druhou fází představují 60.-70.léta '200, kdy v jižní Itálii, ve Štaufských dílnách vrcholí ***expanse iniciál do bordur*** (protahováním těl či kaud iniciál), která však ***neopouští románské tradice orámování iniciál a naopak tyto rámy jsou rozšířeny i na výzdobu bordur***, kde se objevují figurální výjevy orámované výrazně dekorativně působivým způsobem, přičemž tyto rámy jsou ***napojeny na rámy vnějších polí iniciál*** (OBR: 114: Konradinova Bible z Baltimoru, WAG ms.152, f.146v). Vzniká tak rozvrh výzdoby, který ***plně navazuje na románskou logiku výzdobné skladby, ale současně tento systém dovádí do důsledků a tím jej kvalitativně proměňuje do zcela autonomního systému***, který je stejně dobrým pokračováním románské skladby jako i ***výrazem jedné z hlavních tendencí gotického knižního malířství***.

Tou dobou (60.-70.léta), na severu Itálie ***vznikl a rozvíjí se První boloňský styl***, jehož systém rozvrhu výzdoby na stránce je již plným výrazem italského gotického stylu (OBR: 38: Vat.lat.22, f.457r): ***v bordurách se uplatňují žerdi i rostlinná dekorace, izolované droleriové motivy v listoví, pojetí figurálních výjevů je narativně výpravnější a do bordur pronikají i jako výplně vnitřních polí medailonů***, které se od té doby stávají charakteristickou součástí italského systému výzdoby okrajů knižních stran. Boloňský systém rozvrhu výzdoby ***zdůrazňuje význam žerdí***. Oproti tomu, v ***části toskánských a umbrijských dílen*** (např. v Sieně a v Assisi), v mnohém spojených s Popádím, se však ***objevuje i systém, v němž je výzdoba bordur vázána na rozviliny a rostlinnou dekoraci, ve které se také objevují izolované droleriové motivy*** (OBR: 82), s největší pravděpodobností přejímané z kvantitativně mimořádně rozsáhlého fondu boloňských rukopisů, které od 60. a zejména v 70.letech '200 postupně pronikají do ostatních částí Itálie.

Posledním ***obdobím dovršujícím formální i obsahový rozvrh výzdoby knižních stran jsou 80.léta '200***, kdy se po celé Itálii, ale ***nejvýrazněji v Boloňské škole a v jižní Itálii***, prosazuje ***expansivní tendence, rozšiřující obrazový děj z iniciál do prostoru kolem iniciál a do bordur***, přičemž v boloňské dílně ***Mistra z r.1285*** je tento systém definován do ***nejrepresentativnější podoby*** (např. Imola, cor.6, f.13r nebo BO, Universitaria, cod.316, f.189v a tamtéž, f.218v, dále Bible Karla V. z Gerony, Capitolare, f.356r, ale také Cava, ms.22, f.371v); ***figurální výjevy pokračují z vnitřních polí iniciál do vnějších polí a do přilehlého prostoru bordur, kde se prosazují i izolované postavy, výrazně zvětšené medailony s figurálními výjevy ve vnitřních polích i neorámované figurální výjevy s prostorově charakterizovaným obrazovým prostředím***.

Italský systém výzdoby bordur byl tedy dovršen v 80.letech '200. Ve stejné době byly do systému definovány i charakteristické rysy bordurové výzdoby na západě, avšak francouzské a anglické rukopisy představují systém zcela jiného druhu. ***Italské knižní malířství je z hlediska definice způsobu výzdoby bordur na západním prostředí nezávislé. Vstřebává a transformuje západní podněty, ale i románská a byzantská schémata a vytváří z nich kvalitativně nový řád***, který bude v základních obrysech rozvíjen i renesančním knižním malířstvím, neboť dílčí motivy se budou vyvíjet a dále měnit, ale základní systém z 80.let '200 bude trvalým východiskem, v jehož rámci budou v časově a místně vázaných souvislostech zdůrazňovány jeho jednotlivé složky, avšak bez popření systému organizace výzdoby, jako celku.

III.1.SITUACE 1290-1330

Ad Tabulky ornamentiky VI.

Období vymezené léty 1290-1330 lze charakterisovat jako **dobu rozkvětu lokálních stylových syntés**, které buď přímo navazují na místní tradice předešlé doby (např. Boloňa, Florencie, Siena, Assisi, Perugia, Neapol a Řím) nebo jde o střediska, v nichž od přelomu '200 a '300 místní stylová syntéza teprve vzniká (např. Pisa, Lucca nebo Salerno), ať již je touto syntésou zcela autonomní stylový systém či stylová varianta výrazně spojená s některým z hlavních center dobové produkce (např. Padova ve vztahu k Boloni). V každém případě je ale 1. třetina '300 dobou **velké stylové diferenciace**, která se projevuje nejen zmíněným rozkvětem lokálně laděné tvorby, ale i výraznější diferenciací v rámci jednotlivých škol a dílen. Současně však i při této diferenciaci přetrvává též otevřenost iluminátorských dílen a pohyb iluminátorů mezi jednotlivými skriptorii daného centra i mezi různými centry, jako tomu bylo ve 2. polovině '200. Vzájemné vazby mezi jednotlivými dílnami i středisky iluminátorských aktivit navazují na situaci z části naznačenou v 80. letech '200; Tedy vzrůstající spojitost severoitalských center, oproti umbro-římskému prostoru a jeho vazbám k jižní Itálii, přičemž dalším okruhem se jeví stále zřetelněji se rýsující lokálně rozrůzněný ale přeci jen nezaměnitelný charakter toskánské knižní malby.

K hlavním centrům sledované doby patří Boloňa, jejíž mimořádný význam pro celou Itálii 2. poloviny '200 je nyní oslaben rozkvětem místních stylů. **Pro severní Itálii** se však **Boloňa stává naprosto dominantním centrem**, které do velké míry formuje proměny tamní iluminátorské produkce (od Piemontu, Lombardii a Ligurii, přes Popádí až k Benátsku, včetně samotných Benátek). Mimořádný rozsah knižní produkce v Boloni ani v 1. třetině '300 nepřekonalo žádné z italských center a vývoz rukopisů boloňského původu zprostředkoval mnohé z postupů boloňských iluminátorů i do ostatních zemí, západní a střední Evropy.

Ostatní střediska knižní tvorby ve střední a jižní Itálii představují oproti Boloňské škole, centra spíše úzce sevřeného regionálního významu, i když mnohá z nich ve 2. třetině '300 svým významem přesáhnou nejen regionální horizont, ale zapůsobí též na vývoj knižní malby i mimo Itálii. **V rámci Toskánska** se výrazně uplatňuje Siena, jejíž stylová syntéza představuje velmi přitažlivý vzor i pro ostatní toskánská centra, včetně Florencie.

Florencie byla ve 2. polovině '200 hlavním ohniskem iluminátorských aktivit i jedním z hlavních zdrojů vývojově určujících podnětů, nyní je zdejší knižní malba v mnohém závislá na sienských vzorech a onen významný vztah k Popádí z doby po polovině '200 (podíl Florencie na vzniku Prvního boloňského stylu a vzájemné vazby mezi Florencií a Boloňou) zcela ustupuje do pozadí, ačkoliv toskánské podněty i v průběhu 1. třetiny '300 významně zasáhnou do vývoje boloňského malířství.

Toskánské monumentální i knižní malířství ale mnohem intenzivněji působí též na Umbrii a **v rámci umbro-římského prostoru** se vzájemné vazby velmi výrazně projevují zvláště v Perugii. Význam Perugia, prosazující se od 80. let '200 i mimo Umbrii, v Římě a jižní Itálii ve sledovaném období 1. třetiny '300 vrcholí v podobě peruginského iluminátorského stylu, který významně zapůsobil i na vývoj sienské školy a patrně i na záalpské, středoevropské malířství. Mimořádný význam lze i v této souvislosti předpokládat také u iluminací vznikajících v Římě, přičemž tamní iluminátorské aktivity byly z části přeneseny do Avignonu, po přesídlení papežů r. 1309. Ještě než se tak stalo,

ale velmi zesílily vzájemné vazby mezi Římem a Neapolí. *V jižní Itálii* se tyto vzájemné vazby mezi Neapolí, Římem (od r.1309 i Avignonem) a Perugií jeví velmi intenzivní, jak z hlediska přímé účasti cizích iluminátorů na výzdobě jihoitalských rukopisů, tak z hlediska motivického repertoáru místní stylové syntézy neapolského původu, která se ve sledovaném období stává hlavním výrazem jihoitalské knižní kultury spojujícím i politicky oddělené země (Neapolsko a Sicílii).

III.1.1. *BOLOŇSKÁ ŠKOLA A SEVERNÍ ITÁLIE*

BOLOŇA zůstává nadále jedním z prvořadých center knižního malířství sledované doby, a to nejen v souvislostech italského umění, ale i z hlediska vývoje malby ostatních evropských zemí.¹ Kvantitativně lze knižní produkci boloňské školy srovnat pouze s pařížskými dílnami, kvalitativně pak Boloňa jednoznačně ovládá knižní malbu celé severní Itálie. Míra závislosti na boloňských vzorech je v těchto centrech různá, avšak i ve výrazněji autonomních střediscích lze sledovat velmi těsné vazby k Boloni a vývojové proměny tamních stylů nelze odloučit od vývoje boloňských dílen (např. v Benátkách). Oproti mimořádnému přesahu a působnosti Prvního boloňského stylu ve 2. polovině '200 je ale 1. třetina '300 dobou, kdy přímý dosah boloňské knižní malby zůstává vázán spíše na severní Itálii a pouze dílčím způsobem zasahuje i do vývoje ostatních center pod Apeninami, aniž by tím ovšem byl stírán autonomní charakter tamních místních stylů. Současně jsou tyto vazby, zejména k Toskánsku a Umbrii, většinou spojeny nejen s šířením motivů boloňského původu, ale i s přejímáním toskánských a umbrijských motivů do boloňské školy. Od počátku '300 navíc boloňské iluminace připravují půdu i pro rozvoj místního monumentálního deskového a nástěnného malířství, které od 30. let '300 Vitalem da Bologna zahajuje velkolepé období svého svérázného a nezaměnitelného stylu. „Slavné monumentální malířství Boloně se zrodilo z miniatur.“²

Velmi početnou produkci boloňských rukopisů lze orientačně rozdělit na dílny, která pokračují v tradici 80. let '200 (okruh iluminátorů kolem Mistra z r.1285), na dílny, v nichž vzniká pokročilá podoba Druhého boloňského stylu (Jacopino da Reggio) a stylové prostředky boloňské školy od 1. desetiletí '300 rozšiřuje i tehdy nastupující nová generace iluminátorů, z nichž se někteří podílejí na vzniku Třetího boloňského stylu (zejména Nerio da Rimini) a jiní jsou představiteli tendence opoziční k Třetímu stylu, označované jako tradicionalistická orientace (především Miniature di Seneca). Hranice mezi vymezenými tendencemi jsou sice čitelné, ale zdaleka ne uzavřené, neprůchodné, naopak, jednotlivé osobnosti a dílny vytvářejí i díla vymykající se této schematické klasifikaci a tak jako ve 2. polovině '200 pokračuje značná pohyblivost jednotlivých tvůrců působících souběžně v různých dílnách a současně vícero specialistů různé orientace společně vytváří jednotlivé rukopisy.³

Přesto lze *k prvnímu okruhu tvůrců, pokračujících ve stylové tradici 80. let '200* přiřadit pozdní tvorbu Mistra z r.1285 a jeho díla z přelomu 80. a 90. let (hlavním je především výzdoba *Bible z Escorialu I.5*), dále Mistra Bible z Modeny (Bibl. Estense – ms.430), pokračovatele Mistra Samuelovy knihy a Knihy králů z Laurenziany (Plut. I. dex.9 a Plut. III. dex.11) a Mistra Bible Clementa VII., kteří přes různost stylů směřují ku

¹ Orientačně o významu Boloně pro knižní malířství záalpské Evropy viz E. Sesti; *La miniatura italiana tra gotico e rinascimento*, I., Firenze 1985, s.10 ad.

² viz A. Conti; *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, s.12.

³ Blíže o situaci boloňské knižní malby od 90. let '200 viz A. Conti 1981 (pozn.1), s.42ad.

společnému figurálnímu kánonu a v dekorativním tvarosloví rozvíjejí a udržují tradice počátků Druhého stylu (viz kapitola II.1.3, II.2 a III.2, OBR: 40).⁴

Současně s touto produkcí nastupuje i Jacopino da Reggio a jeho dílna, která je velmi výrazně provázána jak s předešlou tradicí, tak s výrazem ***pokročilého stupně Druhého boloňského stylu***. Jacopino da Reggio dovádí do důsledků reformu výzdoby knižních stran, jak ji v 80. letech předjímá dílna Mistra z r.1285, přičemž tato varianta transformuje onen nový výzdobný systém do podoby maximálně rozšířené v rámci iluminátorských postupů Druhého boloňského stylu, který je spojen i se změnami figurálního kánonu a proměnou dosud převládající kontrastní barevné škály, v níž nyní počínají převažovat ***hnědofialové tóny***, jak se po prvé objevují u Mistra Bible Klementa VII.⁵ Rané období velmi bohaté produkce této dílny reprezentuje výzdoba rukopisu *Dekretálií z Vatikánu* (Vat.lat.1375), datovaných do 90.let '200 (OBR: 44). Je dosud v mnohém spojena s tradicionalistickým proudem a zasažena téměř všemi jeho směry. Zejména již zmíněná barevnost odkazuje k Mistru Bible Klementa VII, na výzdobě se však podílela i část iluminátorů z dílny Mistra z r.1285, s jejichž působením je spojeno rozšíření barevné škály o zelenavé inkarnáty a důsledná linearisace forem, avšak v rámci této dílny lze nalézt i plně vyztáhlé pojetí Druhého boloňského stylu, které představují jak práce Jacopina da Reggio a jeho nejbližších pomocníků, ale i počátky Mistra z r.1311, který spojuje tradiční ***byzantsující postupy modelace i pojetí figurálního kánonu (závislé na vzorech palaiologovské renesance) s prostorovými a plastickými motivy přejímanými z Giottova raného stylu***, patrně odvoditelné z jeho soudobé tvorby v Assisi 90.let '200.⁶ Zralé období již nese veškeré znaky výše popsaného stylu. Výzdoba směřuje k ***těžkým stylisovaným formám akantu*** a stále stupňuje bohatství dekorace, která do bordur expanduje prostřednictvím žerdí ústících do rozvilin se zkrácenými šroubovitě přetáčenými listy i volně rozmístěnými zlatými bobulemi a lidskými postavami. Za vrcholná díla zralého období lze považovat *rukopisy Universitní knihovny v Torinu: Žaltář D.II.3 a Bibli D.I.13*, z přelomu '200 a '300, v jejichž výzdobě se ***rozšiřuje potmělá barevná škála i o zelenavé tóny*** (ale na rozdíl od dílny Mistra z r.1285 bez linearisace forem při ***plně malířském pojetí*** iluminací) a ***v kompozicích se projevují i návraty ke vzorům z Prvního stylu, avšak osobitě zjednodušené***.⁷ K pozdním dílům patří slavná *Bible z Britské knihovny v Londýně* (London, British Library, Additional Manuscript 187 20), z 1.desetiletí '300, jeden z nejkrásnějších boloňských rukopisů, v jehož výzdobě jsou shledávány i analogické motivy k pozdním dílům Mistra Konradinovy Bible.⁸

Tato tendence reformující předešlý styl a současně se navracející ke starším vzorům našla v Boloni na přelomu '200 a '300 širokou odezvu v mnoha dílnách, které působí

⁴ Blíže o této skupině iluminátorů a její provázanosti se stylovou tradicí Druhého stylu i v počátcích '300 viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.42-45.

⁵ Blíže o stylu Jacopina da Reggio viz A.Conti,1981 (pozn.1), s.45 ad.

⁶ Detailněji rozbor raného období tvorby dílny Jacopina da Reggio a jeho součinnosti s uvedenými mistry i v souvislosti s výzdobou *Dekretálií z Vatikánu* (Vat.lat.1375) z 90.let '200 viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.50-53.

⁷ K charakteru vrcholných děl Jacopina da Reggio, seskupitelných kolem *Žaltáře D.II.3 a Bible D.I.13.*, Torino, Biblioteca Universitaria, z přelomu '200 a '300 viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.47 a 53 ad.

⁸ Blíže o pozdním období Jacopina da Reggio a vztazích výzdoby *Bible z Britské knihovny v Londýně* (London, British Library, Additional Manuscript 187 20), z 1.desetiletí '300 k pozdním dílům Mistra Konradinovy Bible viz Conti 1981 (pozn.1), s.53ad. a kapitola II.1.2.

napříč dochovanými rukopisy roztroušenými po celé Emilii.⁹ Mistr z r.1311 a Nerio da Rimini, hlavní osobnosti této široké základny, završují reformu figurálního kánonu naznačenou Jacopinem da Reggio a umožňují tak v 1.desetiletích '300 plynulý nástup nové generace, výrazně zasažené působením Giotta v Padově (OBR: 45).¹⁰ „Tato miniatura není Giottovská, ale je to styl, který by bez Giotta nemohl vzniknout.“¹¹ Tvorba Neria da Rimini pak od r.1314 (od výzdoby *Antifonáře boloňských františkánů*, Bologna Museo Civico, cor.540, sign.písař Fra Bonfantino) směřuje ke **Třetímu stylu**, který v této době předznamenávají i dílny výhradně specialisované pro potřeby university.¹² Jejich styl je charakteristický větší živostí a plastičností, kontrastní, značně prosvětlenou barevností a uvolněním ikonografických schémat, spolu s růstem narativnosti výjevů. **Vrchol Třetího stylu** spadá do 20.let '300 a ukazuje osobitou interpretaci Giotta umění. Přijímána jsou Giotta ikonografická schémata a jeho pojetí plastičnosti, ale barevnost směřuje k výraznějšímu prozáření a zjasnění. Prostorovost je však většinou vyjadřována způsobem nezávislým na Giottovi, bez jeho perspektivních inovací z padovského období z počátku '300.¹³ Stále jsou také časté návraty a parafráze motivů čerpaných z děl Prvního stylu i byzantisujících schémat (patrně dle vzorníků z dílny Vatikánské Bible č.20).¹⁴ Hlavní osobností zůstává Nerio da Rimini a jeho iluminace v rukopisech seskupených A.Contim kolem *Urbinského Evangeliaře* (lat.11), dopsaného r.1322, ale Třetí boloňský styl je také rozvíjen v řadě individuálních variant až k polovině '300.¹⁵ Z velkého množství mistrů vynikají: Mistr Dekretálií (Collegio di Spagna ms.280), Mistr Graziánu (Vat.lat.1368) a především Maestro di Gherarduccio, změkčující plastičnost a rozvíjející prozářený kolorit.¹⁶ K jeho vrcholným dílům 20.let '300 patří především *Kronika Trojské války z Vídně* (ONB.cod.2571) a *Bible z Riccardiany* (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms.1538), ale jeho nejdůležitější díla, která výrazně formovala boloňské iluminátory nastupující ve 30.letech '200 i generaci po polovině '300 vznikají až na počátku 30.let '300.¹⁷ Od 20.let '300 se v boloňské škole prosazuje také jiný směr, **oposiční ku Třetímu stylu** Neria da Rimini a jeho následovníků, který bývá označován jako „**tradicionalistická tendence**.“ Již během 1.desetiletí '300 jej předznamenává Miniature di Seneca (nazv.dle rukopisu obsahující *Senekovy spisy z Národní knihovny v Paříži*, lat.118 55), který je

⁹ Blíže o této tendenci boloňské iluminace přelomu '200 a '300, jež současně reformuje dosavadní schémata a v osobité interpretaci oživuje starší vzory viz A.Conti, 1981 (pozn.1), s.48-52.

¹⁰ K dílům Mistra z r.1311 a v jeho dílně začínajícího Neria da Rimini (seskupitelných kolem skupiny *Dekretálií*: Firenze, Biblioteca Nazionale ms.XXXI.22 nebo Toledo, BN.nr.1818) viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.59 ad.

¹¹ viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.56.

¹² Blíže o genesi Třetího stylu a významu vyzrálého stylu Neria da Rimini a universitních skriptorií na jeho formování (skupina rukopisů z universitních skriptorií kolem Paris, BN.lat.8941) viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.55-57 a 59-63.

¹³ Blíže o vztahu Třetího stylu k Giottovi a osobité interpretaci Giottových prostorových schémat v iluminaci viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.63.

¹⁴ Blíže o návratech k Prvnímu stylu a byzantismům různého druhu v iluminacích Třetího stylu viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.63 ad.

¹⁵ K dílům Neria da Rimini z 20.let '300 viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.56-57 a 63.

¹⁶ Blíže o individuálních stylových variantách mistrů Třetího stylu viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.65 ad. a zvláště o Maestru di Gherarduccio viz tamtéž, s.67-68.

¹⁷ Blíže o významu stylu Maestra di Gherarduccio a jeho přesahu i po polovině '300, zejména ve spojitosti s důsledným zájmem o prostorová kompoziční schémata přejímaná z Giotta stylu (v opozičním smyslu k dílům Jacopina da Reggio a jeho soupeřů) viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.67-68.

pozdním pokračovatelem iluminátorů, jež na přelomu '200 a '300 udržovali tradice stylu 80.let '200 (především Mistr z r.1285), ale na rozdíl od nich již reaguje na Giottův styl, jehož nejnovější vymoženosti spojuje s tradicemi '200, v obecné rovině obdobně jako výše zmíněný Mistr z r.1311 (OBR: 46).¹⁸ Jeho dílna pracovala od počátku '300 do konce 30.let především na *výzdobě rukopisů pro San Domenico v Boloni*, (hlavně *Antifonáře cor.518, 522-524* z Museo Civico a Bologna z 1.čtvrtiny '300 a tamtéž uložený *graduál cor.23*, spolu s větší částí *graduálu cor.25* nebo *antifonáře č.9 a č.14* ze Sbírký G.Ciniho v Benátkách z 20.-30.let '300).¹⁹ Rozsah činnosti této dílny byl samozřejmě širší, ale právě ve zmíněných rukopisech pro San Domenico zůstala zachována celá škála individuálních variací od hlavního stylu, spojeného s Mistrem Seneky (dříve také ozn. jako První mistr ze San Domenico), které umožňují dokumentovat minimálně sedm vyhraněných osobností činných v rámci sledovaného skriptoria; Především Druhý mistr ze San Domenico je výrazně odlišitelný i pro spojení svých iluminací s jednolitou kaligrafickou výzdobou, která je v daném případě dobře odlišitelná, na rozdíl od většiny ostatních boloňských rukopisů, kde se kaligrafická ornamentika jeví zcela neidentifikovatelně internacionální.²⁰

Na přelomu 20. a 30.let '300 na Mistra Seneky a jeho dílnu (dokonce v rámci jeho dílny) navazuje generace reprezentovaná Mistrem Grazianu z Neapole (*Národní knihovna v Neapoli, ms.XII A 1*), s nímž je spojován Mistr Grazianu z Paříže (*Národní knihovna v Paříži, lat.2508*), dále Mistr z r.1328 (*Statuta cechu obchodníků z r.1329* ze Státního archivu v Boloni, cod.9), avšak vrcholná díla těchto mistrů pocházejí až ze 30.-40.let, kdy se tento původně opoziční proud k většinovému Třetímu boloňskému stylu následníků Neria da Rimini stává jedním z nejdůležitějších výrazů boloňské školy před polovinou '300, vedle Ilustrátora a Mistra z r.1346.²¹ Nejcharakterističtějším znakem spojujícím uvedený okruh mistrů nastupujících na přelomu 20. a 30.let je především ***důsledné převzetí Giottovy prostorovosti***, nepřijaté Neriem da Rimini a současné ***přímé navázání na principy dekorativní výzdoby tradicionalistického proudu***, i když ve 30.letech '300 a později se i tato ornamentika postupně proměňuje.²² Přesto právě ***Mistr Grazianu z Paříže (BN.lat.2508) je na počátku kontinuálně sledovatelného vývoje, jenž přímo spojuje jeho tvorbu se skriptoriem činným ve 30.letech '300 na výzdobě rukopisů pro***

¹⁸ Blíže o Miniatoru di Seneca viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.57-58.

¹⁹ O dílně Mistra Seneky a její činnosti při výzdobě rukopisů pro San Domenico viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.58 a 70-77: Zvláštní význam připadá zvláště iluminacím spojovaným s Druhým mistrem ze San Domenico ve 20.letech a se Šestáým mistrem ze San Domenico z 30.let '300.

²⁰ Blíže o Druhém mistru ze San Domenico v souvislosti s kaligrafickou ornamentikou viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.74-75 a ke staršímu označení Mistra Seneky jako Prvního mistra ze San Domenico viz V.D'Amato – A.Ace; *La Biblioteca di San Domenico in Bologna*, Firenze 1961, s.15 ad.

²¹ Blíže o tomto ke Třetímu stylu opozičnímu proudu, jenž pokračuje a rozvíjí stylovou orientaci Miniatora di Seneca a od 2.poloviny 20.let '300 nabírá v Boloni na významu viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.68-70, 77 a 82-85.

²² Proměnami schemat dekorativního systému, které se od 30.let '300 výrazně projevují v uvedeném okruhu iluminátorů se rozumí především jisté sblížení jednotlivých motivů ornamentálního tvarosloví s repertoárem užívaným Neriem da Rimini, přičemž tradiční prvky jsou právě s tímto novým živlovím spojovány a postupně k polovině '300 stále více ustupují Neriovu dekorativnímu systému, na rozdíl od souběžných počátků Ilustrátora a především Mistra z r.1346, kteří i v ornamentice představují plný výraz dobově aktuální stylově nadregionální tendence.

chrám sv.Petra v Boloni, spolu se zralými díly Mistra z r.1328 ze 30.let '300 až k Ilustrátorovi, jímž vývoj boloňské školy před polovinou '300 vrcholí.²³

Styl Boloňské školy ale významným způsobem od přelomu '200 a '300 působí i na celou severní Itálii, přičemž tamní centra, tak jako ve 2.polovině '200 v různé intenzitě přejímají podněty z boloňských iluminací, a to buď způsobem pasivním, to jest tamní dílny pevně sledují vývoj v Boloni či přímo z Boloně dovážejí rukopisy pro svoji potřebu (např.Imola) anebo aktivně využívají boloňské rukopisy jako vzor pro vznik svého lokálního stylu, který je buď místní stylovou variantou, závislou na boloňském knižním malířství (např.Piacenza a Padova) nebo ve volnější závislosti na Boloni vytváří své lokální stylové syntézy, jejichž vývoj sice nelze spojit do přímé souvislosti s vývojem boloňských skriptorií, ale jejichž vznik současně nelze bez takového spojení vysvětlit (např. Benátsko a centra v Lombardii, Piemontu a Ligurii). Souběžně ovšem celá severní Itálie z Boloně dováží mnohé rukopisy, které doplňují činnost takovýchto místních dílen. Z center nejpevněji spojených s Boloňou již od 2.poloviny '200 vyniká zejména **IMOLA**. Pro tamní dóm od přelomu 80. a 90.let '200 pracuje různorodá dílna Nerihoda Rimini, která vytváří *Antifonář z dómu v Imole* (ms.16-VIII), jehož hlavní část výzdoby pochází od zmíněného Nerihoda Rimini, dále *Antifonář dochovaný ve Faenze* (Středověké museum ve Faenze, cor.540) z 2.desetiletí '300 a poté ve 20.letech '300 vzniká *skupina tří antifonářů dochovaných v dómu v Imole* (cor.11-V, 6-VI, 12-VII), na jejichž výzdobě se kromě uvedeného Nerihoda Rimini významně podílí i Mistr Grazianu z Paříže, odlišitelný specifickým výběrem ornamentiky i poněkud zářivější barevností (detailněji viz kapitola III.2).²⁴

Na Boloni závislá centra, která však vytváří místní stylové varianty ke stylům boloňské školy do značné míry reprezentuje **PADOVA**, kde se již od konce 70.let '200 prosazuje orientace na Boloňskou školu, která vytlačuje místní styl reprezentovaný po polovině '200 dílnou Giovannihoda Gaibana (viz kapitola II.1.3). V Padově ale nejde o jednoznačně pasivní recepci boloňských podnětů. Již skriptorium činné pro ženský benediktinský klášter Sant'Agata ve výzdobě *Graduálu z Kapitulní knihovny v Padově* (ms.B.16) z 90.let '200 a zejména ve *Velké Bibli sepsané do r.1297 jeptiškou Anežkou z rodu Scarabella* (Knihovna semináře v Padově, ms.542,I.) nebo dílna, kde vznikl Ordinář padovské katedrály (Kapitulní knihovna ms.E.57) z konce '200 ukazují jak **hmotné formy tvarosloví da Gaibanovské dílny postupně mění svůj charakter do oprostěných a odlehčených tvarů**, podle boloňských vzorů doplněných i odlehčenou **nepastózní modelací**.²⁵ Součinnost padovských iluminátorů této orientace s boloňskými

²³ O přímé kontinuitě vývoje sledovatelného od Mistra Grazianu z Paříže (BN.lat.2508), přes skriptorium činné ve 30.letech '300 na výzdobě rukopisů pro chrám sv.Petra v Boloni (San Pietro, cod.A-M) až ku zralým dílům Mistra z r.1328 ze 30.let '300 (Digestum Gratiani, Torino, Biblioteca Univesitaria, ms.E.I.1 z přelomu 30. a 40.let '300) a k Ilustrátorovi viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.81 ad.

²⁴ K uvedeným rukopisům spojeným s Imolou viz F.Farranda; *Cor unum et anima una. Corali miniati della chiesa di Imola*, Faenza - Ravenna 1994, s.107-109 a 186-193: *Antifonář z dómu v Imole* (Imola, Opera del Duomo, ms.16-VIII) z přelomu 80. a 90.let '200 od Nerihoda Rimini, *Antifonář dochovaný ve Faenze* (Faenza, Museo Medioevale, cor.540) z 2.desetiletí '300 od Nerihoda Rimini a *skupina tří antifonářů dochovaných v dómu v Imole* (Imola, Opera del Duomo, cor.11-V, 6-VI, 12-VII) z 20.let '300 od Nerihoda Rimini a Mistra Grazianu z Paříže.

²⁵ K padovskému skriptoriu činnému pro ženský benediktinský klášter Sant'Agata a k výzdobě *Graduálu z Kapitulní knihovny v Padově* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.B.16) z 90.let '200, k *Velké Bibli sepsané do r.1297 jeptiškou Anežkou z rodu Scarabella* (Padova, Biblioteca del Seminario vescovile, ms.542,I.) a k dílně kde vznikl *Ordinář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.E.57)

mistry dokládá výzdoba *Bible z New Yorku* (Pierpont Morgan Library, M.436), sepsanou boloňským písařem Modenese di Grasulfo mezi léty 1287-1295 a iluminovanou i padovskými malíři, z dílny zmíněného Ordináře padovské katedrály.²⁶

Postupný **proces krystalisace lokální stylové varianty** odvozené z boloňských vzorů i z místní tradice výrazným způsobem souvisí s výzdobou skupiny tří rukopisů z různých padovských dílen, které reprezentuje *Monaldova Suma k Dekretáliím z Antoniany* (Ms.51) z 90.let '200, *Boethiova Útěcha filosofie z Antoniany* (Ms.203) z přelomu '200 a '300 a rukopis *Spisů Uguccia Pisana z Antoniany* (Ms.2) dříve spojovaný s benátsko-padovským stylovým okruhem.²⁷ Výzdoba knižních stran je v daných případech ovládána odlehčenými formami iniciál z hladkých dřívků, od nichž do bordur expandují žerdi ovíjené a obalované převážně laločnatým listovím, u nějž se stále výrazněji prosazují protahované výběhy listů, volně do prostoru bordur umístěné zlaté bobule i nálevky a závitnice stvolů expandující do těžkých šroubovitě přetáčených listů, do nichž žerdi ústí v nárožích knižních stran. Jde o výzdobný systém, který lze považovat za místní variantu dekorativního systému Jacopina da Reggio, avšak výrazně zjednodušenou, tvarově oproštěnou a barevně laděnou v duchu padovských iluminátorských tradic pozdního '200 ku chladnějším barvám, využívajícím dominantní tóny temně modré a zelené.

Skutečný **kvalitativní obrat v knižním malířství Padovské školy nastává v průběhu 1.desetiletí '300**, přičemž bývá spojován s místní tvorbou Giottovy dílny a vznikem Dílny antifonářů padovské katedrály. Podle inventářů sakristie padovského dómu a dochovaných účtů jsou mezi léty 1305-1310 dokončovány 1.svazky *Šestisvazkového antifonáře padovské katedrály* (Kapitulní knihovna, ms.B.14, B.15, A.15, A.16, B.16, A.14), které byly vytvořeny v průběhu 1.třetiny '300 (OBR: 60).²⁸ Podle zpráv je „za rukopisy“ placen jistý Gherarduccio, jehož jméno se stalo podkladem A.Contimu pro pojmenování jednoho z mistrů činných ve 20.letech '300 v Boloni v rámci tvůrců vrcholného Třetího stylu (Maestro di Gherarduccio viz výše).²⁹ Nejnověji badatelé ponechávají Contiho označení pro boloňského mistra a pro hlavního mistra *Šestisvazkového antifonáře padovské katedrály* zavádí označení Mistr padovských antifonářů.³⁰ Již v nejstarším svazku tohoto antifonáře (ve 3.svazku A.16 z Kapitulní knihovny v Padově) z 1.desetiletí '300 je zcela zformováno jádro padovského iluminátorského stylu: figurální výjevy ve vnitřních polích iniciál přejímají Giottovy

z konce '200 viz G.Mariani Canova ed.; *La Miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Modena 1999, s.18 a 75-85.

²⁶ K výzdobě *Bible z New Yorku* (Pierpont Morgan Library, M.436), sepsanou boloňským písařem Modenese di Grasulfo mezi léty 1287-1295 viz G.Mariani Canova 1999 (pozn.25), s.76-80.

²⁷ Blíže k uvedeným rukopisům: *Monaldova Suma k Dekretáliím z Antoniany* (Ms.51) z 90.let '200, *Boethiova Útěcha filosofie z Antoniany* (Ms.203) z přelomu '200 a '300 a rukopisu *Spisů Uguccia Pisana z Antoniany* (Ms.2) dříve spojovaném s benátsko-padovským stylovým okruhem viz G.Abate ed.; *Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana, catalogo delle miniature*, Vicenza 1975, s.723-725.

²⁸ K výzdobě *Šestisvazkového antifonáře padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.B.14, B.15, A.15, A.16, B.16, A.14), dat. do 1.třetiny '300 viz L.Grossato; *Codici miniati del Trecento nella Biblioteca Capitolare di Padova*, Padova 1967, s.17-28, dále G.Abate 1975 (pozn.27), s.731-735 a nejnověji viz G.Mariani Canova 1999 (pozn.25), s.18-19 a 89-93.

²⁹ Blíže o zmíněné platbě „za rukopisy“ pro Gherarduccia v r.1306 viz G.Mariani Canova 1999 (pozn.25), s.19: Gherarduccio obdržel 332 Lir, 13 Soldů a 10 Denárů, jež rozdělil mezi své pomocníky Simona a Botacia, ale není jasné, zda je tato platba spojitelná se zmíněným *Šestisvazkovým antifonářem*, ani za jaký druh prací na rukopisech byla vyplacena.

³⁰ viz pozn.28.

prostorové koncepce i hmotnou plastičnost jednotlivých motivů, těla iniciál jsou odlehčena na útlé plastické dřívky, od nichž do bordur expandují skladebně bohaté rozviliny ze stvolů, těžkého plastického šroubovitě přetáčeného listoví a jeho přetáčených volných výběhů, ale prostor bordur pokrývají i asymetricky rozprostřené volné zlaté bobule. Motivicky lze uvažovat o zdrojích tohoto systému v souvislosti se zmíněným Jacopinem da Reggio a také Neriem da Rimini, ale jen v dílčích jednotlivostech, výzdoba padovských rukopisů od tohoto svazku antifonáře dospěla k místně nezaměnitelnému stylovému systému, který je jako celek nesrovnatelný s žádnými příklady z Boloně či jejího okruhu. Ač motivicky svázán s Boloňskou školou, má blíže k postupům užívaným benátskými iluminátory (viz níže).

Tato stylová norma je v průběhu 2.desetiletí '300 přejata i do ostatních padovských dílen, z jejichž tvorby pochází například *Lekcionář padovské katedrály* (Kapitulní knihovna ms.A.20) z let 1315-20 volně spojovaný s *Mistrem chóru kaple Scrovegni* nebo *Misál padovské katedrály* (Kapitulní knihovna, ms.B.31), který sepsal *Nascimbene da Padova* k r.1328.³¹ Nové obohacení tohoto stylového systému a díla kvalitativně mimořádné úrovně ukazují rukopisy z *Dílny Antifonářů pro chrám sv.Antonína v Padově*, zejména právě iluminace skupiny *Antifonářů pro chrám sv.Antonína v Padově* (Antoniana, ms.F.SS, Q z 1.desetiletí '300, K,L,P začaté v 1.třetině '300, A,B,N z větší části dokončené v 1.čtvrtině '300) z 1.třetiny '300.³² Tato dílna na jejich výzdobě i výzdobě dalších svazků pracovala také v průběhu 2.třetiny století, avšak iluminace z 20.let '300 (především v antifonářích A, B, M) představují **kvalitativní vrchol padovské školy** i ve smyslu **vrcholného výrazu místně charakteristického typicky padovského stylu**, který stupňuje **prostorovost a objemovost figurálních výjevů v iniciálách a bordurách, ale i ve skladbě rostlinné dekorace v bordurách**. Motivicky je dekorativní repertoár místního stylu významně obohacen o motivy pletenců, monster i bordurových lišt „benátského typu,“ tedy tvarosloví přejímaného z tradic '200, ale transformovaného do stylové podoby souznící s pokročilostí ostatních ornamentálních motivů (detailněji viz kapitola III.2) i pokročilého stylu figurálních výjevů, na nichž se mimo jiné také podíleli *Maestro delle foglie spinose* (Mistr zaostřeného listoví) a *Mistr antifonáře F*, tedy **hlavní osobnosti Padovské školy před polovinou '300**. V *antifonáři A*, v iluminacích z 20.let lze ale doložit také **počátky tvorby Ilustrátora**, nejvýznamnější osobnosti boloňského knižního malířství 30. a 40.let '300.³³ Kontinuální vývoj Padovské školy lze sledovat od 2.poloviny '200 až k polovině '300, ačkoliv politicky jde o dobu plnou zvrátů (1259: Padova městskou republikou, po vleklých bojích proti Scalligerům r.1318 předána generálním shromážděním vlada nad městem Jacopovi da Carrara, r.1328 Padova dobyta

³¹ Nejnověji k vrstvě rukopisů přejímajících výzdobný systém Šestisvazkového antifonáře padovské katedrály, jako např. *Lekcionář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.A.20) z let 1315-20 nebo *Misál padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.B.31) sepsaný Nascimbene da Padova k r.1328 viz G.Mariani Canova 1999 (pozn.25), s.95-113.

³² K dílně Antifonářů pro chrám sv.Antonína v Padově viz G.Abate 1975 (pozn.27), s.724, 731-735 a 738 a nejnověji viz G.Mariani Canova 1999 (pozn.25), s.20-21 a 115-129; Osm svazků je započatých a z části i dokončených v době 1.třetiny '300 (Padova, Biblioteca Antoniana, ms.F.SS, Q z 1.desetiletí '300, K,L,P začaté v 1.třetině '300, A,B,N z větší části dokončené v 1.čtvrtině '300), zbývající čtyři svazky (tamtéž, C, D, H, S) pochází z 2.třetiny '300 a dva svazky se nedochovaly (inventář sakristie Baziliky del Santo z r.1396 se zmiňuje o Čtrnácti svazcích antifonáře).

³³ K problematice padovských počátků Ilustrátora viz L.Grossato 1967 (pozn.28), s.40 ad., G.Abate 1975 (pozn.27), s.735 ad., A.Conti 1981 (pozn.1), s.86 ad. a G.Mariani Canova 1999 (pozn.25), s.21 a 121-123.

Scaligeri a r.1337 obnova republiky, ale od r.1350 opět nástup Carrarských), které však jakoby do tvorby knižní malby doléhaly jen nepřímo.

Do podobné kategorie center, které jsou sice závislé na Boloňské škole, ale transformují její tvarosloví do lokální varianty odvozené, ale v celkovém ladění stylového systému nezávislé na vývoji vzorů přejímaných z boloňských stylů patří také **PIACENZA**.

V 90.letech '200 zde vzniká *Velký pontifikál z Kapitulního archivu v Piacenze* (Cod.32), jímž se uzavírá kontinuálně sledovatelný vývoj místního skriptoria, jehož iluminátoři vytvářejí miniatury ve stylu, který lze považovat za specifický výraz místní knižní kultury (OBR: 51). Tento styl, jak jej dokumentuje výzdoba zmíněného *Velkého pontifikálu z kapitulního archivu v Piacenze* (Cod.32), podle vzorů pozdní fáse boloňského Prvního stylu (asi podle Mistra z r.1285) uplatňuje nejen živou barevnost, tektonické žerdi jako základ výzdoby bordur a droleriové motivy přejímané z boloňských vzorů, ale jednotlivé motivy (např.obliba laločnatého listoví a pojetí figurálních motivů) ukazují, že tento rukopis není pouhou nápodobou boloňských rukopisů, ačkoliv z nich vychází velmi výrazně, avšak současně neopomíjí ani místní tradici.³⁴ Právě tato **syntéza místní tradice a boloňských vzorů** se stala základem, ke kterému se místní skriptoria budou i v následujících časech vracet a čerpat z tohoto zdroje dílčí motivy až do 15.století. Na rozdíl od Padovy ale tento styl nepůsobí zpětně na vývoj Boloňské školy, naopak od 90.let'200 se do Piacenzy většina nově potřebných **rukopisů dováží přímo z Boloně** a činnost místního skriptoria přežívá ve kvalitativně zcela okrajové produkci, jako např. v *Komentáři Dekretálií z Kapitulního archivu v Piacenze* (Cod.38) z počátku '300.³⁵ Stále zřetelnější pasivní závislost na boloňských vzorech se však projevuje v místní produkci od výzdoby rukopisů *Dekretálií z Kapitulního archivu v Piacenze* (Cod.58, 57), jež vznikala od 2.desetiletí do poloviny '300.³⁶ Piacenza se tak stává pevnou **součástí kulturního prostředí Boloně** a pouze v dílčích detailech uchovává jednotlivosti z místního stylu předešlých časů.

K centrům volně závislým na Boloňské škole, podle níž vznikají lokální stylové syntézy, které se však dále vyvíjejí bez přímé souvislosti s vývojem boloňských skriptorií, ale jejichž vznik současně nelze bez takového spojení vysvětlit, patří například **BENÁTKY**. V průběhu 1.čtvrtiny '300 zde dochází k výrazné proměně místního stylu. Ještě ve 2.polovině '200 jsou Benátky pevně spojeny s pozdně románskou byzantisující tendencí, která **výhradně** ovládá zdejší tvorbu až do počátku 90.let '200, což nelze srovnat s žádným jiným centrem v Itálii. Tato **houževnatost byzantisující pozdně románské orientace** je spojena s výraznou **kontinuitou zdejší knižní produkce**, jež v dílech skriptoria *Statutů benátských z benátského Státního archivu* (ms.Cod.527) či v dílně *Čtyřsvazkové atlantské Bible z Marciany* (Lat.I., 1-4 = 2108-2111) nachází výraz v Benátském zlatnicko-šperkařském stylu, který završuje vývoj benátské knižní malby od počátků '200 (viz kapitola II.1.1). Současně ovšem pozdní díla této stylové vrstvy (*Třísvazkový Homiliář z Marciany*, Lat.III., 99 = 2428, 100 = 2429, 101 = 2430 a *Dvousvazkové Rituale z Musea Correr*, cod.Cicogna 1006, c.V.98 a Cicogna 2015)

³⁴ Blíže o výzdobě *Velkého pontifikálu* (Biblioteca Capitolare a Piacenza, cod.32) viz A.C.Quintavalle; *Miniatura a Piacenza*, Venezia 1963, s.29.

³⁵ Blíže *Komentáři Dekretálií z Kapitulní knihovny v Piacenze* (Piacenza, Archivio Capitolare, Cod.38) z počátku '300 viz A.C.Quintavalle 1963 (pozn.34), s.31 a 156-160.

³⁶ Blíže o rukopisech *Dekretálií z Kapitulního archivu v Piacenze* (Piacenza, Archivio Capitolare, Cod.58, 57) z doby mezi 1310-1350 viz A.C.Quintavalle 1963 (pozn.34), s.33 a 168-171.

výrazněji obsahují i motivy západního původu a zejména rostoucí kresebnost a tvrdost modelace, spolu s uvolněním tahů až ke zběžnosti provedení (tedy formální kvality paralelní k soudobému knižnímu malířství Boloňské školy), připravují stylový zvrat, k němuž dochází na přelomu '200 a '300. Dílem **spojujícím předešlou tradici se základy nového stylu** je patrně výzdoba *Prvního svazku Pětisvazkového Antifonáře pro San Marco* (Státní archiv v Benátkách, Reg.114) z přelomu '200 a '300 z dóžecího skriptoria, kde je toto kresebné pojetí forem spojeno s expansí výzdoby do bordur pomocí žerdí zakončených závitnicemi se šroubovitě přetáčenými polopalmetami, **obdobně jako v rukopisech vznikajících ve stejné době v Padově** (viz výše).³⁷ Tam je toto tvarosloví provedeno v podobě motivicky zřetelně související s ornamentálním repertoárem boloňské dílny Jacopina da Reggio, což v Benátkách poněkud zastírá zmíněná důsledná linearisace forem a bohatství plošně působící dessinové ornamentiky, jež prokresluje vnitřní i vnější pole iniciál, ale i akantové listoví. Následující svazky zmíněného *Pětisvazkového Antifonáře pro San Marco* (Státní archiv v Benátkách, Reg.115-118) z 1.-3.desetiletí '300 nadto doplňují stávající tvaroslovný repertoár i volnými nálevkovitými srostlicemi, volnými zlatými bobulemi a protahovanými výběhy přetáčených okrajů listoví, které ovíjejí pravoúhle zalamované žerdi nebo expandují do prostoru bordur, také jako v soudobých vrstvách padovských rukopisů (OBR: 70). Na rozdíl od Padovy je ale zdejší rozvrh ornamentiky **komponován důsledně symetricky a neopouští motiv žerdí, jakožto základního prostředku výzdoby bordur**, zatímco v Padově se v bordurách mnohem výrazněji prosazují rozviliny. Společným rysem pro tento nový benátský styl a soudobé knižní malířství Padovy je mimořádný **zájem o plastické a prostorové motivy přejímané z Giottova stylu** (jeho padovského období), avšak na rozdíl od Padovy se v Benátkách ani v této době **neztrácejí byzantisující rysy figurálního kánonu**, zejména v typice tváří a **ve způsobu modelace**, která se opět vrací **k měkkým formám**, proti stylu výzdoby Prvního svazku zmíněného Antifonáře pro San Marco i proti tradici pozdní fáse Benátského zlatnicko-šperkařského stylu 4.čtvrtiny '200. Výslednou podobu benátského stylu 1.třetiny '300 doplňují i **motivы místně zcela autonomní**, jako jsou jednotně působící kaligrafické ornamenty, charakteristické kombinace **abstraktních tapet západního původu s byzantisujícími arabeskami, medailony s kufickými ornamenty a typy zoomorfních motivů**, které čerpají z místní předešlé tradice (např.typy opeřenců s výrazně protaženými zobáky).

Vedle tohoto dóžecího skriptoria v Benátkách v 1.třetině '300 působí také další dílny, které zatím nelze spojit s konkrétně upřesnitelným prostředím. Dílna, v níž vznikla Statuta e Mariegola della Scuola della Madonna della Misericordia dei Mercanti a Naviganti di Venezia ze Sbírký G.Cini (Ms.1) z počátku '300 představují stylový předstupeň pro výzdobu mladších svazků Pětisvazkového Antifonáře pro San Marco z dóžecího skriptoria, zatímco Dílna Graduálu z dominikánského chrámu sv.Jana a Pavla v Benátkách (Museum Correr, Ms.V,131) z 2.-3.desetiletí '300, kontinuálně činná i na přelomu 20. a 30.let '300 (*Mariegole ze sbírky G.Cini*, č.2041-43) představuje poněkud

³⁷ K výzdobě *Prvního svazku Pětisvazkového Antifonáře pro San Marco* (Venezia, Archivio di Stato, Reg.114) z přelomu '200 a '300 viz S.Marcon; I libri di San Marco. I Manoscritti liturgici della basilica marciana, Venezia 1995, s.62 a 118 ad. a k následujícím svazkům *Pětisvazkového Antifonáře pro San Marco* (Venezia, Archivio di Stato, Reg.115-118) z 1.-3.desetiletí '300 viz tamtéž, s.121-122.

odlišnou variantu tohoto stylu (OBR: 71);³⁸ V pojetí figurálních výjevů se od soudobé benátské iluminace příliš neliší, také zde lze sledovat postupné osvojování vymožeností Giottova stylu, obdobně jako v dílech padovských iluminátorů, ale ornamentální tvarosloví ukazuje výrazný **posun stylového systému**. Vedle velmi tradičně působících konstrukčních prostředků iniciál (vícedílná kolénka a nálevky), ačkoliv jsou oproštěny a odlehčeny, velmi se odlišují od prostých dřívků iniciál rukopisů dóžecího skriptoria, přičemž výzdoba bordur, kromě tvarosloví společného i s ostatními benátskými dílnami (pravoúhle zalamované žerdi, volné zlaté bobule, nálevky a volné výběhy listoví) užívá též v severní Itálii zcela ojedinělý **motiv lišt podkládaných pod žerdi**, ale ne po způsobu francouzských lišt podkládajících stvolu expandující do bordur, ale **podle jihoitalského způsobu pozdních Štaufských dílen 60.-80.let '200**, kde jsou tyto lišty přímým pokračováním vnějšího pole iniciál. Je-li tento motiv převzat z jihoitalských vzorů, jejichž působení je předpokládáno i na boloňské knižní malířství anebo jde-li v tomto případě o motiv, který vzniká v Benátkách z místních pozdně románských tradic, které zdejší iluminátoři transformují do gotických forem, obdobně jako o tři desetiletí předtím jejich kolegové v jižní Itálii, nelze jednoznačně zjistit. Ale podstatně významnějším rysem dekorativního systému této dílny jsou **typy medailonů ze stáčených stvolů** (konstrukčně transformované dle západních vzorů), **pravoúhlé pásy v dolních bordurách rámujiící obrazové výjevy** a především skladebně velmi **pokročilé motivy složitě přetáčených protahovaných výběhů listů a prostorově komplikované motivy skládání listů na sebe**, což je motiv, který má svoji tradici již ve 2. polovině '200, avšak tehdy se vyskytoval především v Toskánských dílnách (viz kapitola II.2. – Tab.V.8)3.b). Blíže k závěru 1. třetiny '300 se také mění **podoba zlatých bobulí**, k jejichž obrysům přiléhají stále komplikovanější sestavy bičíků. Motiv původně jihoitalského původu (ze štaufských rukopisů jako např. Konradinova Bible z Baltimore, ms.152 z r.1268 a z neapolských rukopisů 80.let '200 viz Tab.V.6)2.c.3) se tedy v Benátkách dál vyvíjí.

Uvedený **benátský styl od 20.let '300 vrcholí** v iluminacích z *Dílny Brevíře z Vatikánu* (Vat.lat.6069), dopsaného k r.1318 a **přímo předjímá luxusní práce dóžecího skriptoria při San Marco z 30.-40.let '300 spojené s objednavatelskými aktivitami dóžete Andrea Dandolo** (OBR: 72).³⁹ Bohatství benátských iluminátorských prostředků bylo v této dílně rozšířeno o výrazně se uplatňující **motivы rozvilin z těžkého plastického a prostorově rafinovaného listoví**, které je ale na rozdíl od soudobých iluminací Padovy **podkládáno lištami či protaženými vnějšími poli iniciál**, přičemž se současně objevují i **rámy obrysově členěné polokruhovými segmenty, které v pravoúhlé skladbě obrýsovávají kolumny textu, a jejichž vnitřní pole zdobí figurální výjevy**, což je motiv typicky benátský, který osobitým způsobem spojuje jak byzantskou tradici orámovaných výjevů v záhlaví kapitol, tak západní a zejména boloňský systém výzdoby bordur s figurálními výjevy zasazenými do konkretisovaného prostoru. Příbuzné typy lišt se na přelomu '200 a '300 objevují i na Sicílii, avšak způsob provedení tohoto motivu benátskými

³⁸ K rukopisu *Statuti e Mariogola della Scuola della Madonna della Misericordia dei Mercanti a Naviganti di Venezia* (Venezia, Fondazione G.Cini, N.1) z počátku '300 viz G.Mariani Canova; *Miniatura dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 1978, kat.1 a ke *Graduálu z dominikánského chrámu sv.Jana a Pavla v Benátkách* (Venezia, Museo Correr, Ms.V,131) z 2.-3.desetiletí '300 a k *Mariogole ze sbírky G.Cini* (Venezia, Fondazione G.Cini, N.2041-43) viz tamtéž, kat.46.

³⁹ K výzdobě *Brevíře z Vatikánu* (Vat.lat.6069), dopsaného k r.1318, iluminovaného ve 20.letech '300 viz J.M.Plotzek; *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Stuttgart 1992, s.206-211 a k vrstvě benátských rukopisů z dóžecího skriptoria Andrea Dandolo při San Marco viz S.Marcon 1995 (pozn.37), s.63-64 a 127-134.

iluminátory vzájemnou přímou spojitost mezi oběma oblastmi vylučuje (viz kapitola III.1.4 a III.2). Současně se v takto rozvrženém systému benátských rukopisů prosazují i *asymetrické kompozice ornamentů* a především *mimořádná obliba trojlistů*, což jsou motivy kontinuálně přecházející i do iluminací před polovinou '300.

Benátské knižní malířství 1.třetiny '300 bývá spojováno se značným „pozápadněním“ místního stylu, který je považován za radikálně odlišný od předešlé vrstvy.⁴⁰ Z rozboru ornamentiky se však zdá (viz kapitola III.2), že *toto „pozápadnění“ je současně spojováno s mnohými tradicemi předešlé éry i s čistými byzantismy*, takže nejde o jednoznačný proces „pozápadnění“ v době radikálního stylového zlomu, ale spíše o *důslednou transformaci západních, soudobých boloňských a padovských postupů, které jsou spojovány s motivy z místní tradice i byzantismy*. Ačkoliv tedy jde o zcela nový stupeň benátské knižní malby, není to styl cizorodý k místní tradici, podobně jako styl Paola Veneziana, který před polovinou '300 dospívá k podobné syntéze. *Tato vrstva benátských rukopisů 1.třetiny '300 v tomto smyslu syntésu Paola Veneziana a dvorské umění Andrea Dandola předjímá.*

S Benátskem spojené FURLANSKO v době přelomu 1.třetiny '300 ztrácí své místní dílny a stává se zcela závislým na dovozu rukopisů zejména z Boloně, což doprovází i aktivita boloňských nástěnných malířů v této oblasti. Z předešlé doby 2.poloviny '200 doznívá aktivita *lombardsky orientovaného skriptoria Francesca da Trevisa*, v jehož dílně na přelomu '200 a '300 vzniká *Sborník kázání z Kapitulní knihovny v Udine* (cod.26), který navazuje na *Sborník kázání z Městské knihovny* (Ms.Joppi 97) z 80.let '200 (viz kapitola II.1.1) a činnost jeho dílny uzavírá rukopis *Hledání sv.Grálu z Arcibiskupské knihovny v Udine* (Cod.177) z počátku '300, v jehož výzdobě se kromě lombardských prvků objevují i *motivy, u nichž je předpokládán jihoitalský původ*, což může nepřímo potvrzovat naznačenou domněnku o působení pozdních štaufských vzorů na severní Itálii (na Boloňu i na Benátky).⁴¹ Kromě této dílny možná v 1.čtvrtině '300 působilo ve Furlansku i jiné *skriptorium orientované na soudobé padovské knižní malířství*. Jde o dílnu, z níž pochází výzdoba *Misálu z Archeologického musea v Cividale* (cod.88), datovaného mezi léta 1304-1328, který *přináší ohlasy Giottova stylu z jeho padovského období*, avšak lokalizace tohoto skriptoria je nejistá;⁴² Buď působilo přímo ve Furlansku nebo v Padově, kde ale nelze spojit do přímé souvislosti s žádnou dosud známou dílnou. Přesto je jeho tvorba bez padovských vzorů nevysvětlitelná a s největší pravděpodobností jde o import z Padovy. Ačkoliv Furlansko ve 20. a 30.letech prožívá dobu hospodářského rozkvětu, místní umělecké potřeby od konce 20.let uspokojují především malíři z Boloně.

K centřům z části rozvíjejícím autonomní místní styl, jehož kořeny ale také sahají k boloňským iluminátorským postupům patří i **VERONA**, která ač hlavní residencí mocného rodu Scaligeriů, nepatřila v 1.třetině '300 ke střediskům s nejbohatší knižní

⁴⁰ K charakteristice benátské knižní malby 1.třetiny '300 jako silně pozápadněné vrstvy tamních iluminací viz D.Formaggio – C.Basso; *La miniatura*, Novara 1960, s.110 a nejnověji též S.Marcon 1995 (pozn.37), s.63.

⁴¹ K výzdobě rukopisů dílny Francesca da Trevisa, jako je *Sborník kázání z Kapitulní knihovny v Udine* (Udine, Biblioteca Capitolare, cod.26) z přelomu '200 a '300 a rukopisu *Hledání sv.Grálu z Arcibiskupské knihovny v Udine* (Udine, Biblioteca Arcivescovile, Cod.177) z počátku '300 viz G.Bergamini; *Miniatura in Friuli*, Venezia – Udine 1985, s.21 ad. a kat.21-22.

⁴² K problematice *Misálu z Archeologického musea v Cividale* (Cividale, Museo Archeologico, cod.88), datovaného mezi léta 1304-1328 viz G.Bergamini 1985 (pozn.41), s.21 a kat.20.

produkcí. Tvorbu místních iluminátorů reprezentuje výzdoba *Statutů veronské obce* (Verona, Biblioteca Campostrini, ms.3036) dokončené k r.1327 (OBR: 56).⁴³ Jde o rukopis, jehož iniciály užívají kombinaci zúžených nálevkovitých tvarů, motivů obalování hladkého dřívku laločnatým listovým i zoomorfní monstra, tedy tvarosloví oproti soudobé Boloňské škole spíše tradičnější, přičemž do bordur od obrysové lišty rámu vnějšího pole expandují pravoúhle zalamované žerdi, členěné typicky lombardskými lancetami s protaženým výběhem ovíjejícím žerdi, ale tvarosloví je doplňováno také nálevkami typickými pro boloňské knižní malířství (od dílny Jacopina da Reggio), běžnými i v soudobé Padovské a Benátské škole, i když jejich zjednodušená forma odpovídá spíše raným vzorům boloňského původu z počátku '300. Žerdi jsou také doplňovány medailony, monstry a pletenci, jako je tomu v Padově (v dílně Antifonářů pro San Antonio), avšak na rozdíl od padovských analogií je skladba těchto motivů ve Veroně jednodušší. Pojetí figurálního kánonu, typiky tváří i prostoru odkazuje spíše k benátské knižní malbě počínajícího '300 než k pokročilým padovským výjevům či expresivněji a plastičtěji vyznívajícím miniaturám boloňské školy. **Výsledný styl tedy zahrnuje jak motivy lombardské, tak popádské i benátské** a ačkoliv Scaligeriové, zejména od r.1311 zahájili svoji mocnou expansi po severní Itálii, **tento styl zůstal omezen pouze na Veronu** a jak již bylo řečeno, tamní nepočetné iluminátorské aktivity neumožnily jeho další vývoj.

Podobně jako v Benátkách a v Benátsku i v **SEVEROZÁPADNÍ ITÁLII** vznikají lokální **stylové syntézy, inspirované Boloňskou školou, místními tradicemi a často i různorodými podněty čerpanými jak z Francie, tak soudobého malířství Toskánska a Umbrie**. Velmi neklidná politická situace v těchto končinách Itálie, tak jako ve 2.polovině '200 patrně příliš nepřispěla ke vzniku výrazněji profilovaných místních stylových syntés a tak kromě rukopisů nadregionálního severoitalského eklektického stylu (jako např. *Liber interpretationis hebraicum nominum* ze Státní knihovny v Cremoně, cod.103, z přelomu '200 a '300), navazujícího na předešlou tradici 2.poloviny '200, lze v 1.třetině '300 vysledovat kontinuálnější tvorbu spíše v geograficky okrajových centrech oblasti.⁴⁴ Například v **BERGAMU** v 1.čtvrtině '300 vzniká dílna, z níž pochází *Antifonář z Bergama* (Městská knihovna, MA 618), datovaný mezi léta 1301-1307 nebo *Summa gramatická od Petra de Isoletto z Bergama* (Městská knihovna, MA 178 / 2), datovaná do 2.desetiletí '300.⁴⁵ Pro výzdobu těchto rukopisů je charakteristické tvarosloví, které kombinuje motivy přejímané z Boloňského prvního stylu (typ konstrukce iniciál z hladkých dřívků či převaha laločnatých forem listoví

⁴³ K rukopisu *Statutů veronské obce* (*Statuta Communis Verone sub magnifico domino Cane Grande della Scala*, Verona, Biblioteca Campostrini, ms.3036) dokončených k r.1327 viz A.Piazzì ed.; *Veronensis Capitularis thesaurus*, Verona 1990, s.30 ad. (kat.6).

⁴⁴ K typickým příkladům nadregionální lombardské produkce, jako např. *Liber interpretationis hebraicum nominum* ze Státní knihovny v Cremoně (Cremona, Biblioteca Statale, cod.103) z přelomu '200 a '300 viz L.Carlinò ed.; *Codici Miniati della Biblioteca Statale di Cremona*, Roma 1992, s.30-32 a k rukopisům obecně spojitelným se severozápadní Itálií od přelomu '200 a '300 až k 1.čtvrtině '300 viz F.Avril ed.; *Manuscrits enlumines d'origine italienne – 2- XIIIe siècle*, Paris 1984, např. kat.67.

⁴⁵ K rukopisům z bergamského skriptoria, tedy k *Antifonáři z Bergama* (Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, MA 618), datovaném mezi léta 1301-1307 nebo k rukopisu *Summa gramatická od Petra de Isoletto z Bergama* (*Petrus de Isoletto; Summa grammaticae*, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, MA 178 / 2), datovaném do 2.desetiletí '300 viz M.L.Gatti Perer ed.; *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, Milano 1989, s.40-43 a 73-75 a nověji M.L.Gatti Perer – M.Marubbi; *Tesori miniati. Codici e incunaboli dei Fondi Antichi di Bergamo e Brescia*, Milano 1995, s.86-100.

vázaných na žerdi) s motivy odvozenými z mladších vrstev boloňské produkce, zejména děl Mistra z r.1285 a Jacopina da Reggio (figurální motivy expandují z vnějších polí iniciál, způsob rozvilinové skladby části výzdoby bordur doplněnými zlatými bobulemi). Současně ovšem tato vrstva rukopisů nepřejímá plastické tvary hmotného šroubovitě přetáčeného listoví, tolik typického pro popádké a benátské knižní malířství 1.poloviny '300. Tento tvaroslovný základ je dále obohacován i tradičními typy monster, v lombardské knižní malbě oblíbených již od 1.poloviny '200 (viz kapitola I.1.3 a kapitola II.1.4) a motivy souvisejícími s knižním malířstvím pod Apeninami (např.typ kadeřavých listů kombinujících laločnaté a zaostřené formy, jejichž vznik lze hledat v okruhu Sienské a Peruginské školy přelomu '200 a '300, jejichž forma zakládá v severní Itálii tradici, která bude zhodnocena kolem a zejména po polovině '300 – viz kapitola III.2). Jde o stylově eklektickou vrstvu v obecné rovině analogickou k výše popsanému stylu z Verony, ale na rozdíl od Verony bez vazeb k Benátkám.

Na protilehlém konci severozápadní Itálie, v **PIEMONTU** se také od přelomu '200 a '300 objevují místně činné dílny, v nichž vznikají pokusy o lokální stylové syntézy, které vstřebávají **tvarosloví Boloňské školy, jež spojují s místní tradicí výrazně francouzsky orientovaného stylu**. K takovým centrům patří například **VERCELLI**, kde při chrámu sv.Pavla působí skriptorium, jehož rukopisy (např. *Sakramentář z Kapitulní knihovny ve Vercelli*, cod.LXVIII.96 z 90.let '300 nebo *Misál z Kapitulní knihovny ve Vercelli*, cod.CCXVI.206 z 1.desetiletí '300) ve své výzdobě spojují místní byzantisující pozdně románské tradice (typ konstrukce iniciál) s boloňským systémem výzdoby bordur (pomocí pravoúhle zalamovaných žerdí a příslušné ornamentiky Prvního boloňského stylu) s francouzsky laděným kresebným figurálním kánonem a plošnou organizací obrazového prostoru.⁴⁶

Podobného druhu je také *Breviář ze San Michele della Chiusa* (dochovaný ve Farním archivu v Suse), datovaný k r.1315, jehož výzdoba je také spojována s piemontským knižním malířstvím, ale jehož tvarosloví vedle typických monster, tradičního nálevkovitého typu konstrukce iniciál a kresebného, francouzsky orientovaného pojetí figurálních výjevů využívá i **pokročilé motivy Boloňské školy počínajícího '300** (systém rozvrhu stvolů s pohybově složitějšími skladbami listoví).⁴⁷

Formálně **nejpokročilejší z piemontských iluminací** se jeví výzdoba *Spisů Petra Lombardského z Torina* (Národní knihovna, ms.D.VI.18) z časového rozmezí 1325-30 (OBR: 55).⁴⁸ Ve výzdobě tohoto rukopisu jsou velmi důsledně použity postupy převzaté z Boloňské školy, nejspíše z **rukopisů blízkých dílně Jacopina da Reggio** v míře, která nemá v severozápadní Itálii srovnání. S Boloňou lze v tomto případě spojit jak způsob konstrukce iniciál a rozvrh figurální výzdoby v jejích vnitřních polích, tak systém výzdoby žerdí, které ústí do rozvilin s masivními šroubovitě přetáčenými trojlísty. Porozumění pro plastické formy boloňského stylu je ale v daném případě tlumeno **výraznou kresebností modelace i plošným nánosem barevné hmoty**, ačkoliv

⁴⁶ Ke skriptoriu při San Paolo ve Vercelli a zejména jeho rukopisu *Sakramentáře z Kapitulní knihovny ve Vercelli* (Vercelli, Biblioteca Capitolare, cod.LXVIII.96) z 90.let '300 nebo *Misálu z Kapitulní knihovny ve Vercelli* (Vercelli, Biblioteca Capitolare, cod.CCXVI.206) z 1.desetiletí '300 viz G.Romano ed.; *Pittura e Miniatura del Trecento*, Torino 1997, s.345 ad.

⁴⁷ K *Breviáři ze San Michele della Chiusa* (Sant' Ambrogio di Susa, Archivio parrocchiale), datovaném k r.1315 viz G.Romano 1997 (pozn.pozn.46), s.142 a 144.

⁴⁸ K výzdobě *Spisů Petra Lombardského z Torina* (Torino, BN. ms.D.VI.18) z časového rozmezí 1325-30 viz G.Romano 1997 (pozn.46), s.320-322.

k boloňským vzorům odkazují i používaná schémata figurálního kánonu, včetně typiky tváří. Jejich provedení je ale soudobé boloňské iluminaci poněkud vzdálené. Také míra pochopení boloňského systému výzdoby bordur figurálními motivy v daném rukopise ukazuje spíše pokus o aplikaci **francouzského způsobu řešení bordur kombinovaného s boloňským systémem ornamentální výzdoby** (detailněji viz kapitola III.2).

Kromě rukopisů spojitelných s konkrétními dílnami či geograficky úzce vymezenou oblastí, obecně z **LOMBARDIE** a **LIGURIE** pochází i řada rukopisů, které dosud nelze přesněji lokalizovat. Iluminace tohoto druhu sledovatelné od přelomu '200 a '300 také využívají tvarosloví Boloňské školy (zejména z **Prvního stylu** je přejímán repertoár spojený s výzdobou iniciál utvářených hladkými dřívky a v bordurové výzdobě se uplatňují žerdi ovíjené výběhy listů) a toto živloví nejčastěji spojují s již zmíněnými typy monster, oblíbenými v Lombardii od 1.poloviny '200. Styl figurálních výjevů i celková modelace ornamentiky ale na rozdíl od boloňských rukopisů vyznívá velmi **plošně a kresebně**.⁴⁹ První stylové předstupně, od nichž lze kontinuálně sledovat další vývoj, který směřoval k vytvoření lombardského iluminátorského stylu, jenž tak výrazně zasáhl do vývoje evropské iluminace od 4.čtvrtiny '300 po 1.polovinu '400 dokládají až práce Milánské školy od 30.let '300, kdy opět v závislosti na soudobé boloňské a z části i toskánské iluminaci (zprostředovávající i podněty z Giottova stylu) přijímá také lombardské knižní malířství smysl pro větší plastičnost a prostorovost tvarů a spolu s ustálením místních poměrů tak vznikají podmínky pro další místně sledovatelný vývoj, který představuje kvalitativně zcela nový stupeň severoitalské knižní malby.⁵⁰

Vedle této stylově eklektické vrstvy rukopisů, která vychází především z místních a popádkých či obecněji italských zdrojů, doznívá v Lombardii na přelomu '200 a '300 i **vrstva iluminací silně závislých na tvarosloví francouzského původu**, avšak na rozdíl od obdobných dílen v Římě a Neapoli, zde v Lombardii z dílen tohoto druhu s největší pravděpodobností **nevzniká lokálně nezaměnitelná varianta francouzského stylu**.

K pozdním příkladům tohoto druhu rukopisů, který byl v průběhu '200 jedním z hlavních proudů lombardského knižního malířství patří např. *Sborník Aristotelových spisů z Ambrosiany* (Ms.S 70 sup) z přelomu '200 a '300.⁵¹

II.1.2: TOSKÁNSKO (A UMBRIE)

Oproti situaci knižní malby 2.poloviny '200 dochází ve střední Itálii od 90.let '200 k významným změnám. Pokud lze po polovině '200 toskánské a z části i umbrijské iluminátorské dílny zahrnout do společné nadregionální stylové kultury, která se současně i významným způsobem podílí na vývoji popádkého knižního malířství (zejména v Boloňské škole) a současně je tímto popádkým uměním též výrazně

⁴⁹ Ilustrativně k dokumentaci tohoto druhu lombardských a janovských rukopisů z doby od přelomu '200 a '300 až po 1.čtvrtinu '300 viz F.Avril 1984 (pozn.44), kat.21, 22, 25, 37-41, 44-52.

⁵⁰ K příkladům zakládajícím kontinuálně sledovatelnou vývojovou řadu až po vrcholná díla mezinárodního gotického stylu patří zejména rukopis *Pantheon od Gotfrieda z Viterba z knihovny Azza Viscontiho* (Paris, BN.lat.4895) datovaný do doby po r.1331 viz F.Avril ed.; *Dix siècles d'enluminure italienne (VI-XVIIe siècle)*, Paris 1984, s.91-92 (kat.78), přičemž za určující vrstvu boloňské školy, která byla jedním z hlavních zdrojů této stylové syntézy jsou považovány práce Ilustrátora, který taktéž do svého stylu vstřebává mnohé ze soudobého toskánského malířství, jehož přímější ohlasy lze sledovat i např. ve výzdobě *Sborníku kázání z Ambrosiany* (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms.A.7 sup) z 2.čtvrtiny '300 z Lombardie (z milánské školy ?) viz R.Cipriani; *Codici miniati dell'Ambrosiana*, Milano 1968, s.3 ad.

⁵¹ K příkladům francouzsky orientované knižní malby v Lombardii, jako je *Sborník Aristotelových spisů z Ambrosiany* (Ms.S 70 sup) z přelomu '200 a '300 viz R.Cipriani 1968 (pozn.50), s.123 ad.

ovlivňována, od 90.let se v souvislosti s vyhraňováním jednotlivých center i pokročilou stylovou diferenciací v rámci těchto center jeví toskánské a umbrijské knižní malířství do značné míry zcela nezávislé na popádské knižní malbě i výrazně odlišné v rámci srovnání Toskánska a Umbrie. Tato stylová odlišnost hlavních center Toskánska od skriptorií v Umbrii i od dílen v Popádí ale neznamená izolovanost sledovaných center ani vzájemnou nepropustnost uměleckých aktivit mezi nimi. Naopak, právě v 90.letech '200 vrcholí *v raném díle Giottové v Assisi, v součinnosti s římskou dílnou Pietra Cavalliniho, vznik první velké syntézy italského monumentálního gotického malířství a současně tvůrci této syntézy s okruhem svých dílenských soupeřníků také od 90.let utváří základní podobu lokálních stylů v centrech, odkud byli do Assisi povoláni či tam, kam z Assisi zamířili.*⁵² Doba přelomu '200 a '300 a následující období 1.třetiny '300 je tedy pro toskánské a umbrijské malířství *jak dobou sblížení a důležitého provázání stylů jednotlivých dílen, tak dobou výrazné stylové diferenciacce mezi jednotlivými centry i v rámci těchto center.* Míra *vzájemných vazeb* mezi sledovanými středisky se však jeví *silnější v 90.letech a z části i v době přelomu '200 a '300, přičemž od 1.desetiletí '300 se prosazují spíše tendence diferenciacní,* i když vzájemné kontakty mezi jednotlivými středisky trvají i nadále, nabývají však povahu *dílčího přejímání jednotlivých motivů,* které jsou ale ve stylově vyhraněných centrech *transformovány do místního systému výzdoby,* jenž právě ve sledovaném období 1.třetiny '300 získává své pevné obrysy, z větší části trvající až k polovině '300 a v transformované podobě jsou základem a východiskem i pro vývoj po r.1350. *První třetina '300 je tedy klíčovou dobou, v níž byl dovršen proces vyhraňování stylového charakteru jednotlivých center,* přičemž tyto lokální styly se stávají základem a východiskem místních škol až do nástupu renesance i při vědomí výrazného zlomu, který je spojen s velkým morem kolem poloviny '300. Umění 2.poloviny '300, byť značně proměněné je však ve většině center kontinuálním pokračováním stylového systému z 1.třetiny '300, přičemž změny lze chápat jako změny hierarchie formálních a obsahových kvalit stylu, nikoliv však jako popření systémového východiska samotného.

Nejvýraznější změna oproti 2.polovině '200 je spojena s TOSKÁNSKÝM knižním malířstvím, nikoliv však v bezvýhradné souvislosti s mimořádným vystoupením Giotta, působností jeho stylu a s Florentskou školou, která měla v Toskánsku ve 2.polovině '200 téměř dominantní postavení, ale naopak, především se **SIENOU**.

Giottovske vymoženosti si z větší části osvojili i sienští malíři činní v Assisi a jejich spolupracovníci, kteří nadto tyto stylově velmi pokročilé motivy dokázali *spojit s byzantisujícími prvky palaiologovského původu i s dílčími jednotlivostmi převzatými ze soudobého francouzského umění.* Vznikla tak dobově velice přitažlivá stylová syntéza, která obsahovala rysy konservativní povahy, nejmódnější francouzské komponenty i velmi pokročilé motivy, původně Giottovskeho a z části též Cavalliniovskeho původu. Zcela mimořádný význam při vyhranění této syntézy měla díla Ducciova, jenž v 80.-90.letech '200 završil vývoj, v Sieně sledovatelný od Guida da Siena po Mistra sv.Petra.⁵³ Význam *Sieny jako hlavního ohniska toskánské knižní malby 1.třetiny '300* byl nadto posílen ve 2.desetiletí i nástupem generace Simona Martiniho a bratří Lorenzettiů. *Sienské knižní malířství, závislé na místní monumentální*

⁵² Orientačně o problematice vzniku této první velké syntézy v Assisi dovršené v rozmezí 80.-90.let '200 viz A.Chastel; *Storia dell'arte italiana*, I., Roma – Bari 1993, s.113 ad.

⁵³ Orientačně o významu stylové syntézy spojené s tvorbou Duccia viz tamtéž, s.167-169.

malbě udrželo svůj mimořádný význam pro Toskánsko až do 30.let '300, kdy se situace opět mění v důsledku výrazně se prosazující stylově nadregionální tendence, směřující ke vzniku druhé velké syntézy italského malířství.

V Sieně je pro vznik systému výzdoby rukopisů spojeného s tímto stylem velmi významná kontinuita zdejší iluminátorské tvorby s předešlým obdobím. Z tohoto hlediska jsou zvláště důležitá díla 80.let '200. Tehdy je např. dokončována výzdoba *rukopisů pro Santa Maria dei Servi* (po *Antifonáři cor.E* a *Graduálu cor.F* sepsaných k r.1271, do 80.let a dále spadá zejména *Antifonář cor.G*) a současně začínají vznikat *antifonáře pro sienský dóm* (nyní v Museo Opera del Duomo, cor.35E, 34D a 33-5 z počátku 80.let, OBR: 80).⁵⁴ Tyto rukopisy lze dosud považovat za místní výraz **stylově nadregionální toskánské knižní kultury 2.poloviny '200**, avšak od soudobých miniatur např. Florentské školy se **odlišují** určitou **stylovou konservativností**, která se projevuje ve výrazně byzantsujícím figurálním kánonu i výběru ornamentů, v nichž se uplatňují tradiční motivy pozdně románského původu (viz kapitola II.2). Již v této skupině rukopisů se však objevují i práce Memma di Filippuccio, jedné z hlavních osobností Sienské školy, v jehož dílně byly vytvořeny základy hlavního sienského stylu 90.let, který se stal východiskem dalšího vývoje a krystalisace charakteristických rysů zdejší knižní malby i pro následující desetiletí (viz níže).

Kromě této konservativnější vrstvy ale v Sieně od 80.let vznikají i díla, která jsou přesvědčivou součástí oné společné stylově nadregionální toskánské knižní kultury, v daném případě i **ve výrazné vazbě k soudobé knižní malbě ve Florencii**. Díla tohoto druhu dokládá například výzdoba *Sienského graduálu č.1 z Cortony* (Cortona, Opera del Duomo, n.1) z rozmezí let 1285-90, v jehož miniaturách sienští iluminátoři různým způsobem **reagují na styl Cimabua i soudobá díla z Assisi**, analogicky jako část iluminací florentské školy, např. výzdoba *Misálu A v Santa Verdiana v Castelfiorentino* ze 70.let '200 (viz kapitola II.1.4, OBR: 82).⁵⁵ Současně je ovšem tento Sienský graduál z Cortony i pevně spojen se stylem zmíněných *rukopisů pro Santa Maria dei Servi* (především s antifonářem E a F ze 70.let '200).

Velmi charakteristickým rysem této společné toskánské knižní kultury 2.poloviny '200 je též její spojení s Popádím a jak již bylo uvedeno (viz kapitola II.1.4), v Sieně lze přímé **recepce Prvního boloňského stylu** 60.-70.let doložit i v 90.letech '200, např. v nejstarší části výzdoby *Sienských statut ze Státního archivu v Sieně* (Ms.Statutti 11) z poloviny 90.let '200.⁵⁶

Navzdory této stylové pestrosti, která se velmi silně projevuje zejména v pojetí figurálních výjevů, lze v rámci Sienské školy sledovat i **kontinuální proces vyhraňování ornamentálního repertoáru** výzdoby rukopisů a **od 90.let i utváření typického místně**

⁵⁴ K rukopisům ze 70.-80.let '200, k *rukopisům pro Santa Maria dei Servi: Antifonář cor.E* a *Graduál cor.F* (Siena, Convento di Santa Maria dei Servi), sepsaných k r.1271 a k *Antifonáři cor.G* (tamtéž) z 80.-90.let '200 viz G.Preitali ed.; *Il Gotico a Siena*, Firenze 1982, s.34 a 38-41 a k *antifonářům pro sienský dóm* (Siena, Museo Opera del Duomo, cor.35E, 34D a 33-5) z počátku 80.let viz tamtéž, s.34 a 47-48.

⁵⁵ K *Sienskému graduálu č.1 z Cortony* (Cortona, Opera del Duomo, n.1) z rozmezí let 1285-90 viz M.Degli Innocenti Gambuti – M.G.Ciardì Dupre dal Poggetto; *I codici miniati medioevali della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Firenze 1977, s.75-82 a G.Preitali 1982 (pozn.54), s.35-36.

⁵⁶ K nejstarší části výzdoby *Sienských statut ze Státního archivu v Sieně* (Ms.Statutti 11) z poloviny 90.let '200 (ostatní části dokončovány až do r.1334) viz G.Preitali 1982 (pozn.54), s.63-64 a viz kapitola II.1.4 – tamní pozn.141.

charakteristického stylu figurálních výjevů, jenž přejímá formy výše zmíněné Ducciovy stylové syntézy. Ze starší vrstvy děl z přelomu 80. a 90.let '200 lze doložit obě složky výzdoby (figurální i ornamentální), které velmi výrazně předjímají charakteristické rysy Sienské školy 90.let (její ducciovské vrstvy) především na dvou *vyřiznutých miniaturách ze Sbírký G.Cini: Dvanáct apoštolů (č.LV) a Osvobození sv.Petra (č.LIV)* z přelomu 80. a 90.let '200 (OBR: 81).⁵⁷ Práce tohoto druhu jsou dokladem kontinuity sienského knižního malířství mezi staršími *rukopisy pro Santa Maria dei Servi* (Antifonářem E a Graduálem F ze 70.let '200) a díly 90.let '200.

V průběhu 90.let '200 byla mimořádně důležitá zvláště *skupina rukopisů pro sienský dóm*; Starší rukopisy z počátku 80.let (*antifonáře* v Museo Opera del Duomo, cor.35E, 34D a 33-5) od 90.let '200 do 1.desetiletí '300 významně doplnily *dva graduály* (Opera del Duomo, cor.46-2 a 45-I) a *dva antifonáře* (tamtéž, cor.37G, 36F), jejichž výzdoba poskytla mimořádnou příležitost k vyhranění charakteru sienské iluminátorské školy.⁵⁸ Na jejich výzdobě pracovalo **v průběhu dvaceti let asi osm mistrů, stylové rozrůzněných podle různých způsobů absorbce a přejímání podnětů ze stylu Cimabua, poté i z děl Duccia a v 1.desetiletí '300 konfrontovaných i s počátky tvorby Pietra Lorenzettiho.**⁵⁹ Rukopisy sienského dómu (2 graduály a 5 antifonářů) jsou tedy nejcharakterističtějším průřezem zdejší knižní malby i nejzřetelnějším dokladem vývojových proměn Sienské iluminátorské školy přelomu '200 a '300.

V rámci jejich výzdoby i dalšího vývoje sienského knižního malířství patří **mimořádné postavení** především již zmíněné dílně Memma di Filippuccio. Počátky její iluminátorské aktivity s největší pravděpodobností spadají do přelomu 80. a 90.let '200: část miniatur v uvedených *rukopisech pro sienský dóm* z 80.let '200 (*antifonář 35E, 34D, 33-5* a nově vznikajícího *antifonáře 46-2*, Siena, Museo Opera del Duomo z konce 80.let).⁶⁰ Právě během 90.let však dochází k uvedené diferenciaci stylů, různě **reagujících na Cimabua** a

⁵⁷ K uvedeným *vyřiznutým miniaturám ze Sbírký G.Cini: Dvanáct apoštolů* (Venezia, Fondazione G.Cini, n.LV) a *Osvobození sv.Petra* (Venezia, Fondazione G.Cini, n.LIV) z přelomu 80. a 90.let '200 viz G.Previtali 1982 (pozn.54), s.44-47 a G.Mariani Canova 1978 (pozn.38), s.45-46.

⁵⁸ K mladší vrstvě rukopisů pro sienský dóm, ke *graduálům sienského dómu* (Siena, Opera del Duomo, cor.46-2 a 45-I) a *antifonářům sienského dómu* (tamtéž, cor.37G, 36F) z rozmezí od konce 80.let '200 do 1.desetiletí '300 viz G.Previtali 1982 (pozn.54), s.47-58. Ke starší vrstvě rukopisů pro sienský dóm viz pozn.54.

⁵⁹ Blíže o výzdobě a dataci uvedených rukopisů ze sienského dómu viz Previtalli 1982 (pozn.54), s.48 ad., zde též orientační rozdělení výzdoby dle jednotlivých tvůrců (1.sign., 2.iniciály figurální, 3.ornamentální):

Cor.37 G	Mistr A	Mistr A
Cor.36 F	Mistr B	Mistr B
Cor.45 I	Mistr C	Mistr C, Mistr A
Cor.46 – 2	Mistr B a Memmo di Filippuccio	Memmo di Filippuccio
Cor.33 – 5	Memmo di Filippuccio + B, C, E, F, G	titíž
Cor.34 D	Mistr B, F, H, E	Mistr E, G, F
Cor.35 E	Mistr F, G, A	Mistr C, A

A nověji o zmíněných rukopisech viz E.Carli; *Miniature dei corali per il duomo di Siena*, Firenze 1991, s. 17 ad.

⁶⁰ O rukopisech z Museo dell'Opera del Duomo v Sieně, jejichž výzdoba pochází z 80.let '200 viz G.Previtali 1982 (pozn.54), s.47-48. Konkrétně jde především o část výzdoby rukopisů z 80.let (*antifonář 35E, 34D, 33-5* a nově koncem 80.let vznikající *antifonář 46-2*, Siena, Museo dell'Opera del Duomo), detailněji s podílem jednotlivých tvůrců v jednotlivých rukopisech viz tamtéž s.49 a pozn.výše.

spolu s tím se začíná rýsovat i dominantní postavení stylu dílny Memma di Filippuccio.⁶¹ Z rukopisů pro sienský dóm se hlavní mistr velmi významně podílel především na výzdobě *Antifonáře 46-2*.⁶² V 90. letech '200 také pracoval na výzdobě rukopisu *Constitutia de Lanaiuoli ze Státního archivu v Sieně* (ms.Arti 61), datovaného do r.1292 a výzdobě rukopisů *Evangeláře ze sienské městské knihovny* (cod.F.III.6) a *Epištoláře ze sienské městské knihovny* (ms.F.V.26), výrazněji **orientovaných na soudobé práce Duccia**.⁶³ Do 1.desetiletí '300 je zařazován *Graduál ze sienské Městské knihovny* (ms.H.I.10) a *Legendář ze sienské Městské knihovny* (ms.I.V.8), v jejichž výzdobě jsou shledávány vedle **souvztažností k soudobému stylu Ducciovy Maesty sienského dómu i prostorové motivy přejímané z dobové tvorby Giottovy**.⁶⁴ Do jeho dílenského okruhu jsou též kladeny následující *rukopisy ze sienské Městské knihovny*: *Hymnár* (ms.I.I.6) z počátku 90.let '200, *Misál* (ms.G.V.4) a *Traktát o stvoření světa* (ms.H.VI.31) z přelomu '200 a '300.⁶⁵ Právě v těchto rukopisech byla během let 1280-1310 **zformována základní podoba sienského stylu výzdoby rukopisů**; Těla iniciál buď navazují na předešlé tradice nálevkovitých sestav, ale transformovaných do odlehčených vidlicovitých forem, často členěných vícedílnými kolénky nebo jsou utvářena zúženými trubicemi s protaženými okraji do polopalmet obalujících dřík písmene anebo mají podobu hladkých, plasticky modelovaných dříků obalovaných široce roztaženým listovím. Těla iniciál též často expandují přes okraje vnějšího pole, které bývá obrysově členěno oválnými segmenty nebo dynamicky prokrajováno. Ve vnitřních polích se uplatňují figurální výjevy stylově navazující na dobové monumentální malířství nebo je vyplňují rostlinné sestavy z květinových srostlic. Kaudy iniciál důsledně zprostředkovávají expansi výzdoby do bordur, kde se vedle minimálně užívaných žerdí mnohem častěji objevují rozviliny ze stvolů, od nichž vyrůstá odlehčené akantové listoví, převážně kadeřavých tvarů. Oproti popádkým rozvilinám z masivních, plastických a pohybově složitých sestav ze šroubovitě přetáčených a výrazně stylisovaných listů se v Sienské škole prosazují zejména odlehčené, pružně dynamické akanty s naturalisující nervaturou a odlehčené závitnice. Uvolnění a odlehčení schémat bordurové výzdoby je umocňováno i volně v prostoru bordur rozmístěnými rozvilinami, do nichž bývají zasazovány figurální, droleriové motivy. Zářivá barevnost, založená na široké škále pestrých tónů je postupně v průběhu 2.desetiletí '300 harmonisována pomocí šerosvitných efektů modelace a malířsky bohatými jemnými valéry různých stupňů barevných tónů, od černě ve vnitřních polích iniciál až po bělobu měkce roztíranou

⁶¹ Orientačně o situaci 90.let '200 v Sieně viz A.Chastel 1993 (pozn.52), s.159-160, 167-168 a detailněji i dobové situaci v knižní malbě viz G.Previtali 1982 (pozn.54), s.35 a 47-48.

⁶² viz pozn.59.

⁶³ K dílům Memma di Filippuccio z 90.let '200, jako jsou *Constitutia de Lanaiuoli ze Státního archivu v Sieně* (Siena, Archivio di stato, ms.Arti 61), datovaná do r.1292 a *Evangelář ze sienské městské knihovny* (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms.F.III.6) a *Epištoláře ze sienské městské knihovny* (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms.F.V.26) viz G.Previtali 1982 (pozn.54), s.59-60, 65 ad.

⁶⁴ K mladším rukopisům Memma di Filippuccio, tedy ke *Graduálu ze sienské Městské knihovny* (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms.H.I.10) a k *Legendáři ze sienské Městské knihovny* (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms.I.V.8), datovaných do 1.desetiletí '300 viz G.Previtali 1982 (pozn.54), s.65 ad.

⁶⁵ K rukopisům dílenského okruhu Memma di Filippuccio, k *Hymnáři* (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms.I.I.6) z počátku 90.let '200, *Misálu* (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms.G.V.4) a *Traktátu o stvoření světa* (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms.H.VI.31) z přelomu '200 a '300 viz G.Previtali 1982 (pozn.54), s.69-85.

v osvětlených partiích. Mimořádná přitažlivost tohoto základního stylového systému Sienské školy spočívá nejen ve vysoké kvalitě provedení základních děl, v nichž byl zformován, ale i v dynamické kombinaci tradičních a nejpokročilejších forem, organisovaných lineárními křivkami bez potlačení plastických a prostorových efektů, které jsou umocňovány kompozičním i barevným rozvrhem.

Kromě dílny Memma di Filippuccio a mistrů podílejících se na výzdobě rukopisů sienského dómu v Sieně od konce 90.let působí i další osobnosti pracující hlavně pro potřeby města. K nejvýznamnějším rukopisům této vrstvy patří *Constitutum Comunis Senarum v sienském archivu* (ms.Statutti 11), započaté r.1295 a dokončované až k r.1334, v jehož výzdobě je rozlišován výrazný podíl nejméně čtyř mistrů.⁶⁶ Na tomto rukopisu se ale podílel především Ser Cecco di Ildibrandino a jeho dílna, v níž hlavní mistr působil jako písař a patrně i jako iluminátor.⁶⁷ Systém výzdoby sienských rukopisů v jeho iluminacích nachází maximální kontrast mezi transformovaným tvaroslovím těžším z předešlých tradic a nejpokročilejšími skladebnými sestavami dynamicky hybných kadeřavých akantů (viz kapitola III.2).

Nová generace iluminátorů nastupujících v době **po polovině 2.desetiletí '300** v řadě individuálních variant dále reformuje sienský styl výzdoby knih, v němž se nově **výrazněji uplatňují i žerdi a pohybově dynamisované listoví**, které svými rozevlátými zaostřenými obrysy připomíná **dynamické akanty Peruginské školy** (detailněji viz kapitola III.2). K nejvýznamnějším a nejstarším dílům, na nichž se podílela tato nová generace patří *Mladší část Lekcionáře ze sienské Městské knihovny* (ms.G.I.2), datovaná k r.1320, na níž se podílel i Pietro Lorenzetti, jehož práce zde vynikají charakteristicky jemnou modelací a měkkým šerosvitem, spolu s jeho typickým figurálním kánonem (OBR: 84).⁶⁸ V tomto rukopise je také předznamenána nová podoba dekorace spojující žerdi s akantovými rozvilinami a zdůrazněn již naznačený posun ve tvarosloví akantového lupení, který bude v Sieně dovršen v následujícím desetiletí (viz kapitola III.2). Souputníkem této generace iluminátorů ve sféře monumentální malby je vedle Pietra Lorenzettiho i Simone Martini a jak již bylo v Sieně zvykem od 90.let '200, vysoká kvalita tamního deskového a nástěnného malířství je i nyní přenášena též do iluminací. Právě tento okruh děl je jedním z přímých zdrojů pro styl Mistra Kodexu sv.Jiří (OBR: 85). Starší literatura jej bezvýhradně řadila do generace následovníků Simona Martiniho a do Sienské školy. Novější studie dokládají komplikovanější genesi jeho stylu (zahrnující vedle komponent sienského původu i výrazné prvky florentského a zejména římského malířství) a současně znovu otevírají problém chronologie jeho děl i časové zařazení jeho působení, ve smyslu posunu z následníka k předchůdci Simona Martiniho.⁶⁹ Současně nelze ani opomenout, že jeho nejstarší díla pocházejí z Florencie a Pisy (např. výzdoba *Graduálu D ze S.Salvatore v Settimu u Florencie*, nyní v Santa Croce in Gerusalemme v Římě, z dílny Pacina da Bonaguida nebo zmíněné *vyříznuté miniatury*

⁶⁶ K rukopisu Městských práv a statut (*Constitutum Comunis Senarum v sienském archivu*, Siena, Archivio di Stato, ms.Statutti 11), započaté r.1295 a dokončované až k r.1334 viz G.Previtali 1982 (pozn.54), s.61-62.

⁶⁷ Blíže o dílně mistra Ser Cecco di Ildibrandino viz G.Previtali 1982 (pozn.54), s.61 ad.

⁶⁸ Blíže o výzdobě *Mladší části Lekcionáře ze sienské Městské knihovny* (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms.G.I.2), datované k r.1320 viz G.Previtali 1982 (pozn.54), s.57-60. Starší část Lekcionáře vznikla zřejmě v 90.letech '200 a je připisována Mistru B, jenž se podílel na výzdobě již zmíněných rukopisů sienského dómu viz pozn.59.

⁶⁹ Orientačně shrnutí literatury k Mistru Kodexu sv.Jiří viz závěr kapitoly III.1.3 (pozn.135-147).

z *Berlína* – detailněji viz níže). Z tohoto důvodu odsunuji problematiku stylu Mistra Kodexu sv. Jiří na závěr následující podkapitoly (viz kapitola III.1.3).

Situace ve **FLORENTSKÉM** knižním malířství, zastíněném monumentální tvorbou Giottovou, je podstatně komplikovanější. Jestliže ve 2. polovině '200 byla Florencie jedním z hlavních center toskánské iluminace a vztahy k Popádí i Umbrii toto její postavení umocňovaly, od 90. let '200 a zejména od počátku '300 se hierarchie toskánských středisek knižní malby mění. Giottovo působení i dalekosáhlý ekonomický a politický význam města i nadále potvrzuje postavení Florencie jako jednoho z určujících center Itálie, ale *v knižní malbě a do značné míry i v malbě deskové a nástěnné se Florencie v mnohém stává závislá na soudobém malířství Sienské školy*. Giotto, jeho dílna a okruh mistrů, kteří si důsledně osvojují jeho styl jsou ve Florencii 1. poloviny '300 v menšině a *hlavní proud florentské malby, reaguje sice na Giottovske motivy, ale přizpůsobuje je a transformuje do stylového systému, jehož základní rysy jsou přejímány ze soudobého sienského malířství*. Tento vztah k Sieně ale neznamena, že by florentské malířství nedospělo *k vyhranění místní stylové syntézy* nebo že by tato stylová vrstva byla pouhým provinčním projevem sienského umění. Florentská škola na přelomu '200 a '300 vyhraňuje nezaměnitelnou stylovou normu, charakteristickou pro toto centrum, avšak *nejde o styl Giottův, ale syntésu místní tradice, některých detailů podle děl Giottových* (zejména v interpretaci jednotlivin navozujících ilusi převzetí prostorových schémat a z části i ve způsobu provedení reálií), ale tyto komponenty jsou *podřízeny schématům čerpaným ze soudobého sienského umění* (zejména v elegantní linearisaci, v barevném a světelném rozvrhu a z větší části i v základním pojetí figurálního kánonu). Ani generace mistrů representovaných Bernardem Daddim (1295-1350) a Taddeem Gaddim (1300-1366) tuto stylovou syntésu, která se neobejde bez sienských složek neopouštějí. Přesto však jsou *giottovské rysy jedním z hlavních znaků florentské malířské školy 1. třetiny '300*, ale spíše z hlediska míry jejich osvojení ve srovnání s ostatními centry Itálie, nikoliv z hlediska Giottova stylu samého, tedy ve smyslu Giottova systému, ten ani většina florentským malířů 1. poloviny '300 nepřijímá. Giotto a jeho nejbližší napodobitelé byli právě proto R. Longhim a L. Bellosim považováni za umělecké disidenty své doby.⁷⁰

Devadesátá léta '200 jsou ve Florencii spojena *s transformací předešlé stylově nadregionální kultury*, společné Toskánsku i části center v Umbrii a charakteristické svými vazbami k Popádí, přičemž z tohoto základu vzniká lokálně nezaměnitelná stylová varianta, která zahrnuje řadu individuálně vyhraněných proudů, jejichž společným rysem je *různý způsob vyrovnávání se se stylem Cimabua a různá míra intenzity vzdalování se předešlé tradici*;

Jednak vznikají *práce orientované na expresivní styl, patrně i podle vzorů z Boloňské školy*, ale transformují jejich výrazové prostředky pomocí plastických objemových kvalit čerpaných z *Cimabuova stylu*, jak dokládají rukopisy z *dílny činné pro klášter San Jacopo di Ripoli – Graduály F a G v San Marco ve Florencii z 90. let '200 (OBR: 75)*.⁷¹

⁷⁰ O termínu „disidenti giotteschi“ viz R. Longhi; Giudizio sul Duecento (1939), In: *Proposizioni*, II., Firenze 1948, s. 5-61 a tentýž; Stefano Fiorentino, In: *Paragone*, n. 13, 1950, s. 18-40 a L. Bellosi; *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, s. 78-80.

⁷¹ Ke skriptoriu činném pro San Jacopo di Ripoli a zejména k rukopisům *Graduálů F a G v San Marco ve Florencii* (Firenze, San Marco, inv. San Marco e Cenacoli, ms. F-516 a G-517) z 90. let '200 viz M. Salmi; *La Miniatura fiorentina gotica*, Firenze 1954, s. 34 ad. nebo nověji G. Damiani; *San Marco a Firenze: Il Museo e le sue opere*, Trieste 1997, s. 86 ad. a detailněji o jejich souvislostech s Druhým mistrem ze Santa

V dekorativním tvarosloví se vedle ornamentiky společné i s díly ze skriptoria činného ve 2. polovině '200 pro Santa Maria Novella (viz kapitola II.1 a II.2: např. typ konstrukce iniciál využívající masivní vícedílná kolénka a nálevky nebo převaha laločnatých forem listoví) objevují též skladebně pokročilé sestavy boloňského původu (např. prostorově komplikované skladby vícenásobně šroubovitě přetáčených listů a kombinace šroubovitě přetáčených laločnatých listů do rubu ze zaostřených tvarů), ale i schémata naznačující **částičnou paralelitu vývoje této vrstvy** florentských iluminací se soudobým **vývojem hlavního stylového proudu v Sieně** (např. důraz na závitnice ze stvolů a odlehčeného listoví ve výzdobě bordur).

Druhý, mnohem výraznější proud florentské iluminace 90.let '200 reprezentují díla, která velmi **těsně souvisejí se stylem Cimabua**, přičemž nejde o jednolitý stylový proud, ale o řadu individualizovaných stylových variant; Na straně jedné vznikají práce svázané s důslednou **orientací na boloňské iluminace z okruhu Oderisio da Gubbio i tradicí dílny činné ve 2. polovině '200 pro Santa Maria Novella**, jako např. Dílno Graduálu z Městského musea v Boloni (cor.17) z konce 90.let '200, kde se vedle boloňských uplatňují i florentští iluminátoři, kteří tuto do značné míry společnou stylovou normu obohacují citacemi z Cimabuova stylu. Čerpají však z **Cimabua** především z **těch vrstev** jeho děl, které patří spíše k tradičněji orientovaným a spojeným s **byzantisujícími rysy palaiologovského původu**.⁷²

Na straně druhé vznikají díla, jejichž **pojetí figurálních výjevů je výrazně vzdálené předešlé stylové tradici a velmi těsně závislé na Cimabuovi**. K příkladům toho druhu patří především práce spojené z dílnou činnou později především pro florentské františkány (r.1295 byl založen Santa Croce), již v mnohém reprezentuje výzdoba rukopisu *Supplicationi variae* z *Laurenziany* (Plut.25.3), datovaného k r.1293.⁷³ K této stylové poloze se však kolem r.1300 přibližuje i část iluminátorů z výše zmíněných skriptorií – z dílny činné pro klášter San Jacopo di Ripoli – zejména v *Graduálu G v San Marco ve Florencii* a z dílny Graduálu z Městského musea v Boloni (cor.17).⁷⁴ Tato cimabuovsky orientovaná vrstva florentských rukopisů vytvořila lokálně nezaměnitelný a stylově vyhraněný základ, který se v době kolem r.1300 již velmi vzdálil výchozím dílům z 80.let, jež byly dosud svázané s toskánsko – umbrijskou kulturou 2. poloviny '200. Pro vznik místní stylové syntézy, jako východiska pro další vývoj florentské knižní malby je ale tato místní vrstva iluminací pouze jedním ze zdrojů, nikoliv zdrojem hlavním. A současně toto odpoutání se od tradic 2. poloviny '200 je v dílech tohoto druhu vázáno spíše na pojetí figurálních výjevů, avšak dekorativní tvarosloví dědictví '200 opouští jen z části.

Maria Novella viz S.Orlandi; *I libri corali di Santa Maria Novella, con miniature dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1966, s.23.

⁷² K výzdobě *Graduálu z Městského musea v Boloni* (Bologna, Museo Civico, cor.17) z konce 90.let '200 viz M.Salmi 1954 (pozn.71), s.33 a orientačně k byzantisujícími rysům Cimabuova stylu a tradicionalisticky orientovaným výkyvům v jeho tvorbě viz M.Boskovits; *Cimabue e i precursori di Giotto*, Firenze 1976, s.78-80, 85 ad.

⁷³ K rukopisu *Supplicationi variae z Laurenziany* (Firenze, Laurenziana, Plut.25.3), datovaného k r.1293 viz M.Tesi; *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze 1986, s.121 ad.

⁷⁴ Orientačně o výrazně cimabuovských dílech v mladší části výzdoby *Graduálu G v San Marco ve Florencii* (Firenze, San Marco, inv. San Marco e Cenacoli, ms.G-517) z 90.let '200 viz M.Salmi 1954 (pozn.71), s.34 ad. a v *Graduálu z Městského musea v Boloni* (Bologna, Museo Civico, cor.17) z konce 90.let '200 viz tamtéž, s.33.

Ke vzniku nového stylového systému (zahrnujícího jak způsob pojetí figurálních výjevů, tak ornamentální část výzdoby rukopisů) v plně definované a lokálně nezaměnitelné podobě, která se stala výrazem místní knižní kultury '300 i východiskem dalšího vývoje a základem, z něž čerpají iluminátoři i v pokročilém '300, **dochází ve Florencii až v 1.desetiletí '300**. Vznik této florentské stylové syntézy je spojen s tvorbou dílny Pacina di Bonaguida, který patří mezi nejvýznamnější osobnosti 1.generace „Giottových žáků“ (vedle Mistra sv.Cecílie a Jacopa del Casentino, OBR: 76). **Zdroje tohoto stylu** zahrnují jak místní výše zmíněnou vrstvu 90.let '200, tak motivy čerpané z díla Giottova (hlavně jeho práce z Assisi, neboť jde především o pojetí objemovosti postav, architektonických konstrukcí a dílčích reálií, nikoliv však o prostorové koncepce, k nimž v 1.desetiletí '300 dospěl Giotto v Padově). Velmi důležitým zdrojem této stylové syntézy jsou také soudobé práce Sienské školy. Ze Sieny na vznik tohoto florentského stylu působilo především dílo Duccia a jeho souputníků v sienské knižní malbě (v barevném ladění, v lineárním členění hmoty dekorativními schémata transformovanými ze vzorů francouzského původu a také, ale pouze z části i v typice tváří). Ne nepodstatné vztahy lze předpokládat i k soudobé Římské škole, jejíž význam v tvorbě Pietra Cavalliniho a jeho dílny není omezen pouze na Giottovo assiské období a z hlediska knižní malby nespočívá pouze ve stylu figurálních výjevů, ale i v dílčích motivech ornamentální výzdoby (detailněji viz kapitola III.2). Pacino di Bonaguida tyto různorodé složky osobitým způsobem přetavil do jednotitého celku, který má povahu pružně otevřeného stylového systému, jenž umožňuje jak variabilitu individuálních výkonů, tak vývojové proměny v rámci základních obrysů takto definované stylové normy; Systém výzdoby se odvíjí od iniciál, jejichž těla využívají kombinace tradičních forem nálevek, trubic, vidlic, vícedílných kolének (tak jako v Sieně) transformovaných do dobových, skladebně pokročilých ornamentů (včetně motivů obalování i ovíjení těl přetáčenými výběhy listů), avšak na rozdíl od sienských rukopisů, ve Florencii je mnohem častější hromadění těchto dekorativních prostředků ve výzdobě jediné iniciály, což ovšem neznamená absolutní absenci prostých dřívků těl iniciál, jde však o četnost a hierarchii použití jednoho či druhého způsobu konstrukce iniciál. Vnitřní pole iniciál bývají důsledně oddělována od těla iniciály zvláštním rámem a figurální výjevy ve vnitřních polích i v bordurách nesou stopy výše zmíněných stylových komponent, avšak oproti Sienské škole jsou mnohem výrazněji otevřeny i expresivnějším nebo naturalisujícím a kresebným efektům, které významným způsobem doplňují valérově nanášený a šerosvitně utvářený povrch postav i reálií. Výzdoba bordur bývá vázána na výběhy iniciál či nároží rámu vnějších polí a také jako v Sieně zpočátku dává přednost rozvilinám před žerděmi, avšak ve Florencii nejde o rozviliny ze stvolů, jako tomu zde bylo v 90.letech '200 a jak je to typické i pro Sienu 1.třetiny '300, ale rozviliny jsou ve Florencii utvářeny pomocí prohýbaného a aditivně prisazovaného listoví, mezi něž jsou vkládány lidské i zvířecí figury, zlaté bobule a především zlaté kapky, které se stávají jedním z nejtypičtějších motivů florentské iluminátorské školy (detailněji viz kapitola III.2). Od poloviny 2.desetiletí, tedy souběžně jako v Sieně se i ve Florencii v bordurách výrazněji prosazují žerdi a patrně v závislosti na sienských vzorech i odlehčené formy stvolů a závitnic. Od počátku '300 však ve Florencii začínají dominovat zaostřené formy akantového listoví nebo kombinace laločnatých a zaostřených tvarů (detailněji viz kapitola III.2).

Postup *krystalisace a hledání různorodých možností tohoto stylu* lze sledovat hlavně v rukopisech dílny *Pacina di Bonaguida* (zmiňovaného 1303-1330).⁷⁵ Do 1.desetiletí '300 je datována část *Bible z Trivulziany* (ms.2139) dokončované ve 30.letech '300, která již dokládá výše popsany plně vyhraněný styl.⁷⁶ Produkci následujícího desetiletí reprezentují *Statutti della Misericordia* (pův.soukr.sb. v Lyonu, nyní v Laurenzianě, Plut.39) datované r.1315 a od 20.let '300 se v Pacinově dílně výrazněji prosazují i tvůrci spojitelní s novou generací (která se ve Florencii stejně jako v Sieně objevuje mezi léty 1315-1320), již reprezentuje jak *Maestro daddesco* (výrazněji orientován na Giotto, ale v transformaci jeho motivů pomocí sienských výrazových prostředků a v ornamentice také vycházející ze soudobé sienské iluminace, OBR: 77), tak *Maestro delle Effiggi domenicane* (silně expresivní přímý pokračovatel Pacinovy dílny, OBR: 78) nebo *Maestro del Biadaiolo* (na pomezí expresivního a giottovského stylu, v poslední době spojován do těsnější vazby s *Maestro delle Effiggi domenicane*).⁷⁷ Rozrůžňující se dílenskou produkci 20.let lze ilustrativně spojit s výzdobou *Villaniho kroniky z Vatikánu* (ms.Chigi LVIII.296).⁷⁸ Od 30.let se v jeho dílně stále významněji uplatňuje styl zmíněného *Maestra delle Effiggi domenicane*.⁷⁹ Ačkoliv je dílna *Pacina di Bonaguida* mimořádně významná vznikem sledované stylové syntézy florentského původu, neméně důležitá je i jako opora pro vznik pokročilých a individualisovaných variant této stylové normy, neboť počátky hlavních osobností florentské iluminace 2.čtvrtiny '300 lze vysledovat právě v rukopisech z této dílny.

Tato *generace nastupující kolem r.1320* vytvoří svá nejdůležitější díla až v průběhu 30.let a dále, ale již ve 2.polovině 20.let '300 lze např. doložit mimořádně významný podíl *Maestra daddesca* na výzdobě *Antifonářů z cisterciáckého kláštera San Salvatore v Settimu* (nyní v Ospedale degli Innocenti, cod.CXXXIX/1-5), dopsaných k r.1315 nebo *Misálu z ženského benediktinského kláštera San Pier Maggiore ve Florencii* (v Knihovně semináře Cestello ve Florencii, cod.325, OBR: 77) z přelomu 20.-30.let '300, jejichž výzdoba je mimořádně významná i z hlediska vztahů Florentské školy k Mistru Kodexu sv.Jiří a jím ovlivněné knižní malby ostatních částí Toskánska.⁸⁰ *Mistr Kodexu sv.Jiří* se

⁷⁵ Orientačně o významu dílny *Pacina da Bonaguida* i v souvislosti s jeho deskovými obrazy (např. *Arbor vitae* z Florentské akademie, *Ukřižování ze Santa Felicita* ve Florencii, polyptych ze *Santa Felicita* ve Florentské akademii - sign. a dat.1315-20 ? nebo *tabernáku* ze sb.Wildenstein Tucson ve sb.Kress na Universitě v Arizoně) viz M.Boskovits; *A critical and historical corpus of Florentine painting, sec.III./II.*, Firenze 1987, s.568 ad.

⁷⁶ Blíže o výzdobě *Bible z Trivulziany* (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms.2139) z doby po r.1300 (dok. ve 30.letech '300) viz M.Salmi 1954 (pozn.71), s.35 ad. nebo G.Bologna; *La Trivulziana e le sue preziose raccolte*, Milano 1990, s.84 ad.

⁷⁷ K výzdobě rukopisu *Statutti della Misericordia* (pův.soukr.sb. v Lyonu, nyní v Laurenzianě, Plut.39) datované r.1315 viz M.Tesi 1986 (pozn.73), s.130 ad. a k mistrům nové generace, k *Maestro daddesco* viz M.Salmi 1954 (pozn.71), s.41ad. a nejnověji M.Boskovits ed.; *A critical and historical corpus of Florentine painting, sec.III./V.*, Firenze 2001, k *Maestro delle Effiggi domenicani* a *Maestro del Biadaiolo* viz tamtéž, R.Offner ed. III./VII., Firenze 1957, s.153 ad.

⁷⁸ K výzdobě části *Villaniho kroniky z Vatikánu* (Vat.ms.Chigi LVIII.296) z 20.let '300 viz M.Salmi 1954 (pozn.71), s.36 ad. a pozn.75.

⁷⁹ Detailněji o pozdním období dílny *Pacina da Bonaguida* od 30.let '300 ve vztahu s činností *Maestra delle Effiggi domenicane*, nejnověji viz M.Boskovits ed.; *Miniature a Brera 1100-1422: Manoscritti dalla Biblioteca Nazionale braidense e da Collezioni private*, Milano 1997, s.190-193.

⁸⁰ Monograficky k výzdobě *Antifonářů z cisterciáckého kláštera San Salvatore v Settimu* (Firenze, Ospedale degli Innocenti, cod.CXXXIX/1-5), dopsaných k r.1315 od *Maestra daddesca* viz L.Bellosi; *Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze*, Firenze 1977, s.250-254 a k *Misálu z ženského*

také přímo podílel na výzdobě *Graduálu D ze S.Salvatore v Settimu u Florencie* (Roma, Sta Croce in Gerusalemme, cod.D) z 20.let '300, a to v součinnosti s dílnou Pacina di Bonaguida i Maestrem daddescem (detailněji viz níže – kapitola III.1.3).

Kromě těchto velkých tvůrců, představitelů generace, se **od tvorby Pacina di Bonaguida odvíjí i činnost dílen nižší kvality**, v nichž např. vunikl *Breviř z Vallombrosy* (v tamním Opatském archivu, cod.Ms.V.4, pocházející z ženského benediktinského kláštera San Pier Maggiore ve Florencii) z 20.-30.let '300 (OBR: 79).⁸¹ Jeho tvůrci spojují figurální kánon Pacina di Bonaguida a systém rozvrhu výzdoby s ornamentálním repertoárem akantového listoví přejímaném z florentských rukopisů silně provázaných se sienským knižním malířstvím, jež v nejvyšších kvalitativních vrstvách reprezentuje právě výše zmíněný Maestro daddesco.

Kvantitou knižní produkce Florentská škola převyšuje všechna známá toskánská centra. Ačkoliv tedy jde o díla stylově se opírající o mnohé zdroje a do značné míry o styl malířsky opoziční k Giottovi i významnou měrou závislejším na soudobém sienském malířství, přesto zůstává Florencie i pro 1.třetinu '300 jedním z nejproduktivnějších a co do působnosti své iluminace i jedním z nejdůležitějších center italského knižního malířství. Z celoitalské perspektivy se tedy vztah mezi sienským a florentským knižním malířstvím může jevit v následující zkratce: Siena je jedním z hlavních zdrojů stylu, který ve Florencii, v tamním mimořádném a nesrovnatelném rozsahu knižní tvorby našel hlavní prostředek svého šíření nejen po Toskánsku a Itálii, ale i mimo Itálii. Právě florentské dílny totiž nejpozději od 2.čtvrtiny '300 v mimořádném rozsahu uspokojují i potřeby avignonského papežského dvora a z tohoto hlediska jsou velmi významné i pro české knižní malířství 14.století (viz kapitola III.1.3).

Významný objem produkce rukopisů ve Florentské škole 1.třetiny '300 by mohl vést k předpokladu, že i v centrech Toskánska, spojených s Florencií od 2.poloviny '200 a na přelomu století bude Florencie následována i během navazujících desetiletí, zvláště pokud je tamní monumentální malířství s florentským prostředím i nadále provázáno. Jak ale dokládá situace v **LUCCE**, je tento předpoklad mylný. Tamní skriptorium činné od 70.let '200 na výzdobě *Antifonáře ze San Frediano* (cod.A, C, D, E) dokončuje jeho výzdobu až do 90.let '200, přičemž stylově důsledně navazuje na práce florentského skriptoria činného pro Santa Maria Novella (zejména tamního Třetího mistra) a patrně souvisí i s florentskými dílnami spojenými s aretinským skriptoriem 2.poloviny '200 (viz kapitola II.1.4).⁸² Tato nadregionální toskánská knižní kultura 2.poloviny '200 pak v Luce pokračuje až do 1.desetiletí '300, kdy zmíněné místní skriptorium vytváří *skupinu tří antifonářů ze Státní knihovny v Luce* (ms.2648, 2654, 2691) z přelomu '200

benediktinského kláštera San Pier Maggiore ve Florencii (Firenze, Biblioteca del Seminario Maggiore del Cestello, cod.325) z přelomu 20.-30.let '300 viz M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto ed.; *Codici liturgici miniati dei Benedettini in Toscana*, Firenze 1982, s.18 a 141-160.

⁸¹ K výzdobě *Breviře z Vallombrosy* (Vallombrosa, Archivio del'Abate, cod.Ms.V.4, pocházející z ženského benediktinského kláštera San Pier Maggiore ve Florencii) z 20.-30.let '300 viz M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto 1982 (pozn.80), s.160-174.

⁸² K výzdobě *Antifonáře ze San Frediano* (cod.A, C, D, E) ze 70.-90.let '200 a jeho vztahu k florentskému skriptoriu činnému pro Santa Maria Novella viz M.Paoli; *Coralì della Biblioteca Statale di Lucca*, Firenze 1977, s.20-23 a 54-58, 70-73, 119-122 a k souvislostem s florentskou dílnou Legendáře od františkánů ze Santa Croce (Firenze, BN.Conv.Soppr.Sta Croce, ms.C.V.5) ze 70.-80.let '200 viz R.Passalacqua – M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto; *I codici liturgici miniati duecenteschi nell'Archivio Capitolare del Duomo di Arezzo*, Firenze 1980, s.14 ad..

a '300 a dále *Graduál a chorální knihu ze Státní knihovny v Luce* (ms.2691), z 1.desetiletí '300, dochovanou v karmelitánském klášteře San Pier Cigoli.⁸³

Ornamentika těchto rukopisů sice z větší části zachovává dekorativní systém předešlé vrstvy iluminací, ale jejich pojetí figurálních výjevů je mnohem **výrazněji spojeno s ohlasy Cimabuova stylu**, obdobně jako soudobá díla lucckého malíře Deodata Orlandiho nebo florentské iluminace 90.let '200.⁸⁴

Zhruba ve stejné době, tedy na přelomu '200 a '300 se ale v Luce objevuje další **dílna rukopisů z Kapitulní knihovny v Luce** (n.137, 287, 313, 319, 322), datovaných od 90.let do 1.desetiletí '300.⁸⁵ S těmito rukopisy souvisí výrazná transformace předešlého nadregionálního toskánského stylu florentského původu, který byl v 90.letech postupně stále silněji orientován na Cimabua, přičemž tato stylová proměna se výrazně opírá o vzory boloňského původu. Zmíněné skriptorium však nenavazuje na soudobé práce Jacopina da Reggio, které představují vrchol Druhého boloňského stylu, ani na konservativněji orientovanou dobovou produkci skupiny dílen kolem Mistra z r.1285, ale ze všeho nejdůležitějším **východiskem se patrně stávají díla Prvního boloňského stylu z 60.-70.let '200 nebo z těch boloňských rukopisů 80.let, které tento styl uchovávají.**⁸⁶

Vznik onoho Prvního boloňského stylu je také spojen s toskánskou knižní kulturou, která měla tak silné zázemí i v Luce, takže nejde o vazbu výrazně vzdálených či cizorodých forem, ale pouze o **posun orientace od florentských a z části aretinsko-florentských vzorů k Boloni**. Avšak nikoliv k soudobé tvorbě Boloně, ale téměř historisujícím způsobem k dílům 20-40 let starým. Vzniká tak, ve své době velmi **konservativní (až tradicionalistický) styl**, který onen florentský stylový základ končícího '200 (především v pojetí figurálního kánonu, ve výběru listoví a z části i z hlediska konstrukce iniciál) spojuje s motivy typickými pro Boloňský první styl (jako je systém rozvrhu výzdoby bordur založený na tektonických žerdích, přejímány jsou typy boloňských drolierí a zachované tradiční tvary ornamentiky jsou odlehčovány, oprošťovány, výrazněji se uplatňuje lehkost a zběžnost tahů a nejnápadnější posun se jeví ve výrazně kontrastní barevnosti s dominancí modré a červeno-oranžových tónů).

Velmi záhy, **již v průběhu 90.let '200 část iluminátorů této dílny (a po r.1310 snad i celá dílna) přesídlila do Pisy**, kde v 90.letech vzniká osobitá varianta tohoto stylu, který našel výraz ve výzdobě nedokončených částí *Dvousvazkové Bible ze Semináře sv.Kateřiny* (ms.188-189) zv. *Bibbia di Calci*, sepsané k r.1165 a z části iluminované na počátku '200 (viz níže a kapitola I.1.2, OBR: 86). V **Pise se styl tohoto skriptoria během 1.desetiletí '300 dále vyvíjel do nové podoby** (na výzdobě tamních *právních rukopisů z Městského archivu A,N.4. a A.,N.5* - viz níže), přičemž onen **nový stylový stupeň je**

⁸³ O výzdobě skupiny tří antifonářů ze Státní knihovny v Luce (Lucca, Biblioteca Statale, ms.2648, 2654, 2691) z přelomu '200 a '300 viz M.Paoli 1977 (pozn.82), s.58-70, 73-119 a o výzdobě *Graduálu a chorální knihy ze Státní knihovny v Luce* (Lucca, Biblioteca Statale, ms.2691) z 1.desetiletí '300, jež se dochovala v tamním karmelitánském klášteře San Pier Cigoli viz tamtéž, s.17-22.

⁸⁴ K Deodatu Orlandim viz M.Boskovits 1976 (pozn.72), s.34 ad.

⁸⁵ K rukopisům z Kapitulní knihovny v Luce (Lucca, Biblioteca Capitolare, n.137, 287, 313, 319, 322), datovaných od 90.let do 1.desetiletí '300 viz G.dalli Regolli; *Miniatura pisana del Trecento*, Pisa 1963, s.14 ad.

⁸⁶ Možné vzory boloňského původu jsou většinou hledány v okruhu rukopisů toho druhu jako je *Infortiatum z Turína* (Torino, BN.Ms.E.I.8) z 80.-90.let '200 viz G.dalli Regolli 1963 (pozn.85), s.15. Jde o rukopisy spojované s širším okruhem Mistra z r.1285, jejichž tvůrci jsou mnohem výrazněji svázáni s tradicemi první vrcholné fáze Prvního stylu, tedy díly 60.-70.let '200, na rozdíl od tvorby Mistra z r.1285 nebo Mistra z Imoly viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.29-30.

dochován i v rukopisech v Luce, datovaných do 1.čtvrtiny '300. Jde o *rukopis z Vládní knihovny* (cod.Tucci-Tognetti) a z *Kapitulní knihovny* (cod.302), které se však od pisánských vzorů odlišují důrazně kontrastní barevností, navazující na předešlou vrstvu zmíněných kodexů z Kapitulní knihovny v Luce (n.137, 287, 313, 319, 322) z přelomu '200 a '300.⁸⁷ Je tedy otázkou, *zda tento nový stylový stupeň vzniká pouze v Pise a původní dílna v Luce do r.1310 zaniká nebo zda obě skriptoria ve vzájemné součinnosti paralelně sledovala tentýž vývoj*. Ať již bude předpokládán zánik sledované dílny v Luce či její paralelní vývoj s Pisou, na základě historických událostí je možné navrhnout *upřesnění datace zmíněných rukopisů z Lukky (z Vládní knihovny, cod.Tucci-Tognetti a z Kapitulní knihovny, cod.302) do doby po r.1313*, kdy byla Lukka dobyta Pisou (ovládanou tehdy Uguccionem da Faggiuola, 1310-1316) a od té doby se obě města stávají spojenci proti Florencii, což bylo v Luce spojeno s porážkou tamních guelfů, nástupem ghibellinů a pro 1.třetinu '300 umocněno i vládou Castruccia (1316-28).⁸⁸ Podle dochovaných pramenů však nelze předpokládat, že by i v případě pisánských rukopisů mohlo jít o díla pocházející výhradně z Lukky, získaná po r.1313 neboť v Pise je činnost tohoto skriptoria podložena i datovanými rukopisy a velmi širokým zázemím děl, bezpečně souvisejícím s tamním prostředím (viz níže). Je poněkud zarážející, že *z doby vlády Castruccia Castraccaniho z rodu Interminelliů* (1316-1328) se v Luce žádné rukopisy nedochovaly, ačkoliv tento tyran (od r.1326 vévoda lucký) byl i ve své době proslulý podporou umění (zejména však architektury).⁸⁹ Pokud ovšem s jeho osobou nelze spojit některá díla z Pisy, jíž ovládl v roce své smrti r.1328, což je ovšem s největší pravděpodobností nemožné (viz níže).

Výše zmíněný předpoklad o působnosti knižní malby florentské školy v rámci Toskánska, dané jejím velkým kvantitativním rozsahem (na rozdíl od situace v Luce) velmi ilustrativně potvrzuje situace knižního malířství v **PISE**. Z hlediska iluminací je pro Pisu 1.třetina '300 dobou mimořádného rozkvětu, ale současně jde též o dobu velmi pronikavých stylových proměn tamní knižní produkce. Jak již bylo zmíněno v kapitole II.1.4., z 2.poloviny '200 se v Pise nedochovaly žádné rukopisy, u nichž by bylo možné předpokládat jejich místní dílenský původ. Situace se mění *s příchodem části dílny z Lukky během 90.let '200* (tj. dílna rukopisů z Kapitulní knihovny v Luce, n.137, 287, 313, 319, 322 z konce '200 a 1.desetiletí '300 – viz výše). V Pise tito iluminátoři v 90.letech a možná i kolem r.1300 pracují na výzdobě nedokončených částí *Dvousvazkové Bible ze Semináře sv.Kateřiny* (ms.188-189) zv. *Bibbia di Calci*, zejména však na jejím druhém svazku (ms.189).⁹⁰ Bible byla sepsána již k r.1165 a z části

⁸⁷ O výzdobě *rukopisu z Vládní knihovny* (Lucca, Biblioteca Governativa, cod.Tucci-Tognetti) a z *Kapitulní knihovny* (Lucca, Biblioteca Capitolare, cod.302) z 1.čtvrtiny '300 a jejich vztahu k rukopisům v Pise (zejména k *právním rukopisům z Městského archivu*, Pisa, Archivio Comunale, cod. A,N.3, A,N.4. a A.,N.5) z 1. a 2.desetiletí '300 viz G.dalli Regolli 1963 (pozn.85), s.16-22.

⁸⁸ Orientačně viz D.Compagni – G.Villani; *Florentské kroniky doby Dantovy* (ed.Z.Kalista), Praha 1969, s.311: Při dobytí města došlo k vyloupení chrámových pokladů.

⁸⁹ K architektonickým podnikům Castruccia Castraccaniho viz např. tamtéž, s.359 (vnější sochařská výzdoba hradu Montemurlo).

⁹⁰ K výzdobě nedokončených částí *Dvousvazkové Bible ze Semináře sv.Kateřiny* (ms.188-189) zv. *Bibbia di Calci*, zejména však jejího druhého svazku (ms.189) z 90.let '200 až počátku 1.desetiletí '300 viz G.dalli Regolli 1963 (pozn.85), s.14-15 a nověji viz V.Raffaeli Paola; *I manoscritti liturgici musicali della Biblioteca Catheriniana e del Fondo Seminario Santa Caterina dell'Archivio Arcivescovile di Pisa*, Lucca 1993, s.77 ad. a nejnověji viz O.Banti ed.; *Libreria nostra communis: Manoscritti e incunaboli della Biblioteca Cathariniana di Pisa*, Pisa 1994, s.27-31 a 39-40.

iluminována na počátku '200 (viz kapitola I.1.2) a právě tato starší část výzdoby Bible byla spolu s dalšími zdejšími rukopisy ze skriptoria San Vito in Borgo z počátku '200 jedním z hlavních zdrojů pro transformaci stylu, který si zmínění iluminátoři přinesli z Lukky. Základy stylu dílny Dvousvazkové Bible ze Semináře sv.Kateřiny vycházející z výše zmíněné vrstvy boloňských rukopisů pozdní fáse Prvního stylu, byly v Pise poněkud **transformovány do místně nezaměnitelné stylové varianty**. Oproti luckým rukopisům se v Bibli Calci nápadně mění barevnost ve prospěch pestřejší škály tónů, droalerie boloňského typu (dle Prvního boloňského stylu) jsou doplňovány o monstra, jež ve tvarové skladbě těží z místních rukopisů z počátku '200 a na rozdíl od luckých rukopisů této vrstvy jsou v Pise zdůrazňovány i nálevkovité a vidlicovité tvary těl iniciál (proti směru vývoje většiny italských center doby, ale v obecné rovině v souladu s dobovou produkcí ve Florencii a tradičnější vrstvou rukopisů v Sieně). Nápadným a výrazně charakteristickým rysem výzdoby Bible ze Semináře sv.Kateřiny, jak oproti soudobým rukopisům v Luce, tak z hlediska dalšího vývoje pisánské iluminace, je mimořádně **hojně užívání monster, trojlistů a zaostřených forem akantu** v ornamentálním tvarosloví této dílny, která současně zakládá kontinuitu iluminátorských aktivit, sledovatelných v Pise až do počátku '400 (detailněji viz kapitola III.2). Iluminátoři v Pise, kteří po 1300 navazují na tuto dílnu, postupně opět proměňují její styl. Pro orientaci je lze označit jako dílnu rukopisu Breve Pisani Communis z Městského archivu (A,N.3) datovaného mezi léta 1303-1314 (OBR: 87).⁹¹ Hlavními **zdroji tohoto nového pisánského stylu 1.dvou desetiletí '300** jsou kromě předešlé místní tradice, zahrnující jak nedávné práce na dokončení Bible ze Semináře sv.Kateřiny, tak dědictví rukopisů z počátku '200 i podněty čerpané z **Boloňské školy**, tentokrát však nikoliv pouze z tamních konservativních vrstev rukopisů, ale i motivy **ze soudobých dílen počínajícího '300** (jako např. dílna Mistra z r.1311) nebo **i soudobé padovské produkce** (ve skupině rukopisů kolem Boethiova kodexu z Antoniany Ms.203), a to v používání volně do bordur rozesetých nálevkovitých srostlic, zlatých bobulí nebo různých forem přetáčeného listoví do protažených výběhů (viz kapitola III.2). Současně ovšem tyto motivy transformují do výrazně kresebné podoby a uvedený druh listoví spojují i s motivy čerpanými **ze soudobé Florentské školy**, konkrétně z iluminací dílny Pacina di Bonaguida je převzato schéma rozvilinové výzdoby bordur z přetáčeného listoví a nikoliv stvolů (i když vedle florentských vzorů zde mohly působit též janovské předstupy tohoto druhu skladby z 2.poloviny '200 viz kapitola III.2), spolu s typem kadeřavých akantových listů kombinujících zaostřené a laločnaté tvary (charakteristickým pro dílnu Pacina di Bonaguida), které jsou užívány vedle v Pise tolik oblíbených trojlistů. Zmíněné motivy popádkého a florentského původu jsou ale **do značné míry stylisovány** a navzdory pohybově rafinovaným sestavám působí spíše **plošně a kresebně**. Týž linearismus ovládá i figurální kánon a prostorová koncepce výjevů využívá jen základní schémata bez prostorových rafinovaností florentské či popádké produkce od 1.desetiletí výrazně prostoupené i pokročilými motivy Giottova stylu, jež se ve zmíněné vrstvě pisánských rukopisů zcela nevyskytují. I barevnost těchto iluminací se velmi odlišuje od dobové florentské, sienské i popádké produkce svojí mimořádnou pestrou zářivostí bez pokusů o její sladění. Přesto kombinace motivů z místní tradice, florentských a

⁹¹ K výzdobě rukopisu *Breve Pisani Communis z Městského archivu* (Pisa, Archivio Comunale, cod. A,N.3) datovaného mezi léta 1303-1314 a dílně, v níž vznikl viz G.dalli Regoli 1963 (pozn.85), s.16-22 a nejnověji O.Banti 1994 (pozn.90), s.30-35 a 45.

popádkých prvků je v těchto iluminacích dovedena do podoby **plně definované lokální stylové syntézy, zcela autonomního charakteru**. K hlavním dílům tohoto stylu patří především *soubor právních rukopisů z Městského archivu v Pise* (cod.A,N.3, cod.A,N.4, cod.A,N.5) z 1. dvou desetiletí '300, z nichž vyniká zejména *Breve Pisani Communis* (A,N.3) datované mezi léta 1303-1314.⁹² Kromě právních rukopisů tato dílna pracovala i na *liturgických rukopisech* (*Misál bez sign. z Musea sv.Matouše v Pise, Misál římský z Universitní knihovny v Pise č.528*) a její produkci dokládají i rukopisy určené pro pisánské okolí (např. *Žaltář pro vallombrosiánský klášter S.Paolo a Ripa d'Arno v Laurenzianě, Ms.Acq. e Doni 181*).⁹³ Stylově velmi blízké rukopisy tohoto druhu lze **nalézt i v soudobé Lucce**, avšak (jak již bylo výše zmíněno), s posunutou barevnou škálou směrem ke kontrastní skladbě modré a červeno-oranžové, tak jak odpovídá lucké tradici z konce '200 (např. *rukopisy z Vládní knihovny v Lucce, cod.Tucci-Tognetti* nebo *z Kapitulní knihovny v Lucce, cod.302* viz výše). Ačkoliv uvedený styl představuje zcela autonomní projev místního prostředí, během 20.let '300 zaniká.

Od 20.let '300 začíná v Pise působit nové skriptorium, v němž vznikly *Antifonáře z Musea sv.Matouše* (cod.M, N, O, P) z 20.let '300, přičemž velmi intenzivní činnost této dílny pokračuje i ve 30.letech a dále až k polovině století (např. *Právní rukopisy z Městského archivu v Pise, A,N.6, 15, 18* z 30.let '300).⁹⁴ Jde o díla jednoznačné **florentské orientace**, a to na soudobé rukopisy dílny Pacina di Bonaguida, přesněji té její vrstvy, kterou lze spojit s **Maestrem daddescem** (v systému rozvrhu výzdoby, figurálním kánonu i typice tváří a v základních formách ornamentiky), ale na rozdíl od Maestra daddesca se v Pise ve figurálních motivech výrazně uplatňuje i měkká modelace a šerosvitný kolorit po způsobu iluminací **soudobé Sienské školy**. Přímější vztahy Pisy k Sieně dokládá i podstatně důslednější převzetí Ducciovy typiky tváří i figurálního kánonu. Tuto vazbu na sienské umění lze sledovat i ve vrstvě z 2.čtvrtiny '300, kde nadto přistupují i vazby k Simonu Martini, činnému i pro Pisu (sign.polyptych v Museu sv.Matouše v Pise z dom.kl.Sv.Kateřiny v Pise z r.1319).⁹⁵ Florentské východisko tohoto stylu je ale v rukopisech 20.let velmi výrazné. **Tato druhá autonomní syntéza pisánské iluminátorské školy představuje jeden z nejkvalitnějších okruhů soudobé toskánské knižní malby, reagující na nejnovější stylový vývoj hlavních center oblasti** (na Sienu a Florencii) **a současně transformující a obohacující tyto prostředky do podoby souladné**

⁹² Blíže o dílně pojmenované dílna rukopisu *Breve Pisani Communis* (A,N.3) viz pozn. výše.

⁹³ O *Misálu bez sign. z Musea sv.Matouše v Pise* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo), *Misálu římském z Universitní knihovny v Pise* (Pisa, Biblioteca Universitaria, n.528) a *Žaltáři pro vallombrosiánský klášter S.Paolo a Ripa d'Arno v Laurenzianě* (Firenze, Laurenziana, Ms.Acq. e Doni 181) z rozmezí 1300-1320 viz G.dalli Regolli 1963 (pozn.85), s.16-22 a nověji viz O.Bantti 1994 (pozn.90), s.30-32 a přísl.kat.hesla.

⁹⁴ K výzdobě *Antifonářů z Musea sv.Matouše* (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, cod.M, N, O, P) z 20.let '300 viz G.dalli Regolli 1963 (pozn.85), s.22-26 a příslušná kat. hesla a k *Právním rukopisům z Městského archivu v Pise*, (Pisa, Archivio Comunale, A,N.6, 15, 18) z 30.let '300 viz G.dalli Regolli 1963 (pozn.85), s.27-30 a příslušná kat.hesla a nověji o dílně, v níž vznikly viz C.De Benedictis; Sullo scriptorium pisano del Breviario Strozzi 11, In: *La miniatura italiana in eta romanica e gotica, Atti del I.Congresso di Storia della Miniatura Italiana*, Firenze 1979, s.489-499, dále G.dalli Regolli; *Mostri, maschere e grilli nella miniatura medioevale*, Pisa 1980, s.20 nebo G.dalli Regolli – M.Paoli; I corali miniati da S.Francesco a Pisa, In: *Critica d'Arte*, L, 1985, s.47-51 a nejnověji F.Todini ed.; *La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia: Miniature*, La Spezia 1996, s.231-238.

⁹⁵ Orientačně k S.Martinim a jeho signovanému polyptychu v Museu sv.Matouše v Pise z dominikánského kláštera Sv.Kateřiny v Pise z r.1319 viz G.Contini; *L'Opera completa di Simone Martini*, Milano 1970, s.87-88.

s *místní tradicí* (včetně nadprůměrného využití monster v ornamentálním systému, což je i považováno za jeden z charakteristických rysů pisánské iluminátorské školy).⁹⁶ Vzniklý styl se v Pise ve 20. letech '300 stává základní normou, na níž budou zdejší iluminátoři navazovat po velkém moru i na přelomu '300 a '400.⁹⁷

Souběžně s touto dílnou, s největší pravděpodobností v jejím rámci, se od poloviny 20. let objevuje i jedna z nejvýznamnějších osobností italské knižní malby před polovinou '300: Mistr Breviře Strozzi 11, pojmenovaný dle rukopisu dopsaného r.1326 pro Eufrasii de Lanfranchi, představenou kláštera Santo Stefano v Pise a uloženého v Laurenzianě (OBR: 88).⁹⁸ Mistr Breviře Strozzi 11 a jeho nejbližší spolupracovníci vytvořili ve 20.-30. letech '300 *Antifonáře z Musea sv. Matouše v Pise* (cor.A, B, D, E), v nichž lze doložit díla velmi blízká Mistru Kodexu sv. Jiří, do jehož tvorby lze bezpečně zařadit např. *vyřiznuté miniatury z Berlína* (inv.2000, 1991, 1993, 1985, 1990, 1987, 1994, 1997, 1998, 1995, 1984, 1989, 1986, 1996), které s největší pravděpodobností souvisejí s tímto pisánským prostředím.⁹⁹ ***Výzdoba rukopisů z okruhu Mistra Breviře Strozzi 11 je jedním z raných příkladů stylově nadregionální produkce 2.čtvrtiny '300, která směřuje k vytvoření druhé velké syntézy italského malířství, tak jako práce Mistra Kodexu sv. Jiří či vrcholná díla Maestra daddesca.***

Historické okolnosti vzájemných vazeb mezi Florencií a Lukkou (do r.1313) na straně jedné a Lukkou a Pisou (od 1313 do 1329) na straně druhé mohou pouze z části podhalit vazby iluminací mezi zmíněnými centry. Problematika vztahů mezi Lukkou a Pisou v souvislosti s kresebnou syntésou popádkých a florentských komponent (rukopisy kolem *Breve Pisani Communis z Městského archivu v Pise, A,N.3* z let 1303-14) byla již zmíněna výše. Pisu i Lukku tehdy ovládal Uggucione da Faggiuola (1310-1316, od 1313 i Lukku), ale pokládat tuto vrstvu děl za umění spojitelné s jeho osobou by bylo milné neboť zmíněná stylová vrstva vzniká v době před jeho působením v Pise a nadto vzájemné vazby iluminátorských dílen v Pise a Luce pocházejí již z 90. let '200, kdy ghibellinská Pisa válčila s guelfskou Lukkou.¹⁰⁰ Pro okolnosti velmi časného prosazení pokročilého florentsko – sienského stylu 20. let v Pise poskytují historické události doby opory ještě slabší. Lze vyloučit, že by šlo o díla spojitelná s vládcem Pisy Gaddem della Gherrardescha (1317-1320), protože byl sesazen dříve než zmíněná skriptoria zahájila činnost. Také jeho nástupce Ranieri della Gherrardescha (strýc předešlého, vládnoucí v Pise 1320-26) jako jeden z hlavních exponentů ghibellinské strany patřil vedle Castruccia k hlavním nepřátelům Florencie i Sieny a právě v jeho době sledované skriptorium zahajuje svoji činnost. Ačkoliv od r.1324 mezi Ranierim della Gherrardescha a Castrucciem vzniká nepřátelství, Pisa přesto neopouští protiflorentskou koalici. Naopak

⁹⁶ Detailně o významu monster ve výzdobě rukopisů z Pisy i ve 20.-40. letech '300 a dále viz G.dalli Regolli 1980 (pozn.94), s.20 ad.

⁹⁷ Srovn.obr.dokumentaci viz G.dalli Regolli 1963 (pozn.85), s.92-99 se s.108-112 nebo s.113-119 se s.207-220.

⁹⁸ K Mistru Breviře Strozzi 11 (dle Breviře, Firenze Laurenziana, ms.Strozzi 11, dopsaného r.1326 pro Eufrasii de Lanfranchi, představenou kláštera Santo Stefano v Pise) viz C.De Benedictis 1979 (pozn.94), s.489-499 a nejnověji viz F.Todini 1996 (pozn.94), s.231-238.

⁹⁹ K souvislostem *vyřiznutých miniatur z Berlína* (Berlin, Kupferstichkabinett, inv.n. inv.2000, 1991, 1993, 1985, 1990, 1987, 1994, 1997, 1998, 1995, 1984, 1989, 1986, 1996) od Mistra Kodexu sv. Jiří s Mistrem Breviře Strozzi 11 viz M.G.Ciardì Dupre dal Poggetto; *Il Maestro del Codice di San Giorgio e il Cardinale Jacopo Stefaneschi*, Firenze 1981, s.109 ad.

¹⁰⁰ K historickým poměrům na severu Toskánska v 1. třetině '300 vizGuicciardini.....v **Písku**.....

Castruccio ovládá Pisu až v roce své smrti (1328) a tou dobou se v tamních skriptoriích tento nový florentsko-sienský styl již plně rozvíjí. Je pravděpodobné, že přitažlivost „aristokratického vkusu“ sienského a florentského malířství 20.let '300 působila i na elitu politicky zneprátené ghibellinské strany. Vznik tohoto stylu ve Florencii ale nelze také jednoznačně opřít o historické události doby, i když pobyt Karla z Anjou, vévody Kalábrijského, jemuž byla Florencie 19 měsíců residencí (1326-1327) otevírá problém možných předpokladů pro podněty tamnímu knižnímu malířství, avšak sledovaný styl se ve Florencii prosadil již před příchodem vévody Kalábrijského. Možný dopad předání vlády nad Florencií Robertovi z Anjou (1313-1322) nelze patrně přeceňovat pro jeho nepřítomnost ve městě a pro dobové válečné události (nejdříve problémy s Jindřichem Lucemburským, poté s Castrucciem), které byly záminkou pro ekonomické vysávání obce a neposkytovali přílišnou oporu pro reprezentativní umělecké zakázky (výraznější kvantitativní vzestup počtu příležitostí pro umělecké zakázky spadá ve Florencii do doby po r.1330).¹⁰¹ V souvislosti se sledovaným malířstvím siensko-florentského stylu je nebezpečné užívat zavádějící pojmy „aristokratické“ či „dvorské“ umění Sieny (v přeneseném smyslu v souvislosti s příslušnou sledovanou vrstvou dílny Pacina di Bonaguida i Florencie), neboť ve Florencii to není aristokracie, ani špičky patriciátu, ale „střední vrstva měšťanů,“ za jejichž vlády se tento styl stal hlavním proudem dobového knižního malířství. Od správních reforem z let 1282-95 je postavení florentské aristokracie a nejvyššího patriciátu stále výrazněji omezováno a každý pokus zvrátit tuto situaci moc měšťanstva ve Florencii spíše posiloval (1295, 1306).

Kromě těchto hlavních center Toskánska (Sieny, Florencie, nově i Pisy a z počátku též Lukky) lze doložit významnější iluminátorské aktivity také v **AREZZU** a Cortoně. Jestliže ve 2.polovině '200 bylo aretinské skriptorium jedním z důležitých center knižní malby, v 90.letech '200 zde iluminátorské aktivity doznívají. Z pozdních děl, která **udržují styl předešlého období**, patří k nejdůležitějším *Antifonář z Pieve d'Arezzo* (cod.B) a s ním spojené rukopisy *Antifonáře a graduálu z Pieve d'Arezzo* (cod.C).¹⁰² Oproti předešlé vrstvě aretinských rukopisů (viz kapitola II.1.4) dochází k nápadnému **zchudnutí repertoáru**, barevná škála je mnohem **kontrastnější** a přes snahu opakovat předešlé bohaté skladebné variace dochází k jejich **zjednodušení a expresivní transformaci** s větším důrazem **ke kresebnosti** původně plastických forem ornamentiky i figurálních motivů, při současném manýristickém **protahování proporcí postav**. Volnější analogie aretinského stylu dokládají i *Graduály dochované v Santa Maria in Castello v Janově* (*Graduál A*, č.25 z konce '200 a *Graduál D*, č.29 z 1.čtvrtiny '300), v jejichž výzdobě je aretinský systém velmi výrazně obohacen o **prvky boloňského původu**, avšak jde o tvarosloví spojené s **tradicí Prvního boloňského stylu**, nikoliv se soudobou tvorbou Boloňské školy (zejména konstrukce žerdí ve výzdobě bordur odkazují k tradici 60.-

¹⁰¹ Ilustrativně zlepšení situace v tomto smyslu dokládá i obnova prací na florentském dómu od r.1331 a kromě architektonických a sochařských prací i velký kvantitativní rozkvět knižní malby od počátku 30.let '300 viz L.Fabbi – M.Tacconi; *I Libri del Duomo di Firenze: Codici liturgici e Biblioteca di Santa Maria del Fiore (secoli XI-XVI)*, Firenze 1997, s.190 ad. a z hlediska dobových pramenů viz D.Compagni – G.Villani 1969 (pozn.88), s.431 a 434.

¹⁰² K pozdním dílům aretinského skriptoria 90.let '200, jako je *Antifonář z Pieve d'Arezzo* (Arezzo, Archivio Capitolare del Duomo, cod.B) a s ním spojené rukopisy *Antifonáře a graduálu z Pieve d'Arezzo* (Arezzo, Archivio Capitolare del Duomo, cod.C) viz M.G.Ciardi Dupre – R.Passalacqua 1980 (pozn.82), s.22 ad. a příslušná kat.hesla.

70.let '200, k podobné vrstvě jaká byla zmiňována v souvislosti s rukopisy z Lukky 90.let '200 – viz výše).¹⁰³

Také v **CORTONĚ** ve 2.polovině '200 výrazně spojené s výše zmíněným aretinským skriptoriem tamní činnost iluminátorů na konci '200 doznívá. *Sborník obsahující Šalamounova přísloví a Senekovy spisy z Městské knihovny v Cortoně* (cod.23), pochází z přelomu '200 a '300 a také v jeho výzdobě je znatelný posun původního místního stylu (OBR: 91).¹⁰⁴ Základní dekorativní repertoár je doplněn o výrazně se prosazující *prvky boloňského původu*, které představují zvláštní *výběr ze schémat z Prvního boloňského stylu* (především z vrstvy 70.let '200: protahované formy listoví do zaostřených vrcholů a typy droleriových motivů), spojených s motivy *ze soudobé boloňské knižní malby*, avšak *tradicionalisticky orientované*, tedy díla kolem *Miniature di Seneca* (jak dokládá např. způsob rozvrhu výzdoby bordur kombinujícího žerdi a rozviliny ze stvolových závitnic) a současně je dosud patrná souvislost i s předešlou místní tradicí (např. typy monster, převaha laločnatých forem listoví a způsob jejich dessinové prokresby, typy pletenců a ač jsou formy značně odlehčeny, proplétavé a spirálovitě protáčené listoví bordur připomíná skladebná schémata aretinského skriptoria 2.poloviny '200). I když bylo r.1325 v Cortoně obnoveno biskupství (a tím zmenšena aretinská diecéze), ani tato událost se nestala podnětem k obnově místních iluminátorských aktivit. Nově potřebné rukopisy jsou během 2.čtvrtiny '300 dováženy především z Perugie, z části ze Sieny a před polovinou '300 i z Neapole.¹⁰⁵

III.1.3: *UMBRIE A ŘÍM-AVIGNON*

Vývoj knižního malířství v Umbrii od přelomu '200 a '300 a v 1.třetině '300 přímo navazuje na situaci 80.let '200. Vedle *kosmopolitního Assisi* otevřeného toskánským a popádkým (hlavně boloňským) podnětům je především *Perugia oním centrem, které množstvím své produkce i důsledně vyhraněným stylem svých iluminací expanduje* prostřednictvím rukopisů i iluminátorů do ostatních částí Itálie, především na jih, *do Říma a do jižní Itálie*. Perugia je také hlavním centrem umbrijských guelfů a systematicky v 1.třetině '300 buduje své dominium.¹⁰⁶ Poté co bylo v Cortoně r.1325 obnoveno biskupství a Cortona se tak vyvázala z přímé závislosti na aretinském biskupovi (ve 2.polovině '200 hlavním představiteli ghibellinů ve střední Itálii), do značné míry opustila i kulturní sféru toskánského malířství a po zániku svého skriptoria, závislého na aretinském, které v počátcích '300 také mizí, téměř zcela se přeorientovala na peruginské dílny.

Zvláštní situace knižní malby v **ASSISI** je i v době přelomu '200 a '300 a v následujících desetiletích dána mimořádným *významem výzdoby chrámu sv.Františka i jeho postavení mezi hlavními poutními centry Itálie*. Tyto okolnosti měly již ve 2.polovině '200 dalekosáhlý dopad do místní iluminátorské tvorby. Knižní malířství zde přímo čerpá z místní monumentální malby, v níž byla v 90.letech '200 dovršena první velká syntéza

¹⁰³ K výzdobě *Graduálů dochovaných v Santa Maria in Castello v Janově* (Genova, Biblioteca di Santa Maria in Castello, cod.A, č.25 z konce '200 a cod. D, č.29 z 1.čtvrtiny '300) viz P.Bonifazio Baroffio ed.; *Coral miniati di Santa Maria di Castello*, Genova 1976, s.54-56 a 81-83.

¹⁰⁴ K výzdobě *Sborníku obsahujícího Šalamounova přísloví a Senekovy spisy z Městské knihovny v Cortoně* (Cortona, Biblioteca Comunale, cod.23) z přelomu '200 a '300 viz M.degli Innocenti Gambuti; *I codici miniati medievali della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Firenze 1977, s.58 ad.

¹⁰⁵ K peruginským a sienským rukopisům užívaným v Cortoně viz M.degli Innocenti Gambuti 1977 (pozn.104), s.75-129.

¹⁰⁶ K historickým souvislostem situace v Umbrii v 1.třetině '300 viz kap.IV.1.3.

italského malířství a současně je zdejší produkce kosmopolitně *otevřena vnějším podnětům, které nacházejí výraz i v knižní malbě a paralelně doprovázejí místní iluminátorský styl*, na nějž mimořádnou měrou působí především toskánské a do konce 1. desetiletí '300 i římské malířství. Ve srovnání s Perugií je však *knižní produkce Assisi sevřena místním geografickým rámcem*, neboť františkánské kláštery v ostatních částech Itálie využívají domácí iluminátory v místě svého působení, kteří sice mohou reagovat na díla z Assisi, ale mnohem spíše na tamní monumentální malířství než iluminace.

Východiskem dalšího *vývoje místně nezaměnitelné stylové syntézy* jsou práce Mistra Breviře Ass.600 z konce 80.let '200, v nichž byla dovršena syntéza spojením tradice dílny *následníků Bible Giovanniho da Parma* (Ass.17) a dílny *Misálu Ass.262* (viz kapitola II.1.5, OBR: 95). Na tento stylový základ, považovaný za jeden z výrazů „umbro – římského expresionismu“ v 90.letech '200 navazuje Mistr Vat.Ross.479 (Zlatá legenda).¹⁰⁷ Do 90.let spadá i činnost *boloňsky orientované dílny Antifonáře Ass.Cant.2 (ms.1)* z 80.let '200, v níž vzniká *Graduál Ass.Cantorino 3 (ms.2)*, sepsaný r.1295.¹⁰⁸ Původní tvarosloví boloňského původu (dle Bernardina da Modena) spojené s byzantisujícími rysy, které tehdy výrazně působily na tuto vrstvu boloňské iluminace, jsou v Assisi transformovány pomocí umbrijských expresivních forem.

Po r.1300 se v dílnách v Assisi projevuje *další stylová diferenciacce*, přičemž vedle dílen důsledně *orientovaných na soudobé boloňské rukopisy počínajícího '300*, jež v Assisi zastupuje *skupina rukopisů kolem Summy Tomáše Aquinského* (Ass.117), sepsaná Fra Ugolinem di Donorio dochází *k rozrůznění původní místní stylové syntézy* do několika individualizovaných variant.¹⁰⁹

První variantu původní stylové syntézy Mistra Breviře Ass.600 reprezentuje Mistr Evangelistáře z Assisi (Ass.266), datovaného mezi léta 1295-1300.¹¹⁰ Výzdoba tohoto rukopisu spojuje figurální kánon *boloňského původu* (dle Prvního stylu, v analogii s rukopisy ze S.Petra v Gubbio) spolu s dekorativními schémata typickými *pro umbrijské* rukopisy a ornamentální repertoár je nadto výrazně doplněn o monstra, která se v předešlých vrstvách zdejších rukopisů příliš nevyskytovala. Druhou variantu obohacující místní stylovou syntésu představuje dílna Mistra Bible Ass.16, jejíž činnost vyplňuje 1. i 2. desetiletí '300 (OBR: 98).¹¹¹ Tento styl výrazně reaguje *na soudobé toskánské* malířství v prostorovosti a plastičnosti, která formuje i podobu listové ornamentiky. *Illuminace této dílny jsou jedním z nejdůležitějších zdrojů druhé stylové syntézy assiských dílen*, dovršené ve 20.letech '300. *Druhým významným zdrojem* onoho nového stylu 20.let jsou práce dílny Mistra Zlaté legendy z Městské knihovny

¹⁰⁷ K iluminacím *Zlaté legendy Vat.Ross.479* (Vat.Ross.479) z 90.let '200 viz M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto ed.; *I libri miniati da eta romanica e gotica*, I.Assisi 1988, II. Assisi 1990, s.129-130.

¹⁰⁸ K Dílně *Antifonáře Ass.Cant.2 /ms.1* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass..Cantorino 2 / ms.1) z 80.let '200, v níž vzniká *Graduál Ass.Cantorino 3 /ms.2* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass..Cantorino 3 / ms.2), sepsaný r.1295 viz tamtéž, s.113-121.

¹⁰⁹ K výzdobě *Summy Tomáše Aquinského* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.117), sepsaná Fra Ugolinem di Donorio na přelomu '200 a '300 a příslušné skupině rukopisů téže boloňské orientace viz M.G.Ciardi Dupre 1990 (pozn.107), s.254-258.

¹¹⁰ K Mistru *Evangelistáře z Assisi (Ass.266)*, a jeho eponymnímu rukopisu (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.266), datovaném mezi léta 1295-1300 viz tamtéž, s.132-139.

¹¹¹ K dílně *Mistra Bible Ass.16* a jeho eponymnímu rukopisu (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.16) z 1310-20 viz tamtéž, s.139-143.

z *Assisi* (ms.50), datované do rozmezí let 1310-20.¹¹² Zde je umbrijský expresivně orientovaný základ výrazně spojován s lineárními schémata *podle francouzských vzorů*, avšak bez snahy těmito prostředky kultivovat expresivní výraz figurálních výjevů, zatímco ornamentika naopak reaguje na soudobé *jihoitalské práce z Neapole a navazující díla z Abruzzi* (Bernardo da Teramo), takže v typologii akantového listoví dominují odlehčené, protáhlé zaostřené a hluboce prokrajované listy, skládané v bordurách do rozvilin z přetáčených a štěpených polopalmet, v obecné rovině podobným způsobem jako dekorativní schémata Pacina di Bonaguida nebo písánské dílny Breve Comuni Pisanis (A,N.3), ale vyznění tohoto druhu výzdoby je zcela jiné, závislé spíše na peruginých vzorech, které vznik tohoto druhu dekorace podnítily v jižní Itálii.

Uvedené dvě dílny poskytly hlavní zdroje pro *vznik nové stylové syntézy*, která byla *kolem poloviny 20.let zformována v dílně Mistra Brevíře z Assisi (Ass.165)* a stala se do poloviny '300 hlavním výrazem místních iluminátorů, který zcela vytlačil předešlé tendence pokoušející se spojovat umbrijské komponenty s popádkými schémata (OBR: 99).¹¹³ Kromě místních zdrojů vznik této syntézy velmi výrazně podpořily *i toskánské rukopisy*, s největší pravděpodobností především díla florentského skriptoria Pacina di Bonaguida (typ akantových listů i způsob jejich uspořádání v bordurách v kombinaci se žerděmi, včetně motivů štěpení a opakovaného spirálovitého přetáčení kolem osy hřbetu listu, typ droherií a volné zlaté kapky v bordurách – detailněji viz kapitola III.2). Kromě této, pravděpodobně florentské komponenty (výrazné v ornamentice) se ve figurálních výjevech projevují výrazné expresivní rysy v modelaci i kontrastním barevném rozvrhu, které však neoslabují plastické působení postav a výjevů. Z této dílny vzešly další tvůrci, kteří představují *hlavní projev místní iluminátorské školy 2.čtvrtiny '300*, opět individuálně rozrůžňovaný, ve smyslu zdůrazňování různých jednotlivých akcentů této stylové syntézy (např. *Mistr Misálu Ass.163* mírně rustikalizující figurální kánon hlavního mistra, jehož je přímým pokračovatelem, dále *Mistr Misálu Ass.169* z r.1334 charakteristický expresivní, ale sochařsky ostrou modelací a dále hlavní představitel nejsilnějšího vývojového proudu assiské knižní malby od 30.let – *Mistr Misálu Ass.267*, který uchovává *původní změkčení forem i expresivitu* Mistra Brevíře Ass.165, ale kultivuje ji jemností linearisujících schémat francouzského původu i prostorovou rafinovaností a dekorativností komposic 2.generace Giottových žáků).¹¹⁴

Souběžně s těmito dílnami v Assisi pracují i *iluminátoři přicházející z různých končin Itálie, zejména z Boloně a Perugia*. Pokud lze soudit podle dochovaného materiálu, zdá se, že na přelomu '200 a '300 převažují iluminátoři z *Boloně* (např. *Mistr Ass.155*), zatímco po r.1310 dominují písáři i iluminátoři z *Perugie* (např. *Mistr Ass.603*) a od 30.let '300 se i tato vrstva příchozích iluminátorů postupně, ale stále zřetelněji *přizpůsobuje místnímu stylu*, zejména jeho variantě representované *Mistrem Misálu Ass.267* (např. *Ass.504* nebo *Ass.610* ad.).¹¹⁵

¹¹² K dílně Mistra *Zlaté legendy z Městské knihovny z Poppi (ms.50)* a eponymnímu rukopisu (Poppi, Biblioteca Comunale, ms.50), datovaném do rozmezí let 1310-20 viz tamtéž, s.144-149.

¹¹³ K dílně Mistra *Brevíře z Assisi (Ass.165)* a k eponymnímu rukopisu (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.165) z doby kolem r.1325 viz tamtéž, s.152-161 a 235.

¹¹⁴ K dalšímu vývoji knižní malby v Assisi v rozmezí let 1330-1350 viz tamtéž, s.166 ad.

¹¹⁵ K problematice příchozích iluminátorů a písářů činných v Assisi ve stylu dílen svého uměleckého původu viz tamtéž, s.187 ad.

Táž přímá kontinuita iluminátorské tvorby, jakou lze sledovat v Assisi mezi léty 1280-1300 se vyskytuje i v **PERUGII**. Oproti Assisi je však Perugia již od 2.poloviny '200 spojena s vyhraněným *stylem, který v téměř jednotné podobě* dosahuje kvalit velmi charakteristické a nezaměnitelné stylové normy, jež mimo jiné již v 80.letech '200 začíná též *expandovat do okolních oblastí* (např. Orvieto se stává zcela závislé na iluminátorech z Perugia) a dále *do Říma a na jih*, kde iluminátoři z Perugia výrazně zasáhly do tamního vývoje knižní malby (viz kapitola II.1.5).

V době přelomu '200 a '300 v Perugii v dílně činné pro chrám sv.Vavřince vzniká výzdoba *Graduálu z Kapitulní knihovny* (ms.16) a *Rituálu z Kapitulní knihovny* (ms.27) (OBR: 101a).¹¹⁶ V jejich výzdobě pokračuje vývoj předešlé stylové vrstvy, především z hlediska ornamentálního repertoáru (dotvářeného jen výraznější expansí výzdoby do bordur hlavně pomocí akantových rozvilin v podobě protahovaných listů stáčených do závitnic), avšak v pojetí figurálních výjevů se odrážejí pokročilé změny, spojené s recepcí dramatictějších, patetičtějších a formálně *expresivnějších vrstev toskánského a umbrijského malířství* (především ze stylu Giunta Pisana a jeho umbrijských následovníků, ale i z děl Cimabua).¹¹⁷ Tato expresivita figurálních výjevů se stává jedním z důležitých rysů peruginské iluminace i v následujícím období. Společným stylovým výrazem další peruginské produkce je také *zářivá, široká barevná škála* a především bohatá ornamentální výzdoba, založená na figurálních iniciálách, které přejímají prostorové, plastické i výrazové prostředky monumentální malby, kontrastně doplněné plošnými dekorativními tapetami pozadí, jež vyplňují vnitřní pole iniciál. V případě ornamentálních iniciál se ve vnitřních polích uplatňují bohaté květinové srostlice a sestavy komponované z *pohybově složitého listoví*, které od iniciál expanduje do bordur. Avšak jedním z nejnápadnějších rysů této stylové syntézy jsou *akantové listy dynamisované pohybově i obrysem jednotlivých tvarů kombinujících zaostřené a laločnaté tvary kadeřavých typů akantu* a nesmírně *bohatá dessinová výzdoba vnitřních a především vnějších polí iniciál*, jež využívá velice dekorativně působivé rozvilinové sestavy, a to v míře nesrovnatelné s žádným jiným italským centrem té doby (viz kapitola III.2).

Bohatou knižní produkci Perugia v *době 1.třetiny '300* ovládají *dvě výrazné tendence*, pevně spojené výše naznačeným stylovým základem děl 90.let, jehož kořeny však sahají do 2.poloviny '200 (viz kapitola II.1.5). Obě tendence jsou souběžně *zastoupeny vedle sebe* ve výzdobě *Dvousvazkového antifonáře pro San Lorenzo* (ms.11 a ms.43), datovaného mezi léta 1300-1320 i slavném *Šestisvazkovém antifonáři pro San Lorenzo* (ms.45=A, 7=B, 13=C, 14=D, 17=E, 9=F) a s ním spojeném *Brevíři z Kapitulní knihovny v Perugii* (ms.38) z 1.třetiny '300, ale dokončovaných i ve 2.čtvrtině století (OBR: 101b).¹¹⁸ Dochovaný soubor děl této dílny doplňuje i *11 rukopisů z Městské knihovny*

¹¹⁶ K výzdobě *Graduálu z Kapitulní knihovny* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.16) a *Rituálu z Kapitulní knihovny* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.27) z přelomu '200 a '300 viz A.Caleca; *La miniatura Umbra*, Firenze 1969, s.83-85.

¹¹⁷ K významu umbrijských a toskánských následníků Giunta Pisana i ve spojitosti s Cimabuem viz A.Tartuferi; *Giunta Pisano*, Firenze 1991, s.16-17 a 20-29.

¹¹⁸ Monograficky k výzdobě *Dvousvazkového antifonáře pro San Lorenzo* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.11 a ms.43), datovaného mezi léta 1300-1320 viz A.Caleca 1969 (pozn.116), s.87-90, dále k *Šestisvazkovému antifonáři pro San Lorenzo* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.45=A, 7=B, 13=C, 14=D, 17=E, 9=F) a s ním spojenému *Brevíři z Kapitulní knihovny v Perugii* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.38) z 1.třetiny '300, ale dokončovaných i ve 2.čtvrtině '300 viz tamtéž, s.91-94 a 98-100.

v *Perugii* (ms.2781-2789, 2796, 2801), jež pocházejí ze San Domenico v *Perugii* z 1.čtvrtiny '300 a dále celá řada rukopisů a vyřiznutých miniatur roztroušených ve sbírkách po celé Itálii, ale zastoupených i v hlavních sbírkách po celém světě.¹¹⁹ První tendenci reprezentuje První mistr antifonářů ze San Lorenzo, který předešlý stylový základ obohacuje o některé ornamentální postupy přejímané ze soudobé Boloňské školy (např. typy konstrukcí žerdí, oprostěné způsoby konstrukcí iniciál podle vzorů z okruhu Mistra z r.1285), ale současně uchovává i některé motivy starší stylové vrstvy (např. bohatě prokrajovaná a obrysově členěná vnější pole iniciál a základní schémata závitnicových motivů z akantového listoví jako v rukopisech ze San Domenico v *Perugii* ze 3.čtvrtiny '200 – viz kapitola II.1.5.) a od 2.desetiletí '300 se v jeho dílech objevují též vazby k jihoitalské iluminátorské tradici pozdních Štaufských dílen i současnosti, jež v jižní Itálii reprezentují rukopisy, které rozvíjejí neapolskou stylovou syntésu, vzniklou v 80.letech '200 (např. motiv a způsob orámování rozvilin expandujících do bordur, včetně způsobu přísazování zlatých bobulí k okrajům rámu – detailněji viz kapitola III.2). Jeho pojetí figurálních výjevů ukazuje postupnou proměnu orientace od výchozí expresivní polohy výše zmíněných umbrijských následníků Giunta Pisana a raného Cimabua ku stále zřetelnější vazbě na Giottovy práce z Assisi a na Duccia (během doby kolem a po r.1310), přičemž ve 30.letech se v jeho dílech objevuje nový posun ku Simone Martinimu, čímž se v jeho díle obě tendence peruginské knižní malby sbližují (OBR: 102).¹²⁰

¹¹⁹ Monograficky k *11 rukopisům z Městské knihovny v Perugii* (Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms.2781-2789, 2796, 2801), jež pocházejí ze San Domenico v *Perugii* z 1.čtvrtiny '300 viz A.Caleca 1969 (pozn.116), s.95-97. Množství dochovaných děl peruginských iluminátorů dokládá mimořádný rozsah tamní produkce a vyvolává potřebu alespoň orientačního soupisového katalogu, jaký pro umbrijské monumentální malířství vytvořil F.Todini; *La pittura umbra dal '200 al '500*, Milano 1989, I.s.155 a II.s.72 (Maestro della Matricola dei Sarti), I.s.154 (Maestro della Matricola dei Baccai), I.s.333 (Venturella di Pietro) aj. V jeho práci jsou sice také zahrnuti iluminátoři, ale pouze ti nejdůležitější a jejich tvorba je sestavena pouze v katalogovém přehledu jejich základních rukopisů, na jejichž výzdobě se podíleli, bez přesného upřesnění příslušných vrstev. Na rozdíl např. od studie A.Caleca 1969 (pozn.116), s.88-89, 91 ad., v níž je vždy přesně vymezen podíl daného mistra. Peruginské rukopisy té doby byly, podobně jako v Boloni, Florencii i Sieně současně zdobeny různými mistry a dost pravděpodobně i různými specialisty na jednotlivé části výzdoby. Teprve systematicky shromážděný srovnávací materiál by mohl být východiskem pro další upřesnění znalostí této problematiky. Pro české knižní malířství 14.století představuje totiž Perugia jedno z mimořádně podstatných center, jak upozornil již Jan Květ viz J.Květ; Liber Viaticus Jana ze Středy, In: *Volné směry*, XXXIII, Praha 1938, s.171-183.

¹²⁰ Tvorbu Prvního mistra antifonářů ze San Lorenzo chronologicky reprezentují jeho práce na výzdobě rukopisů ze *San Domenico v Perugii* (detailně jednotlivé příklady viz A.Caleca 1969 – pozn.116, s.96-97) z vrstev z 1.desetiletí '300, dále *Matricola dell'Arte dei Ciabattini* (Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms.3062) dat. r.1321 viz F.Todini 1996 (pozn.94), s.278-282, podíl na zmíněném *Šestisvazkovém antifonáři pro San Lorenzo* (viz A.Caleca 1969 – pozn.116, s.92-94) z 1.třetiny '300, dále *Antifonář z Orvieto* (Orvieto, Museo Opera del Duomo, n.33) z 20.-30.let '300 viz G.Fioravanti ed.; *La Civiltà del Libro in Orvieto. Materiali per lo studio della decorazione dei codici nei secoli XI-XV*, Perugia 1991, s.55-56, poté *Matricola del Collegio dei Cartolai* (Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms.3110) z r.1338 a *Matricola dei Notai* (Venezia, Fondazione G.Cini) aq.1343 viz G.Mariani Canova 1978 (pozn.39) a v přehledovém shrnutí viz F.Todini 1989 (pozn.119), s.120. Součástí této první stylové tendence peruginské knižní malby je mimo jiné též Marino da Perugia, sledovatelný od výzdoby zmíněných rukopisů ze *San Domenico v Perugii* viz A.Caleca 1969 (pozn.116), s.95 (A.Caleca jej označuje jako „První mistr rukopisů ze San Domenico v *Perugii*“), dále jeho následník Maestro della Matricola dei Beccai viz F.Todini 1989 (pozn.119), I.s.154 nebo i Venturella di Pietro, k jehož ranějším dílům patří *Misál z Cortony* (Cortona, Biblioteca Comunale, cod.14) z doby kolem r.1320 viz M.degli Innocenti Gambutti 1977 (pozn.104), s.107-113 a nověji viz F.Todini 1989 (pozn.119), I.s.333.

Druhá tendence, v nejkvalitnější vrstvě representovaná Druhým mistrem antifonářů ze San Lorenzo, je sice také pevně provázána se společným stylovým základem, ale již od 1.desetiletí '300 se ve figurálních výjevech miniatur s ní spojených výrazně projevuje orientace na sienské vzory, nejdříve z vrstvy Ducciovy, poté spíše na generaci Niccola Tegliacciho, Lippo Vanniho a Simona Martiniho a v díle jeho následníků před polovinou '300 se prosazují i motivy přejímané z děl Pietra Lorenzettiho. Tato inklinace k sienským vzorům však zasáhla také ornamentiku a celkový způsob modelace všech částí výzdoby. Lineární eurytmie vytlačuje expresivní kresebné tahy a ostrá pestrá barevnost získává na harmonii, alespoň ve srovnání s díly peruginské první tendence, ve srovnání se sienským i florentským knižním malířstvím zůstává však přeci jen expresivnější. V ornamentice lze vysledovat postupný posun od schémat boloňského původu (např. v hojnosti uplatňování žerdí a v míře stylisace listoví) ku bohatým rozvilinovým variacím s asymetrickými motivy komposic, které jsou však důsledně opakovány, oproti výraznější variabilitě charakteristické pro první tendenci. Také důslednější linearisace vede k určité tvrdosti forem oproti měkkosti, k níž směřuje vývoj první tendence. Skladebná složitost listových sestav i dynamika ostře prořezávaných kadeřavých akantových listů ale ukazuje mimořádný význam ornamentiky v celkovém vzezření a stylové působnosti tohoto proudu iluminací (detailněji viz kapitola III.2, OBR: 103).¹²¹

Navzdory uvedenému rozrůznění peruginské knižní malby do dvou sledovatelných tendencí („expresivnější nebo elegantnější“), představují práce této školy jednotně působící celek, který výrazně zasáhl nejen do okolních umbrijských center, do Říma a do jižní Itálie, ale **v typu akantového listoví významně ovlivnil i sochařské práce své doby** (nejpřesvědčivěji dílnu Lorenza Maitaniho a jeho dědiců, v souvislosti s výzdobou katedrál v Orvietu).¹²² A nadto, právě z peruginských rukopisů s největší pravděpodobností **pronikla do sienské knižní malby též podoba akantového lupení**, která výrazně spoluutváří nový charakter sienských rukopisů po r.1315 a s nimi provázaných toskánských dílen, jako např. florentské dílny Maestra daddesca (detailněji viz kapitola III.2).

Kromě sledované iluminace v Assisi a Perugii se ale v Umbrii během 1.čtvrtiny '300 objevují i rukopisy, které jsou plně závislé a provázané s umbrijským knižním malířstvím, ale které současně velmi výrazným způsobem zapůsobily i na jižní Itálii, a to tak, že ve starší literatuře byly označovány za projev „**Umbro-abruzijského stylu**“, protože přímo souvisejí s iluminacemi Bernarda da Teramo a tím i předjímají iluminace Cristofora Orimonia, jako jeden ze zdrojů jeho stylu 30.-40.let '300. Na tento styl ale také působily i jihoitalské práce, patrně s okruhu děl neapolského dvora (tuto neapolskou vrstvu zastupují např. *Bible ms.33* z r.1295 nebo *Speculum ms.25 a ms.26* z rozmezí 1310-30 z Cava dei Tirreni – viz níže). **Vznik a původ dílny**, z níž tyto rukopisy pocházejí **nelze zatím lokalisovat**. Příkladem ukázkou tohoto druhu iluminací je např. výzdoba

¹²¹ K problematice děl Druhého mistra antifonářů ze San Lorenzo viz A.Caleca 1969 (pozn.116), s.89-90, 98-103 a nověji viz F.Todini; Il Maestro di Corali di San Lorenzo e il definitivo affermarsi della tradizione miniatoria perugina, In: *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi*, Milano 1982, s.237-252 a k jeho okruhu – Maestro della Matricola dei Sarti viz F.Todini 1989 (pozn.119), I.s.155, II.s.72.

¹²² Monograficky k souvislostem peruginských rukopisů a sochařské výzdoby katedrál v Orvietu (z hlediska závislosti dekorativních sochařských prací na iluminovaných rukopisech z Perugia) viz G.Fioravanti 1991 (pozn.120), s.55 ad.

Sborníku kronik ze Státní knihovny v Cremoně (ms.117 – 29.8.11) z 1.čtvrtiny '300 (OBR: 124).¹²³

Podobně je nutné do okruhu umbrijské knižní kultury zařadit i díla vznikající v **Římě a jižní Itálii**, která vytvářeli tamní **následníci původních umbrijských iluminátorů** (nejčastěji pocházejících z dílen v Perugii a v 90.letech také z Gubbia). Vzniklý styl je stejnou součástí římské a jihoitalské iluminace, jako i výrazem umbrijského knižního malířství (detailně viz níže).

Knižní malířství v **ŘÍMĚ** v 90.letech '200 a v 1.desetiletí '300 prochází etapou mimořádného rozkvětu, v němž byl završen vývoj předešlého období od časů Inocence III. (1198-1216) po 80.léta, kdy zde vznikají první díla, která jsou výrazem plně vyhraněného místního stylu (viz kapitola II.1.4). Doba pontifikátu Bonifáce VIII. (1294-1303) se z tohoto hlediska jeví jako zlatý věk římské knižní malby, ale současně i jako doba rozkvětu místního monumentálního malířství, reprezentovaného dílnou **Pietra Cavalliniho**, jehož styl **čím dál tím více působí i na římské iluminátory**.

Od počátku '200 v Římě pracují **francouzská skriptoria**, v jejichž rukopisech po polovině století vzniká **místní stylová varianta severofrancouzské iluminace** a tato tradice je dovršena v rukopisech z 90.let '200, jak dokládá *Liber ystoriatum ze Státní univerzitní knihovny v Hamburku* (cod.151) nebo *skupina Kronik pro Luca Savelliho*, otce Honoria III. (Brusel, Královská knihovna, ms.10168 a ms.10172, datovaná r.1293 nebo *Histoire d'outremer* z pařížské Národní knihovny fr.9082 z r.1295), jak již bylo zmíněno v kapitole II.1.4.¹²⁴ Místní varianta severofrancouzského stylu zde začíná **reagovat i na italské umění**, zejména v pojetí figurálních výjevů, kde se objevují prostorověji utvářené kompozice a motivy z monumentálního malířství v Assisi a z děl Pietra Cavalliniho, ale další vývoj těchto skriptorií po r.1300 již v Římě není spojen s rukopisy této kvality.¹²⁵

Analogická transformace francouzského a italského umění však i v 1.třetině '300 **pokračuje ve francouzských skriptoriích v Neapoli** (viz níže).

Vedle této vrstvy francouzsky orientovaných skriptorií v 90.letech v Římě vrcholí i činnost **umbrijských iluminátorů**, kteří se zde uplatňují již od 80.let '200. S iluminátory z **Perugie** lze spojit *Misál z Vatikánu* (Vat.Reg.lat.2048) a část *Antifonáře z Vatikánu* (Vat.F.S.Pietro B.87), vzniklých během pontifikátu Honoria IV. (1285-87), přičemž tyto dílny pokračují i v 90.letech '200.¹²⁶ Spolu s iluminátory z Perugie do vývoje římské

¹²³ K výzdobě *Sborníku kronik ze Státní knihovny v Cremoně* (ms.117 – 29.8.11) z 1.čtvrtiny '300 viz L.Carlino – G.Dotti; *Codici miniati della Biblioteca Statale di Cremona*, Roma 1992, s.47-50 a detailněji k problematice viz kapitola III.1.4.

¹²⁴ K činnosti francouzských skriptorií v Římě a k výzdobě rukopisu *Liber ystoriatum ze Státní univerzitní knihovny v Hamburku* (Hamburg, Staats-Universitaetsbibliothek, cod.151) z 90.let '200, ke *skupině Kronik pro Luca Savelliho*, otce Honoria III.: (Bruxelles, Bibliotheque Royale, ms.10168) z 90.let '200, *Faits des Romains* (tamtéž, ms.10172) datovaná r.1293 nebo *Histoire d'outremer* (Paris, BN.fr.9082) z r.1295 viz V.Pace; *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, s.212-213 a M.Righetti Tosti-Croce ed.; *Bonifaccio VIII. e il suo tempo: anno 1300 il primo giubileo*, Milano 2000, s.229-230.

¹²⁵ Derivátem stylu *Liber ystoriatum ze Státní univerzitní knihovny v Hamburku* (Hamburg, Staats-Universitaetsbibliothek, cod.151) z 90.let '200 je například *Legendae sanctorum z Vatikánu* (Vat.F.S.Pietro A.9) sepsané r.1339 viz M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.105.

¹²⁶ K výzdobě rukopisů od peruginých iluminátorů, jako jsou *Misál z Vatikánu* (Vat.Reg.lat.2048) a část *Antifonáře z Vatikánu* (Vat.F.S.Pietro B.87), vzniklých během pontifikátu Honoria IV. (1285-87) a k další činnosti této dílny v 90.letech '200 viz F.Avril 1984 (pozn.44), kat.164 a nověji C.De Benedictis – E.Neri

knižní malby velmi výrazně zasáhli i umělci z *Gubbia* – *Maestro di Derruta*, v jejichž dílech *doznívá transformovaná podoba toskánsko-umbrijské knižní kultury 2.poloviny '200 silně provázaná se soudobým malířstvím v Assisi*, jak dokládají příslušné části výše zmíněných rukopisů *Misálu z Vatikánu* (Vat.Reg.lat.2048) a *Antifonáře z Vatikánu* (Vat.F.S.Pietro B.87).¹²⁷ V 90.letech se ale tento styl v Římě začíná měnit, *přízpůsobuje se místní monumentální malbě Pietra Cavalliniho*. Vzniklý „*umbro-římský styl*“ nachází výraz ve výzdobě rukopisů kolem *Pontifikálu římské kurie* (Vat.lat.1155) z konce '200.¹²⁸

Místní stylová syntéza zformovaná v 80.letech v *Misálu ze soukromé sbírky* (J.Guenther 1994, kat.4) pokračuje v dílech *kurijních skriptorií* (viz kapitola II.1.4, OBR: 104).¹²⁹ Oproti 80.létům, kdy byla tato vrstva v pojetí figurálních výjevů výrazněji svázána s toskánsko-umbrijským malířstvím, se nyní (v *90.letech*) v miniaturách těchto skriptorií odráží pevná *vazba na Pietra Cavalliniho*. Činnost kurijních skriptorií na přelomu '200 a '300 reprezentují rukopisy z dílny spojené s *Jacopem Stefaneschim* (*De coronatione* Vat.lat.4933 z let 1298-1301, dále *Bible* Vat.F.S.Pietro G.3 z let 1302-1303 a možná i *Opus metricum* Vat.lat.4932, datovaný 1298-1315, jistě pocházející z tohoto skriptoria ale možná až po jeho přesídlení do Avignonu, OBR: 105) a především *dílna rukopisu Exultet* (*Benediktionál* z Vat.F.S.Pietro B.78), který je datován do rozmezí 1300-1303.¹³⁰ *Exultet* byl dříve spojován se Stefaneschiho dílnou.¹³¹ Stefaneschiho rukopisy byly ale psány jiným písařem a odlišují se i kaligrafickou výzdobou, pojetím figurálních výjevů a ornamentikou, v nichž je zřetelněji znát i motivický podíl odvozený z toskánské a umbrijské knižní malby (např. v typologii listoví nebo typice tváří, která ne vždy sleduje Cavalliniovské vzory, ačkoliv jejich výskyt jednoznačně převažuje). Zvláštním produktem kurijních skriptorií je *Petrarkův sborník kronik z Paříže* (BN.lat.5690), datovaný mezi léta 1300-1309 a objednaný *kardinálem Landolfem Collonou* (+1331) a nazývaný podle F.Petrarky, který rukopis r.1348 koupil v Avignonu (OBR: 106). Výzdoba tohoto rukopisu je nejnověji rozdělována mezi čtyři mistry, z nichž První je spojován s *Mistrem misálu ze Salerna* (NA, BN.ms.I.B.22 z 90.let '200 – viz níže), Druhý je jeho pomocníkem a Třetí mistr pracuje v *umbro-římském stylu*, avšak ještě *důsledněji transformovaném k symbiose s římskými vzory*, než je tomu u výše

Lusanna; *Miniatura umbra del Duecento: diffusione e influenze a Roma e nell'Italia meridionale*, In: *Studi di storia dell'Arte*, 1, 1990, s.9-33 a nejnověji V.Pace 2000 (pozn.124), s.214 ad.

¹²⁷ K této vrstvě umbrijských iluminátorů z okruhu *Maestro di Deruta* viz předešlá pozn. a M.Boskovits 1997 (pozn.79), s.108 a M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.184 ad.

¹²⁸ K výzdobě *Pontifikálu římské kurie* (Vat.lat.1155) z konce '200 viz M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.184 ad.

¹²⁹ K výzdobě *Misálu ze soukromé sbírky* (J.Guenther 1994, kat.4) z 80.let '200 viz J.Guenther; *Mittelalterliche Handschriften und Miniaturen*, Hamburg 1994, kat.4, s.34-36.

¹³⁰ Ke skriptoriu *Jacopa Stefaneschiho* a rukopisům *De coronatione* (Vat.lat.4933) z let 1298-1301, dále k *Bibli* (Vat.F.S.Pietro G.3) z let 1302-1303 a k *Opus metricum* (Vat.lat.4932) datovaném 1298-1315 nejnověji viz M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.103 ad nebo V.Pace 2000 (pozn.124), s.214 (doporučuje i v případě tohoto skriptoria opustit ustálený pojem „*Stefaneschiho dílna*“, jako zavádějící a nahradit jej neutrálnějšími způsoby označování, z nichž bude zřejmá souvislost této dílny s ostatními kurijními skriptorii). A k výzdobě rukopisu *Exultet* (*Benediktionál* z Vat.F.S.Pietro B.78), který je datován do rozmezí 1300-1303 nejnověji viz M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.186-187.

¹³¹ Nejdůsledněji pro spojení rukopisu *Exultet* (*Benediktionál* z Vat.F.S.Pietro B.78), který je datován do rozmezí 1300-1303 se Stefaneschiho dílnou viz M.G.Ciardi Dupre 1981 (pozn.99), s.44-51.

zmíněných umbro-římských iluminátorů 90.let '200.¹³² Čtvrtý mistr je pomocníkem Třetího mistra, specialisovaným na *ornamentální výzdobu*, která však využívá nejen repertoár *umbrijského* původu, ale velmi výrazně i motivy *boloňského* původu (např. typ konstrukce rozvilin ze stvolů jako v soudobých boloňských rukopisech z dílny Mistra Seneky a z části i Jacoppina da Reggio), avšak na rozdíl od ostatních iluminátorů této dílny (i na rozdíl od jeho případných vzorů) jsou jeho díla důsledně *linearisována*. *Spolu s kodexem Exultet (Vat.S.Pietro B.78) a Stefaneschiho Bibli (Vat.F.S.Pietro G.3) patří tento rukopis k jedním z nejluxusnějších děl, které v Římě na přelomu '200 a '300 vznikly.*

Souběžně vedle těchto kvalitativně nejvyšších iluminací v římských skriptoriích 1.desetiletí '300 (i následujících desetiletí) vznikají též díla, která jsou příkladem běžné průměrné produkce. Část rukopisů tohoto druhu ukazuje snahu o *přizpůsobování cavalliniovských motivů a ornamentiky kurijních skriptorií motivům sienského původu* (podle vzorů rukopisů z okruhu *antifonářů ze Santa Maria dei Servi v Sieně*, cor.E a F ze 70.let '200) nebo v kvalitativně nižší podobě *reagují na výše zmíněná vrcholná díla kurijního prostředí*.¹³³ V množství těchto rukopisů vyniká sevřená skupina, odlišující se vyšší kvalitou výzdoby i jednotným písmem, jež pochází z dílny spojené s papežskou kanceláří a jejíž hlavní osobnost představuje „*Magister Nicolaus*“, činný v 1.desetiletí '300.¹³⁴ Jeho dílnu v mnohém reprezentuje *Bible z Catanie* (Městská knihovna v Catanii, ms.A.72) z 1.desetiletí '300.¹³⁵ Výzdoba tohoto rukopisu navazuje na Exultet (Vat.F.S.Pietro B.78) z rozmezí 1300-1303 i Stefaneschiho rukopisy z 90.let (např. Bible Vat.S.Pietro G.3), datované 1302-1303, ale jejich motivický repertoár je v Bibli z Catanie *oproštěn* na minimum a také provedení ukazuje značnou *úspornost výrazových forem* redukovaných na základní prostředky (viz kapitola III.2).

Přesídlení papežů do Avignonu r.1309 mělo pro římské umění dalekosáhlé následky. Mimořádná situace přelomu '200 a '300 se v Římě ve středověku již neopakovala. Část

¹³² K výzdobě *Petrarkova sborníku kronik z Paříže* (Paris, BN.lat.5690), datovaného mezi léta 1300-1309, jež objednal kardinál Landolfo Collona (+1331), poté rukopis vlastnil jeho synovec Giovanni Collona, který jej daroval svému příteli dominikánovi Bartolomeovi Papazurri a od něj jej v Avignonu r.1348 koupil Francesco Petrarca, ale k r.1357 již rukopis vlastní janovský dóže Tommaso da Campo Fregoso, přičemž jeho rod jej držel až do r.1425 (Nicolo di Campo Fregoso – též janovský dóže) a od r.1583 je ve Francii (nejdříve v Blois) viz F.Avril 1984 (pozn.44), kat.166 a nejnověji viz M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.226-228.

¹³³ K tomuto druhu běžné produkce průměrné kvality v Římě v 1.desetiletí '300, k vrstvám orientovaným na sienské rukopisy ze 70.let '200 (cor-E, F ze S.M.dei Servi v Sieně) viz F.Todini 1996 (pozn.94), s.283 ad. A k dílům reagujícím na výše zmíněné vzory z kurijních skriptorií i P.Cavalliniho, jako např. rukopisy z knihovny Gentila di Bertoldo Orsini (*Livius* Vat.lat.1845 seps.Niccollo da Sezze na poč.'300, *Juvenál* Paris, BN.lat.8073 z r.1307) viz M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.105 nebo průměrné kurijní rukopisy jako *Summa dictaminis* (St.Gallen, Vad.299) seps.r.1303 „scriptor apostolicus *Nicola Campelense*“ viz tamtéž, s.105 nebo *skupina Sakramentářů z Vatikánu* (jádrům skupiny je Vat.Chigi C.IV.174 seps.kol.r.1300 *Magister Nicolaus* a Vat.Ottob.lat.356 z konce '200 seps.písařem *Stefaneschiho dílny*) viz M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), kat.130 a 129 či *skupina profánních rukopisů kolem Lukána* Vat.lat.11559 seps.r.1305 viz M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.105-106.

¹³⁴ K dílně, v níž působil *Magister Nicolaus* nejnověji viz M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.105 ad.

¹³⁵ Základní rukopisy dílny Mistra Mikuláše představují *Sakramentář* (Vat.Chigi CIV.174) z doby kol r.1300, *Misál* (Paris BN.lat.2048), *Bible z Catanie* (Catania, Biblioteca Civica, ms.A.72) z 1.desetiletí '300 a *Bible z Londýna* (London, bL.Add.47672, pův.ve sb.Holkham Hall, Leicester collection 7) nejnověji problematika shrnuta viz M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.105.

dílen sice kontinuálně pokračovala i v Avignonu, ale většina římských rukopisů z 2. - 4. desetiletí '300 patří do výše zmíněné kategorie běžné průměrné produkce, jejíž charakter dobře ilustruje výzdoba *Františkánského breviáře z Vatikánu* (Vat.lat.12986) z 1.čtvrtiny '300.¹³⁶

Z dílen, které z Říma přesídlily do **AVIGNONU**, vyniká především skriptorium kardinála Jacopa Stefanechiho, zastupující běžnou dílenskou produkci té doby. Kromě Stefaneschiho skriptoria ale v Avignonu působí i dílna Boethiova kodexu z Paříže (Národní knihovna, lat.16595), datovaného kolem r.1310, a písaři spojení s papežskou kanceláří 1.desetiletí '300, kteří se v Avignonu spojují s místními jihofrancouzskými iluminátory, mezi jejichž díla z 1.desetiletí '300 patří např. výzdoba rukopisu *Guida da Basio, Rosarium in Decretum Gratiani* (Laurenziana, Edili 76) sepsaného po r.1302.¹³⁷ Nejskvělejší iluminace avignonského období jsou spojeny se skriptoriem Jacopa Stefaneschiho a Mistrem Kodexu sv.Jiří.

Mistr Kodexu sv.Jiří dosud představuje jeden z *největších problémů dějin umění* a současně jeho hlavní dílo – *Kodex sv.Jiří* (Vat.F.S.Pietro C.129) lze považovat za jeden z největších uměleckých výkonů středověku (OBR: 85). Tento rukopis je spolehlivě spojitelný s avignonským obdobím. *Kodex sv.Jiří* (Vat.F.S.Pietro C.129), lze nejobecněji datovat pq.1313, kdy byl svatořečen Pietro da Morone-Celestin V., jehož svátek je obsažen v kodexu a nejzažším datem aq.1343, kdy umírá kardinál Jacopo Stefaneschi, objednavatel rukopisu, i když novější badání posunulo jeho dataci do 20.let '300 (Ciardi Dupre dal Poggetto 1981), podpořenou i paleografickým výzkumem (E.Condello 1989), z něhož vyplývá jako nové datum aq.1330 (viz níže). Význam stylu Mistra Kodexu sv.Jiří si žádá alespoň nejstručnější shrnutí hlavních názorů badatelů posledního století; Až do počátku 20.století většina badatelů spojovala kodex s *Giottem*, ale r.1901 se R.Hermanin vrátil k domněnce L.Lanziho a provázal rukopis se *Sienskou školou*, hlavně se *Simonem Martinim*, což tehdy nepřímo naznačil i M.Dvořák v souvislosti s problémem avignonského umění a jeho hlavním zdrojem v Sienské škole.¹³⁸ G.De Nicola (1908) uvedl výzdobu rukopisu do závislosti na avignonském pobytu Simona Martiniho, datoval jej *do 40.let '300 a Mistra Kodexu sv.Jiří zařadil mezi následovníky Simona Martiniho*.¹³⁹ Tento názor v podstatě přejala většina badatelů, kromě několika výjimek; F.Mason Perkins (1917) poprvé naznačil *možnost florentského původu mistra*, na což navázali někteří další badatelé: R.van Marle (1920), A.Venturi (1930), R.Longhi (1948 a 1950: poprvé označuje dobovou florentskou iluminaci za „antigiottovskou“), ale C.Volpe (1951) upozornil na rozdíl mezi většinou florentských miniatur připisovaných Mistru Kodexu sv.Jiří a jeho avignonskými díly, přičemž na florentských miniaturách

¹³⁶ K tomuto druhu běžné produkce, jako je *Františkánského breviáře z Vatikánu* (Vat.lat.12986) z 1.čtvrtiny '300, tedy děl z doby po přesídlení papežů do Avignonu viz M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.105.

¹³⁷ K římským skriptoriím činným i po přesídlení do Avignonu, k dílně *Boethiova kodexu z Paříže* (Paris, NB.lat.16595), datovaného kolem r.1310 viz M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.105 a k místním jihofrancouzským dílnám v Avignonu z počátku '300, např. k rukopisu *Guida da Basio, Rosarium in Decretum Gratiani* (Firenze, Laurenziana, Edili 76) sepsaného po r.1302 viz L.Fabbri – M.Tacconi 1997 (pozn.101), s.122-123.

¹³⁸ viz R.Hermanin; *Il Miniature del Codice di San Giorgio nell'Archivio Capitolare di San Pietro in Vaticano*, In: *Scritti vari di filosofia in onore di E.Monaci*, Roma 1901, s.445-453 a M.Dvořák; *Die Illuminatoren des Johannes von Neumark*, In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Alleröchsten Kaisershauses*, XXII, 1901, Heft 2, s.35-126.

¹³⁹ viz G.De Nicola; *Opere del Miniature del Codice di San Giorgio*, In: *L'arte*, XI., 1908, s.385-386.

shledal výrazný *vliv Bernarda Daddiho*, na což r.1954 navázal M.Salmi a definováním působnosti „Maestra daddesca,“ oddělil od Mistra Kodexu sv.Jiří většinu florentských iluminací, které s ním byly do té doby spojovány.¹⁴⁰ *Možnost římského původu stylu* Mistra Kodexu sv.Jiří zmiňuje po prvé C.Cechelli (1951-52), v souvislosti s Giottovým *Triptychem pro Jacopa Stefaneschiho* a uvažuje o genesi jeho stylu *v rámci dílny P.Cavalliniho a Giotta* a teprve poté o jeho kontaktu se sienským malířstvím a také po prvé pochybuje o avignonském původu kodexu i jeho dataci (z kodikologických důvodů mohl vzniknout již po r.1313).¹⁴¹ Problematiku původu stylu Mistra Kodexu sv.Jiří rozšířil i F.Bologna (1969) o předpoklad jeho *možného neapolského původu*, v souvislosti s *tamními aktivitami Giotta* kolem r.1330, kam datuje i *Stefaneschiho triptych*.¹⁴²

Velkým zlomem v nejnovějším studiu této problematiky byla práce C.Bertelliho (1970), v níž na základě rozboru *rukopisů ze Settima u Florencie* dospěl k jejich dataci (z paleografických, kodikologických a formálních důvodů opřených o datovaná díla) mezi léta 1313-1328, přičemž jejich vztah k Mistru Kodexu sv.Jiří dokládá, že tou dobou byl jeho styl již skutečností, která působila na ostatní tvorbu doby, takže *nemůže být epigonem Simona Martiniho*, ač by Kodex sv.Jiří pocházel z doby mnohem pozdější.¹⁴³ Tento názor přijali a dále upřesňovali M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto (1973), C.De Benedictis a L.Bellosi (1974), jenž zdůrazňuje florentský původ této „antigiottovské tendence.“¹⁴⁴ První *pokus o syntésu* dosud převládajícího tradičního názoru na Mistra Kodexu sv.Jiří jako sienského umělce a žáka S.Martiniho s těmito novými studii r.1977 sestavil J.Howlett: přejímá tradiční charakteristiku jeho tvorby jako avignonský styl, jeho rané období 1325-1330 spojuje s florentským prostředím, kde naň silně působil Pacino di Bonaguada, jehož styl překonává příklonem k Sienské škole a tak předjímá její vliv na Florencii, poté ve svém vrcholném *období 1330-1340* vstřebává Giottov styl, který v Avignonu propojuje s francouzskými a se sienskými podněty S.Martiniho a v pozdním období 1340-1345 stupňuje elegantnost stylu a bohatost barev, takže jeho vývojové proměny odpovídají vývoji Bernarda Daddiho.¹⁴⁵ Tuto teorii r.1981 odmítla M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto jako příliš mechanickou a evolucionistickou a ve své obsáhlé monografické studii potvrzuje římský původ Mistra kodexu sv.Jiří, navrhuje jeho ztotožnění s J.Camerinim (pomocníkem z dílny P.Cavalliniho), sestavuje chronologii jeho tvorby v souvislosti s aktivitami s ním svázaného J.Stefaneschiho, a tím datuje Kodex sv.Jiří *do let 1325-28*, přičemž sleduje nejen zdroje, ale i odraz jeho stylu

¹⁴⁰ viz F.Mason Perkins; Di alcuni dipinti di scuola senese, In: *Rassegna d'arte*, 1917, s.45-54, R.van Marle; *Simone Martini et les Peintres de son Ecole*, Strasbourg 1920, s.110 a 112, A.Venturi; Una tavoletta inedita del Maestro del Codice di San Giorgio, In: *Arte*, XXXIII, 1930, s.375, 377-378, R.Longhi (1939) 1948 (pozn.70), s.5-61 a tentýž 1950 (pozn.70), s.18-40, C.Volpe; Una Crocefissione di Niccolo Teglicci, In: *Paragone*, n.21, 1951, s.39-41 a M.Salmi 1954 (pozn.71), s.35-36.

¹⁴¹ viz C.Cecchelli; *La vita di Roma nel Medioevo*, Roma 1951-52, s.618-627.

¹⁴² viz F.Bologna; *I Pittori alla Corte Angioina di Napoli*, Roma 1969, s.159.

¹⁴³ viz C.Bertelli; Un Corale della Badia a Settimo scritto nel 1315, In: *Paragone*, XXI, n.249, 1970, s.14-30.

¹⁴⁴ viz M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto; La miniatura gotica in Toscana, In: *Civiltà delle Arti minori in Toscana*, Firenze 1973, s.61, C.De Benedictis; A proposito di un libro su Buffalmacco, In: *Antichità viva*, XIII, 2, 1974, s.3-10 a L.Bellosi 1974 (pozn.70), s.78-80.

¹⁴⁵ viz J.Howett; Two Panels by the Master of the St.George Codex in the Cloisters, In: *Metropolitan Museum Journal*, 11, 1976, s.85-102.

v římském, toskánském a francouzském prostředí.¹⁴⁶ Nový aspekt do studia této problematiky vnesl M.Dykmans (1981), který se zabýval Kodexem sv.Jiří *z kodikologického a liturgického hlediska* a spojuje kodex s *Pontifikálem z Boulogne sur mer, Misálem z Morganovy knihovny a Pontifikálem z Paříže do liturgicky jednotného celku*.¹⁴⁷

Teorie Ciardi Dupre výrazným způsobem zasáhla do dalšího studia této problematiky; *Většina badatelů odmítla římský původ* mistra i jeho ztotožnění s J.Camerinim, rekonstruuje jinak *chronologii* jeho tvorby, ale její *datace kodexu do 20.let '300 byla přijata*: L.Bellosi (1982) zdůrazňuje *sienský původ* jeho vrcholného stylu, i když *počátky mistrovny tvorby hledá ve Florencii* po r.1310, F.Avril (1982 a 1984) v rozboru kaligrafické výzdoby kodexu a jemu nejbližších rukopisů nachází v části složek díla jihofrancouzského kaligrafa (kodex datuje do 20.let), na což navazují M.Laclotte a D.Thiebaut (1983) zdůrazněním *významu avignonského prostředí na charakter výzdoby sledovaných rukopisů* (kodex datují 1320-25), přičemž M.Boskovits záhy (1984) shrnul dosavadní studium problematiky (s důrazem na *historismy* v jeho stylu, na jeho význam pro další vývoj francouzského malířství i pro formování mezinárodního gotického stylu).¹⁴⁸ Novější *paleografické studie* E.Condello (1987 a 1989) opětovně potvrdily souvislost sledovaných rukopisů *s římskými skriptorii* a datují kodex aq.1330, což podpořil i rozbor *ikonografie a typologie liturgických rukopisů* E.Palazza (1999).¹⁴⁹ Poslední z větších studií tohoto tématu: E.Condello – S.Maddalo – M.T.Gousset - M.Righetti (2000), datují kodex *do 20.let '300 a hlavního mistra spojují se Sienskou školou*.¹⁵⁰

Podle dosavadního stavu badání i rozboru výzdoby kodexu lze shrnout charakteristiky stylu Mistra Kodexu sv.Jiří následujícím způsobem;¹⁵¹ Styl hlavního Mistra Kodexu sv.Jiří v dílech jeho avignonského období je jemností modelace, harmonií plastických a prostorových kvalit s lineární organizací hmoty i šerosvitným provedením barevné škály nejbliže *Sienské školy*, zejména *Simonu Martinimu*, s nímž mimo výše uvedeného sdílí i pojetí figurálního kánonu, včetně typiky tváří většiny postav a obdobné je i jeho pojetí prostoru a věcných reálií přírodnin. Velmi těsné vztahy jej ale spojují i s *Florencií* (např. v giottovské typice u části mužských tváří, v detailech figurálního kánonu u menší části

¹⁴⁶ viz M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto 1981 (pozn.99).

¹⁴⁷ viz M.Dykmans; *Il Cerimoniale papale dalla fine del Medioevo al Rinascimento*, II: *Da Roma in Avignone ossia il cerimoniale di Jacopo Stefaneschi*, Bruxelles – Roma 1981, s.103-104.

¹⁴⁸ viz L.Bellosi; *Il Maestro del Codice di San Giorgio*, In: G.Previtalli 1982 (pozn.54), s.166-167, F.Avril; kat.57-61, In: tamtéž, s.167-176, a tentýž 1984 (pozn.50), s.60-62, 63, a M.Laclotte - D.Thiebaut; *L'Ecole d'Avignon*, Tours 1983, s.10 a 12 ad. a M.Boskovits; *The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturist Tendency*, Firenze 1984, s.36 a 196 ad.

¹⁴⁹ viz E.Condello; *I Codici Stefaneschi: uno scriptorium cardinalizio del Trecento tra Roma e Avignone ?*, In: *Archivio della societa Romana di Storia Patria*, 110, 1987, s.21-61 a táž; *I Codici Stefaneschi: libri e committenza di un cardinale avignonese*, In: tamtéž, 1989, s.195-218 a E.Palazzo; *L'Eveque et son image. L'Illustration du Pontifical au Moyen Age*, Turnhout 1999, s.153-166 a 266-292.

¹⁵⁰ viz E.Condello; *Libri e committenza nella Roma del primo giubileo: I Codici Stefaneschi e dintorni*, In: M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.103-106, dále S.Maddalo; *Da Magister Nicolaus al Maestro del Codice di San Giorgio: Linee di sviluppo del libro miniato a Roma nella seconda meta del Duecento*, In: tamtéž, s.99-102 a M.T.Gousset; *Manoscritti miniati a Roma nei fondi della Bibliotheque Nationale di Parigi*, In: tamtéž, s.107-110.

¹⁵¹ Za možnost rozboru originálu Kodexu sv.Jiří a studovaných rukopisů uložených v Římě jsem vděčný a děkuji Českému historickému ústavu v Římě, zejména prof.Z.Hledíkové.

jeho postav a v pokročilé prostorovosti architektonických konstrukcí). Především **Maestro daddesco** je patrně jedním z jeho hlavních florentských následníků, který poznal styl Mistra Kodexu sv.Jiří v rámci jejich *spolupráce s dílnou Pacina di Bonaguida* na výzdobě *Graduálu D z cisterciáckého opatství San Salvatore v Settimu u Florencie* (nyní v Římě v Santa Croce in Gerusalemme, cod.D). Tento rukopis je datován, spolu s ostatními *Graduály* (nyní také v Římě v Santa Croce in Gerusalemme, cod.A,B,C) a *Antifonáři* (nyní v Ospedale degli Innocenti ve Florencii, cod.CXXXIX/1-5) do časového rozmezí 1315-28 (viz výše). Právě na jejich výzdobě byl profilován styl „druhé generace Giottových žáků,“ jehož rozkvět vyplňuje 2.čtvrtinu 1300. Do stejné vrstvy toskánské knižní malby, spojené s Florencií i Sienou spadá též působení **Mistra Breviře Strozzi 11** (z Laurenziany), který je nejdůležitější osobností knižní malby v Pise (viz kapitola III.1.2). Již zmíněné *vyříznuté miniatury z Berlína* (viz pozn.98) od Mistra Kodexu sv.Jiří ale i další četné analogie jeho děl k Breviáři Strozzi 11 dokládají vzájemnou vazbu mezi oběma mistry.¹⁵² Breviář Strozzi 11 je datován v kolofonu r.1326 a v rámci knižní malby v Pise, představuje nejen její kvalitativní vrchol, ale i nejsienštěji působící dílo tamní produkce, která je do velké míry variantní k soudobým iluminacím Florentské školy – hlavně Mistru daddesco (se Sienskou školou souvisí především stylovými východisky, zatímco celková kresebnost odkazuje k florentské dílně Maestra daddesca – viz kapitola III.1.3 a III.2). Mistr Breviře Strozzi 11 se z tohoto hlediska může jevit také jako jeden ze soupeřníků nebo spíše následovníků Mistra Kodexu sv.Jiří. Stylová syntéza Mistra Kodexu sv.Jiří ale nelze vysvětlit ani bez *vztahů k Římu*. M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto (1981) prokázala nejen *vazby k dílně Pietra Cavalliniho*, ale i *vztahy k iluminátorům* činným pro kurii v 90.letech 1300 a v 1.desetiletí 1300, jak k rukopisům *Stefaneschiho dílny* (skupina kolem *Bible* Vat.F.S.Pietro G.3), tak *k rukopisu Exultet* (Vat.S.Pietro B.78) z počátku 1300 (viz pozn.130). Ačkoliv její ztotožnění Mistra Kodexu sv.Jiří s J.Camerinim nebylo přijato a z počátku byla odmítána i její datace kodexu, zmíněné stylové vazby mezi Sienou, Florencií, Pisou a Římem v dílech Mistra Kodexu sv.Jiří již zůstaly nezpochybněny (viz výše). **Styl Mistra Kodexu sv.Jiří je v tomto smyslu jedním z prvních výrazných a kvalitativně mimořádných projevů stylově nadregionální vrstvy, obtížně ukotvitelné do jediného centra. Předjímá a zahajuje tendenci, která rozhodujícím způsobem formuje podobu italského malířství před velkým morem, tendenci, která směřovala k vytvoření druhé velké stylové syntézy italského malířství, jejímž centrem se měl stát Avignon a na níž naváže i jeden z určujících proudů mezinárodní gotiky v době kolem r.1400 (tzv.“neomartiniovská tendence“).**¹⁵³ Rozsah geografické působnosti Mistra Kodexu sv.Jiří je bez ohledu na případný sienský, florentský či římský původ stylu historicky dobře vysvětlitelný jeho postavením *v rámci pohybujícího se dvora kardinála Jacopa Stefaneschiho*. V tomto smyslu je *malířem J.Stefaneschiho, papežské kurie, Avignonské školy, Sienské školy a vlivným spolupracovníkem florentských a pisánských iluminátorů, ale především mistrem, jehož tvorbou začíná nová etapa italského malířství*.

Z hlediska české středověké malby je důležitý právě jeho avignonský pobyt. Stylově nadregionální malířská kultura 2.čtvrtiny 1300, směřující k oné druhé syntéze italského malířství, zde našla své lokalisovatelné centrum patrně právě v závislosti na jeho působení a kvalitativní mimořádnosti jeho stylu. Vznik této druhé velké syntézy v italské

¹⁵² Ke vztahům Mistra Breviře Strozzi 11 k dílům Mistra Kodexu sv.Jiří viz pozn.98.

¹⁵³ Stále platné vymezení pojmu “neomartiniovská tendence” viz M.Boskovits 1984 (pozn.148), s.196 ad.

malbě starší literatura spojovala přímo s Avignonem.¹⁵⁴ Dnes je zřejmé, že *první (a v mnohém nejen pro české umění nejdůležitější) fáse této „avignonské syntézy“ vzniká v Itálii a do Avignonu se dostává až ve své plně vyhraněné podobě*. Zdroje této „první avignonské syntézy“ jsou v plně definované podobě nejčasněji skloubeny do harmonického celku právě v iluminacích Mistra Kodexu sv.Jiří. Matteo Giovanetti, jako představitel „druhé avignonské syntézy“ již ukazuje posun od stylu zakladatelské generace.¹⁵⁵

K dalším hlavním dílům, dnes svázaným s avignonským působením Mistra Kodexu sv.Jiří patří *Pontifikál z Boulogne sur mer* (Městská knihovna ms.86), datovaný do rozmezí 1320-25, dále *Pařížský pontifikál* (Národní knihovna lat.15619) z 20.let a *Misál z New Yorku* (Morganova knihovna M.713) z konce 20.let '300.¹⁵⁶ Chronologie tvorby hlavního mistra ale není uzavřena, podobně jako problém vazeb jeho iluminátorských aktivit k deskovým obrazům, které jsou mu připisovány.

Na toto skriptorium ve 30.letech a dále k polovině století navazuje v Avignonu řada dílen, z nichž některé zachovávají vysokou kvalitu i stylovou orientaci Mistra Kodexu sv.Jiří, např. *dílna*, v níž vznikl rukopis *Pravidel Špitálu sv.Ducha v Římě* (Státní archiv v Římě, ms.1 n.3193) z doby před polovinou '300 (OBR: 107) a jiné dílny lze spojit s florentskými iluminátory, z okruhu dílny Pacina di Bonaguida, z jeho pozdní fáse, kdy se v jeho rukopisech již výrazně *projevuje podíl Maestra delle Effigi domenicane*, jak s největší pravděpodobností dokládají *rukopisy dovážené z Avignonu do Prahy* (např.*Bible z Kapitulní knihovny v Praze A.135/1* nebo *Boloňský breviř z Národní knihovny v Praze, VII.F.26.a*), z doby kolem poloviny '300 (OBR: 108).¹⁵⁷

Na italská díla v Avignonu od 20.let '300 reagují i tamní *francouzští iluminátoři*, ale většinou nedosahují kvalitativní úrovně souměřitelné s italskými či pařížskými vzory. K příkladům této vrstvy iluminací patří především práce dílny *Jeana Oliviera*, jako např. výzdoba *Spisu Giovanniho d'Andrea z Brery* (AE.XIV.1) z 20.let '300.¹⁵⁸ Zdejší italské malby ale velmi výrazně zapůsobily i *na Katalánsko*, odkud do Avignonu před polovinou '300 přišli mnozí malíři, jež v nejvyšší kvalitativní vrstvě zastupuje *Ferrer*

¹⁵⁴ Tato avignonská teorie má svůj počátek u M.Dvořáka 1901 (pozn.138), s. s.35-126.

¹⁵⁵ K Matteo Giovannettimu viz E.Castelnuovo; *Un pittore italiano alla corte di Avignone, Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962.

¹⁵⁶ Nejnověji k *Pontifikálu z Boulogne sur mer* (Městská knihovna ms.86), datovanému do rozmezí 1320-25, dále *Pařížský pontifikál* (Národní knihovna lat.15619) z 20.let a *Misál z New Yorku* (Morganova knihovna M.713) z konce 20.let '300 viz M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.105, 146-150.

¹⁵⁷ K výzdobě rukopisu *Pravidel Špitálu sv.Ducha v Římě* (*Liber Regulae Hospitalis Sanctus Spiritus*, Roma, Archivio di Stato, ms.Santo Spirito In.3193) z doby před polovinou '300 viz M.D'Onofrio ed.; *Romei e Giubilei, il Pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Milano 1999, s.421, kat.231 a orientačně k problematice vztahů *Bible z Kapitulní knihovny v Praze A.135/1* nebo *Boloňského breviře z Národní knihovny v Praze, VII.F.26.a*), z doby kolem poloviny '300 k českým středověkým rukopisům viz V.Kubík; *Boloňský breviř ze Státní knihovny ČR v Praze (UK VII F 26) a české knižní malířství kolem poloviny 14.století*, nepubl.dipl.práce ÚDU FF UK v Praze 1998 (zde též shrnuta starší literatura k tématu) a nověji ve vztahu k okruhu Mistra Křižovnického breviře viz tentýž, *Poznámky k původu stylu a k dataci výzdoby Antifonáře z Bíliny*, In: J.Homolka a kol.ed.; *Ústecký sborník historický, I.*, Ústí nad Labem 2001, s.375-431.

¹⁵⁸ Nejnověji k dílům Jeana Oliviera a jeho vztahu k italskému malířství viz M.Boskovits 1997 (pozn.79), s.146-149.

Bassa nebo Mistr kardinála Petra de la Jugie, v mnohém blízký i zmíněným rukopisům dovezeným do Prahy.¹⁵⁹

Výsledný charakter římské iluminátorské kultury spojující francouzské, jihoitalské, toskánské i umbrijské a místní stylové komponenty se přiblížil obdobnému stylovému směřování Sienské a Florentské školy (sledovatelnému ještě před vystoupením Mistra Kodexu sv.Jiří) a když byl poté tento stylový základ přenesen do Avignonu, dosáhla tato syntéza v dílech Stefaneschiho skriptoria svoji vrcholnou podobu, lokalisovatelnou do Avignonu, ale zformovanou i v tomto stupni stylové syntézy ještě předtím v Itálii. Týž proces paralelně směřující k obdobným výsledkům (tj. syntéze francouzského a italského malířství), v 1.třetině '300 dominuje v celém okruhu dílen střední a jižní Itálie a v průběhu 2.čtvrtiny '300 přesáhne i do Popádí a do Benátek. V obecné poloze se však táž syntetisující tendence, ač na jiných základech a v jiných podmínkách, prosazuje i v pařížské knižní malbě, kde je sledovatelná od konce 13.století a v průběhu 1.třetiny '300 také dozrává v dílech Jeana Pucella do stylové syntézy, podobně jako i vývoj českého malířství od Pasionálu abatyše Kunhuty po Mistra Vyšebrodského cyklu.¹⁶⁰

III.1.4. JIŽNÍ ITÁLIE A SICÍLIE

Knižní malířství v jižní Itálii a na Sicílii je od 90.let '200 ovládáno obdobným vývojovým směřováním jako soudobá iluminace v Římě, Sieně, Florencii a s nimi spojitelnými centry, přičemž za hlavní ohnisko této tendence absorbující komponenty z různých částí Itálie a spojující je s motivy francouzského původu lze považovat především **NEAPOL**. Již v 80.letech v neapolských skriptoriích vzniká *místní stylová syntéza*, která zužitkovala tvarosloví Boloňského prvního stylu, soudobou tvorbu Perugie, ale i dílčí motivy z předešlého štaufského období (viz kapitola II.1.4 a II.2). Hlavním dílem této nejstarší vrstvy neapolské syntézy je *Historia Scholastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu* (Palermo, BN. ms.I.F.10, OBR: 116).¹⁶¹ Pokračování tohoto stylového systému lze sledovat v různých místních variantách, avšak nejdůležitější díla, z knihovny Roberta z Anjou byla postižena nenahraditelnými ztrátami v 1.polovině '400 a v '500, které ochudily i obraz výše zmíněné produkce z doby Fridricha II. (viz kapitola I.1.4).¹⁶²

¹⁵⁹ K problematice vztahů Avignonu a Katalánska, orientačně viz M.Zorzi; *Biblioteca Marciana, Venezia, Firenze* 1988, s.41-42 nebo F.Todini 1996 (pozn.94), s.296 ad. a detailněji viz P.Bohigas; *La Illustracion y la decoracion del libro manuscrito en Cataluna, II.1.*, Barcelona 1965, s.144-146. K souvislostem této vrstvy iluminací s výše zmíněnými rukopisy, s největší pravděpodobností z Avignonu dovezenými do Prahy (pouze orientačně) viz navazující kapitola IV.

¹⁶⁰ Orientačně o vývoji pařížské knižní malby 1.třetiny 14.století viz Ch.Sterling; *La peinture medievale a Paris 1300-1500*, Paris 1987, s. 75 ad. a orientačně k souvislostem vývoje v Čechách v 1.třetině '300 viz K.Stejskal; *Počátky gotického malířství*, In: R.Chadraba ed.; *Dějiny českého výtvarného umění, I/1*, Praha 1984, s.293-297, nebo J.Pešina; *Desková malby*, In: tamtéž, s.355-359, 362-368, dále J.Krása; *Knižní malby*, In: tamtéž, I/2, s.405-407 a o širších souvislostech nadregionálních vztahů mezi italskými centry viz A.Tomei; *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996, s.179-199.

¹⁶¹ K výzdobě rukopisu *Historia Scholastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu* (Palermo, BN. ms.I.F.10) z 80.let '200 viz S.Massone Barreca; *Biblioteca Centrale della Regione Siciliana Palermo*, Firenze 1992, s.44ad. a viz kapitola II.1.4 – tamní pozn.169.

¹⁶² Ztráty nejkvalitnějších rukopisů jsou spojeny především s válkou o Anjouovské dědictví ve 20.-30.letech '400 (doložené ztráty rukopisů z Neapole), dále r.1588 ztroskotaly španělské lodě odvázející do Španělska nejhonosnější rukopisy z Monreale pro knížete Ugo di Uceda, aj.př. viz M.Daneu Lattanzi; *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1966, s.20, 49 ad., nověji G.Cioffari ed.; *I Codici liturgici in Puglia*, Bari 1986, s.47-64 nebo A.Putaturo Murano – A.Pericoli Saggese; *Codici miniati della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, Napoli 1995, s.24 ad. a detailněji ke ztrátám rukopisů

To co zůstalo přímo z rukopisů Neapolského dvora 1. třetiny '300 je dnes v Oratorianě v Neapoli (Biblioteca Oratoriana dei Girolamini) a díla nejbližšího dvorského okruhu byla z části též uchována v Cava dei Tirreni. Přímo z knihovny Roberta z Anjou se dochovaly rukopisy *spíše průměrné kvality*, jako *Lectura in Codicem* od Cina z Pistoje (Oratoriana, ms.C.F.3.1) z rozmezí 1314-1332, jež sice pochází z královské knihovny v Castel Capuanu, avšak jeho výzdoba souvisí spíše s neapolskými dílnami, jež pouze napodobují dvorská skriptoria.¹⁶³

Příkladem jiného druhu jsou *Moralia in Job z Grenoblu* (Městská knihovna, ms.53), objednané Robertem z Anjou pro Jana XXII. mezi léty 1316-1334.¹⁶⁴ Jde o rukopis, který byl vytvořen v neapolských dílnách spojených s Římskou školou, z níž Neapol čerpala výrazné *cavalliniovské rysy* postav i figurálních výjevů. *Ornamentika* však sleduje domácí tradici syntézy 80.let '200. Je pravděpodobné, že dataci tohoto rukopisu lze upřesnit v souvislosti s avignonským pobytem Roberta z Anjou (1320-1324), přičemž je možné předpokládat datum aq.1324. Táž římská – cavalliniovská orientace je charakteristická i pro dílny, v jejichž iluminacích z počátku 30.let '300 jsou doloženy i *rané práce Cristofora Oriminia*, hlavního představitele neapolské dvorské iluminace 2.čtvrtiny '300.¹⁶⁵ K příkladům této produkce patří především *Rytířský román z Paříže* (Národní knihovna, fr.295), objednaný Karlem z Anjou, vévodou z Kalábrie a neapolským králem pro svoji manželku Marii z Valois mezi léty 1324-1328 nebo rukopis *Kronik z Britského musea* (ms.Royal 20D/I), kde se vedle římsky orientovaných iluminátorů objevují i iluminace zmíněného Cristofora Oriminia.¹⁶⁶

Podle toho, co se dochovalo přímo z neapolského dvora, by se mohlo zdát, že až do nástupu C.Oriminia (hlavně od počátku 30.let '300) byl anjouovský dvůr závislý na Římské škole přelomu '200 a '300, jejíž stylové tradice více méně konservoval. Podobu anjouovské knižní kultury 1. třetiny '300 lze navzdory těžkým ztrátám alespoň z části rekonstruovat podle dochovaných rukopisů z Cava dei Tirreni.¹⁶⁷ Jejich význam spočívá nejen ve vazbách tamního prostředí k neapolskému dvoru (zejména za opata Filippo de Haya, 1316-1331), ale až jde o iluminace geograficky provinčního skriptoria,

z anjouovské knihovny v Neapoli viz M.Rottili; *Miniatura francese a Napoli*, Napoli 1968, s.10 ad. a o významu Neapole a anjouovského dvora pro vývoj jihoitalského malířství viz F.Bologna 1969 (pozn.142), s.15 ad.

¹⁶³ K výzdobě a historii tohoto rukopisu *Lectura in Codicem* od Cina z Pistoje (Napoli, Oratoriana ms.C.F.3.1) z rozmezí 1314-32, jež pochází z královské knihovny v Castel Capuanu viz A.Putaturo Murano – A.Perricoli Saggese 1995 (pozn.162), s.23: Autor spisu (Cina z Pistoje) jej dokončil r.1314 a ačkoliv byl znám jako ghibellinský jurista od r.1330 působil na Neapolské universitě.

¹⁶⁴ K výzdobě rukopisu *Moralia in Job z Grenoblu* (Grenoble, Bibliotheque Municipale, ms.53), objednané Robertem z Anjou pro Jana XXII. mezi léty 1316-34, viz A.Putaturo Murano – A.Perricoli Saggese 1995 (pozn.162), s.24.

¹⁶⁵ K počátkům tvorby Cristofora Oriminia v této vrstvě rukopisů z neapolských dílen orientovaných na Řím viz A.Putaturo Murano – A.Perricoli Saggese 1995 (pozn.162), s.24 a dosud nejuceleněji monografie Cristofora Oriminia viz A.Perricoli Saggese; *Aggiunte a Cristoforo Oriminia*, In: *Studi dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Roma 1984, s.251-259.

¹⁶⁶ K výzdobě rukopisu *Rytířského románu z Paříže* (*Les faits des romains*, Paris, BN. fr.295), objednaného Karlem z Anjou, vévodou Kalábrie a korunním princem pro svoji manželku Marii z Valois mezi léty 1324-1328 a k rukopisu *Kronik z Britského musea* (*Histoire ancienne jusqu'a Cesar*, London, BM.ms.Royal 20D/I), kde se vedle cavalliniovsky orientovaných iluminátorů objevují i iluminace zmíněného Cristofora Oriminia viz A.Putaturo Murano – A.Perricoli Saggese 1995 (pozn.162), s.24.

¹⁶⁷ Monografická analýza tamních rukopisů viz M.Rottili; *La miniatura nella Badia di Cava dei Tirreni*, Napoli I. 1976, II.1978.

lze na něm dobře sledovat obraz kontinuálního vývoje, který patrně reagoval i na vývoj neapolských dvorských dílen, jejichž nejskvělejší práce nám zůstaly až z 30. a 40.let '300.¹⁶⁸ Po „prvním stupni stylové syntézy z Cava dei Tirreni“ z 80.let '200 (viz kapitola II.1.4) **vzniká v 90.letech „Druhá stylová syntéza z Cava dei Tirreni,“** v níž jsou do značné míry opuštěny byzantismy předešlé éry a místo nich se ve figurálním kánonu i v pojetí výjevů prosazují výrazné **vztahy ke stylu Cimabua** a k monumentálnímu malířství z **Assisi 90.let '200**, podobně jako v soudobých skriptoriích v Salerno, činných pro kardinála Filippa Minutolo (viz níže) či freskách v *San Salvatore Piccolo v Capuy* (apsida s Nanebevzetím P.Marie datované mezi léta 1290-95.¹⁶⁹ V **ornamentice** rukopisů této vrstvy z Cava dei Tirreni se spojují jednak motivy **boloňského původu** (z Prvního boloňského stylu jsou přejaty typy žerdí, spojené se závitnicemi stvolů i typika laločnatého listoví kombinujícího obalování a ovíjení žerdí nebo formy medailonů), přičemž jejich původ lze hledat v tamních vrstvách iluminací kolem *Pařížské Bible* č.22 a v dílech Mistra z r.1285, ale toto tvarosloví je dále obohaceno o některé motivy **toskánsko-umbrijské** knižní kultury (např. typy medailonů ze stvolů a rozvilinová schémata výzdoby bordur, nejzřetelněji zastoupených v sienských rukopisech pro *Santa Maria dei Servi*, cor.E a F ze 70.let '200). Ornamentální tvarosloví však čerpá i z **jihoitalské tradice 80.let** (např. způsob užívání pletenců, jejich konstrukce a typologie iniciál transformovaná do odlehčených forem nebo volné zlaté bobule v prostoru bordur). Současně je tento repertoár doplněn o motivy, které se stanou jednou z **typických forem jihoitalské ornamentiky až do poloviny '300** (např.způsob výzdoby žerdí pomocí symetricky přisazovaných výhonků trojlístů, krátkých závitnic a dessinových bičků nebo volně do bordur umístěné zoomorfní a lidské motivy), přičemž toto tvarosloví je uspořádáno způsobem, který jednoznačně **přímo předjímá kompoziční schémata rozvrhu výzdoby** platná v jižní Itálii až k velkému moru. *Bible z Cava dei Tirreni* (ms.33), sepsaná písařem Guidem a datovaná do 90.let '200 je hlavním dílem této vrstvy, která navazuje na neapolskou stylovou syntézu 80.let '200, doplňuje ji a současně přímo předjímá vrstvy rukopisů z 1.desetiletí '300 i následující doby (OBR: 119).¹⁷⁰ M.Rottili (1976 a 1978) v její výzdobě rozlišil podíl čtyř stylově profilovaných iluminátorů, kteří představují varianty této stylové normy a dokládají její širší zázemí, které dnes snad lze (vzhledem k důkladnějšímu poznání dochovaných předcházejících a následujících vrstev děl) **hypoteticky spojit s neapolskými dílnami činnými pro tamní dvorské prostředí** (detailněji viz III.2).

Navazující „**Třetí syntéza z Cava dei Tirreni**“ již přímo souvisí s osobou opata Filippo de Haya a v tomto smyslu ji lze považovat za **výraz stylu neapolských dvorských skriptorií** i jejich kontaktů s významnou částí výše zmíněného okruhu dílen, které se v průběhu 1.třetiny '300 **podílejí na vzniku stylově nadregionální tendence**, jejíž syntéza byla přenesena do Avignonu (F.de Haya byl osobním přítelem Roberta z Anjou, pohybujícím se mezi Neapolí, Římem i Avignonem, kde je jmenovitě zmiňován r.1319, 1320,

¹⁶⁸ K historickým souvislostem činnosti sledovaného skriptoria a osobě opata Filippo de Haya viz M.Rotili 1976 (pozn.167), s.56-57. Orientačně k vrcholným dílům jihoitalských iluminátorů 2.čtvrtiny '300 viz A.Tomei 1996 (pozn.160), s.182 ad. nebo v souvislosti s Cristoforem Oriminia viz A.Perriccioli Saggese 1984 (pozn.165), s.251-259.

¹⁶⁹ K analogiím iluminátorského stylu z Cava dei Tirreni 90.let '200 viz M.Rotili 1976 (pozn.167) I.,s.50 a 52.

¹⁷⁰ K výzdobě *Bible z Cava dei Tirreni* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.33), sepsaná písařem Guidem a datovaná do 90.let '200 viz M.Rottili 1976 (pozn.167), s.50-55 a 113.

1324).¹⁷¹ Příkladnými díly tohoto stylu jsou dva svazky *Specula historiae od Vincenta z Beauvais* (ms.25 a ms.26), datované kolem r.1320 (ms.25) a dále do 20.let '200 (ms.26), na němž se podílela celá dílna činná v Cava dei Tirreni (čtyři hlavní mistři), dále *Rationale divinorum officiorum od Guillauma Duranda z Londýna* (Britské museum, Add.31032) datované do rozmezí 1323-25 a připisované Druhému a Čtvrtému mistru Specula a konečně *Chronologia magna z Paříže* (Národní knihovna, lat.4939) z přelomu 20. a 30.let od Druhého mistra Specula.¹⁷² Rozlišení jednotlivých mistrů se i v daném případě opírá o styl jejich figurálních výjevů (např. První mistr Specula je spojen s kulturou Assisi poč. '300 a pozdními díly P.Cavalliniho z 1.desetiletí '300 a Druhý mistr Specula důslednější šerosvitnou modelací ve spojení s pofrancouzštěnými formami má blíže k pozdním pokračovatelům Cavalliniho, jako např. k Filippu Rusuti – *průčelní mozaika S.M.Maggiore v Římě kol 1310*), oproti tomu **ornamentika ukazuje jednotný systém**, ve srovnání s předešlými rukopisy výrazně obohacený o přímé citace motivů **z děl francouzských iluminátorů činných v Neapoli** (např. typy iniciál nebo varianty stylisovaných trojlístů – detailněji viz kapitola III.2) a původní tvarosloví je doplněno o zlaté kapky, rosety vsazované do žerdí, stylisované květinové srostlice, lišty s rozvilinovými výplněmi a bohaté droalerie, svou četností (v jižní Itálii) nesrovnatelné s ničím předchozím (detailněji viz kapitola III.2). Typický „**neapolský systém ornamentální výzdoby**“ **1.poloviny '300 je v těchto dílech definován do normativní podoby**. Další proměny se budou odehrávat v rovině individuálních akcentů dílčích motivů a způsobu jejich provedení, v závislosti na stylové orientaci i kvalitě tvůrce, ale řád takto zformovaný zůstane platný až k r.1350.

Neapolská stylová syntéza ale ještě před dosažením výše popsaného stupně již od 90.let '200 působila na celou jižní Itálii i Sicílii, včetně francouzských skriptorií v Neapoli. Pokud v Římě francouzské dílny v 90.letech '200 dospěly k místně charakteristické variantě severofrancouzského stylu a poté tento typ produkce v Římě mizí, v Neapoli naopak pokračují tamní francouzské dílny v činnosti, ale místo vzniku lokální varianty severofrancouzského stylu vzniká eklektická výzdoba, **aditivně spojující francouzské a italské prvky vedle sebe**, aniž by se v těchto dílnách zřetelně projevovala snaha oba tyto různé systémy jakýmkoliv způsobem prolnout do jednotného celku podobného druhu, jakým je soudobé knižní malířství z Cava dei Tirreni – tamní druhá syntéza 90.let '200 (viz výše, OBR: 120). Pokud k takovému prolnutí na počátku '300 dochází, je vázáno pouze na jednotlivé motivy (např. italští iluminátoři přejímají francouzské typy iniciál a Francouzi transformují italskou akantovou ornamentiku do stylisovaných forem) nikoliv na provázání obou systémů výzdoby knih.

Průběh této symbiosy lze sledovat od 90.let '200, kdy v Neapoli vznikají **ryze francouzské iluminace**, bez jakéhokoliv náznaku vztahů k místnímu či obecně italskému malířství, jak dokládá např. *Bible z Neapole* (Národní knihovna, ms.VI.A.A.10),

¹⁷¹ viz pozn.168.

¹⁷² K rukopisům Třetí stylové syntézy z Cava dei Tirreni, jako je *Speculum historiae od Vincenta z Beauvais* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.25 a ms.26), datované kolem r.1320 (ms.25) a dále do 20.let '200 (ms.26), na němž se podílela celá dílna činná v Cava dei Tirreni (čtyři hlavní mistři), dále *Rationale divinorum officiorum od Guillauma Duranda z Londýna* (London, BM. Add.31032) datované do rozmezí 1323-25 a připisované Druhému a Čtvrtému mistru Specula a konečně *Chronologia magna z Paříže* (Paris, BN. lat.4939) z přelomu 20. a 30.let od Druhého mistra Specula viz M.Rotili 1976 (pozn.167), s.56-67 a 103, 118-120.

dokončovaná na přelomu '200 a '300.¹⁷³ V průběhu 1.desetiletí '300, zvláště v době **kolem r.1310**, ale nastávají změny. Do této francouzské dílny přicházejí iluminátoři, kteří se vyjadřují prostředky **neapolské stylové syntézy**, ve stylové variantě zařaditelné mezi díla z 80.let '200 a dochované rukopisy z Cava dei Tirreni z 20.let (Třetí syntéza), volně srovnatelné s „Druhou syntésou z Cava dei Tirreni“ z 90.let, přičemž nejde o díla totožných iluminátorů, ani o práce téže stylové vrstvy, pouze o stylově příbuznou variantu (detailněji viz kapitola III.2). Formální prostředky výzdoby spojitelné s uvedenou variantou neapolské stylové syntézy využívají typologicky totožné tvarosloví jako rukopisy z Cava dei Tirreni, avšak způsob jeho provedení je s rukopisy z Cava dei Tirreni nesrovnatelný. Mnohem výrazněji se zde uplatňují pravoúhle zalamované žerdi, členěné obvyklým způsobem (pomocí obalujících a ovíjejících listů, pletencových prstenců a trojdílných kolének) rozšířeným po celé Itálii dle příkladů děl Prvního boloňského stylu, doplněných i o motivy z mladšího období (např.lidské postavy zprostředkovávající spojení žerdí). Vznik tohoto stylu v jižní Itálii a jeho souvislost s neapolskou stylovou syntésou však dokládá pojetí figurálního kánonu, pletencové typy medailonů, forma stvolových závitnic i kadeřavého akantu ze zaostřených tvarů, monstra typická pro jižní Itálii (analogická k rukopisům z Cava dei Tirreni) a mnohost zlatých bobulí rozestých v bordurách či jejich sestavy (detailně viz kapitola III.2). K příkladům této svérázné stylové vrstvy zastoupené pouze ve francouzských skriptoriích patří především část výzdoby *Breviře z Neapole* (Národní knihovna, ms.I.B.24) z doby kolem r.1310 (dokončovaného snad do r.1320, OBR: 120).¹⁷⁴ Jde o rukopis datovaný paleografickými a kodikologickými argumenty do doby kolem a po r.1310, jeho výzdoba ale ve srovnání s rukopisy z Cava dei Tirreni z 90.let '200 působí poněkud **konservativněji** a za přímější předstupně neapolských rukopisů ze 30.-40.let '300 lze považovat spíše iluminace z Cava dei Tirreni z 90.let (o tamních dílech z 20.let ani nemluvě) než tuto vrstvu prokazatelně neapolských iluminací z doby kolem r.1310 a dále. Nejde však o díla, která by neapolské syntéze odporovala, pouze představují **patrně běžný, nikoliv nejprogresivnější proud tamní produkce**. Výzdoba uvedeného *Breviře z Neapole* (ms.I.B.24) je ale mnohem významnější z jiného důvodu; Kromě částí vyzdobených výše zmíněnou variantou neapolského stylu se na výzdobě rukopisu podíleli i **francouzští iluminátoři** a na části stránkách se **pokusili reagovat na některé motivy italské iluminátorské ornamentiky**: např. zvláštním způsobem transformují podobu kadeřavého akantu kombinujícího laločnaté a zaostřené tvary, stvolky ve vertikálních partiích nabývají charakteru žerdí a podle italských vzorů jsou zdobeny zjednodušenými výhonky obousměrně ovíjejícími a obalujícími žerď, jednodílnými kolénky a velice stylisovanými rosetami, ale vše ostatní (od typu iniciál, přes jednotlivé listoví až po droalerie a figurální výjevy) je typicky francouzské. Tento pokus o prolnutí italského – neapolského tvarosloví s typicky francouzským, kdy jsou to francouzští iluminátoři, kteří se snaží více méně co nejvěrněji přejímat italské motivy, ale ochabl **od přelomu 20. a 30.let '300**, jak dokládá např. *Žaltář z Neapole* (ms.I.B.50) z 2.čtvrtiny '300.¹⁷⁵ Tehdy v těchto dílnách opět vznikají rukopisy, v jejichž výzdobě se objevují

¹⁷³ K výzdobě *Bible z Neapole* (Napoli, BN. ms.VI.A.A.10), dokončované na přelomu '200 a '300 viz M.Rotili 1976 (pozn.167), s.14 ad.

¹⁷⁴ K výzdobě *Breviře z Neapole* (Napoli, BN. ms.I.B.24) z doby kolem r.1310 (dokončovaného snad do r.1320) viz M.Rotili 1968 (pozn.162), s.14 ad.

¹⁷⁵ K výzdobě *Žaltáře z Neapole* (Napoli, BN. ms.I.B.50) z 2.čtvrtiny '300 viz tamtéž, s.14 ad.

iluminace *bud' v typicky a výhradně francouzském stylu nebo typické práce neapolského stylu, avšak vedle sebe*, bez snahy na sebe vzájemně působit více než jak se prolnutí italských a francouzských motivů jeví v dílech z Cava dei Tirreni z 20.let '300 (tedy francouzské tvarosloví působí na italské, nikoliv obráceně). Dílny tohoto typu však přesto velmi výrazně spoluformovaly vývoj neapolského stylu, jak dokládají výše zmíněné práce z Cava dei Tirreni z 20.let, ale přímo v těchto dílnách patrně nový stupeň neapolské stylové syntézy nevznikl a také jejich podíl na jeho vzniku je třeba omezit: jde o jeden ze zdrojů nového stylu 20.let, ale nikoliv o zdroj nejhlavnější (viz výše a kapitola III.2).

Přitažlivost neapolské stylové syntézy působila i mimo hlavní město království a zasáhla též provinční prostředí. Její mimořádnou působnost např. dokládá knižní malířství v **ABRUZZU**. Nejvyšší díla tamní produkce z 1.třetiny '300 zastupuje *Zlatá legenda z Městské knihovny v Cortoně* (ms.22), datovaná do 20.-30.let '300 či *Breviř z Neapole* (Národní knihovna, ms.I.B.32) z 30.let '300 z dílny Bernarda da Teramo (OBR: 124).¹⁷⁶ Jde o vrstvu rukopisů, která je dokladem zvláštního *prolnutí umbrijské a neapolské knižní kultury*, přičemž dosud není jasné, zda přímé počátky tohoto stylu lze bezpečně lokalizovat do Umbrie či do Abruzzi, kde se ale díla tohoto stylu dochovala od 20.-počátku 40.let '300, právě v dílně Bernarda da Teramo a jejich pokračování, na kvalitativně vyšším stupni i v dílech Cristofora Oriminia z doby před polovinou století. Právě proto, že tento styl ve 2.čtvrtině '300 zdomácněl v Abruzzu a nikoliv v Umbrii, je možné s abruzijským prostředím spojit i rukopisy této orientace z 20.let, jako je výše zmíněný příklad *Zlaté legendy z Cortony* (ms.22). *Východiskem* uvedeného umbro-abruzijského stylu jsou rukopisy umbrijského původu, jejichž vznik zatím nelze lokalizovat do konkrétní umbrijské dílny. Tuto výchozí umbrijskou vrstvu reprezentuje výše zmíněný *Sborník kronik ze Státní knihovny v Cremoně* (ms.117 – 28.8.11) z 1.čtvrtiny '300 (viz kapitola III.1.3.- pozn.119). Abruzzijské práce Bernarda da Teramo, které vznikají ve 20.letech '300, z této vrstvy rukopisů přejímají expresivní pojetí figurálních výjevů i jejich kompozice, typy iniciál a základní formy akantového listoví, které tvoří jádro výzdoby bordur (např. typy kadeřavých akantů vícenásobně šroubovitě přetáčené do protáhlých výběhů, způsob členění žerdí pomocí atypicky provedených kolének se člunkovitě stáčenými příklopkami i jejich neobvyklé přisazování k žerdím), přičemž toto tvarosloví je dílnou Bernarda da Teramo výrazně *transformováno*: jednotlivé motivy jsou zvětšeny, velmi expresivním kresebným způsobem upraveny a spojeny s motivickým repertoárem, který v dílech *neapolské syntézy* zastupují jednak rukopisy z Cava dei Tirreni (z 90.let '200 i z 20.let '300) i pozdější díla Cristofora Oriminia z 30.-40.let '300: jde především o způsob rozvrhu výzdoby na stránce a v bordurách, využívající výrazné pletence, specifický rozvrh figurálních motivů a jejich zapojení do bordur, šroubovitě přetáčené listy výše popsaného druhu, které se v bordurách objevují buď volně (jako u výchozí umbrijské vrstvy) nebo jsou vázány na žerdi, ale způsobem, který odkazuje až k neapolské tradici 80.let '200 anebo se listoví

¹⁷⁶ K výzdobě rukopisů z dílny Bernarda da Teramo, jako je *Zlatá legenda z Městské knihovny v Cortoně* (Cortona, Biblioteca Comunale, ms.22), datovaná do 20.-30.let '300 či *Breviř z Neapole* (Napoli, BN. ms.I.B.20) z počátku 30.let '200 a dále viz M.degli Innocenti Gambuti 1977 (pozn.104), s.121-134 nebo v širších souvislostech jihoitalského a sicilského prostoru viz M.Daneu Latanzi 1966 (pozn.162), s.70 a nejnověji, ale obecně viz V.Pace; *Pittura del Duecento e del Trecento in Abruzzo e nel Molise*, In: E.Castelnuovo ed.; *La pittura in Italia*, Roma 1986, s.443-450 nebo S.Romano; *La pittura in Abruzzo*, In: C.Bertelli ed.; *La pittura in Italia medievale*, Roma 1994, s.261-269.

uplatňuje ve vazbě k pletencům, čímž vytváří hvězdicovité sestavy podobné motivům ze Štaufských rukopisů (např. v Manfrediho Bibli – detailně viz kapitola III.2). Osobitost skladebné syntézy je umocněna i barevným laděním iluminací do kontrastů s převahou modrých, růžových a okrových tónů. Tato regionální varianta umbro-neapolského stylu se stala v Abruzzu do nástupu Cristofora Orimonia charakteristickým výrazem místní knižní tvorby. Před polovinou 13. století ale díla tohoto druhu překrývá stylově výrazně jednolitý proud, důsledně svázaný s Neapolí, a tyto regionální odlišnosti a varianty s největší pravděpodobností zanikají. Místo stylové diferenciací 1. třetiny 13. století nastává doba výraznější stylové jednoty, která ale nevyklučuje individuální varianty interpretace společné stylové normy, avšak oproti sledovanému období 1. třetiny století jde o varianty nikoliv tak důrazně stylově vzdálené.

Zvláštní postavení v rámci jihoitalské regionální knižní produkce zauímají dílny v **APULII**. Podle dochovaných materiálů se zdá, že výchozím vzorem a podnětem pro zdejší iluminátorské dílny se stal dar Karla II z Anjou (1285-1309) r.1296, kdy katedrále sv. Mikuláše v Bari daroval 23 rukopisů, v souvislosti s jím provedenou reformou liturgie podle pařížského vzoru.¹⁷⁷ Katedrála v Bari ještě r.1362 (podle dochovaného inventáře) disponovala 200 liturgickými rukopisy, z nichž zůstal jen nepatrný zlomek (8 rukopisů).¹⁷⁸ Většinu dochovaných příkladů vytvořili **pařížští iluminátoři**, podle nejnovějších studií nikoliv ve francouzských dílnách v Neapoli ale **přímo v Paříži** (*Breviář č.1 a 3, Graduál č.5, Misál č.4, Epištolář č.9 ze Státního archivu v Bari*).¹⁷⁹ Kromě této francouzské skupiny z konce 12. století pochází i *Pontifikál z Archivu katedrály sv. Mikuláše (č.11/95)*, který byl vyzdoben **peruginskými iluminátory z dílny Prvního mistra antifonářů ze San Lorenzo**.¹⁸⁰ Právě od tohoto rukopisu se odvíjí i doložitelná aktivita **místního skriptoria v Bari**, která na počátku 13. století pracovala na *Misálu z Archivu katedrály sv. Mikuláše (č.2)*, v jehož výzdobě vzniká zvláštní **místní styl, kombinující** motivy jak ze vzorů **peruginského původu**, tak **jihoitalské tradice reprezentované Manfrediho Bibli** a rukopisy ze 70.-80. let 12. století, které jsou jejím přímým pokračováním (OBR: 121).¹⁸¹ Výsledný styl přejímá z peruginských vzorů typy iniciál a základní schémata rozvrhu výzdoby, ale jednotlivé motivy jsou zjednodušovány (včetně dessinových prokreseb) a stylisovány, takže místo umbrijských akantů se uplatňují laločnaté tvary a místo pohybově rafinovaných rozvilin stylisované závitnice, které jsou orámovány expandujícími vnějšími poli iniciál, nikoliv však jako v Perugii ve tvarové skladbě sledující obrys dekoru, ale pomocí ostře prokrajovaných polí, jako u pozdních Štaufských rukopisů (např. ze zmíněného okruhu Mistra Manfrediho Bible – detailněji viz kapitola III.2). Kvalitativně (podle jediného dochovaného exempláře) představují tyto iluminace spíše **průměrnou**, nikoliv luxusní produkci, která ale má své paralely i v místním monumentálním malířství (*freska s Umučením sv. Štěpána v kryptě chrámu*

¹⁷⁷ Rozbor liturgie sledované skupiny rukopisů z Bari v souvislosti s liturgickými reformami Karla II. z Anjou viz G.Cioffari 1986 (pozn.162), s.15-43.

¹⁷⁸ K písemným pramenům v souvislosti s rukopisy, jež byly v katedrále v Bari viz tamtéž, s.237 ad.

¹⁷⁹ Detailně o skupině liturgických rukopisů z pařížských dílen, jež reprezentuje *Breviář č.1 a 3, Graduál č.5, Misál č.4, Epištolář č.9 ze Státního archivu v Bari* (Bari, Archivio di Stato) z konce 12. století viz tamtéž, s.267 ad.

¹⁸⁰ K výzdobě *Pontifikálu z Archivu katedrály sv. Mikuláše* (Bari, Archivio di S.Nicola, n.11/95) z konce 12. století z dílny Prvního mistra antifonářů ze San Lorenzo v Perugii viz tamtéž, s.345 ad.

¹⁸¹ K výzdobě *Misálu z Archivu katedrály sv. Mikuláše* (Bari, Archivio di S.Nicola, n.2) z počátku 13. století viz tamtéž, s.258-268.

sv. Cecilie v Monopoli z přelomu '200 a '300).¹⁸² Pokud v Apulii v 1. třetině '300 pracovaly i dílny jiné stylové orientace, vůbec nic se z jejich tvorby nedochovalo. Nejnověji je však předpokládáno, že většina zdejších rukopisů byla dovážena (z Paříže či Neapole) a uvedené místní skriptorium je spíše výjimkou.¹⁸³

Skriptorium v **SALERNU** v **KAMPÁNII** je příkladem regionální dílny, která velmi výrazně zasáhla do vývoje knižní malby, nikoliv však v jižní Itálii, ale v Římě. První mistr Petrarkova sborníku kronik z Paříže (NB.lat.5690) z počátku '300, tedy hlavní iluminátor **jednoho z nejkrásnějších středověkých rukopisů, který v Římě vznikl**, je ztotožňován s hlavní osobností salernských dílen – s Mistrem Misálu ze Salerna, jehož eponymní dílo – *Misál ze Salerna* (nyní v Neapoli v Národní knihovně, ms.I.B.22) pochází z 90. let '200 (OBR: 106).¹⁸⁴ Důkazem, že centrum této dílny bylo v Kampánii a nikoliv v Římě, je i místní produkce, která s největší pravděpodobností působila též na blízké sicilské skriptorium v Messině (viz níže). Forma tohoto stylu ale z **jihoitalské tradice** čerpá jen dílčí motivy (např. typ zježených zlatých bobulí, zaostřené tvary akantového listoví a detaily rozvilinové skladby závitnic inspirované ranými díly neapolské syntézy 80. let '200), mnohem důležitější jsou komponenty z **boloňského prvního stylu a s ním spřízněných vrstev z toskánsko-umbrijské knižní kultury 2. poloviny '200** (způsob modelace i komposiční řešení výjevů, oproštěné typy těl iniciál i jejich vnitřních dekorativních výplní, způsob konstrukce a výzdoby žerdí a většina tvarově zjednodušených rozvilinových sestav), přičemž nikoliv nepodstatnou složkou stylu jsou i transformované motivy přejímané z **francouzských rukopisů** (např. základní komposice rozvrhu výzdoby v kombinaci čtvercově orámovaného výjevu v šíři kolumny, ornamentální iniciály, protáhlé stvoły v bordurách, z nichž vzrůstá rostlinná ornamentika a po nichž se pohybující droleriové výjevy – detailněji viz kapitola III.2). Výsledná **salernská stylová syntéza** je typickým místním projevem jihoitalské knižní kultury, tradičně již od 12. století nakloněné spojování různorodých stylových prvků do jednotité působivého celku. Jde vlastně o díla, která jiným způsobem vyjadřují v obecné rovině obdobnou tendenci, jež formuje i vývoj neapolského stylu. Trvání této stylové syntézy bylo ale časově omezeno do rozmezí od počátku 90. let '200 do doby kolem r. 1310, alespoň podle dochovaného materiálu.¹⁸⁵

Neapolská syntéza, důsledně formující podobu knižní malby téměř celé jižní Itálie, ač se neprosadila v některých končinách politicky ovládaných z Neapole (např. ve výše zmíněné Apulii), naopak pronikla i do území Anjouovskou dynastií neovládaných a již od 90. let '200 lze sledovat doklady jejího působení i na sicilské knižní malířství. Na **SICÍLII** v **MESSINĚ** od 90. let '200 pracuje skriptorium činné pro klášter sv. Dominika

¹⁸² K souvislostem uvedeného *Misálu* z *Archivu katedrály sv. Mikuláše* (č.2) z počátku '300 s apulijským monumentálním malířstvím viz tamtéž, s.266 ad.

¹⁸³ K předpokladu převažujícího importu rukopisů do Apulie v průběhu '200 a '300 a minimálním iluminátorským aktivitám v této oblasti (v souvislosti s rozborem písemných pramenů) viz tamtéž, s.235-237.

¹⁸⁴ K dílům Mistra Misálu ze Salerna v Kalábrii a tamních dílnách viz M.Rotili 1968 (pozn.162), s.13 ad. A k jeho působnosti na sicilské skriptorium v Messině viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.162), s.66 a nejnověji k této problematice M.Righetti Tosti-Croce 2000 (pozn.124), s.226-228 a V.Pace 2000 (pozn.124), s.214.

¹⁸⁵ K mladším vrstvám salernského skriptoria patří např. iluminace z dílny Giovanniho da Montecassino, např. *Encyklopedie lékařství z Paříže* (Paris, BN.lat.6912) z 1. desetiletí '300 viz M.Rotili 1968 (pozn.162), s.12 ad.

v Palermu, v němž vznikla místní „*messinská varianta neapolského stylu*“, kterou lze dobře sledovat během 90.let '200 a dále až ke konci 1.desetiletí '300 ve výzdobě *rukopisů určených pro San Domenico v Palermu*, tj. *Antifonář z Palerma* (Národní knihovna, cor.9) z 90.let, dále ve skupině *Graduálů z Palerma* (tamtéž, cor.11, 23 a 42) z 1.desetiletí '300 nebo v iluminacích skupiny *rukopisů z Universitní knihovny v Messině* (cor.346, 347, 355, 357 po r.1300 a cor.353 a 354 kolem r.1310) z 1.desetiletí '300 (OBR: 122).¹⁸⁶ Toto skriptorium je sice v Messině zmiňováno až k r.1354, ale zdá se, že díla mladšího období jsou ztracena.¹⁸⁷ Oproti předešlým s Neapolí více méně přímo spojitelným rukopisům je v iluminacích této dílny výrazněji patrná i *souvislost se Štaufským obdobím* (např. v typech iniciál a pletenců), avšak většina ornamentiky její rozvržení na stránce ukazuje vazby k Neapolské škole. Pojetí figurálních výjevů zřetelně souvisí s místní byzantisující tradicí, ale proporce postav jsou manýristicky protahovány a výjevy jsou komponovány podle prostorovějších schémat, patrně přejímaných z *toskánských a umbrijských vzorů*, přičemž barevné ladění, využívající výrazně kontrastní skladbu modré a červené, může souviset jak s francouzskými iluminacemi, tak s rukopisy *Boloňské školy*, z nichž je kolem a po r.1300 přejímána i řada dalších motivů (např. droleriové výjevy odvoditelné z Boloňského prvního stylu a způsob konstrukce žerdi). Uvedenou *kombinaci toskánských, umbrijských a boloňských motivů* v podobě do značné míry paralelní mohly messinští iluminátoři čerpat nejen z přímých zdrojů, ale mnohem spíše *ze skriptoria v Salernu* a tamní kampánijské produkce jím ovlivněné, jejíž kvalitativní vrchol představuje *Mistr Misálu ze Salerna* (nyní v Národní knihovně v Neapoli, ms.I.B.22) z 90.let '200, ztotožňovaný s Prvním mistrem Petrarkova sborníku kronik z Paříže (BN.lat.5690), tedy jednou z hlavních osobností římské knižní malby počínajícího '300 (viz výše).

V ornamentice se v messinských rukopisech z 90.let uplatňují protáhlé zaostřené listy zakončené vlasovou linií se zježenými zlatými bobulemi a jejich přetáčivý pohyb ukazuje jasnou souvislost s předešlou tradicí Štaufského období, stejně jako dynamická pole rámuující okraje hřbetů listů i stvolů. Způsob jejich rozvrhu v borduře, typ konstrukce závitnic a tapetové vzory na pozadí výjevů dokládají jejich spřízněnost s Neapolskou školou. Kolem a po r.1300 se v rozvrhu ornamentiky vedle rozvilin „neapolského typu“ výrazně prosazují i žerdi, pletence a zmíněné drolerie, které také odpovídají orientaci na Neapolskou školu, jak ji v 80.letech reprezentuje výše zmíněná *Historia Scholastica* dochovaná v opatství *S.Martino delle Scale v Palermu* (Palermo, BN. ms.I.F.10). Kolem r.1310 se v tomto skriptorium (např. cor.353 a 354 z Universitní knihovny v Messině) objevují motivy sblížující toto skriptorium s díly ze Salerna (konkrétně *Mistrem Misálu ze Salerna* z Národní knihovny v Neapoli, ms.I.B.22) z 90.let '200, činného v 1.desetiletí v Římě (*Petrarkův sborník kronik z Paříže* BN.lat.5690 – viz výše).

Kromě této dílny, transformující sice neapolský styl, ale přeci jen do značné míry na něm závislé, působí v 1.třetině '300 na **SICÍLI** i skriptoria, která *eklektickým* způsobem

¹⁸⁶ K dílům Messinského skriptoria činného pro klášter sv.Dominika v Palermu, v němž vznikly: *rukopisy určené pro San Domenico v Palermu*, tj. *Antifonář z Palerma* (Palermo, BN. cor.9) z 90.let a skupina *Graduálů z Palerma* (tamtéž, cor.11, 23 a 42) z 1.desetiletí '300 a *rukopisy z Universitní knihovny v Messině* (Messina, Biblioteca Universitaria, cor.346, 347, 355, 357 po r.1300 a cor.353 a 354 kolem r.1310) z 1.desetiletí '300 a jejich vztahu ke skriptorium v Salernu v Kampánii, jež zastupuje *Misál z Neapole* (Napoli, BN.ms.I.B.22) z doby kolem r.1300 viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.162), s.65-67 a nejnověji viz S.Massone Barreca 1992 (pozn.161), s.57-61.

¹⁸⁷ K archivním pramenům k messinskému skriptorium viz tamtéž, s.59.

spojují motivy domácí byzantisující tradice s byzantismy palaiologovského umění i s prvky z neapolské syntézy. Tento druh **byzantisujících iluminací** dokládá *Bible z Morganovy knihovny v New Yorku* (ms.Glazier 60) z počátku '300 nebo *Vitae Patrum z Vatikánu* (Vat.lat.375) z 1.desetiletí '300 (OBR: 123).¹⁸⁸ V obou případech jde o díla zcela vrostlá do místní tradice, která představují pokračování byzantisujícího stylu předešlé epochy i v počátcích '300. Nejde o jev izolovaný pouze na Sicílii. V Boloni **kolem r.1300** také **kulminuje recepce byzantismů** a benátské iluminace rovněž i v průběhu 1.třetiny '300 dokládají pokračující vazby k byzantské tradici (viz kapitola III.1.1.). Na Sicílii se však tato stylová tendence projevuje zcela jinak, ve smyslu **historisujících citací** z místních děl předešlých dob (např. typy monster přejímané z normanského období nebo abstraktní geometrická ornamentika v tělech i na pozadí iniciál) a současně z palaiologovského umění je čerpána řada komposic i detailů přírodnin, ale není přejato její barevné ladění mířící k šerosvitným efektům. Sicilské miniatury tohoto druhu jsou nápadné svojí zářivou barevností, pastózním nánosem barevné hmoty i zcela atypickými způsoby konstrukce iniciál, skládanými z těžkého laločnatého listoví i byzantských srostlic, jaké bývaly v Itálii běžné po polovině '200. Tento repertoár doplňují lišty se zoomorfní i rostlinnou výzdobou z masivních stvolů přetáčených do rozvilin s byzantskými typy květinových srostlic. Kromě této byzantisující složky se ale souběžně na stránkách zmíněných rukopisů objevují i oproštěné typy iniciál z hladkých dřívků, žerdi obalované a ovíjené protáhlým laločnatým listovím a volné zlaté bobule se zježenými konturami, tedy repertoár typický **pro neapolskou syntézu**, který je ale proveden v plastické pastózní modelaci i zářivé barevnosti stejnými iluminátory, kteří vytvářejí též předešlé byzantisující miniatury. V daném případě nejde o syntézu ale eklektickou skladbu stylově nesourodých motivů, která je však výrazem regionálně nezaměnitelné sicilské knižní kultury počínajícího '300. Od téže doby se na Sicílii objevují i dílny specialisované na kopie starých rukopisů, z nichž např. pochází *Martyrologium z Filadelfie* (Free Library Philadelphia, Pennsylvania, sign.neuvedena) z počátku '300 kopírující *Martyrologium dochované v Městské knihovně v Palermu* (sign.neuvedena) z 12.století. Činnost těchto dílen je na Sicílii doložitelná až k polovině '300.¹⁸⁹

Sledovaný prostor jižní Itálie, včetně Sicílie, představuje z hlediska knižní malby i v 1.třetině '300 jednotný celek, kde bez ohledu na rozdělení zemí do dvou nepřátelských států vzniká společná specificky jihoitalská knižní kultura, na jejímž vrcholu jsou práce Neapolské školy, ve sledovaném období výrazně rozrůzněné do regionálních, lokálních, dílenských i individuálních stylových variant a jejíž zázemí tvoří regionální dílny v různé míře reagující na místní tradice, umbrijské vzory i díla neapolských skriptorií. Stylově jde tedy o iluminace jak provázané s nejnovějším soudobým umění Říma a poté Avignonu, Umbrie a zprostředkovaně i Toskánska, tak vrstvy produkce těžící z místních společných tradic Štaufského období do tohoto základního fondu místního původu zapadají i francouzské práce, z části též reagující na místní iluminace, ale z větší části poskytující jeden z důležitých impulsů pro zdejší vývoj knižní malby. Regionální svázanost s místní

¹⁸⁸ K výzdobě *Bible z Morganovy knihovny v New Yorku* (New York, Pierpont Morgan Library, ms.Glazier 60) z počátku '300 viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.162), s.68-70 a k *Vitae Patrum z Vatikánu* (Vat.lat.375) z 1.desetiletí '300 viz tamtéž, s.71-78.

¹⁸⁹ K tomuto druhu iluminátorských dílen na Sicílii, které kopírují v průběhu '300 staré rukopisy z 12.století viz M.Daneu Lattanzi 1966 (pozn.162), s.79-83.

tradicí i nadregionální přesah k dílům sledujícím nejnovější vývojové tendence doby, pasivní přijímání importů i jejich originální transformace dokládají mimořádný význam a aktivitu jihoitalského prostoru v 1. třetině 13. století. Doba Anjouovců není z hlediska knižní malby předělem, ale dovršením kontinuity vývoje započatého ve Štaufském období.

III.2. ROZBOR ORNAMENTIKY ITALSKÉ KNIŽNÍ MALBY PRVNÍ TŘETINY TRECENTA (1290-1330)

Ad Tabulky ornamentiky VI.

Základní principy gotického systému výzdoby italských rukopisů byly **zformovány již v předešlém období 2.poloviny '200** (kap.II.2.1-2) a 1.třetina '300 z tohoto hlediska představuje dobu **nikoliv hledání zcela nových postupů, ale etapu propracování variant a hledání možností v rámci již objevených schémat**. Současně je ale doba 1.třetiny '300 též epochou, kdy byla **dovršena krystalisace autonomního stylového charakteru většiny lokálních středisek** knižní produkce. V rámci celoitalské perspektivy lze za prvé, paralelně sledovat jak **stylovou diferenciaci mezi jednotlivými centry** (i v rámci dílenského provozu, avšak s ohledem na místní charakter systému výzdoby), tak proces opačný, jehož výrazem je jednak **rozšíření a zobecnění značné části typologického repertoáru** výzdobných prostředků (lokálně se podílejících na místním stylovém systému především různou mírou četnosti používání jednotlivých schémat) a za druhé, ve sledované době se též **po celé Itálii šíří tendence zdůrazňující expansi výzdobných prvků do bordur i prohlubující plastické a prostorově dynamické kvality jednotlivých motivů**.

III.2.1. ZÁKLAD VÝZDOBNÉHO SYSTÉMU

Naznačené proměny systému výzdoby knižní strany ve sledovaném období mění úlohu dosud dominantního výzdobného prvku – iniciál. Iniciály jako nejtradičnější základní kompoziční prvek, od něhož se odvíjí další organizace rozvrhu výzdoby knižní strany, ve sledovaném období zčásti zůstává důležitým prostředkem, logicky členícím text, ale do značné míry ztrácí své výchozí klíčové postavení, jak z hlediska uplatnění figurální výzdoby, tak z hlediska genese formy jednotlivých prvků ornamentiky, jejichž proměny byly dosud vázané právě na formy iniciál, ale nyní je to naopak výzdoba bordur, kde dochází k důležitým inovacím, které zpětně mění podobu iniciál. Pro **ZPŮSOB KONSTRUKCE INICIÁL** je ve sledovaném období charakteristický útlum četnosti **prvního typu iniciál (aditivní typy)**, který byl tak častý v 1.polovině '200 (Tab.IV.1)1. – kapitola I.2.2.3.1.) a z velké části i ve 2.polovině '200 (Tab.V.1)1. – kapitola II.2.1.). Jednoznačně typologicky čisté *varianty s těly iniciál tvořenými lištami* se v této době již nevyskytují a pokud se lišty v tělech iniciál objeví, vyskytují se *v kombinacích se stvoly, květinovými srostlicemi* (Tab.VI.1)1.d.1), *rosetami* (Tab.VI.1)1.d.2) a dalšími druhy ornamentiky, vč. *pletenců a rozvilinově komponovaných stvolů* (Tab.VI.1)1.d.3-4), přičemž právě tyto varianty využívající nejširší škálu dostupných ornamentálních prvků, často výrazně zdynamisovaných, se ve sledované stylové vrstvě uplatňují nejhojněji. Uvedené příklady tradičních kompozičních postupů jsou ale výhradně vázány na **centra těsně spojená s románskými a byzantskými tradicemi** – na jižní Itálii a na Sicílii, kde se objevují až **do 20.let '300**.¹

V rámci aditivních typů iniciál jsou v 1.třetině '300 podstatně širěji zastoupeny *varianty komponující těla iniciál z žerdí*, ale přes jejich značné rozšíření, prakticky po celé Itálii, jen málokde patří k nejfrekventovanějším formám. *Aditivní sestavy využívající kompozice z vícedílných kolének* (Tab.VI.1)1.e) jsou v této době jen okrajovou **záležitostí konservativnějších skriptorií – konservativnějších i z hlediska center svázaných s tradicemi**,

¹ Uvedené příklady typů těl iniciál s lištami: např. k typu VI.1)1.d.1: *Vitae Patrum z Vatikánu* (Vat. lat.375), f.2r z jižní Itálie či Sicílie z 1.desetiletí '300, typ s rosetami VI.1)1.d.2: *Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60* (Pierpont Morgan Library, ms.Glazier 60), f.148r z jižní Itálie či Sicílie z počátku '300, typ kombinující lišty s rosetami a stvoly – nejoblíbenější ve sledovaném okruhu jihoitalských tradicionalisticky orientovaných dílen – VI.1)1.d.3: *Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60*, f.32r z počátku '300 a k dynamisovaným formám kombinací VI.1)1.d.4: *Sborník teologických traktátů z Cava dei Tirreni* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.20), f.96v z 20.let '300 (dílo typické pro 2.stupeň místní stylové syntézy z rozmezí let 1290-1320).

např. benátské dílny Graduálu z dominikánského chrámu sv.Jana a Pavla (Museum Correr, Ms.V,131), činné mezi léty 1310-1330 (viz kap.III.1.2).² I v těchto případech je ale tradiční tvarosloví transformováno *k odlehčeným a oprostěným formám*, obecně příznačným pro dobově nejužívanější konstrukce iniciál druhého až čtvrtého typu (viz níže). V rámci výskytu iniciál komponovaných pomocí žerdí *nejkonservativněji* působí příklady z jižní Itálie (Tab.VI.1)1.f.1: *Bible z Cava dei Tirreni*, ms.33 z 90.let '200) a z Pisy či regionálních dílen Toskánska (Tab.VI.1)1.f.2: 2. část *Bibbia di Calci v Pise* z 90.let '200), kde jsou dosud používány tvaroslovné články přímo přejímané z repertoáru typického pro 2.polovinu '200 (masivní vidlice a nálevky, laločnaté akanty a vícedílná aditivně skládaná kolénka).³ Tvaroslovně tyto toskánské příklady přímo navazují na místní předstupně z 2.poloviny '200 (srovn.Tab.V.1)1.e.2-3 – viz kap.II.2.1.). I v této vrstvě spojitelné časově s **90.léty '200 a počínajícím '300** se ale právě v **toskánském** prostředí prosazují kompoziční inovace spojené i s transformací jednotlivých prvků ornamentiky: *tradiční „románské“ kompozice kombinující žerdi s pletencovými prstenci a vidlicemi* působí stále více *prostorověji* (Tab.VI.1)1.f.3) a *zmnožování, větší dynamisace a logické konstrukční propojování jednotlivých motivů stupňují jejich plastičnost* (Tab.VI.1)1.f.4), což vede k vzniku typu iniciál, který **základním rozvrhem připomíná tradice 2.poloviny '200, ale provedením již představuje velmi charakteristický projev '300**. Tato tendence navazující na vývoj místní iluminace v předešlém období 2.poloviny '200 má své zázemí v době kolem r.1300 zejména v okruhu florentských, sienských a z části též umbrijských dílen (Perugia a Gubbio).⁴ Oproti soudobým *oprostěným typům iniciál využívajících žerdi*, jak je lze doložit v Boloni (Tab.VI.1)1.f.5), toskánské dílny uchovaly až do **pokročilých 20.-30.let '300** mnohé z tradičně působících kompozičních postupů (vč.zmnožování a zmasívnění jednotlivých prvků), ale současně, hlouběji k polovině '300 je tento „*romanisující historismus*“ *kompozic iniciál propojován s využíváním nejpokročilejších a prostorově a plasticky nejsložitějších motivů jednotlivých prvků ornamentiky*, z nichž jsou tyto sestavy skládány (Tab.VI.1)1.f.6).⁵ Jedním z nejkvalitnějších příkladů završujících tuto tendenci jsou např. díla Mistra Kodexu sv.Jiří.⁶ **Druhý typ iniciál s těly ze stvolů, pásek a jejich sestav do pletenců**, který se po polovině '200 poměrně výrazně rozšířil v repertoáru italských skriptorií (viz kap.II.2.1), s počínajícím '300 *ztrácí svoji přitažlivost* a objevuje se pouze v dílnách a centrech, pro které je charakteristická *silná vazba k tradici předešlé doby*. Tato vazba k tradicím ale nemusí být výrazem či příčinou vývojového opoždění za hlavními centry dobové knižní produkce. Např. zvláštní záliba iluminátorů padovské školy v pletencích a jejich sestavách i v průběhu 1.třetiny '300 vedla *k místně příznačně hojnému užívání základního typu neorámovaných*

² Příkladem k uvedenému typu VI.1)1.e: *Graduál z dominikánského chrámu sv.Jana a Pavla v Benátkách* (Venezia, Museo Correr, Ms.V,131), f.1r sepsaný do 1311-12 a iluminovaný 1310-30.

³ K příkladům typu VI.1)1.f.1: *Bible z Cava dei Tirreni* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.33), f.96v z 90.let '200 (jedno z nejcharakterističtějších děl 2. místní stylové syntézy a současně spojnice mezi Neapolským stylem z 80.let '200 a díly 3.syntézy z Cava dei Tirreni) a k typu VI.1)1.f.2: *Dvousvazková Bible ze Semináře sv.Kateřiny zv. Bibbia di Calci* (Pisa, Biblioteca del Seminario di S.Catarina, ms.188-189), ms.189, f.125r z 90.let '200.

⁴ K příkladům typu VI.1)1.f.3: F.Avril; *Manuscrits enlumines d'origine italienne, 2. XIIIe siecle*, Paris 1984, kat.154, f.66r z přelomu '200 a '300 z Toskánska a k typu VI.1)1.f.4: *Graduál „F“ ze San Marco ve Florencii* (Firenze, San Marco, inv.San Marco e Cenacoli, ms.F-516), f.31v z 90.let '200 z dílny činné pro klášter San Jacopo di Ripoli a souvislostech Sieny, Florencie a části umbrijských dílen viz kapitola II.1.3-4 a kapitola III.1.2.

⁵ K příkladům typu VI.1)1.f.6: *Breviář Strozzi 11* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms.Strozzi 11), f.19v po r.1326. Mnohé předstupně a paralely lze však doložit i v dílech Pacina di Bonaguida, Maestra daddesca a Maestra delle Effigi domenicane – viz kapitola III.1.2.

⁶ K tomuto zvláštnímu druhu transformace historisujících motivů v dílech Mistra Kodexu sv.Jiří (Vat.F.S.Pietro, ms.C 129) viz kap.III.1.3.

iniciál s tělem tvořeným stvolem či páskou (Tab.VI.1)2.a).⁷ Ač jde o typ konstrukce velmi tradiční, v **padovských dílnách** se stal prostředkem k dynamisovaným a prokombinovaným sestavám, které *nepopírají svá východiska v románských vzorech, ale současně jsou výrazem '300*. Obdobně *těla iniciál ze stvolů* (Tab.VI.1)2.b.1-5), ač typologicky přímo spojená s románskými tradicemi, jsou kolem r.1300 stále součástí aktivně využívaného iluminátorského repertoáru v jižní Itálii, Římě, ale i v Janově a značnou mírou tvarového oproštění souzní s dobově velmi oblíbenými variantami iniciál čtvrtého typu (s hladkými dřívky – Tab.VI.1)4.).⁸ V Římě se kolem r.1300 též objevuje varianta tohoto druhu iniciál odvozená od dobově velmi často užívaného třetího typu iniciál (s tělem obalovaným rostlinnými ornamenty), ale v podobě transformované: *tělo iniciál tvoří pásy a lišty, přičemž prostor, který pásy a lišty svírají vyplňuje listová výplň, která je rozprostřena jako by obalovala tělo iniciály* (Tab.VI.1)2.b.5).⁹

Také varianty využívající *v tělech iniciál stvolů a pásy kombinované s rozvilinami, pletenci a medailóny* se vyskytují především v dílnách, kde *působila tradice předešlé epochy či přímo románské vzory*. Základní typy *s medailony* (Tab.VI.1)2.c.1) bývají zejména v padovské škole velmi blízké románským vzorům (srovn.s Tab.IV.1)2.a), zatímco v jižní Itálii se i u typů *kombinujících pletence s rozvilinami* (Tab.VI.1)2.c.2) projevují výsledky působení tendence, která mění vzezření těchto tradičnějších forem *k větší eleganci a prostorovosti rozvilin i pletenců*, jak dokládá vývoj motivů toho druhu např. v rukopisech třetí stylové syntézy z Cava dei Tirreni.¹⁰

Kromě těchto příkladů zřetelně spojených s předešlou tradicí se naopak zejména v Toskánsku (od 90.let '200 do 2.desetiletí '300) objevují varianty využívající uvedené *kompoziční principy i tytéž druhy motivů, avšak značně pokročile přetvořených* (Tab.VI.1)2.c.4-5), takže připomínají spíše formy 3.typu iniciál (srovn.s Tab.VI.1)3.e) nebo jejich předstupně z 2.poloviny '200 (Tab.V.1)3.e), které jsou druhým východiskem tohoto druhu ornamentiky.¹¹ *Aditivnost a míra stylisace* dílčích motivů dodávají iniciálám tohoto druhu *tradičnější vzezření*, které odpovídá spíše stylovému systému 2.poloviny '200 než '300. Vrstvy iluminátorské produkce, ve kterých lze tyto motivy doložit, bývají považovány spíše za *kvalitativně průměrné*.

Třetí typ iniciál, jejichž **těla jsou komponována z rostlinných motivů**, patří podobně jako v '200 k *nejužívanějším a nejrozšířenějším* druhům iniciál. V 1.třetině '300 je však většina příkladů tohoto druhu iniciál rozšířena po celé Itálii, takže k definici lokálně charakteristického stylu přispívají tyto iniciály spíše četností používaných dílčích motivů a detailů jejich provedení než typem konstrukce vlastních těl iniciál. Přesto se i tvarově objevují naprosto lokálně nezaměnitelné variace a již zmíněná četnost výskytu (i u motivů základního druhu) přispívá k vyhranění dílenské-místní stylové normy.

⁷ K příkladům typu VI.1)2.a: *Antifonář pro chrám sv.Antonína v Padově - ms.F.SS.* (Padova, Biblioteca Antoniana, ms.F.SS), f.43r z 1.desetiletí '300 a skupina rukopisů z této dílny viz kap.III.1.1.

⁸ K typu VI.1)2.b.1: *Bible z Cava dei Tirreni* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.33), f.96v z 90.let '200: v tomto rukopise je uvedený typ iniciál zastoupen nejhojněji, k typu VI.1)2.b.2: F.Avril 1984 (pozn.4), kat.162, f.7r z konce '200 z Říma, k typu VI.1)2.b.3-4: F.Avril 1984 (pozn.4), kat.68, f.113r a 96r z přelomu '200 a '300 z Janova.

⁹ K typu VI.1)2.b.5: F.Avril 1984 (pozn.4), kat.163, f.1v z konce '200 z Říma.

¹⁰ K typu VI.1)2.c.1: *Velká Bible sepsaná do r.1297 jeptiškou Anežkou z rodu Scarabella* (Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms.542), f.3v z přelomu '200 a '300 (z dílny činné pro ženský benediktinský klášter Sant'Agata) a k typu VI.1)2.c.2: *Dvousvazkové Speculum historiae od Vincenta z Beauvais* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.25 kol.1320 a ms.26 z 20.let'300), zejména od 2.svazku (ms.26), f.109r z 20.let '300.

¹¹ K typu VI.1)2.c.3: *Graduál z městského musea v Boloni* (Bologna, Museo Civico, cor.17), f.195r z doby kolem r.1300 (styl pokračující v tradici Oderisiho da Gubbia a dílny činné pro S.Maria Novella ve Florencii během 2.poloviny '200) a k typu VI.1)2.c.4: *Právní rukopis z Pisy* (Pisa, Biblioteca Comunale, cod.A.N.4), f.394r z r.1303-14 (z pisánské dílny „Breve Pisani Communis z Městského archivu A,N.3“ činné v 1.dvou desetiletích '300).

K nejtradičnějším variantám tohoto druhu patří *iniciály s nálevkovitými a trubicovitými těly*, které se nejhojněji vyskytují zejména *v centrech, která se během 1.třetiny '300 výraznějším způsobem odvolávají na stylová východiska 2.poloviny '200*, ale současně *princip nálevkovitých a trubicovitých forem* využívají k *vytvoření dobově zcela příznačného motivu, bez zjevných historisujících souvislostí* s předešlou epochou. Typologicky lze nálevkovité sestavy sledovat od *neprostorových stylisovaných forem* (Tab.VI.1)3.a.1), charakteristických spíše pro díla průměrné kvality, přes *prostorově utvářené nálevkovité sestavy kombinované i s vícedílnými kolénky* (Tab.VI.1)3.a.2-11), čímž vznikají skladby připomínající způsob konstrukce žerdí ve 2.polovině '200 (srovn.Tab.VI.1)3.a.2 s Tab.V.1)1.e).¹² Právě tento způsob využití nálevkovitých tvarů je v 90.letech '200 ale i během 1.třetiny '300 velmi charakteristickým prostředkem toskánských dílen (od 2.svazku Bible ze Semináře sv.Kateřiny v Pise, přes jádro sienských skriptorií činných pro S.Maria dei Servi i sienský dóm až po Pacina di Bonaguida a florentské dílny obecně).

Velmi blízké nálevkovitým tvarům jsou *trubicovité motivy*, využívající nasunování částí těl iniciál do sebe a v průběhu 1.třetiny '300 i většinou kombinované *s motivy ovíjení* výběhů listů kol těla iniciály (Tab.VI.1)3.a.12-13 + 17d) nebo s *vidlicovitými útvary* ukončujícími trubice (Tab.VI.1)3.a.13-17a), případně jsou trubice spojeny *s obalujícím listovím – trojlisty* jsou *nejrozšířenější* (Tab.VI.1)3.a.17a-c, 18-19) či *zavíjenými listy* (Tab.VI.1)3.a.17d) a ojedinele *polopalmetami* (Tab.VI.1)3.a.20), případně zcela vzácně i různými *kombinacemi listoví*, které *obrůstá ukončení trubice tak, aby zvýšilo ilusi prostorového a pohybového působení celé sestavy* (Tab.VI.1)3.a.21-22).¹³ Poslední uvedené varianty (spolu s vidlicovitými trubicemi zakončenými *listovím s přetáčenými okraji* – Tab.VI.1)3.a.16) patří ke skladebně *nejkomplikovanějším a nejméně rozšířeným* a do konce 1.třetiny '300 patrně výhradně vázaným *na nejkvalitnější díla florentských skriptorií* (Pacina di Bonaguida a tvůrce z jeho nejbližšího okruhu).

Zdá se tedy, že *nejhojněji se varianty nálevkovitých a trubicovitých těl iniciál* vyskytují *během celé 1.třetiny '300 zejména v Toskánsku* (Siena, Florencie, Pisa), *zčásti v těch umbrijských centrech, která udržovala spojení s Toskánskem* (Assisi, Perugia) a četnost jejich výskytu *v Popádí klesá od r.1300* (např. v Piacenze) *s výjimkou Padovy*, kde se objevují i v průběhu 20.let '300. V Případě *florentských a sienských dílen* jde o motivy *stylově, místně i časově příznačné*, neboť dokládají *vzájemnou provázanost* uvedených center.

¹² K typu VI.1)3.a.1: Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Assisi 14, f.1r z poč.'300, typu VI.1)3.a.2,5: *Antifonář z cisterciáckého kláštera San Salvatore v Settimu* (Firenze, Ospedale degli Innocenti, cod.CXXXIX /1-5), cod./2 f.170r a 48v dopsaný k r.1315 a dokončený do r.1328 v dílně Pacina di Bonaguida, k typu VI.1)3.a.3: Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, cod. P, po 1320, k typu VI.1)3.a.4, 6,7,11: vyřiznutá miniatura ze sb. Cini, Hoepli LIV, Sienská škola přelomu '200 a '300, typu VI.1)3.a.8, 9: *Šestisvazkový antifonář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.B.14, B.15, A.15, A.16, B.16, A.14), ms.B.16, f.180v z Dílny antifonářů padovské katedrály (činné 1305-30), k typu VI.1)3.a.10: *Dvousvazková Bible ze Semináře sv.Kateřiny zv. Bibbia di Calci* (Pisa, Biblioteca del Seminario di S.Catarina, ms.188-189), ms.189, f.156r z 90.let '200.

¹³ K typu VI.1)3.a.12a: vyřiznutá miniatura ze sb. Cini, Hoepli LIV, Sienská škola přelomu '200 a '300, typu VI.1)3.a.12b: *Breviář z Assisi* (Biblioteca del Sacro Convento, Ass.165), f.209v z 1325 dle florentských vzorů, k typu VI.1)3.a.13: *De coronatione Jacoba Stefaneschiho* (Vat.lat.4933), f.7v z římského Stefaneschiho skriptoria z let 1298-1301, k typu VI.1)3.a.14 a 21-22: *Antifonář z cisterciáckého kláštera San Salvatore v Settimu* (Firenze, Ospedale degli Innocenti, cod.CXXXIX /1-5), cod./2 f.48v a 174v dopsaný k r.1315 a dokončený do r.1328 v dílně Pacina di Bonaguida, k typu VI.1)3.a.15, 18-19: vyřiznutá miniatura ze sb. Cini, Hoepli LIV, Sienská škola přelomu '200 a '300, k typu VI.1)3.a.16: *Bible z Trivulziany* (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms.2139), f.242v po r.1300 (dok. ve 30.letech) dílna Pacina di Bonagiuda, k typu VI.1)3.a.17a: *Antifonář z Poppi* (Bibl.Communale ms.I.), f.3r z 1.desetiletí '300 z Florentské školy, k typu VI.1)3.a.17b-c: *Dvousvazkový antifonář pro San Lorenzo* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.11 a ms.43), ms.11, f.43r z 1300-20 z Perugia, k typu VI.1)3.a.17d: *Velký pontifikál z Piacenzy* (Piacenza, Biblioteca Capitolare, Cod.32), f.1r z přelomu '200 a '300, k typu VI.1)3.a.20: *Misál z Florencie* (Firenze, BN.ms.II.I.166), f.17r po r.1310 z dílny Pacina di Bonaguida.

Těla iniciál obalovaná rostlinnou ornamentikou naopak patří k typologicky nejrozšířenějšímu způsobu výzdoby iniciál, který **po celé Itálii zdomácněl již během 2.poloviny '200** (kap.II.2.1). Typologicky lze variace tohoto druhu výzdoby iniciál sledovat od *základní sestavy obalujících polopalmet s listovou kaudou* (Tab.VI.1)3.b.1), přes *kombinace s prstenci přetínajícími těla iniciál* (Tab.VI.1)3.b.2), s *terčí ve funkci prstence v podobě půlrosetových segmentů* (Tab.VI.1)3.b.3), s *obalujícími akanty kadeřavých tvarů* (Tab.VI.1)3.b.4), až k **pohybově dynamisovaným variantám obalujícího listoví**, jehož **vrcholky expandují od těla iniciály**: buď *ve středové horizontální ose iniciály* (Tab.VI.1)3.b.5), což je velmi výjimečné nebo nejčastěji *expanduje obalující listoví směrem dolů i vzhůru podél těla iniciály* (Tab.VI.1)3.b.6), což kombinováno se specifickou formou kadeřavého akantu je velmi **charakteristické např. pro florentské rukopisy** (a to již od 90.let '200).¹⁴ Kombinace výše zmíněných postupů a různé varianty základních vzorů (Tab.VI.1)3.b.7-9) vedou v některých dílnách v Toskánsku a Umbrii ke vzniku velmi dynamických a prostorově rafinovaných obalujících motivů, často až **atypických forem**, ať již *abstrahovaných* (Tab.VI.1)3.b.10-11) nebo naopak *důsledně rostlinných tvarů* (Tab.VI.1)3.b.12-15).¹⁵

Orientačně lze tedy přehlédnout vývoj tohoto způsobu výzdoby iniciál **od 70.-80.let '200, kdy se v okruhu toskánsko-umbrijských dílen spojených s boloňskou školou** prosadil dříve zmíněný „**nový typ obalujícího listoví**“ (Tab.V.1)3.b.5-8 – viz kapitola II.2.1), který se tolik **rozšířil i do ostatních center a v průběhu 1.třetiny '300 se stal v Toskánsku** (hlavně v Sienu a Florencii) a **Umbrii** (hlavně v Assisi) východiskem pro **další tvarové inovace**, které svoji **prostorovou hybností většinou předčí varianty z ostatních center Itálie**, avšak mnohdy vedou ke vzniku zcela **atypických forem, které nebyly dále rozvíjeny**.

Vedle variant iniciál s těly obalovanými listovím se paralelně uplatňují i dříčky ovíjené rostlinnou ornamentikou, přičemž motivy tohoto druhu budou zmíněny v souvislosti s jednotlivými druhy ornamentiky (viz níže - Tab.VI.5)1.c + VI.5)2). Dále se vyskytují iniciály, jejichž dříčky tvoří rub šroubovitě přetáčeného listu (Tab.VI.1)3.d1-2), přičemž jde o motivy do té míry **zobecnělé** (a to již od 2.poloviny '200 – viz kapitola II.2.1 + Tab.V.1)3.d), že jejich typologické variace během 1.třetiny '300 nepoukazují ke specifickému charakteru sledovaných dílen nebo časových vrstev.¹⁶ Obdobně též varianty kombinující v tělech iniciál rostlinné motivy s dalšími prvky ornamentiky se v průběhu 1.třetiny '300 značně rozšířily po

¹⁴ K typu VI.1)3.b.1: *Misál* (Firenze, Archivio Arcivescovile, cod.325), f.237v z 20.let '300, typ VI.1)3.b.2: *Antifonář z Traini* (Traini, Archivio della Curia Vescovile), f.28r od peruginých iluminátorů z '200/'300, typ VI.1)3.b.3: *Rationale divinatorum officiorum od Guillauma Duranda z Londýna* (BL, Add.31032), f.1r dat.1323-25 od Druhého mistra Specula z Cava dei Tirreni (ms.25-26), typ VI.1)3.b.4a.1: *Bible ze Semináře sv.Kateřiny zv. Bibia di Calci* (Pisa, Biblioteca del Seminario di S.Catarina, ms.188-189), ms.189, f.127v z 90.let '200, 4.a.2: Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, cod. P, f.194r po 1320, 4b: Ass.263, f.358v, 4c: *Rationale divinatorum officiorum od Guillauma Duranda z Londýna* (BL, Add.31032), f.7r dat.1323-25 od Druhého mistra Specula z Cava dei Tirreni (ms.25-26), 4d: *Misál z Florencie* (Firenze, BN.ms.II.I.166), f.17r po r.1310 z dílny Pacina di Bonaguida, b.5.a: *Šestisvazkový antifonář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.B.14, B.15, A.15, A.16, B.16, A.14), ms.B.14, f.46v z počátku '300 z Dílny antifonářů padovské katedrály (činné 1305-30), b.5b-c: Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, cod. P, f.184r po 1320, b.6a: *Bible z Trivulziany* (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms.2139), f.242v po r.1300 (dok. ve 30.letech) dílna Pacina di Bonagiuda, 6.b: *Antifonář z cisterciáckého kláštera San Salvatore v Settimu* (Firenze, Ospedale degli Innocenti, cod.CXXXIX /1-5), cod./2 f.17r dopsaný k r.1315 a dokončený do r.1328 od Maestra daddesco z dílny Pacina di Bonaguida.

¹⁵ K typu VI.1)3.b.7: *Rationale divinatorum officiorum od Guillauma Duranda z Londýna* (BL, Add.31032), f.29r dat.1323-25 od Druhého mistra Specula z Cava dei Tirreni (ms.25-26), *Exultet (Benedikcionál z Vat.F.S.Pietro B.78)*, f.15v z 1298-1303/15 z Říma, b.9: *Bible* (Roma, Biblioteca Civica, A.72), f.385r z přelomu '200 a '300 z Římské školy, b.10: Ass.Cant.3 (ms.2), f.1r z r.1295, b.11: Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, cod. P, f.194r po 1320, b.12-13: Bologna, Museo Civico 524, f.252v, f.224r, b.14: Lucca, ms.2691, f.62v z 1300-10, b.15: *Breviář Strozzi 11* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms.Strozzi 11), f.474v po r.1326.

¹⁶ K typu VI.1)3.d.1: *Pontifikál z Bari* (Archivio di San Nicola), f.83v od peruginých iluminátorů z doby kol r.1300 a typ d.2: vyřiznutá miniatura ze sb. Cini (Venezia, Fondazione G.Cini, Hoepli LIV) Sienská škola přelomu '200 a '300.

celé Itálii, na rozdíl od 2.poloviny '200, kdy se hojněji vyskytovaly především v Toskánsku a Umbrii (viz kap.II.2.1 + Tab.V.1)3.e). Avšak právě v průběhu 1.třetiny '300 lze v rámci tohoto druhu iniciál, kromě místně neidentifikovatelných a obecně rozšířených tvarových sestav (Tab.VI.1)3.e.7), nalézt přeci jen některé místně charakteristické příklady kombinací; *Aditivnější* varianty (Tab.VI.1)3.e.1) jsou typické pro centra výrazně *tradicionalisticky* orientovaná (jižní Itálii a hlavně Sicílii), naopak kombinace *nálevek obalování a vícedílných kolének* je typická zejména pro *toskánské dílny* (Tab.IV.1)3.e.2,4,9), ale objevuje se i v *Popádí* – např. v Padově (Tab.VI.1)3.e.3,8), přičemž *společné kompoziční postupy vedou k rozdílným výsledkům*, především *díky rozdílnému provedení použitých druhů rostlinných motivů a dalších ornamentů a díky místním rozdílům v repertoáru jednotlivých ornamentálních prvků i v místně odlišné frekvenci používaného tvarosloví*.¹⁷ Méně hmotně, více odlehčeně a s větším významem kresebných ornamentů se nejčastěji objevují tyto kombinované typy iniciál v *Umbrii a Římě* (Tab.VI.1)3.e.5-6).¹⁸

Iniciály čtvrtého typu (s hladkými dříky) se již od počátku '200 značně *rozšířily po celé Itálii* (kap.I.2.3.1), během *2.poloviny '200* vznikla základní gotická typologická *škála variant* tohoto druhu iniciál (Tab.V.1)4.b), při souběžném zániku původních ryze románských forem v rámci tohoto typu iniciál (viz kap.II.2.1) a *v průběhu 1.třetiny '300 byl tento základní repertoár doplněn* o některé další variace, ale většinou bez podstatných inovací, které by do tohoto druhu ornamentiky vnášely nové skladebné principy: jako ve 2.polovině '200 i nyní se tento typ iniciál objevuje pouze *ve variantách s orámovanými vnějšími poli*, k jejichž okrajům jsou přisazovány rostlinné *stvolý s listovým expandujícím do bordur* (Tab.VI.1)4.b.1a, 2b), hladký dřík je *v kaudách větven do rostlinných výběhů* (Tab.VI.1)4.b.1b-2a, 2c) a uvedené postupy jsou *kombinovány i se zdůrazňováním expanse těla iniciály přes okraje vnějšího pole* (Tab.VI.1)4.b.3-4).¹⁹ Jiné varianty tohoto druhu iniciál představují příklady s hladkými dříky *prokreslovanými dessinovou ornamentikou*, která na tělech iniciál vytváří *plošné tapety* (Tab.VI.1)4b.5b), *prstence* (Tab.VI.1)4.b.5a, 6), naznačuje *prořezávání dříku a vkládání vlyků v podobě pásek zdobených perlovcem* (Tab.VI.1)4.7) nebo je *perlovec přisazován k boku těl iniciál* (Tab.VI.1)4.b.8).²⁰ *Nejdynamičtější příklady* tohoto druhu iniciál

¹⁷ K typu VI.1)3.e.1: *Vitae Patrum z Vatikánu* (Vat. lat.375), f.9r z jižní Itálie či Sicílie z 1.desetiletí '300, typ VI.1)3.e.2, 7: Pisa, Museo Nazionale, cor.O, f.45r a 177r po r.1320, VI.1)3.e.3: *Šestisvazkový antifonář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.B.14, B.15, A.15, A.16, B.16, A.14), ms.B.16, f.25r z Dílny antifonářů padovské katedrály (činné 1305-30, k typu VI.1)3.e.4: *Bible z Trivulziany* (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms.2139), f.270r po r.1300 (dok. ve 30.letech) dílna Pacina di Bonagiuda, typ VI.1)3.e.8: *Šestisvazkový antifonář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.B.14, B.15, A.15, A.16, B.16, A.14), ms.A.16, f.70r z Dílny antifonářů padovské katedrály (činné 1305-30), typ VI.1)3.e.9: Antifonář (Poppi, Biblioteca Comunale, ms.I.), f.3r z 1.desetiletí '300 z florentských dílen.

¹⁸ K typu VI.1)3.e.5: Ass, ms.95, f.95r z přelomu 80. a 90.let '200 a k typu e.6: F.Avril 1984 (pozn.4), kat.163, f.77v z konce '200 z Říma.

¹⁹ Typ VI.1)4.b.1a: *Bible* (Roma, Biblioteca Civica, A.72), f.385r z přelomu '200 a '300 z Římské školy, b.1.b-b.2a: Torino, Biblioteca Universitaria, ms.D.II.3, f.205v z Boloně, b.2.b: *Misál z Bari* (Bari, Archivio di San Nicola, n.2), f.52v z přelomu '200 a '300 v typickém apulijském stylu odvozeném z Bible Manfrediho, b.2.c: *Šestisvazkový antifonář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.B.14, B.15, A.15, A.16, B.16, A.14), ms.A.16, f.232r z Dílny antifonářů padovské katedrály (činné 1305-30), b.3: La Spezia, Biblioteca Civica di A.Lia, i.č.549, z Římské školy z 1.čtvrtiny '300 v umbro-aretinském stylu, b.4: vyříznutá miniatura ze sb. Cini (Venezia, Fondazione G.Cini, Hoepli LIV) Sienská škola přelomu '200 a '300.

²⁰ K příkladům typu VI.1)4.b.5.a: *Antifonář z Arezza* (Arezzo, Archivio Capitolare, bez sign.), f.213r z přelomu '200 a '300, b.5.b: *Breviář z Neapole* (BN.ms.I.B.24), f.11v z 1310-20 (část z konservativnějších dílen orientovaných na první neapolskou syntézu 80.let '200 a část od francouzských iluminátorů napodobujících místní italské tvarosloví), b.6: *Sakramentář z Vercelli* (Biblioteca Capitolare, Cod.CCXVI/ 206), f.8r z let 1290-1300 ze skriptoria při S.Paolo ve Vercelli, b.7: *Graduál z městského musea v Boloni* (Bologna, Museo Civico, cor.17), f.104v z doby kolem r.1300 (styl pokračující v tradici Oderisiho da Gubbia a dílny činné pro S.Maria Novella ve Florencii během 2.poloviny '200, b.8.a: *Antifonář z Palerma* (Palermo, BN. Cor.9), f.32v z 90.let '200 z messinského skriptoria činného pro San Domenico v Palermu (sicilská varianta anjouovského stylu

representují *iniciály „S“ s naznačeným pružným tordovitým přetáčením těla iniciály pomocí dessinové linky* (Tab.VI.1)4.b.9), což je motiv, který se *v předešlých dobách objevoval jen velmi vzácně* (Tab.III.1)2.a.2 + b.2) a i během 1. třetiny '300 patří k ojedinělým motivům, vázaným většinou na *díla nejvyšší kvality*.²¹ Naopak i v méně kvalitních vrstvách produkce se objevují hladké dřívky *přepásané prstenci v podobě pletenců, kolének a krátkých obalujících listů* (Tab.VI.1)4.b.10-11).²² Velmi rozšířené jsou též *kombinace hladkých těl iniciál s listovou ornamentikou v podobě kaudy* (Tab.VI.1)4.c.1), s tělem využívajícím *nálevkovité a trubicovité tvary v kombinaci s kolénky* (Tab.VI.1)4.c.2-3), *velkými obalujícími polopalmetami* (Tab.VI.1)4.c.4) či *zoomorfními motivy* – nejčastěji v kaudách (Tab.VI.1)4.c.5).²³

Pátý typ iniciál zastupují příklady s **tělem iniciály tvořeným figurálními motivy**. Jde o druh iniciál přímo *kontinuálně navazující na typologický repertoár z 2. poloviny '200* (kap.II.2.1 – Tab.V.1)5), přičemž *v průběhu 1. třetiny '300 se v italských dílnách případně typologické rozdílly v konstrukci* tohoto druhu výzdoby do té míry *stírají*, že ve většině případů iniciály tohoto druhu nepoukazují ani místně ani časově k výrazně nezaměnitelným formám.

Z typologického hlediska jde ve většině případů pouze o *doplňující varianty* konstrukcí z 2. poloviny '200. Téměř stoprocentně tato charakteristika platí *pro iniciály s tělem tvořeným lidskými postavami či figurálními výjevy* (Tab.VI.1)5.a.1b + a.2 + a.4.b-c + a.5) a zcela platí pro *zoomorfní typy iniciál s tělem v podobě monster* (Tab.V.1)5.b.1-4), přičemž jejich výskyt svojí četností navazuje na místní tradice z 2. poloviny '200 – *nejhojněji* se tedy objevují v Pise (od výzdoby *Dvousvazkové Bible ze Semináře sv. Kateřiny* (ms.188-189) až po Mistra Breviře Strozzi 11 a jeho následníky), ve florentských dílnách z okruhu Pacina di Bonaguida a v menší míře ve srovnání s těmito toskánskými centry, ale nadprůměrněji oproti běžným zvyklostem též v Lombardii a Římě.²⁴

Přesto se ale i u tohoto druhu iniciál *v průběhu 1. třetiny '300 vzácně objevují i typologické inovace* nesrovnatelné s díly 2. poloviny '200; Jde především o pozoruhodný *typ figurálních iniciál „I“ z boloňské dílny Neria da Rimini* (Tab.VI.1)a.3), který dovádí *do důsledků expansivní tendenci figurálních výplní iniciál boloňských rukopisů z dílny Mistra z r.1285* (viz kap.II.1.3 – tab.V.10)4.a.+ b1.) a téměř *vyvádí figurální výjev či postavu z vnitřního pole iniciály do bordur, takže postava jen z menší části zabírá plochu orámovaného pole iniciály a z větší části se pohybuje v interkolumniu či borduře*.²⁵ Tato inovace se poprvé

z Neapole), b.8.b: *Velký pontifikál z Piacenzy* (Piacenza, Biblioteca Capitolare, Cod.32), f.1r z přelomu '200 a '300.

²¹ K příkladům maximálně dynamického tordovitého pohybu iniciál „S“ – tj. k typu VI.1)4.b.9: *Misál* (Firenze, Archivio Arcivescovile, cod.325), f.237v z 20.let '300.

²² Typ VI.1)4.b.10: *Ordinář padovské katedrály* (Padova, Bibl.Capitolare, E.57), f.1r z konce '200, b.11: London, British Library Add.18720, f.485v z dílny Jacopina da Reggio.

²³ Typ VI.1)4.c.1: *Breviř z Vallombrosy* (Vallombrosa, Archivio del' Abate, cod.Ms.V.4), f.162r z 20.-30.let '300 pocházející z ženského benediktinského kláštera San Pier Maggiore ve Florencii, c.2: Lucca, ms.2691, f.62v z let 1300-10, c.3: *Sakramentář z Vercelli* (Vercelli, Biblioteca Capitolare, cod.CCXVI /206), f.22v z let 1290-1300 ze skriptoria při S.Paolo ve Vercelli, c.4: *Dvousvazkový antifonář pro San Lorenzo* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.11 a ms.43), ms.11, f.41r z 1300-20 z Perugie, c.5: Lucca, ms.2691, f.94r z let 1300-10.

²⁴ K typu VI.1)5.a.1a: Ass.ms.263, f.111r, a.1.b: *Evangelistář z Assisi* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.266, f.8v z 1295-1300 (syntesa vzorů boloňského prvního stylu a umbrijských tradic Mistra Breviře Ass.600), a.2: Escuriale, a.I.5, f.418v z dílny Mistra z r.1285 z let 1290-1300, a.4.b: Paris, BN.lat.18, f.373r z dílny Jacopina da Reggio, a.4c+a.5: London, BL.Add.ms.18720, f.1r a 485v z dílny Jacopina da Reggio, a k typům VI.1)5.b.1: hojně zastoupený typ u Pacina di Bonaguida - např. *Antifonář z cisterciáckého kláštera San Salvatore v Settimu* (Firenze, Ospedale degli Innocenti, cod.CXXXIX /1-5), cod./2 f.170r a 48v dopsaný k r.1315 a dokončený do r.1328, poté i v následující tvorbě Maestra daddesca, v dílech Mistra Breviře Strozzi 11 a jeho následníků. K typu VI.1)5.b.2: F.Avril 1984 (pozn.4), kat.164, f.14r, 24r ad. z konce '200, b.3: Lucca, ms.2648, f.94r z 1300-10, b.4: *Dvousvazková Bible ze Semináře sv. Kateřiny zv. Bibbia di Calci* (Pisa, Biblioteca del Seminario di S.Catarina, ms.188-189), ms.189, f.252v z 90.let '200.

²⁵ K typům VI.1)5.a.3.a-b: Paris, B.N.lat.8941, f.84r a 231v z boloňské dílny Neria da Rimini do r.1320.

objevuje v dílech Neria da Rimini a jeho dílny *ve 2.desetiletí '300*, kdy se stává jedním z hlavních formálních projevů *vyzrálého třetího boloňského stylu* a současně *zakládá tradici* budoucího tvaroslovného prostředku velice **typického pro boloňskou školu**.

Genese tohoto druhu iniciál v sobě spojuje různé zdroje; Za prvé, již zmíněnou místní boloňskou tradici spojenou s tendencí, která připravuje tuto radikální expansi figurálních motivů z iniciál do bordur, jejíž výrazné projevy měnily vzhled knižní strany boloňských rukopisů již od 2.poloviny '200 (viz kap.II.2.2 + Tab.V.10)4.a + b.1 + c + d). Tato tendence ale nemá kořeny pouze v Boloni samé. Již *v 1.polovině '200 ji zřetelně předjímají díla jihoitalských skriptorií, činných pro Štaufy* (Tab.IV.1)5.c.3 – viz kap.I.1.4 + kap.I.2.3.1). Boloňské dílny po polovině '200, ale tuto tendenci rozvíjejí důsledněji a *Mistr z r.1285 tuto tendenci výrazně zradikalisoval* (viz kap.II.1.3 – tab.V.10)4.a.+ b1.). Pro formování tohoto konkrétního typu iniciál nelze však opomenout i druhý možný inspirační zdroj. Tím jsou *byzantské rukopisy* (viz kap.I.1.5 + kap.I.2.1.1 + kap.I.2.2.1), a to *zejména exempláře z 13.století* (Tab.II.1)4.c). Typologicky uvedené palaiologovské příklady navazují na předešlé komnénovské tradice (Tab.I.1)6.a-b + I.1)7) a pokud na jejich formování působil příklad západních iluminací, pak pouze umocnil tendenci obsaženou v byzantské knižní malbě samé (kap.I.2.2.1). *Vazba mezi italským a byzantským uměním* nebyla ani v '300 v žádném případě přerušena. Naopak. V odborné literatuře zůstávají „*vlny byzantismů*“ dosud nepopiratelným faktem, přičemž *80.léta '200, doba kolem r.1300 a 30.léta '300* jsou považovány za období kulminace byzantismů v italském umění.²⁶ Ani boloňské iluminátorské dílny nejsou tohoto vztahu k byzantským podnětům ušetřeny a ve figurálním kánonu je tato problematika v literatuře dostatečně známa.²⁷ V ornamentálním tvarosloví – konkrétně v typologii tohoto druhu iniciál je možné analogicky předpokládat totéž. Výsledná **podoba tohoto nového druhu iniciál je tedy nejspíše syntésou italské tradice a podnětů přicházejících s dostupnými byzantismy** dobové či o pár desetiletí starší byzantské iluminátorské produkce.

Méně radikální **inovaci typologie** figurálních iniciál, spojitelnou časově *s koncem '200*, ale *místně poměrně široce zastoupenou po celé Itálii* představují *kombinované typy figurálních iniciál s monstry i figurálními výjevy a hybnou rostlinnou ornamentikou* (Tab.VI.1)5.c.1-2), přičemž jde o typ, jehož vznik je vlastně *dovršením skladebných schémat z 2.poloviny '200*, které takto obohacuje, aniž by však zásadně posouval konstrukční postupy obvyklé již předešlé éře.²⁸

Kaligrafické iniciály – šestý typ iniciál - představují zvláštní kategorii tohoto druhu výzdoby. Základní typologie kaligrafických iniciál italských rukopisů 1.třetiny '300 přímo *vychází z předešlých vzorů z 2.poloviny '200*, přičemž vývojové tendence tehdy naznačené vedou k *postupující abstrakci těl iniciál tvarově napodobujících stvol až k zániku tohoto typu* (Tab.V.1)6.a), čímž doznívá zbytek románské tradice z 1.poloviny '200 (viz kapitola I.2.3.1 + Tab.IV.1)6.a-b + Tab.V.1)6.a). **K hlavním typům** patří kaligrafické iniciály *s tělem litery ve tvaru základního typu a řezu písma* (Tab.V.1)6.b). V základních obrysech lze konstatovat typologickou spřízněnost konstrukcí tohoto druhu iniciál s předešlým obdobím 2.poloviny '200, ale jde o výzdobný systém do té míry specialisovaný a již od konce '200 prakticky *ve všech centrech italské iluminace rozšířený a současně profesionalisovaný do rukou specialistů*, že jejich souvislost s malovanými částmi výzdoby knihy je značně stírána. V tuto chvíli nelze jednoznačně zjistit, jaké inovace se ve sledovaném období u tohoto druhu iniciál

²⁶ K otázce působení byzantského umění na italské knižní malířství pozdního '200 a 1.poloviny '300 viz kap.IV.1.5.

²⁷ Orientačně k byzantismům v pojetí figurálních motivů v boloňských rukopisech sledované doby viz kap.II.1.3.

²⁸ K typu VI.1)5.c.1: F.Avril 1984 (pozn.4), kat.162, f.36v z konce '200 z Říma a k typu c.2: Bible z Laurenziany (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut.V.dex.1), f.6r z konce '200 z vrstvy toskánsko-popádského stylu.

objevují, kdy a kde jsou jejich kořeny (ve vztahu k západním vzorům) a jaký byl jejich další vývoj (v rámci italské iluminace, opět ve vztahu k předpokládatelným západním vzorům), případně které varianty řešení lze považovat za dílensky autonomní projev a do jaké míry je takové tvrzení obhajitelné. Otázky tohoto druhu by mohly být předmětem zcela specialisovaného studia, které je mimo rámec této práce. Dílčí studie k tomuto tématu a publikovaný i mnou prostudovaný materiál zatím neposkytují dostatečné podklady k zobecňujícím tvrzením, zasaditelným do kontextu se sledovaným tématem.²⁹

Na výsledné podobě iniciál se obdobně jako ve 2.polovině '200 významně podílí i **způsob řešení rámu vnějšího pole iniciály**. Základní typologické prostředky výzdoby tohoto druhu byly v 1.třetině '300 již plně rozšířeny po celé Itálii, takže lze pouze konstatovat nápadně hojně případy používání určitého typu v rámci konkrétních dílen či zvyklostí v některých centrech. Typologicky rámy vnějších polí zcela **navazují na repertoár z 2.poloviny '200** (Tab.V.1)7.a-c), takže přínos 1.třetiny '300 se v mnohém jeví jako **obohacení základního tvarosloví o varianty**, které ale nevybočují ze schémat předešlé doby. Kontinuita tohoto druhu výzdoby je značná a doba od 1250 po 1330 působí z tohoto hlediska značně jednoduše.

K **základnímu typu pravoúhlých rámu** z 2.poloviny '200 (Tab.V.1)7.a.1) lze připojit **varianty pravoúhlých rámu s obrubovou lištou**, která jednoduchými *pletenci* rámuje nároží (Tab.VI.1)7.a.2), přičemž jde o motiv doložitelný nad míru častěji ve skriptoriích v Assisi 90.let '200 (*Mistr Misálu Ass.262*).³⁰ **Fasetové typy rámu** (Tab.VI.1)7.a.3) známé i z 2.poloviny '200 nelze považovat za místně charakteristické motivy, ale spíše za kvalitativně příznačné tvarosloví. Ve sledovaném období se **četností jejich použití** poněkud odlišují zejména **boloňské rukopisy od 90.let '200** a poté **florentská produkce od 20.let '300** i s díly spřízněných skriptorií volněji spojitelných s florentským okruhem.³¹ Varianty **rámu obrysově sledující tvar těla iniciály** lze pouze typologicky rozvrhnout mezi **příklady stylisovaných až mechanicky aplikovaných a pravidelných segmentů geometrického tvaru** rozšiřujících obrys rámu (Tab.VI.1)7.c.1), varianty využívající **rafinovanější tvarové variace geometrisovaných forem až k asymetrickým formám** (Tab.VI.1)7.c.2) a příklady **značně dynamisovaných obrysů rámu kombinujících polokruhové i pravoúhlé segmenty s ostře prokrajovanými nárožími i bočními obrysy rámu**, k nimž jsou **přisazovány zlaté bobule** (Tab.VI.1)7.c.3). Tvaroslovím navazují na 2.polovinu '200 a od 90.let '200 patří k běžně dostupnému tvarosloví po celé Itálii (tedy i v případě dynamisovaných variant ztrácí svoji původní lokální a datační příznačnost – srovn. s kap.II.2.1 + Tab.V.1)7.c: ve vztahu k jižní Itálii).³² Podobně je tomu také u variant **rámu s pravoúhlými a ostře prokrajovanými obrysy nezávislými na tvaru těla iniciály**, které se objevují **od přísně symetrických forem** (Tab.VI.1)7.d.1), přes **ostře prokrajované** (Tab.VI.1)7.d.2) až po **dynamisované asymetrické útvary stupňující pružnost obrysu rámu**

²⁹ Ke studiu kaligrafické ornamentiky obecně viz J.Květ; Kreslený filigrán v rukopisech XII.-XIV.století, In: *Památky archeologické* 34 (1924-25), s.92-113, nověji Ch.Jakobi; *Buchmalerei: Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*, Berlin 1991 a O.Pächt; *La miniatura medievale. Una introduzione*, Monaco in Baviera 1984 a se zaměřením k dílčím problémům v rámci sledované doby viz F.Avril; *Dix siècles d'enluminure italienne, VI – XVIe siècle*, Paris 1984 a P.D.Stirnemann; *Fils de la Vierge: l'initiale a filigranes parisienne: 1140-1314*, In: *Revue d'Art* 90 (1995), s.58-73, M.Roland; *Zur Datierung einer vermentlichen datierten Handschrift, Der Sampsoncodex des Nationalmuseum in Prag (ms.XII.A.15)*, In: *Umění XLIV* (1996), s.271 ad. nebo V.Pace; *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli 2000, s.205ad., M.Righetti Tosti Croce ed.; *Bonifacio VIII. e il suo tempo: anno 1300 il primo giubileo*, Milano 2000, M.D'Onofrio ed.; *Romei e Giubilei il Pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Milano 1999.

³⁰ K typu VI.1)7.a.2: *Misál z Assisi, Ass.262, f.144r z 90.let '200 z vrstva, která je základem umbro-římského stylu přelomu '200 a '300* – viz kapitola II.1.2 + kap.II.1.5).

³¹ K typu fasetových rámu Tab.VI.1)7.a.3: *Misál* (Firenze, Archivio Arcivescovile, cod.325), f.237v z 20.let '300 nebo značná většina boloňských rukopisů viz A.Conti; *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, obr.14, 65, 88, 107, 161 aj.

³² V daném případě příkladem typů VI.1)7.c.1: *Bible* (Bologna, Col.di Spagna), f.346r z 20.let '300 od Jacopina da Reggio, c.2-3: Lucca, ms.2691, f.62v a 21r z 1300-10.

(Tab.VI.1)7.d.3-4). Dané příklady pocházejí z *Umbrie* (*Assisi* a *Perugia*), kde se tyto motivy v průběhu 1.třetiny '300 objevují nejčastěji, ale typologicky nejsou výhradně omezeny jen na uvedenou oblast, i když **pro Perugii** (*skriptorium činné pro San Lorenzo* a jeho široký okruh) mají význam *lokálně charakteristického motivu*, nikoliv však pro úplnou tvarovou autonomii, ale z *hlediska četnosti uplatnění* tohoto motivu.³³ To platí i pro *dynamicky prokrajované typy rámu* (Tab.VI.1)7.e), které se od 90.let '200 přes celou 1.třetinu '300 vyskytují *po celé Itálii*, velmi často však v *toskánských* dílnách průměrné kvality a v kvalitní i podprůměrné produkci **peruginských skriptorií**, v jejichž okruhu se také objevují i **dílčí inovace** tohoto druhu výzdoby: *boky rámu ojediněle obrůstají polopalmety a k zaostřeným hranám rámu jsou přisazovány laločnaté trojlisty* (Tab.VI.1)7.e.2); pokud tuto inovaci nelze spojit s **pokračovateli štaufských dílen** v odlehlých končinách jižní Itálie (v daném případě v *Apulii* – v *Bari*), kde ovšem paralelně působili i iluminátoři z Perugie, takže tento motiv může být výsledkem vzájemného prolnutí obou stylových tradic (kap.III.1.4).³⁴ Varianty *prostých pravouhlých rámu vnějších polí iniciál* (Tab.IV.1)7.b) jsou prakticky beze změny kontinuálně užívány po celé Itálii, a to již od počátku '200.

Základní repertoár **KALIGRAFICKÝCH ORNAMENTŮ A DESSINŮ** je přímo provázán s tvaroslovím '200 (Tab.IV.2) + Tab.V.2) a motivy tohoto druhu, které se nově objevují během 1.třetiny '300 představují jen doplňky a varianty k již existujícím typům, většinou bez lokálně a datačně významné výpovědní hodnoty. Detailněji však mohou některé z jednotlivin doplnit míru možného provázání konkrétních dílen (avšak většinou jde o vztah založený a zřetelný především i z jiných souvislostí ornamentální výzdoby rukopisů). V rámci repertoáru kresebné výzdoby se ale také může objevit motiv nadprůměrně častý v rámci jednotlivých dílen či center a tedy může získat vyšší výpovědní hodnotu. To jsou ale příklady velmi vzácné. Kromě dílčích doplňků již existujícího repertoáru k takto vzácným příkladům kresebných ornamentů s lokálně a časově spojitelným významem patří např. (**v rámci kategorie linií a bodů**) motiv *bičků a vidlic* přisazujících bobule ke stonkům tak, jakoby stvoly bobulemi prorůstaly (Tab.VI.2)1.c.6.b), což vytváří poněkud neobvyklé sestavy, které se vyskytují zvláště v římských skriptoriích od 90.let '200 do 1.desetiletí '300.³⁵ I v *sestavách z linií, bodů a bičků* lze nalézt motiv sice nikterak originální, ale natolik *důsledně užívaný ve výzdobě těl iniciál pisánských skriptorií*, že jeho skladbu lze považovat za dobově i místně příznačnou: *jednoduchá skladba k sobě přisazených bičků ústících do závitnic svírá trojdílnou zkrácenou srostlici a celá kompozice je na boku doplněna trojicí bodů* (Tab.VI.2)1.+d.23).³⁶ Nejde v žádném případě o motiv zcela autonomní, ale jeho časté použití v Pise jej odlišuje od ostatních sestav tohoto druhu.

Ač se též repertoár **plošných tapet** jeví z větší části zcela obecný a neodlišitelně rozptýlený po celé Itálii, jejich *kruhové sestavy* se specifickou podobou roset zaujímají v repertoáru *Jacopina da Reggio* výjimečné postavení: vedle *běžných typů rosetových tapet* (Tab.VI.2)2.c.1), které se ale v jeho dílně uplatňují také neobvykle často, se vyskytují i *tapety*

³³ K příkladům typu VI.1)7.d.1: *Dvousvazkový antifonář pro San Lorenzo* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.11 a ms.43), ms.11, f.41r z 1300-20 z Perugie (část kol r.1300), d.2: Ass.263, f.111r, d.3: PE, Bibl.Capitolare, ms.14, f.55r, d.4: *Šestisvazkový antifonář pro San Lorenzo v Perugii*, Bibl.Capitolare, ms.17 z 1300-10 – motiv z nejužívanějších v tamním skriptoriu.

³⁴ K typům VI.1)7.e.1: *Breviř z Vallombrosy* (Vallombrosa, Archivio del'Abate, cod.Ms.V.4), f.162r z 20.-30.let '300 pocházející z ženského benediktinského kláštera San Pier Maggiore ve Florencii nebo *Misál z Bari* (Bari, Archivio di San Nicola, n.2), f.52v z přelomu '200 a '300 v typickém apulijském stylu odvozeném z Bible Manfrediho a doplněném o podněty z peruginského repertoáru a typ e.2: *Pontifikál z Bari* (Bari, Archivio di San Nicola, ms.11 / n.95), f.61r z přelomu '200 a '300 od peruginských iluminátorů činných v Bari.

³⁵ K typu VI.2)1.c.6.b: F.Avril 1984 (pozn.4), kat.164, f.1r z konce '200 z Říma.

³⁶ K typu VI.2)1.+d.23: Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, cod. P, f.101r po 1320.

obohacené o skladebně složité rosety komponované jako dvojice překrývajících se čtyřlístů (Tab.VI.2)2.c.2.c1-3).³⁷

Mezi **jednotlivými motivy kaligrafických iniciál** vynikají nad obecně rozptýlené a dostupné tvarosloví zvláštní tvary *bičků*, které se vyskytují v *padovské škole od 90.let '200* (Tab.VI.2)3.a.5) – zvláště v dílně *Mistra Graduálu B.16 pro San Pietro z 1290.*³⁸ Jde o formaci, která je výsledkem kombinace předešlých typů bičků (Tab.V.2)1.a.11-15) *užívaných v rámci dessinových ornamentů*, jež však byla nyní *přenesena i do repertoáru kaligrafických iniciál*. Tato velmi neobvyklá sestava, která míří proti logice hlavních forem kaligrafických ornamentů.

Naopak *k dobově nejcharakterističtějším motivům spojeným s kaligrafickými ornamenty* patří sestava *bobulí, závitnic a bičků* (Tab.VI.2)3.b.6), která se právě během 1. třetiny '300 zařadila mezi nejfrekventovanější ornamenty své doby, obdobně jako *sestava vnitřních polí kaligrafických iniciál se středovou polopalmetou* (Tab.VI.2)3.c.2.d.). K obecně italským typům kaligrafických ornamentů patří též velmi hojně užívaná *sestava vnějších polí kombinujících předešlé abstraktní kaligrafické ornamenty s motivickým repertoárem z malované ornamentiky* (Tab.VI.2)3.d.4.c-d).³⁹

V rámci **kompozičně komplikovaných druhů kaligrafických ornamentů** vynikají důrazně **expresivně vedené rozviliny peruginských iluminátorů** (Tab.VI.2)4.a.2.e-f), navazující na předstupně z 2. poloviny '200 (Tab.V.2)4.a.2-3).⁴⁰ V daném případě jde o nezaměnitelný znak peruginských skriptorií, neboť obecně rozšířená podoba kaligrafických rozvilin je zcela jiná. Právě *během 1. třetiny '300 (nejpozději od 20.let)* se v Itálii prosadily kompozice *bohatých a pružných rozvilin* (Tab.VI.2)4.a.3.b), kombinující předešlý repertoár k velice dekorativně působivým efektům složité skladby a pohybového rytmu.⁴¹

Ze specifických kaligrafických ornamentů se během 1. třetiny '300 uplatňují především *pseudokufické ornamenty*, zvláště hojně, nikoliv však výhradně, užívané od počátku '300 zejména *benátskými* iluminátory, a to v *medailonech* (Tab.VI.2) 4.b.4.a-b).⁴²

Proměny **SYSTÉMU ROZVRHU VÝZDOBY na knižních stranách** italských rukopisů 1. třetiny '300 jsou přímo provázány s předešlou etapou (1250-90), tj. kontinuálně pokračují hlavní vývojové tendence naznačené po polovině '200. Z hlediska typologického tedy 1. třetina '300 z větší části pouze přidává k základní škále postupů *jen další variantní řešení, kombinující postupy dříve již popsané* (kap.II.2.1): např. *kombinace žerdí a rozvilin v bordurách* (Tab.VI.3)1.d.2.b) nebo *rozšíření typu iniciál s expansivními figurálními motivy překrývajícími těla i vnější pole iniciál, doložitelné od 2. desetiletí '300 po celé Itálii* (Tab.3)1.b.1.b). Tyto variace se projevují ve všech kategoriích základních způsobů rozvrhu výzdoby, jak byly vyhraněny po polovině '200 (od kompozic odvíjejících se *od uzavřených forem iniciál*, přes příklady *s expandující výzdobou do bordur*). Určující pro tyto skladby rozvrhu výzdoby je právě ona zmíněná **expansivní tendence**, která nachází **výraz ve dvou, vlastně protipólných postupech**, jež představují jediný **výraznější inovativní posun** oproti

³⁷ K typům VI.2)2.c.1: Bible, London, BL. Add.ms.18720, f.1r od Jacopina da Reggio a k typu 2.c.2.c1: Paris, BN.lat.21, f.18r od Jacopina da Reggio, k typu 2.c.2.c.2: Vat.lat.1375, f.129r od Mistra z r.1311 z vrstvy blízké Jacopinovi da Reggio a k typu 2.c.2.c.3: Paris, BN.lat.21, f.24r od Jacopina da Reggio.

³⁸ K typu VI.2)3.a.5: *Šestisvazkový antifonář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.B.14, B.15, A.15, A.16, B.16, A.14), ms.B.16, f.125r z Dílny antifonářů padovské katedrály (činné 1305-30).

³⁹ Ilustrativně k typům VI.2)3.d.4.b-c: Lucca, ms.2691, f.23r z 1300-10.

⁴⁰ K typu peruginských kaligrafických rozvilin: VI.2)4.a.2-3: Antifonář se sbírky H.B.Breslauera z 20.let '200 z Peruginské školy viz W.M.Voelke – R.S.Wieck; *The Bernard H.Breslauer Collection of Manuscript Illumination, Pierpont Morgan Library, New York 1992, s.37 ad.*

⁴¹ Ilustrativně k příkladu typu VI.2)4.a.3.b: Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, cod. O, f.45r z 20.let '300.

⁴² K oblíbě pseudokufických ornamentů v benátské iluminaci příklady typů VI.2)4.b.4.a: *Graduál z dominikánského chrámu sv.Jana a Pavla v Benátkách* (Venezia, Museum Correr, Ms.V,131), f.1r sepsaný do 1311-12 a iluminovaný 1310-30 a k typu b.4.b: *Breviář z Vatikánu* (Vat.lat.6069), f.40r dops.1318 a iluminován ve 20.letech '300 v Benátkách.

předešlé epoše, ale v obou případech *jde o dovršení (zradikalisování) postupů pocházejících již z 2.poloviny '200.*

První novinkou je **nové uplatnění a rozšíření zvláštního jihoitalského typu bordur**, který **vznikl v pozdních štaufských dílnách v 60.letech '200** (Konradinova Bible z Baltimore, Walters Art Gallery ms.152, aq.1268 – kap.II.2.1.: pozn.32). Tento způsob výzdoby *protahující orámované vnější pole iniciál do bordur*, kde obrysy rámu *tvárově kopírují figurální i ornamentální výzdobu* bordur (Tab.V.3)1.d.6), byl **po r.1310 přenesen do Perugie**, dokonce vč.motivu *přisazovaných zlatých bobulí do okrajů rozeklaných rámu* (Tab.VI.3)1.b.2d a srovn. s Tab.V.3)1.d.6). Hlavním reprezentantem této inovace, která důsledně zakotvila v Perugii, je s největší pravděpodobností dílna **Prvního mistra ze San Lorenzo**.⁴³ Od jihoitalských vzorů se však toto tvarosloví poněkud odlišuje: rozeklané rámy vnějšího pole iniciál pokrývající i bordury tvarově většinou nesledují figurální výjevy, ale rozvilinovou rostlinnou dekoraci, a ačkoliv *dynamické rozviliny působí mnohdy asymetricky, rámy místo ostře prokrajovaných tvarů využívají stále častěji pravidelnější, pravoúhlé či polokruhové formy*, čímž mění charakter původních expresivních jihoitalských vzorů ve prospěch větší pravidelnosti, elegance a harmonické asymetrie. To je dáno patrně předešlou **tradicí místních dílen**, kde se podobné rámy vnějších polí iniciál, ale pouze ve vztahu k iniciálám (nikoliv v expansi do bordur) objevovaly již od 2.poloviny '200 (viz kap.II.2.1).⁴⁴ Jihoitalské vzory však na použití toto živloví značně zapůsobily (jak rozšířením do bordur, tak připojením zlatých bobulí k okrajům rámu).

V jižní Itálii – přesněji **na Sicílii** – ve sledované době *tato tradice rovněž pokračovala*, avšak ve zcela jinak transformované podobě: *místo rámu vnějších polí se v bordurách objevují výseky rámu*, dynamicky prokrajované a používané **ve funkci podkladových lišt**, tedy *v posici inspirované francouzskými či západními vzory, avšak v tvaroslovné podobě přímo navazující na zmíněné místní předstupně ze štaufských časů* (Tab.VI.3)4.a.4b + Tab.VI.3)4.b.14a-b). Centrem, z něhož pochází nejcharakterističtější příklady této produkce a kde lze v **90.letech '200** předpokládat i **vznik této transformace** byla **Messina - skriptorium činné pro San Domenico v Palermu**, v němž došlo k asimilaci soudobého neapolského stylu anjouovského dvora, starších místních štaufských tradic a podnětů z toskánské i umbrijské produkce.⁴⁵ Z hlediska způsobu uplatnění sledovaného motivu rámu v bordurách jsou tyto lokálně nezaměnitelné formy podkladových lišt jedním z místně autonomních motivů, dokonale ilustrujících výsledek vzájemného prolínání dostupných ornamentálních schémat. Vzájemné vazby mezi Perugií, Římem a jižní Itálií znamenaly pro uvedená centra obousměrné obohacení, ač se při zběžném pohledu může zdát dominance peruginských specialistů nad jihoitalskou tradicí jako určující. Jak dokládá tento motiv, jde o komplikovanější proces prolínání a vzájemného přejímání tvaroslovného repertoáru na pozadí stylově vyhraněných obrysů lokální produkce.

Obecně však **používání rámu v bordurách** představuje v 1.třetině '300 již **motiv výjimečný**; krajově (v případě jižní Itálie), místně (v Perugii) či dílensky. Dílny, které obecně motiv orámované výzdoby bordur využívají, najdeme nejen v centrech konservativnějších nebo výrazněji orientovaných na byzantské či byzantisující tradice, ale i v centrech se silným inovačním potenciálem. K těm **tradičněji orientovaným** patří např. **Benátky** (Dílna Breviře Vat.lat.6069 z 20.let '300), kde se objevují velmi **symetrické a statické** formy **orámovaných**

⁴³ K typu VI.3)1.b.2.d: M.Boskovits ed.; Miniature a Brera (1100-1422): *Manoscritti della Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private*, Milano 1997, kat.24, f.172r, První mistr ze San Lorenzo v Perugii mezi léty 1310-20 a dále viz A.Caleca; *Miniature in Umbria, I.La Biblioteca Capitolare di Perugia*, Firenze 1969, obr.487, 495-499, 507-514, 589 aj.

⁴⁴ K peruginské tradici tohoto druhu motivů viz A.Caleca 1969 (pozn.43), obr.409 ad. (Graduál ms.16, Perugia, Biblioteca Capitolare).

⁴⁵ K typům VI.3)4.a.4b: *Antifonář ze San Domenico v Palermu* (Palermo, BN. Cor.11), f.54r z přelomu '200 a '300 z Messiny, k typu 3)4.b.14a-b: tamtéž, Cor.9, f.32v a Cor.23, f.10r z téže produkce, o níž viz kap.III.1.4.

bordur využívající *pravouhlé a pravidelně kladené půlkruhové segmenty* (Tab.VI.3)d.6.b).⁴⁶ Podobné konstrukce lze doložit již *od 1.desetiletí '300 též v Padově* (Dílna Antifonáře pro chrám sv.Antonína v Padově - ms.F.SS., Padova, Biblioteca Antoniana – Tab.VI.3)1.d.6.b) či *na jihu Itálie a na Sicílii* (Dílna Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60 – Tab.VI.3)4.a.4a).⁴⁷ Společným základem uvedeného okruhu dílen je zejména již zmíněný silný a trvalý zájem o byzantské či byzantisující dědictví.

Pokud jde o *centra s méně silnou vazbou k byzantskému dědictví*, nejilustrativnějším příkladem používání rámců vnějších polí, které expandují do bordur může být *dílna Jacopina da Reggio v Boloni*, kde se tento motiv v rámci Boloňské školy objevuje nejčastěji, avšak vždy je opticky podřízen ostatním částem výzdoby, vlastně slouží jako *opora pro ukotvení další, neorámované části výzdoby bordur* (Tab.VI.3)1.d.3.a2 nebo VI.3)1.d.3.a3), takže jeho uplatnění v celkovém systému je zcela jiné, oproti uvedeným příkladům z Perugie, Benátek, Padovy a jižní Itálie či Sicílie.⁴⁸

Jak již bylo řečeno, výzdoba knižních stran pomocí orámovaných bordur je v 1.třetině '300 spíše vzácností nebo lokální záležitostí. **Druhou podstatnou inovací** rozvrhu výzdoby ve sledované době, také spojitelnou s expansivní tendencí rozšiřující výzdobu do bordur, reprezentuje hlavní směr vývoje **Boloňské školy** svázaný s **“Druhým a se Třetím boloňským stylem.”** Jde o současné **rozšíření figurálních i ornamentálních motivů do bordur, spolu s uvolněním těsné vazby mezi výzdobou bordur a iniciálou i vazeb mezi jednotlivými motivy v rámci výzdoby bordur**. Isolované motivy a jejich sestavy pak zaplňují okraje textu knižních stran, **neprovázány ani žerděmi, ani rozvilinami**. Tento proces byl v Boloni nejdůslednější a ve **20.letech '300**, spolu se „Třetím boloňským stylem,“ zde nabyl převahy nad ostatními postupy. Na jeho utváření se podílela řada místních dílen s různými způsoby dílčích řešení: např. *Jacopino da Reggio (aditivní sestavy bez provázání iniciál s výzdobou bordur - Tab.VI.3)1.d.3.b.2)*, *Nerio da Rimini (zcela volné figury i ornamenty do bordur - Tab.VI.3)1.b.1d nebo VI.3)1.d.5.b2)*, až po ucelený systém *zcela uvolněné a neprovázané výzdoby využívající celou škálu motivů: jednotlivé ornamenty, figury, zkrácené žerdi, rozviliny, sestavy medailonů* (Tab.VI.3)1.d.7-8).⁴⁹ Ačkoliv jde o jednoznačnou důslednou inovaci Třetího boloňského stylu, nelze přehlédnout **typologické předstupně** tohoto způsobu rozvrhu výzdoby i **ve vrstvách silně svázaných s byzantskou tradicí** - např. v dílnách jižní Itálie a Sicílie z **1.desetiletí '300** (*Vitae Patrum z Vatikánu, Vat. lat.375 – Tab.VI.3)1.d.9*) či jejich předstupně přímo v byzantských rukopisech komnénovské a palailogovské doby (srovn. s Tab.I.12)2-3 a Tab.II.12)4), případně paralely v levantských rukopisech 1.poloviny '200 (Tab.III.3)1.b).⁵⁰ Obdobně též i v Boloni **na konci '200** se ve výzdobě kalendářů objevují zmíněné „byzantisující“ kompoziční rozvrhy (Tab.VI.3)1.b.1.c), vzácně sice a ve vrstvě stylově konservativnější, ale z okruhu místních dílen.⁵¹ S největší pravděpodobností i v tomto případě, **obdobně jako u výše zmíněného typu figurálních iniciál „I“ z dílny Neria da Rimini** (Tab.VI.1)a.3), šířícího se v Boloni od 2.desetiletí '300 (*figura jen z malé části*

⁴⁶ K benátským typům orámovaných bordur, k typu VI.3)d.6.b: *Breviář z Vatikánu* (Vat.lat.6069), f.221v dops.1318 a iluminován ve 20.letech '300 v Benátkách.

⁴⁷ K typu VI.3)1.d.6b: *Antifonář pro chrám sv.Antonína v Padově - ms.F.SS.* (Padova, Biblioteca Antoniana, ms.F.SS), f.2r z 1.desetiletí '300 a k typu VI.3)4.a.4a: *Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60* (Pierpont Morgan Library, Glazier 60), f.71v z jižní Itálie či Sicílie z počátku '300.

⁴⁸ K typu VI.3)1.d.3.a2: Bible, London, BL Add.18720, f.1r z dílny Jacopina da Reggio nebo VI.3)1.d.3.a3: Paris, BN.lat.18, f.373r z dílny Jacopina da Reggio.

⁴⁹ K typům VI.3)1.d.3.b2 a 1.d.7: Paris, BN.lat.18, f.322r a f.342r od Jacopina da Reggio, b.1d a d.5.b2: Paris, BN.lat.8941, f.142r a f.1r od Neria da Rimini nebo VI.3)1.d.8: Napoli, BN.ms.XII.A.1, f.292v od Mistra Decretálií z Neapole ad. příklady od 20.let '300 viz A.Conti 1981 (pozn.31), obr.192-210.

⁵⁰ K typu VI.3)1.d.9: *Vitae Patrum z Vatikánu* (Vat. lat.375), f.9r, 14r z jižní Itálie či Sicílie z 1.desetiletí '300 a následující předstupně viz kapitoly I.2.1.1 + I.2.2.1 + I.2.3.1.

⁵¹ K typu VI.3)1.b.1.c: Bologna, Biblioteca dell'Archiginasio, Osp.2, f.27-28r z konce '200.

*překrývá vnější pole a vznáší se v borduře či interkolumniu) jde o motiv, jenž má své předstupně v byzantské tradici, v Boloni byl dotvořen do radikální podoby, dost možná souběžně v době, kdy v celé Itálii opět sílila orientace na byzantské vzory, které tak napomohly k dovršení transformace tohoto systému do plně definované podoby, která je vrcholem kontinuální vývojové linie odvíjející se již od 2.poloviny '200 – v Boloni od 80.let '200. Zmíněný typ iniciál „I“, který je patrně produktem téhož procesu, dobře souzní s působivou izolací jednotlivých motivů ve výzdobě strany. Výsledkem je velmi dynamické, uvolněné pojetí výzdoby, zcela autonomní a plně charakteristické právě pro Boloňskou školu. Obdobný sílicí poměr k byzantským vzorům lze ve zmíněné vrstvě boloňských rukopisů „Třetího stylu“ doložit i **ve skladbě medailonů**, a to at' již *přejímajících byzantská schémata* (Tab.VI.3)2.c srovn. s Tab.I.4)d.1 nebo Tab.II.4)2.c), což je jev v Boloni nedoložený ve 2.polovině '200, nebo volně napodobujících byzantské *aditivní sestavy* ve svobodněji přizpůsobených parafrázích (Tab.VI.3)2.a.5), v jistém smyslu „zmodernisovaných“ izolací jednotlivých skladebných úseků, tedy systémově **přizpůsobených charakteristickému skladebnému principu třetího boloňského stylu**.⁵² V rámci celoitalských souvislostí však 1.třetina '300 ve skladbě medailonů rovněž přímo navazuje na předešlé období a většina motivů tohoto druhu představuje **variace a kombinace předešlých postupů**: velmi rozšířené jsou např. *varianty incipitů Genese* (Tab.VI.3)2.a.3b-c + 2.a.4) či způsob *prisazování sousedících medailonů kapkovitými útvary* (Tab.VI.3)2.a.2c). Pohybově a kompozičně složitější *sestavy spojující medailony pomocí vidlicovitých srostlic* (Tab.VI.3)2.a.2.b) se objevují zejména v kvalitativně náročnější produkci, podle dostupných obrazových materiálů **nejdříve snad v boloňské dílně Jacopina da Reggio na přelomu '200 a '300**.⁵³*

Ve vlastní **typologii medailonů** se v 1.třetině '300 projevují zejména tendence ke zmasívnění a zplastičtění ornamentiky a její pohybově složitější skladbě. Varianty medailonů *s rámem tvořeným útlou lištou nebo páskou* (Tab.VI.3)3.a.3-5) doplňují repertoár 2.poloviny '200 o tvary *plasticky působivých hybných sestav prisazených k rámu* či *složitostí pletencových skladeb po obvodu i vnitřním poli medailonu*, podobně jako je tomu u *rámu medailonů ze stvolů obalovaných listovím* (Tab.VI.3)3.b.2b-b.2d) a jejich *větrníkovitě komponovaných variant* (Tab.VI.3)3.b.3a2-b.4), které jsou **kompozičními variantami předchozích typů**, avšak **pokročilou expansí rostlinné ornamentiky do prostoru bordur a pohybovou složitostí vytvářejí nový stupeň tohoto druhu živloví**. Tento pokročilý repertoár lze sledovat napříč celou Itálií, přibližně ve stejné době – **od 1.desetiletí '300**, přičemž ke klíčové kvalitativní proměně dochází zejména v **boloňské dílně Jacopina da Reggio**, kde je zastoupena téměř celá **tvárová škála** a současně **naznačeny hlavní skladebné variace** expansivních, plastických a prostorově dynamických komposic.⁵⁴ Právě v této dílně se již od 1.desetiletí '300 nejvýrazněji uplatňují i typy medailonů, *jejichž rám je tvořen hřbetem akantové polopalmety rozevřené do vnitřního pole medailonu* (Tab.VI.3)3.b.6), což je motiv, který se **v ostatních centrech Itálie** prosazuje velmi pozvolna až **od 20.let '300** a patrně v závislosti na vzorech boloňského původu, protože bývá doprovázen i dalšími motivy četnými zvláště v Boloňské škole (zcela zřetelně a nejčastěji např. v Padově – Tab.VI.3)3.b.5).⁵⁵ Uvedená tendence směřující ke zdůraznění **prostorovosti** skladby jednotlivých motivů a současně **zdůrazňující jejich expansi do bordur** (nejčastěji **formou volných výběhů** vyrůstajících z obalujícího listoví) působí velmi výrazně **od přelomu '200 a '300** i na tvarosloví *medailonů tvořených plastickými rámy*

⁵² Vrstvu sledovaných rukopisů opět zastupují příklady od Jacopina da Reggio: typy VI.3)2.c: London, BL. Add.18720, f.410r, typ 2.a.3: Paris, BN.lat.18, f.1v z dílny Jacopina da Reggio.

⁵³ K typu Tab.VI.3)2.a.2.b: Paris, BN.lat.18, f.1v z dílny Jacopina da Reggio.

⁵⁴ K typům z dílny Jacopina da Reggio – VI.3)3.a.3: Paris, BN.lat.18, f.83v, b.3.b2: Paris, BN.lat.21, f.105r, b.3.c2: London, BL. Add.18720, f.410r, b.3.c3: Paris, BN.lat.18, f.1v, b.4.c2: London, BL. Add.18720, f.410r.

⁵⁵ K typu VI.3)3.b.5: *Antifonář pro chrám sv. Antonína v Padově - ms.F.SS.* (Padova, Biblioteca Antoniana, ms.F.SS), f.2r z 1.desetiletí '300.

(Tab.VI.3)3.c.2) a jejich variace s *plastickými rámy s ornamentálně zdobeným povrchem* (Tab.VI.3)3.d), kde se kromě abstraktních *perlovců, zubořezů a síťové šrafury* uplatňují i *rozviliny* – opět ve značné variabilitě sestav. Kromě Boloňské školy, zvláště **neapolský výzdobný systém** poskytl nadprůměrnou příležitost pro uplatnění tohoto druhu výzdoby.⁵⁶ Všeobecně dostupným, ale v Itálii 1.třetiny '300 nikoliv příliš užívaným motivem jsou *quadriloby a nekruhové sestavy, či pletencové skladby na způsob medailonů* (Tab.VI.3)3.e). Typologicky jejich výskyt navazuje na obdobné formy z 2.poloviny '200 (Tab.V.3)3.e), nelze je však považovat za místně či dílensky plně charakteristické motivy, podobně jako *nárožní terče* (Tab.VI.3.3.f).

Schemata rozvrhu rozvilin představují typologicky jeden z nejbohatších ornamentálních prostředků výzdoby rukopisů 1.třetiny '300, rozšířený sice po celé Itálii, ale četností výskytu určitých skladebných schémat lze některá z nich považovat za stylový prvek lokálně a časově nezaměnitelné povahy. *Pravidelné závitnice stvolů* navazující na obdobné sestavy 2.poloviny '200 (Tab.V.3)4.a) zdomácněly **od 90.let '200** zejména v *centrech svázaných s byzantisujícími orientací*, jako např. v jižní Itálii a na Sicílii (Tab.VI.3)4.a.3.+ 4b) nebo v Padově (Tab.VI.3)4.a.4a + a.8), kde bývají spojovány i s již zmíněnými *rámy, většinou pravidelných tvarů* (kromě výjimky messinského skriptoria činného pro San Domenico v Palermu – Tab.VI.3)4.a.4b – viz výše). Výjimečně se zpravidelněný rytmus závitnicové skladby rozvilin objevuje i v toskánských a umbrijských centrech (Tab.VI.3)4.a.5-7), ale jde o kompozice pro tyto končiny spíše netypické.⁵⁷ Naopak *pletencové či proplétané kompozice rozvilin* patří ve sledované době **k nejrozšířenějším a nejužívanějším** postupům, přičemž **nejbohatší typologické variace** osnovy takto utvářených rozvilin pochází zejména z **Umbrie** (Tab.VI.4)3.b.6c + 3.b.13a), v *nejsložitějších sestavách* (z odlehčených forem) z **Perugie** (Tab.VI.4)3.b.9) nebo z *dílen závislých na Perugii* – **Apulie, Abruzzo** (Tab.VI.3)4.b.8a + 4.b.10) či *využívajících peruginské vzory* ve svém tvarosloví – **Řím, Neapol-Cava dei Tirreni a Messina** (Tab.VI.3)4.b.8b + b.11 + b.13b + b.14a-b). Zcela jinak působí sestavy tohoto druhu v **Popádi**, kde se nejvýrazněji prosazují ve výzdobném systému **Padovské školy** (Tab.VI.3)4.b.7 + b.12), a to již **od 90.let '200**, přičemž hlavní odlišnost od umbrijských kompozic je založena na využívání *hmotných rostlinných článků*, takže popádské rozviliny vyznívají *masivně, hmotně*, ale jejich těžce působící tvarosloví je *komponováno podle obdobně pružných osnov jako v Umbrii či na jihu Itálie*, kde naopak rozviliny proplétaných tvarů působí svojí odlehčeností. V obou příkladech je dynamického efektu dosahováno pomocí shodných kompozičních osnov a rozdílným tvaroslovím rostlinné ornamentiky.⁵⁸

⁵⁶ K typům spojeným s neapolským dvorským okruhem – např. *Dvousvazkové Speculum historiae od Vincenta z Beauvais* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.25 a ms.26), ms.25 z doby kol. r.1320 a ms.26 z 20.let '300 (nejtypičtější dílo třetí syntézy z Cava dei Tirreni – dvorský styl spojený s Neapolí i Avignonem z dílny 4 mistrů činných pro opata Filippa de Haya) – v ms.25: VI.3)3.a.5 na f.181r nebo v *Bibli z Cava dei Tirreni* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.33), f.96v z 90.let '200 (dílo 2. místní stylové syntézy a současně spojnice mezi Neapolským stylem z 80.let '200 a díly 3. syntézy z Cava dei Tirreni) – zde typy VI.3)3.b.2b + b.3.c6 na f.107r, d.2b na f.299r, d.2c na f.439r, d.4b na f.149v, d.6 na f.163r a d.7 na f.5r.

⁵⁷ K typům 3)4.a.3: *Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60* (Pierpont Morgan Library, Glazier 60), f.71v z jižní Itálie či Sicílie z počátku '300, typu 3)4.a.4b: *Antifonář ze San Domenico v Palermu* (Palermo, BN. Cor.11), f.54r z přelomu '200 a '300 z messinského skriptoria a k typu 3)4.a.4a: *Antifonář pro chrám sv.Antonína v Padově - ms.F.SS.* (Padova, Biblioteca Antoniana, ms.F.SS), f.2r z 1.desetiletí '300, k typu 3)4.a.8: *Antifonář A pro sv.Antonína v Padově* (Padua, Biblioteca Capitolare, cod.A), f.121r z 1320-30 na jehož výzdobě se již podílel začínající ilustrátor a k typu 3)4.a.4b: viz pozn.45 a k typům 3)4.a.5: Ass.265, f.247r, typu 3)4.a.6: La Spezia, Museo Civico A.Lia, inv.č.588 od Prvního mistra ze San Lorenzo v Perugii z 1310-20 (analogue též - F.Avril 1984 (pozn.4), kat. 150 ad.) a k typu 3)4.a.7: *Dvousvazková Bible ze Semináře sv.Kateřiny zv. Bibbia di Calci* (Pisa, Biblioteca del Seminario di S.Catarina, ms.188-189), ms.189, f.125v z 90.let '200.

⁵⁸ K příkladům proplétaných kompozic rozvilin typu VI.3)4.b.6.b: Lucca, ms.2691, f.94r z 1300-10, typ b.6c: Ass.267, f.230r dle Ass.263 z 30.let '300, typ b.7: *Velká Bible sepsaná do r.1297 jeptiškou Anežkou z rodu Scarabella* (Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms.542), f.3v z přelomu '200 a '300 (z dílny činné pro ženský benediktinský klášter Sant'Agata), typ b.8a: *Pontifikál z Bari* (Bari, Archivio di San Nicola, n.11/95),

Pokud ve 2.polovině '200 nepatřily rozviliny k nejfrekventovanějšímu tvarosloví Boloňské školy a jejich skladebné variace vycházely spíše z center pod Apeninami, v průběhu 1.třetiny '300 se tato situace mění a rozvilinové sestavy se stávají nejrozšířenějším tvaroslovným prostředkem i v Popádi, i když umbrijské dílny podržely své významné postavení v uplatňování tohoto motivu.

Ve 2.polovině '200 se *rozviliny z přetáčených rubů listů* objevují pouze ojediněle (v Umbrii – viz kap.II.2.1 – Tab.V.3)4.c) a jejich výskyt v *1.třetině '300* je rovněž *vzácný*, ale kromě tradičních *umbrijských center* (především v *Assisi* – Tab.VI.3)4.c.1b) *od 1.desetiletí '300 pronikají do Toskánska a následně ve 2.desetiletí '300 i do Popádi*. V Toskánsku, zejména v *Pise*, se stanou základním a hlavním formálním prostředkem výzdoby bordur 1.dvou desetiletí '300 (*Dílna právních rukopisů z městského archivu v Pise*, A.N.4 a A.N.5 navazující na skriptorium *Breve Pisani Communis* A.N.3 z let 1303-14 – kap.III.1.2 – Tab.VI.3)4.c.3). V *regionální toskánské produkci*, orientované na florentské vzory, se objevují většinou v *kombinaci s žerděmi, trojdílnými kolénky a dalšími motivy*, takže uplatnění tohoto schématu není do té míry dominantní jako v *Pise* (Tab.VI.3)4.c.4). V Popádi tento výjimečný typ komposic *od 2.desetiletí '300 zdomácněl zejména v Padově* (v *Dílně antifonářů padovské katedrály*, činné 1305-30 – Tab.VI.3)4.c.7) a *od 30.let '300* se pro *Maestra delle foglie spinose* stává jedním z *charakteristických formálních prostředků*, který je v jeho dílech dále transformován *k výraznějšímu protahování, dynamisaci pohybu a složitosti jednotlivých článků* (Tab.VI.4)3c.5-6), často v *kombinaci s motivy proplétání stvolů*. Ačkoliv jsou rozviliny z přetáčených rubů listů spíše kuriozitou dobového tvarosloví, jejich použití ve zmíněných dílnách v *Pise* (1300-1320) a v *Padově* (1310-30 ad.) z nich činí tvaroslovný prvek do značné míry dílensky i lokálně charakteristický.⁵⁹

V 1.třetině '300 se v italské iluminaci též ustálil *system rozvrhu žerdí*, který sice navazuje na 2.polovinu '200, ale současně došlo k rozšíření výrazové škály a vyhranění nových typologických schémat, která zůstala platná jako základní východisko i pro následující staletí, v podstatě až do 80.let '400. Původně byl tento tvaroslovný prostředek propracováván zejména v boloňských dílnách „Prvního stylu“ (kap.II.2.1), ale od 70.let '200 se značně rozšířil po celé Itálii a od 80.let '200 zejména v Římě, Perugii a Neapoli se stal přímo základním formotvorným prvkem v genesi tamních lokálních stylů (kap.II.1.4). Na *přelomu '200 a '300* se ale již žerdi objevují v bordurách rukopisů *po celé Itálii* a v 1.třetině '300 se na

f.61r z přelomu '200 a '300 ve stylu Peruginé školy, b.8b: *Livius z knihovny Gentila di Bertoldo Orsini* (Vat.lat.1845), f.142r sepsal Niccollo da Sezze na poč.'300 v kurijním skriptoriu v Římě, typ b.9: *Dvousvazkový antifonář pro San Lorenzo* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.11 a ms.43), ms.43, f.41r z 1300-20 z Perugia, typ b.10: *List z antifonáře ze sbírky A.Lia* (La Spezia, Museo Civico, i.č.549) z 1.čtvrtiny '300 z Abruzzu (ve stylu peruginé dílen), typ b.11: F.Avril 1984 (pozn.4), kat.164, f.30r z římské dílny silně ovlivněné peruginými iluminátory, jejíž tvorba v 90.letech '200 je dozvukem jejích aktivit 80.let '200, typ b.12: *Šestisvazkový antifonář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.B.14, B.15, A.15, A.16, B.16, A.14), ms.A.16, f.232r z 1.desetiletí '300 z Dílny antifonářů padovské katedrály (činné 1305-30), typ b.13a: Ass.ms.Ross.470, f.163v a typ b.13b: *Dvousvazkové Speculum historiae od Vincenta z Beauvais* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.25 a ms.26), ms.26 f.29r z doby kol. r.1325 (nejtypičtější dílo třetí syntézy z Cava dei Tirreny – dvorský styl spojený s Neapolí i Avignonem z dílny Druhého mistra Specula činného pro opata Filippa de Haya), typ b.14a-b: *Antifonář z Palerma* (Palermo, BN. Cor.9), f.32v z 90.let '200 a *Graduál z Palerma* (Palermo, BN. Cor.23), f.10r z 1.desetiletí '300 z messinského skriptoria činného pro San Domenico v Palermu.

⁵⁹ K typu VI.3)4.c.1d: Ass.50, f.14r z 1310-20, typu 4.c.3: *Právní rukopis z Pisy* (Pisa, Biblioteca Comunale, cod.A.N.4), f.394r z r.1303-14 (z pisánské dílny „Breve Pisani Communis z Městského archivu A.N.3“ činné v 1.dvou desetiletích '300), typ 4.c.4: *Breviř z Vallombrosy* (Vallombrosa, Archivio del'Abate, cod.Ms.V.4), f.446r z 20.-30.let '300 pocházející z ženského benediktinského kláštera San Pier Maggiore ve Florencii, typ 4.c.5-6: *Antifonář pro sv.Antonína v Padově* (Padova, Biblioteca Capitolare, cod.M), f.90r z 20.-30.let '300 ad. (kvalitativní vrchol padovské iluminace 1.poloviny '300), typ 4.c.7: *Šestisvazkový antifonář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.B.14, B.15, A.15, A.16, B.16, A.14), ms.A.16, f.232r z 1.desetiletí '300 z Dílny antifonářů padovské katedrály (činné 1305-30).

vyhranění nového typologického systému rozvrhu žerdí podílejí prakticky všechna italská centra.

Obecně velmi charakteristickým typem italského způsobu použití žerdí je jejich *pravoúhlá skladba na stránce*, ať již v podobě *prosté bez výraznějších doplňků rozvilinami* (Tab.VI.3)5.a.1-3), uplatňující se velmi významně *od 20.let '300 v Benátkách, Padově i Florencii* nebo naopak *v kombinaci s rozvilinami*, přičemž žerdi v této kompozici zůstávají *určujícím prostředkem* (Tab.VI.3)5.b.1-5), což je způsob tradičnější a výrazně se rozšířil po celé Itálii *od 90.let '200*. Jeho *typologická formace kulminuje ve 20.letech '300*, kdy se nejvýrazněji *prosazují varianty rámuující text výzdobou ze všech stran* (Tab.VI.3)5.b.6-11). Podle dochovaného a dostupného materiálu se zdá, že právě *tento vrcholný stupeň výzdoby bordur* byl do značné míry *předjímán Benátskou školou* (především *Dílnou Statutů obchodníků a námořníků, Cini n.2503*) *již na počátku '300* (Tab.VI.3)5.b.9).⁶⁰

Žerdi jsou též základním prostředkem výzdoby právnických rukopisů *Dekretálií*, avšak v typologii výzdoby tohoto druhu rukopisů ve sledovaném období nedochází k výrazným změnám oproti systému propracovanému ve 2.polovině '200 v boloňských dílnách (Tab.V.3)5.b). Pokud se objevují změny, jsou pouze dílčí a souvisejí s uvolňováním provázanosti jednotlivých článků ve výzdobě bordur, ale *zrcadlo právních textů* si vynucuje *specifickou úpravu výzdoby*, která neposkytuje mnoho příležitostí k zásadně novým variantám.

V rámci systému rozvrhu výzdoby bordur představují **kombinace žerdí a rozvilin** nejbohatší a nejvariabilnější kategorii ornamentálního tvarosloví, výrazně se šířící po Itálii od 70.let '200 (kap.II.2.1). Pokud v 80.letech '200 vznikla některá schémata pro kombinaci žerdí a rozvilin s naprosto lokálně i datačně nezaměnitelným charakterem, pak od 90.let '200 je v rámci této kategorie výzdoby těžké takové typologicky lokálně a datačně příznačné sestavy nalézt. Přitažlivost tohoto způsobu rozvrhu výzdoby bordur sebou nesla *rychlé šíření a zobecnění*, původně lokálních komposic. Pouze v ojedinělých a zcela specifických případech je možné některé komposiční sestavy považovat za dílensky zcela autonomní (viz níže).

Typologicky lze bohatý a obecně rozšířený repertoár kombinací žerdí a rozvilin v bordurách sledovat od kategorie *kombinace vertikálních žerdí na boku knižní strany a horisontálních rozvilin s omezeným rozsahem výzdoby* (Tab.VI.3)6.a.1-4) nebo naopak *s expandující a maximálně dynamisovanou formou bordur* (Tab.VI.3)6.a.5-10), přes varianty *výzdoby interkolumnií*, většinou využívající *žerd' v interkolumniu a výběhy do bordur v rozvilinách* (Tab.VI.3)6.b.1-5), až po *kombinace vertikálních i horisontálních žerdí a rozvilin*, většinou *rámuující text ze tří stran* (Tab.VI.3)6.c.1-9).⁶¹ Pouze v kategorii výzdoby bordur *žerděmi a*

⁶⁰ K typu VI.3)5.b.9: *Statuti e Mariogola dei Mercanti e Naviganti di Venezia* (Venezia, Col.G.Cini, n.2503), f.1r z počátku '300 z dílny předjímající místní dóžecí skriptorium Pětisvazkového antifonáře pro San Marco.

⁶¹ K typu VI.3)6.a.1: *Evangelistář z Assisi* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.266, f.21v z poč.'300, typu 6.3.a.2: *Evangelistář z Bergama* (MA 618), f.46v z 1301-1307 dle boloňských vzorů z okruhu Mistra z r.1285 a Jacopina da Reggio, a.3: *Sienská statuta 11* (Siena, Archivio di Stato, ms.Statuti 11), f.203r z poloviny 90.let '200, a.4 + a.7: *Sentence P.Lombarda* (Torino, BN.ms.D.VI.18), f.143r a f.106v lombardská škola z 1325-30 dle boloňského 1.stylu, a.5: *Lekcionář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.A.20), f.1r z 1312-20 (z okruhu Mistra chóru kaple Scrovegni), a.6: *Monaldova Suma k Dekretáliím z Antoniany* (Ms.51), f.1r z 1295 z okruhu padovských dílen, v nichž krystalisovala lokální stylová varianta dle boloňských vzorů (dříve benátsko-padovský styl), a.8: *Bible* (Roma, Biblioteca Civica, A.72), f.385r z přelomu '200 a '300 z římské školy, a.9: *Antifonář pro sv.Antonína v Padově* (Padova, Biblioteca Capitolare, cod.B), f.121r z 1320-30, a.10: *Antifonář pro sv.Antonína v Padově* (Padova, Biblioteca Capitolare, cod.M), f.90r z 20.-30.let '300 ad. (kvalitativní vrchol padovské iluminace 1.poloviny '300). Dále k typům VI.3)6.b.1: *Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60* (Pierpont Morgan Library, Glazier 60), f.503r z jižní Itálie či Sicílie z počátku '300, b.2: *Exultet (Benedikcionál z Vat.F.S.Pietro B.78)*, f.15v z 1300-1303 z Říma, b.3: Ass.Ross.470, f.22v, b.4: *Breviř z Vatikánu* (Vat.lat.6069), f.39v dops.1318 a iluminován ve 20.letech '300 v Benátkách, b.5: Paris, BN.lat.11855, f.91r od Miniature di Seneca. K typům VI.3)6.c.1: *Antifonář z Padovy* (Ms.203), f.20v z přelomu '200 a '300, c.2: Spisy Ugucchia Pisana z Antoniany (Ms.2), f.23r z poč.'300, c.3a+c.4: *Dvousvazková Bible ze*

Pokud lze v rámci schémat rozvrhu výzdoby bordur nalézt kompozice **bezpečně lokálně a časově nezaměnitelné**, jsou to s největší pravděpodobností *kombinace rozvilin, žerdí a rámu v bordurách*, nikoliv ovšem ve smyslu výše zmíněného *peruginského typu bordurových rozvilin orámovaných expandujícím vnějším polem iniciály* (Tab.VI.3)1.b.2d), ale ve smyslu *vyvážené kombinace jednotlivých skladebných komponent* (Tab.VI.3)6.e). Z hlediska této rovnováhy prostředků a výběru nezaměnitelných a opakujících se schémat působí velice autonomně sestavy *jhoitalského a sicilského původu*, representované *Dílnou Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60* z počátku '300 (Tab.VI.3)6.e.1-3), *ostře i pravoúhle vykrajované podkladové lišty pod rozvilinami v benátských a mesinských rukopisech*, avšak v obou případech odlišitelných v rámci rozdílných lokálních systémů využívajících odlišné živloví jednotlivých rostlinných ornamentů (Tab.VI.3)6.e.5 ve srovn. s Tab.VI.3)4.b.14) a konečně i *aditivně seskládané kombinace z Cava dei Tirreni* (Tab.VI.3)6.e.4), které alespoň matně dokládají pestrost a variabilitu dvorské produkce neapolského původu.⁶⁴

III.2.2. JEDNOTLIVÉ PRVKY DEKORATIVNÍHO TVAROSLOVÍ

AKANTOVÉ LISTOVÍ již od '200 představuje jeden z nejdůležitějších tvaroslovných prostředků výzdoby italských rukopisů. Jeho význam trvá i v 1. třetině '300. Obdobně jako ve 2. polovině '200 i nyní představuje jeho repertoár typologickou škálu rozšířenou po celé Itálii a pouze ojedinělé příklady v podobě tvarových zvláštností představují lokálně či dílensky charakteristické tvarosloví, případně doplněné dílensky častěji frekventovanými skladebnými sestavami s lokalisačně a chronologicky výpovědní hodnotou.

K obecně nejrozšířenějším a nejtradičnějším druhům akantové ornamentiky patří **laločnaté akanty**, v podobě *laločnatých palmet*, jejichž podoba i ve sledované době navazuje na '200 a uvedený přehled motivů v tabulce představuje jen nejužívanější typy 1. třetiny '300 (Tab.VI.4)1.a.1-9), z nichž lze upozornit na *dobově pokročilé a charakteristické motivy přetáčení okrajů listů* (Tab.VI.4)1.a.5-7) a *dynamicky protahované a zvlněné varianty* (Tab.VI.4)1.a.8-9), rozšířené však po celé Itálii. Mnohem rozšířenější a užívanější jsou však *laločnaté polopalmy*, které jsou ve sledované době používány v celém repertoáru z 2. poloviny '200 (Tab.V.4)1.b), takže během 1. třetiny '300 k nim přibývají pouze varianty původních typů (Tab.VI.4)1.b.), z nichž vyniká svojí výjimečností a ojedinělostí pouze příklad *laločnaté palmety s naznačeným prohýbáním okrajů listu* (Tab.VI.4)1.b.6b), který je variantou k obdobnému motivu z '200 (Tab.IV.4)5.d5 srovn. s Tab.V.4)1.b.6 a variantou Tab.V.4)1.g.1).⁶⁵ Jeho časté používání *na Sicílii* (messinské skriptorium činné kol.1300 pro San Domenico v Palermu) odkazuje spíše na tradicionalismus místního prostředí, než na dobovou variaci projevu *dynamisační tendence*, která v 1. třetině '300 vede *ke stupňování hybnosti ornamentiky*, i když nelze vyloučit, že tento motiv v 1. polovině '200 spojený s Benátkami (protogaibanovskou dílnou *Antifonáře ze soukromé sbírky* z let 1232-50 – S.Marcon 1995, kat.14) a po polovině '200 zobecněný v toskánsko-umbrijském okruhu (Florence, Arezzo, Assisi) svým výskytem na jihu Itálie v '300 odkazuje *k prolínání byzantisujících tradičních motivů s podněty přicházejícími ze střední Itálie* i výše zmíněnou dobovou dynamisační tendencí.

Většina druhů laločnatého akantového listoví ale patří k všeobecně rozšířeným formám a v průběhu 1. třetiny '300 jen doplňuje repertoár z 2. poloviny '200, jak dokládají *spirálovitě*

⁶⁴ K typům VI.3)6.e.1-3: *Bibli z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60* (Pierpont Morgan Library, Glazier 60), f.148r, 215v a 285r z jižní Itálie či Sicílie z počátku '300, typu 6.e.5: *Breviř z Vatikánu* (Vat.lat.6069), f.44r dops.1318 a iluminován ve 20. letech '300 v Benátkách a typu 6.e.4: *Dvousvazkové Speculum historiae od Vincenta z Beauvais* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.25 a ms.26), ms.25, f.1r kol. r.1320 (nejtypičtější dílo třetí syntézy z Cava dei Tirreni – dvorský styl spojený s Neapolí i Avignonem z dílny Prvního mistra činného pro opata Filippa de Haya).

⁶⁵ K typu VI.4)1.b.6b: *Graduál z Palerma* (Palermo, BN. Cor.11), f.54r z přelomu '200 a '300 z messinského skriptoria činného pro San Domenico v Palermu.

stáčené laločnaté listy (Tab.VI.4)1.c doplňkem k Tab.V.4)1.c), stále hojně užívané, na rozdíl od *výrazně zkrácených laločnatých listů*, jejichž rozkvět spadal spíše *do 1.poloviny '200 a od poloviny století jejich četnost použití stále klesala*, až v 1.třetině '300 téměř ustoupily z repertoáru (Tab.IV.4)1.d.1-12). Velmi hojně zastoupené i v '300 jsou *šroubovitě přetáčené laločnaté listy* (Tab.VI.4)1.e) a *základní vidlicovité a trubcovité skladby listů* (Tab.VI.4)1.f), které doplňují původní repertoár z '200, stále živý i v novém století (obě s Tab.V.4)1.e-f + Tab.IV.1.e-f). Pokud dochází k určité proměně, pak v rámci *základních sestav laločnatých akantů do rozvilinových komposic* (Tab.VI.4)1.g.2-4), které doplňují původní repertoár z 2.poloviny '200 (Tab.V.4)1.g), stále však užívaný, o některé *motivy pohybové a prostorově komplikovanějších* komposic, využívajících dynamiku *přetáčení, podtáčení a expanse výběhů* listoví. Jde však o zcela zobecnělé a po celé Itálii zastoupené tvarosloví.

Také *kadeřavé typy akantů* navazují do značné míry na předešlý repertoár a příslušná tabulka ornamentiky pro 1.třetinu '300 eviduje jen nejužívanější typy (Tab.VI.4)2.), které v případě *laločnatých kadeřavých akantů* představují z větší části obecně rozšířené formy (Tab.VI.4)2.a), z nichž lze upozornit pouze na dílčí *díleňské inovace*: např. zvláštní a pouze krajově se vyskytující *typy polopalmet s vějířovitě uspořádanými laloky* (Tab.VI.4)2.a.8-9), které se v průběhu 1.třetiny '300 objevují *pouze v Piemontu* a s největší pravděpodobností představují variaci na tradiční vzory z '200 (Tab.IV.4)2.a.1 + Tab.V.4)2.a.3-4), což je vysvětlitelné konservativností místního iluminátorského prostředí (viz kap.III.1.1).⁶⁶ Tento „*piemontský typ akantu*“ zatím nelze ve sledované době dohledat v jiných oblastech. Další, nikoliv krajově, ale spíše *dobově příznačnou formou* jsou *typy laločnatých polopalmet s přísazovaným listovím* (Tab.VI.4)2.a.15-17+25), které také typologicky navazují na nejpokročilejší sestavy předešlé doby, zejména z 2.poloviny '200 (nejobecnější předstupeň Tab.IV.4)2.a.2 + přímé předstupně Tab.V.4)1.b.11: v *dílně z Arezza* z 50.-60.let '200 + Tab.V.4)2.a.14: v *dílně Pětisvazkového antifonáře pro Cortonu* z počátku 70.let '200).⁶⁷ *Od přelomu '200 a '300* přibývá motivů tohoto druhu, zejména v *Benátkách*, odkud se patrně *dále šíří do Popadí* (Tab.VI.4)2.a.17) a v *jižní Itálii – příklady z Cava dei Tirreni* (Tab.VI.4)2.a.15-16+27), kde je touto formou *naplňován výraz tendence směřující k větší expansivnosti prostorové a plastické dynamiky ornamentů*, která v průběhu 1.třetiny '300 sílí po celé Itálii a v posledním dvacetiletí *před velkým morem nejdůrazněji zasáhne do podoby tvaroslovného repertoáru* knižních ornamentů.⁶⁸ Nejběžnějším a nejrozšířenějším výrazem této tendence však i v 1.třetině '300 zůstávají *šroubovitě přetáčené listy* (Tab.VI.4)2.a.19-22), doplňované *i přetáčenými výběhy* (Tab.VI.4)2.a.23) či *vrcholky* (Tab.VI.4)2.a.24). Jde o motivický repertoár šířený a propracovávaný *během 2.poloviny '200 zejména* prostřednictvím *boloňských dílen* (kap.II.1.3), ale jak nasvědčují tyto příklady, *centra vstřebávající ohlasy boloňských postupů a současně spojená s byzantisujícím smyslem pro plasticitu ornamentálních forem (Benátky a jižní Itálie)* do tvarosloví tohoto druhu ornamentiky *velmi důležitým a vývojově podnětným způsobem také zasáhla* a obecnou tendenci *na počátku '300 umocnila*. Do volnější souvislosti s touto tendencí lze spojit i *archaisující typy šroubovitě přetáčených listů* z konservativních dílen počínajícího '300 v *jižní Itálii či Sicílii* (Tab.VI.4)2.a.18), které přímo navazují na vzory z 2.poloviny '200

⁶⁶ K příkladům typů „piemontského akantu“ VI.4)2.a.8: *Breviář ze San Michele della Chiusa* (Susa, Archivio parrocchiale Sant' Ambrogio), f.208v z Piemontu r.1315 a k typu a.9: *Sentence P.Lombarda* (Torino, BN.ms.D.VI.18), f.58r Lombardská škola z 1325-30 dle boloňského 1.stylu.

⁶⁷ K příkladům předstupňů v typech V.4)1.b.11: *Antifonář „C“ z dómu v Arezzu* a typu V.4)2.a.14: v *Pětisvazkovém antifonáři pro Cortonu* (Biblioteca Comunale, hl.v 1.svazku - cod.4.C) z počátku 70.let '200 jde v obou případech o díla ze vzájemně provázaného stylového prostředí (viz kap.II.1.3).

⁶⁸ K příkladům typů VI.4)2.a.17: *Statuti e Mariogola dei Mercanti e Naviganti di Venezia* (Venezia, Col.G.Cini, n.2503), f.1r z počátku '300 z dílny předjímající místní dóžecí skriptorium Pětisvazkového antifonáře pro San Marco a typů: VI.4)2.a.15-16+27: *Bible z Cava dei Tirreni* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.33), f.96v, 252v a 163r z 90.let '200.

(Tab.V.4)1b.8-11 + e.6 + Tab.V.4)2.a.17), ale *doplňují je o prostorově komplikovanější motiv přetáčení vrcholku listu*, což má ovšem také své místní předstupně v 2.polovině '200 (Tab.IV.4)1.g.6).⁶⁹

Výraz téže tendence i ve formě *přisazovaného listoví k hřbetu základního listu* lze doložit také u *zaostřených forem kadeřavého akantu* (Tab.VI.4)3.b.7) a zejména v *Benátkách* též u ostatních druhů akantu (Tab.VI.4)3.e.3+ Tab.VI.4)4.g.4 – viz níže). Zaostřené typy kadeřavých akantů však na rozdíl od laločnatých variant nepatří v 1.třetině '300 ke zcela nejfrekventovanějšímu tvarosloví. Základní typy *palmet a polopalmet* (Tab.VI.4)2.b.1-10 + 12-13) se objevují především v *centrech spojených s byzantisující tradicí* (Benátky, Padova, Pisa: dílna Bible di Calci, Řím, Neapol) nebo v *dílnách, které kolem r.1300* v mnohém využívají *podněty z byzantských vzorů* (např. v Bologni *Jacopino da Reggio*).⁷⁰ Výjimkou v tomto smyslu jsou výrazně *rozeklané kadeřavé zaostřené akanty Dílny Misálu z Assisi* (Ass.163) z 20.-30.let '300 (Tab.VI.4)2.b.11), jejichž formy upomínají na soudobé peruginské tvarosloví (srovn. s Tab.VI.4)4.a.3 + b.2 + c.1 + c.5 + g.8-9).⁷¹ V jistém smyslu typologickou zvláštností mohou být velmi ojedinělé varianty *zaostřených kadeřavých tvarů, které jsou stylisované do forem listoví se seříznutými okraji* (Tab.VI.4)2.b.8+10), v analogických formách k typům zaostřených akantů (Tab.VI.4)3.b.9) nebo akantů kombinujících zaostřené a laločnaté formy (Tab.VI.4)4.a.3 + b.5), které představují **jedno z typologických východisek pro „český typ akantu se seříznutými okraji“** (viz kap.IV). Ve sledovaném druhu zaostřených kadeřavých akantů jde o izolované a ojedinělé typy v dílenské produkci *římských kurijských skriptorií* a ve skriptoriu *Jacopina da Reggio*, ale v okruhu analogických forem se v centru používání těchto tvarů ocitá vedle *Říma i Florencie a především Perugia*.⁷² Pokud zaostřené kadeřavé akanty patří v 1.třetině '300 k méně užívaným formám i v rámci zúženého okruhu center a dílen spojitelných recepcí byzantisujícími vzorů, jsou *kombinace čistě definovaných zaostřených a laločnatých tvarů v kadeřavých typech akantu* rozšířeny po celé Itálii (Tab.VI.4)2.c.1-12) a souzní s dobovou oblibou kombinovaných typů akantů, u nichž jsou zaostřené i laločnaté okraje listoví syntetisovány do tvarového mezistupně (Tab.VI.4)4.a-g – viz níže). Z typologicky všeobecně rozšířených variant lze oddělit příklady *stylisovanějších a více pročleněných listů s rozevřenými okraji*, typických pro *jižní Itálii* (Neapol – Cava dei Tirreni - Tab.VI.4)2.c.8-9), přičemž nutno zdůraznit, že i v jižní Itálii se vyskytují ostatní uvedené varianty tohoto druhu listoví.⁷³

⁶⁹ K příkladům typu VI.4)2.a.18: *Vitae Patrum z Vatikánu* (Vat. lat.375), f.9r z jižní Itálie či Sicílie z 1.desetiletí '300 a k předstupňům v 2.polovině '200 viz kap.II.2.2.

⁷⁰ K typům VI.4)2.b.1-10 + 12-13: jde o příklady z okruhu rukopisů jako: *Evangelistář* (Venezia, Marciana Lat.I, 100=2089), f.71v z 20.-30.let '300, *Velká Bible sepsaná do r.1297 jeptiškou Anežkou z rodu Scarabella* (Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, ms.542), f.3v z přelomu '200 a '300 (z dílny činné pro ženský benediktinský klášter Sant'Agata), Paris, BN.lat.18, f.322r, 289r, 308r od *Jacopina da Reggio*, *Dvousvazková Bible ze Semináře sv.Kateřiny zv. Bibbia di Calci* (Pisa, Biblioteca del Seminario di S.Catarina, ms.188-189), ms.189, f.125r z 90.let '200, *De coronatione Jacoba Stefaneschiho* (Vat.lat.4933), f.7v z římského Stefaneschiho skriptoria z let 1298-1301, *Exultet (Benedikcionál z Vat.F.S.Pietro B.78)*, f.3r z 1300-1303 z Říma a *Breviář z Neapole* (BN.ms.I.B.24), f.11v z 1310-20 (část z konservativnějších dílen orientovaných na první neapolskou syntésu 80.let '200).

⁷¹ K typu VI.4)2.b.11: *Misálu z Assisi* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.163), f.358v z 20.-30.let '300.

⁷² K příkladům typů VI.4)2.b.8: F.Avril 1984 (pozn.4), kat.164, f.14r z římské dílny silně ovlivněné peruginskými iluminátory, jejíž tvorba v 90.letech '200 je dozvukem jejích aktivit 80.let '200 a typu b.10: Paris, BN.lat.18, f.308r z dílny *Jacopina da Reggio*. Analogie dalších uvedených forem viz níže. K možným typologickým souvislostem tohoto druhu akantů k pozdějšímu českému typu akantu se seříznutými okraji viz kap.IV.

⁷³ K typu VI.4)2.c.8: *Rationale divinorum officiorum od Guillauma Duranda z Londýna* (BL, Add.31032), f.7r dat.1323-25 od Druhého mistra *Specula z Cava dei Tirreni* (ms.25-26) a typu c.9: *Breviář z Neapole* (BN.ms.I.B.24), f.11v z 1310-20 (část z konservativnějších dílen orientovaných na první neapolskou syntésu 80.let '200, ale zde též jiná necitovaná část rukopisu od francouzských iluminátorů napodobujících místní italské tvarosloví).

Tvarově **nejpokročilejší** formy *s přetáčením okrajů* (Tab.VI.4)2.c.15) se objevují *od 20.let '300 ve Florencii* (Maestro daddesco v dílně Pacina di Bonaguida), kde na toto tvarosloví *navazují počátkem 30.let '300 nejsložitější* skladby *s překrýváním okrajů listů* (Tab.VI.4)2.c.15-17), které *předjímají jeden z nejkomplicovanějších druhů ornamentiky 30.-40.let '300*.⁷⁴ Tvarově tento princip skladby listoví navazuje *na sienské předstupy ze 70.-80.let '200* (kap.II.2.2 – Tab.IV.4.3.a) a *od 30.-50.let '300* velmi důrazně zasáhne do podoby ornamentálního tvarosloví *sienských rukopisů* (kap.IV).⁷⁵ Ve florentských dílnách tedy ve 20.-30.letech *kulminuje táž tendence směřující k dynamisaci, větší plasticitě a prostorové rafinovanosti ornamentálních forem*, jaká v Benátkách - v Popádí a jižní Itálii (Neapoli) vedla ke složitým sestavám s motivy listoví přisazovaného na hřbety šroubovitě stáčených polopalmet (Tab.VI.4)2.a.15-17 + 27 – viz výše).

Zaostřené tvary akantů patří k všeobecně rozšířenému tvarosloví, které již od 2. poloviny '200 není nejčastěji používáno (kap.II.2.2), snad s výjimkou přetrvávajícího četnějšího výskytu v Pise a Assisi (kap.III.1.2). *Zkrácené zaostřené palmety* se v 1. třetině '300 vyskytují jen *v centrech s nejsilnější vazbou k byzantským tradicím* (Tab.VI.4)3.a.1-2) – v *jižní Itálii* a v *Benátsko-padovském okruhu*, ale jejich *protážené variace* jsou zastoupeny, sice ojediněle, ale po celé Itálii (Tab.VI.4)3.a.3-5), podobně jako *zaostřené polopalmetové listy* (Tab.VI.4)3.b), *spirálovitě stáčené listy* (Tab.VI.4)3.c), *šroubovitě přetáčené zaostřené listy* (Tab.VI.4)3.c) a *základní rozvilinové sestavy ze zaostřených akantů* (Tab.VI.4)3.g), u nichž se velmi silně projevuje tendence *k přetáčení jednotlivých tvarů*, což je skladba velmi výrazně působící především *v toskánských a umbrijských centrech* (Tab.VI.4)3.g.2-4), ale není omezená pouze na tento okruh.⁷⁶ Pokud lze v rámci tohoto druhu tvarosloví nalézt příklady dílensky příznačné, jak z hlediska četnosti použití, tak z hlediska tvarové skladby, je nepochybné, že právě **florentské dílny z okruhu Pacina di Bonaguida**, zejména **Maestro daddesco** a **pisánské skriptorium** činné od 20.let '300, častěji než je obvyklé v ostatních centrech, užívají *výrazně zaostřených forem akantu se zdůrazněnou dessinovou nervaturou* (Tab.VI.4)3.a.5 + b.5) a v rámci tohoto živloví i experimentují s hybností palmetových listů, ojediněle v dílech **Maestra daddesca** transformovaných *do otáčivého pohybu kolem osy hřbetu listu* (Tab.VI.4)3.b.8) a patrně v návaznosti na florentských vzorech se tato tendence ke složitějšímu pohybu listoví *ve 20.letech '300 přenáší i do Assisi* (dílna **Mistra Breviře z Assisi - Ass.265**), kde vznikají florentským vzorům podobné kompozice *s přetáčením okrajů listoví* (Tab.VI.4)3.g.3), které však mohou navazovat i na místní, poněkud atypické, předstupy z 90.let '200 (Tab.VI.4)3.g.4).⁷⁷ *Motivy přisazovaného listoví ke hřbetu šroubovitě stáčených palmet* byly zmíněny již výše (Tab.VI.4)3.e.3), v souvislosti s laločnatými kadeřavými typy akantů (Tab.VI.4)2.a.15-17 + 27) a zaostřenými kadeřavými akanty (Tab.VI.4)3.b.7).

⁷⁴ K typům VI.4)2.c.15: *Antifonář z cisterciáckého kláštera San Salvatore v Settimu* (Firenze, Ospedale degli Innocenti, cod.CXXXIX /1-5), cod./1 f.17v dopsaný k r.1315 a dokončený do r.1328 a typům 4)2.c.15-17: *Antifonář ze Santo Stefano v Empoli* (Empoli, Cor.41), f.1v z počátku 30.let '300 z florentských dílen.

⁷⁵ K předstupu sienského původu typu IV.4.3.a: např. *Františkánský antifonář ze Sieny* (Milano, Brera ms.Gereli 15), f.99r z rozmezí 1270-90 z dílny rukopisů ze Santa Maria dei Servi v Sieně.

⁷⁶ K typům VI.4)3.a.1: *Bible z Cava dei Tirreni* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.33), f.229r z 90.let '200, typu a.2: *Šestisvazkový antifonář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.B.14, B.15, A.15, A.16, B.16, A.14), ms.B.16, f.125r z 1. desetiletí '300 z Dílny antifonářů padovské katedrály (činné 1305-30), k typu VI.4)3.g.2: Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.263, f.358v z 20.-30.let '300, typ g.4: Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.Cant.3 (ms.2), f.133r z poloviny 90.let '200.

⁷⁷ K příkladům typů VI.4)3.a.5+b.5+b.7: *Antifonář z cisterciáckého kláštera San Salvatore v Settimu* (Firenze, Ospedale degli Innocenti, cod.CXXXIX /1-5), cod./1 f.17v dopsaný k r.1315 a dokončený do r.1328 (část vyzdobená od Maestra daddesca), typ b.8: tamtéž, f.1v (tj. v části vyzdobené Pacinem di Bonaguida), k typu VI.4)3.g.3: *Breviář z Assisi* (Biblioteca del Sacro Convento, Ass.265), f.7r z 1325 dle florentských vzorů a typu VI.4)3.g.4: Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.Cant.3 (ms.2), f.133r z poloviny 90.let '200.

Kombinace zaostřených a laločnatých forem akantu do syntetisujícího tvarového mezistupně, v němž oba typy plně definovaných okrajů listoví splývají, patří v 1.třetině '300 k nejpoužívanějším, a to zvláště v *Toskánsku, Umbrii a skrze vazby peruginských iluminátorů též v jižní Itálii a Římě, ale od konce 20.let '300 i v Popádi*; na rozdíl od 2.poloviny '200, kdy se tato kategorie ornamentiky téměř neobjevuje a pokud ano, pak především ve vazbě na kadeřavé typy akantů (kap.II.2.2. – Tab.V.4)4.b + V.4)2.c). Typologicky je zmíněný geografický okruh, který zahrnuje hlavní střediska knižní produkce v Itálii, do té míry provázán, že lze sledované formy tvarosloví považovat spíše za **prostředek k dataci, než k lokalizaci původu výzdoby**, v níž se uplatní. *Protažené palmy* tohoto druhu listoví jsou již *od přelomu '200 a '300 doplňovány motivy přetáčených okrajů do zavíjeného listu* (Tab.VI.4)4.a.3), ale teprve *od 20.let '300 je tento skladebný princip využíván k mohutnějším a prostorově expansivnějším komposicím* (Tab.VI.4)4.a.4-5), a to souběžně, jak v rámci *Boloňské školy* (Mistr z r.1328), tak *ve florentském stylovém okruhu* (od *Maestra daddesca* po *Mistra Breviře Strozzi 11*).⁷⁸ Skladebně **nejpokročilejší** typy protažených palm s **nepravidelně přetáčenými okraji listoví** ale *ve 20.letech '300* vznikají především v dílně *Mistra Kodexu sv.Jiří* (Tab.VI.4)4.a.6).⁷⁹ Právě tyto skladebně nejkomplicovanější komposice nejzřetelněji vyjadřují dobově intenzivní tendenci ke zvýšení plasticity a prostorově pohybové rafinovanosti ornamentiky a současně uvedené příklady z *produkce Mistra Kodexu sv.Jiří též nejvýrazněji předjímají další vývoj ornamentiky 30.-50.let '300*.

V případě *polopalmet* (Tab.VI.4)4.b), *spirálovitě stáčených listů* (Tab.VI.4)4.b-c) a jejich *vidlicovitých a trubicovitých komposic* (Tab.VI.4)4.f) je důležitým **východiskem** dalších typologických variací zejména repertoár *florentské dílny* *Pacina di Bonaguida*, kde se již od **přelomu 1. a 2.desetiletí '300** objevují komposičně složitě, ač dosud spíše **aditivní sestavy** (Tab.VI.4)4.c.4), které **kombinují spirálovité stáčení listu do přetáčeného vrcholku s přetáčením okrajů listů a zasunováním zlatých bobulí či zlatých kapek mezi okraje listu**.⁸⁰ Takto vzniklá kombinace skladebných schémat je **nejpozději ve 20.letech '300 ve Florencii** (u *Maestra daddesco*) *i v kurijním skriptoriu J.Stefaneschiho* doplňována **o motivy přetáčených okrajů listu do zavíjených výhonků** (Tab.VI.4)4.b.12 + 4)4.f.2), což je motiv známý již od 1.poloviny '200 (Tab.IV.4)1.b.8), kdy se velmi **vzácně objevoval v jihoitalském štaufském umění**, zatímco v repertoáru 2.poloviny '200 se nevyskytuje.⁸¹ Na počátku '300 se však nejvýrazněji prosazuje v *Perugii* (Tab.VI.4)4.c.5) a patrně **odtud se dále šířil do Toskánska**, přičemž pro 1.třetinu '300 i navazující období do r.1350 jde o motiv velmi významný v celkovém dekorativním systému.⁸² **Od 20.let '300** se také stále zřetelněji *ve Florencii* (*Maestro daddesco*) *a na ní závislých dílnách* (*Mistr Breviře Strozzi 11*) **prosazují motivy přetáčených okrajů listů**, tentokrát již **bez aditivnosti** předchozích sestav (Tab.VI.4)4.c.2-3 + 6-7) a **vývoj míří k velice prostorově působivým a dynamickým sestavám 30.let '300**, které zejména *ve florentském dekorativním systému nabyly mimořádných kvalit*

⁷⁸ K typům VI.4)4.a.3: *Dvousvazkový antifonář pro San Lorenzo* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.11 a ms.43), ms.43, f.43r z 1300-20 z Perugia, typu a.4: Bologna, San Domenico, cor.11, f.92r od Mistra z r.1328 a typu a.5: *Breviř Strozzi 11* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms.Strozzi 11), f.365r po r.1326.

⁷⁹ K typu VI.4)4.a.6: *Pontifikál z Boulogne sur Mer* (Boulogne sur Mer, Bibliotheque municipale, ms.86), f.59r z 20.let '300 z dílny Mistra Kodexu sv.Jiří.

⁸⁰ K typu VI.4)4.c.4: *Misál z Florencie* (Firenze, BN.ms.II.I.166), f.182v po r.1310 z dílny Pacina di Bonaguida.

⁸¹ K příkladům typu IV.4)1.b.8: F.Avril 1984 (pozn.4), kat.189, f.1r z 1.poloviny '200 ze Salerno a viz kap.I.2.3.2.

⁸² K typu VI.4)4.c.5: *Dvousvazkový antifonář pro San Lorenzo* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.11 a ms.43), ms.11, f.43r z 1300-20 z Perugia.

(*Maestro delle Effigi domenicane* – Tab.VI.4)4.f.5) a do značné míry předjímají další směřování vývoje ornamentálního systému, nejen v Toskánsku, ale i v Popádi.⁸³

V rámci *rozvilinových sestav* z tohoto typu akantu vynikají nad obecná schémata kompozice zobecnělé *od 90.let '200 v Boloni* (Tab.VI.4)4.g.3), kombinující *šroubovitě přetáčení listů s protahováním vrcholků do vlasových linií*, které dodávají dynamiku této hmotné sestavě.⁸⁴

Dále již zmíněné „*benátské*“ kombinace předešlého tvarosloví převzatého z Boloně v podobě *šroubovitě přetáčených listů, k jejichž hřbetům bývá od počátků '300 přísazováno další listoví, jehož výběhy expandují do bordur* (Tab.VI.4)4.g.4).⁸⁵ A konečně též zvláštní *skladba rozvilin, založená na zalamování hřbetu či vnějšího okraje listu do ostrých úhlů, od nichž vyrůstá další palmetový list* (Tab.VI.4)4.g.7-8). Tvarově připomíná již zmíněný typ *rozvilinové skladby z přetáčených rubů listů* (Tab.VI.3)4.c), který v 1.dvou desetiletích '300 zcela ovládl *dekorativní systém pisánských rukopisů* (dílna *Breve Pisani Communis* z Městského archivu A,N.3), ale v omezené míře a s transformovaným rostlinným tvaroslovím se dále vyvíjel i v širším *okruhu florentských dílen* (dílna *Breviře z Vallombrosy*, cod.Ms.V.4 z 20.-30.let '300). Do Toskánska se ale ona skladba zalamovaného listoví možná dostala z *Umbrie*, kde se typologicky *přímě předstupně* tohoto motivu objevují v *Perugii* již *od konce '200* (Tab.VI.4)4.g.8). *Ve Florencii* ji do repertoáru místní knižní malby zavedla dílna *Pacina di Bonaguida po r.1300* (Tab.VI.4)4.g.7), od kdy se tyto sestavy stávají jedním z charakteristických znaků Florentské školy.⁸⁶

Peruginské vzory z přelomu '200 a '300 (hlavně vrstva *Graduálu* ms.16 a *Rituálu* ms.27) ale *na toskánská centra silně zapůsobily* i v tvarové skladbě *akantů „s rozevlátými okraji“* (Tab.VI.4)4.a.3d), které se v plně definované podobě objevují v *sienských rukopisech po polovině 2.desetiletí '300* (mladší část *Lekcionáře ze sienské Městské knihovny*, ms.G.I.2, po r.1315).⁸⁷ Patrně *ze Sieny* se tento typ akantu *během 20.let '300* dostal i do repertoáru *Mistra Kodexu sv.Jiří* a do okruhu dílen, které lze s jeho postupy a vzory provázat (nejdůležitěji *Maestro daddesco* a *Mistr Breviře Strozzi* 11).

Mimořádná hybnost a dekorativní dynamika *akantového listoví peruginských iluminátorů v rozmezí let 1300-1315 poskytla rozhodující tvaroslovná východiska pro živloví* dobově maximálně charakteristické *v rámci okruhu sienských a florentských dílen*, spojitelných s kvalitativně nejvýznamnějšími osobnostmi této a s ní provázané následující stylové vrstvy, kterou reprezentují *Pietro Lorenzetti, Mistr Kodexu sv.Jiří a Maestro daddesco*. Tento *vztah Toskánska* (hlavně Sieny a Florencie) *k Perugii* však nebyl užitečný jednostranně pro

⁸³ K typům VI.4)4.c.2: *Breviř z Vallombrosy* (Vallombrosa, Archivio dell'Abate, cod.Ms.V.4), f.446r z 20.-30.let '300 pocházející z ženského benediktinského kláštera San Pier Maggiore ve Florencii, typy c.3+c.6: *Antifonář z cisterciáckého kláštera San Salvatore v Settimo* (Firenze, Ospedale degli Innocenti, cod.CXXXIX /1-5), cod./1 f.17v dopsaný k r.1315 a dokončený do r.1328, typ c.7: *Breviář z Assisi* (Biblioteca del Sacro Convento, Ass.265), f.7r z 1325 dle florentských vzorů a k typu VI.4)4.c.5: *Dvousvazkový antifonář pro San Lorenzo* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.11 a ms.43), ms.11, f.43r z 1300-20 z Perugia a typ VI.4)4.f.5: La Spezia, Museo Civico A.Lia, inv.506 z poč.30.let '300 od *Maestra delle Effigi domenicane*.

⁸⁴ K typu VI.4)4.g.3: Torino, BN.Universitaria, ms.D.II.3, f.205v z dílny Jacopina da Reggio.

⁸⁵ K typu VI.4)4.g.4: *Statuti e Mariogola dei Mercanti e Naviganti di Venezia* (Venezia, Col.G.Cini, n.2503), f.1r z počátku '300 z dílny předjímající místní dóžecí skriptorium Pětisvazkového antifonáře pro San Marco.

⁸⁶ K typům rozvilinové skladby Tab.VI.3)4.c.3: *Právní rukopis z Pisy* (Pisa, Biblioteca Comunale, cod.A.N.4), f.394r z r.1303-14 (z pisánské dílny „Breve Pisani Communis z Městského archivu A,N.3“ činné v 1.dvou desetiletích '300 a typu VI.3)4.c.4: *Breviř z Vallombrosy* (Vallombrosa, Archivio dell'Abate, cod.Ms.V.4), f.446r z 20.-30.let '300 pocházející z ženského benediktinského kláštera San Pier Maggiore ve Florencii. A k příkladům typu VI.4)4.g.8: *Dvousvazkový antifonář pro San Lorenzo* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.11 a ms.43), ms.11, f.43r z 1300-20 z Perugia a typu VI.4)4.g.7: *Bible z Trivulziany* (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms.2139), f.270r po r.1300 (dok. ve 30.letech) dílna Pacina di Bonagiuda.

⁸⁷ Jde o díla nové generace sienských iluminátorů, kteří nastupují po generaci Memma di Filippuccio a jejichž nejvýznamnější osobností byl P.Lorenzetti, který se též podílel na výzdobě citované mladší části *Lekcionáře ze sienské Městské knihovny* (Sieny, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms.G.I.2), f.76r po r.1315 a do r.1320 – zde též příklad typu VI.4)4.a.3d.

Toskánsko. Obě z *hlavních osobností peruginské iluminace 1.třetiny '300* (První a hlavně Druhý mistr antifonářů ze San Lorenzo) též využívají *přímé podněty a vzory z toskánského malířství* (avšak hlavně ve figurálním kánonu a kompozicích, a to především *dle Sienské školy* s postupným posunem od vzorů z vrstvy *Duccia*, přes *Niccolla Tegliacciho* a *Lippa Vanniho* ku *S.Martinimu* – viz kap.III.1.2).

OBALUJÍCÍ A OVÍJEJÍCÍ LISTOVÍ VÁZANÉ NA ŽERDI patří v Itálii již od 2.poloviny '200 k jednomu z nejdůležitějších a nejužívanějších druhů ornamentiky, který spolu s akantem dodává italské knižní malbě její nezaměnitelný charakter. **Drobné bobulovité listoví** vázané na žerdi a doplňující ostatní sestavy z rostlinné ornamentiky patří již od 50.let '200 k nejdůležitějším prostředkům výzdoby italských rukopisů, přičemž od poloviny století jej šířily zejména příklady rukopisů boloňského „Prvního stylu“ (kap.II.2.2). Již na počátku '300 zcela zobecnělo po celé Itálii. Přesto 1.třetina '300 přinesla některé inovace v rámci zavedeného repertoáru *zavíjených listů* (Tab.VI.5)1.a), *zavinutých listů* (Tab.VI.5)1.b), *ve způsobu ovíjení stvolů či žerdí* (Tab.VI.5)1.c) i *v kombinacích obalování a ovíjení* (Tab.VI.5)1.e). Navzdory značnému rozšíření těchto drobných ornamentů lze z dochovaného a dostupného materiálu odvodit tři hlavní ohniska inovativních změn, která zásadním způsobem formovala užívání a tvarové proměny sledovaného živloví: Jednak jde o **Boloňskou školu**, kde lze např. doložit nejčasnější nové způsoby *ovíjení stvolů a žerdí pomocí přetáčených výběhů* (Tab.VI.5)1.c.1), které zde *od přelomu '200 a '300* (zejména v dílně *Jacopina da Reggio*) *transformují dědictví '200* (Tab.IV.5)1.c) *do pohybově a prostorově rafinovaných komposic i atypických srostlic ovíjejících žerdi dvojicí zavinutých lístků s přetočeným a vzájemně srostlým rubem* (Tab.VI.5)1.c.2b).⁸⁸ Jde sice o drobné motivy, ale s nimi se objevuje již **nová skladebná logika**, která bude měnit další podobu tohoto druhu ornamentů směrem *k plynulejšímu a dynamickému pohybu, otevřenému do prostoru v tvarově rafinované skladbě*. Jejich recepcí a transformací patrně krystalisovala inovativní síla dalších center (Tab.VI.5)1.c.2a).⁸⁹ Druhé ohnisko inovací lze spojit s **Toskánskem**, kde sice vynikají florentské dílny a jejich širší okruh (vč.Pisy od 20.let '300), ale vzájemné vazby mezi florentskými, sienskými a pisánskými dílnami na straně jedné a třetím inovativním ohniskem, který představují **římské dílny** (z nichž nejdůležitější bylo skriptorium *J.Stefaneschiho*) **ve spojení s neapolskými dvorskými skriptorii** na straně druhé, znesnadňují jednoznačné rozlišení původu nově utvářeného tvarosloví.⁹⁰ Pokud lze něco z těchto novinek spojit přímo s Toskánskem, pak jde zejména o *repertoár zavinutých forem listoví* (Tab.VI.5)1.b.3-8), který se zde *objevuje od počátku '300* a velmi *intenzivně se prosazuje nejpozději od 20.let '300*, bez ohledu na možný peruginský původ výše popsané *skladby kombinující polopalmety s přetáčenými okraji ve formě zavinutých výhonků* (Tab.VI.4)4.c.5). V Toskánsku a v dílech *Stefaneschiho* skriptoria byl tento motiv velmi zastoupen do té míry, že jde o lokálně systémový stylový prvek zdejší produkce.⁹¹ Podobně též v toskánských dílnách i v Římě vzniká *od počátku '300* řada variací kombinujících *různé způsoby obalování a ovíjení žerdí, doplňovaných přísazovanými zlatými bobulemi* (Tab.VI.5)1.d.4-7 + e.1-7) či *volnými výběhy*

⁸⁸ K typům VI.5)1.c.1: Vat.lat.632, f.1v od *Jacopina da Reggio* a typu c.2b: Paris, BN.lat.18, f.322r od *Jacopina da Reggio*.

⁸⁹ K variantě boloňského vzoru v rámci typu VI.5)1.c.2a: *Misál z Neapole* (Napoli, BN. ms.I.B.22), f.37v.

⁹⁰ O vzájemné provázanosti sledovaných okruhů Toskánska a Říma s neapolskými dvorskými skriptorii viz kap.III.1.2-3.

⁹¹ K příkladům variací zavinutých výhonků typů VI.5)1.b.3-4+6-7: *Dvousvazkový antifonář pro San Lorenzo* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.11 a ms.43), ms.11, f.43r z 1300-20 z Perugie a k typu b.5+8: *Breviář Strozzi 11* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms.Strozzi 11), f.1r a f.365r po r.1326.

(Tab.VI.5)1.d.8-10), z nichž mnohé zůstaly lokálně zastoupeny pouze v uvedené sféře působnosti zmíněných dílen (Tab.VI.5)1.d.11) a i tam je jejich výskyt omezen.⁹²

Na rozšíření celkové škály typologických prostředků obalujícího a ovíjejícího drobného listoví se však podílela i ostatní centra, zejména *umbrijská* (Assisi a Perugia – Tab.VI.5)1.c.3 + d.2 + d.13 + e.8), ale repertoár rozšiřovala i konservativnější střediska *o motivy citované z předešlého století (jižní Itálie a Sicílie* – Tab.VI.5)1.d.12 srovn. s totožným motivem Tab.IV.5)1.d.3), avšak jejich působnost na vývoj nových typologických formací, ve srovnání s výše uvedenými ohnisky, byla nepoměrně menší.⁹³

Výše popsané skladebné principy a inovace, které formovaly drobné rostlinné živloví působily též na ostatní druhy listoví obalujícího a ovíjejícího žerdi a stvoly. Z hlediska typologické škály představuje *doba 1.třetiny '300 období*, kdy byla *dovršena skladebná schémata 2.poloviny '200 o variace* definující možnosti použití principů obsažených ve formách ornamentiky '200 a *současně vznikají kompozice, které předjímají ornamentální konstrukce pokročilých 30.-40.let '300*, v nichž bylo dovršeno tvaroslovné bohatství italského gotického systému výzdoby knih a takto definovaný systém zůstal platný až do radikální reformy výzdoby knižních stran spojitelné s 80.létý '400. Změny, které vznikají po r.1350 lze hodnotit jako variace v rámci systému definovaného před velkým morem. Doba 1.třetiny '300 je tedy z hlediska ornamentiky vázané na žerdi a stvoly dobou v mnohém klíčovou. Nejdůležitější *změny a inovace předjímající další vývoj* jsou *výrazem tendence směřující k větší plasticitě, objemovosti, pružnější pohybové dynamice a prostorové komplikovanosti motivů*, jejíž působnost byla dokumentována i u části výše zmíněných ornamentů a dekorativních schémat výzdoby. Tvarosloví tohoto druhu je však do té míry *všeobecně rozšířeno po celé Itálii*, že podobně jako u předešlých drobných obalujících a ovíjejících druhů listoví lze pouze předpokládat obdobná **hlavní centra inovací** a naznačit chronologický průběh nejdůležitějších změn. **Boloňská škola** zůstává jedním z nejdůležitějších a jasných ohnisek (zejména dílny Jacopina da Reggio a Neria da Rimini). **Druhé a třetí centrum**, zmíněné v souvislosti s drobnými formami obalující a ovíjející ornamentiky je v případě ostatních druhů ornamentiky vázaných na žerdi poněkud problematické. Z **toskánského a římsko-neapolského okruhu** totiž jako centrum důležitých změn již nevyniká lokalisačně jasně vymezená dílna či její širší okruh (Pacino di Bonaguida), ale novým ohniskem se jeví pozoruhodné **skriptorium J.Stefaneschiho**, jehož produkce představuje téměř ideální pokus o syntésu obou výše zmíněných východisek (toskánského i římsko-neapolského), přičemž vrcholnou podobu této „*nadregionální syntésy*“ lze spojit s aktivitami Mistra Kodexu sv.Jiří.⁹⁴

Typologicky lze repertoár rostlinné ornamentiky obalující a ovíjející žerdi sledovat od *laločnatého listoví obalujícího* (Tab.VI.5)2.a.1-11) nebo *ovíjejícího žerdi či stvoly* (Tab.VI.5)2.a.12), přičemž čistých *motivů ovíjení oproti '200 ubývá*, ale princip samotný nezaniká, naopak, *nejtypičtější a nejhojněji užívané ornamenty kombinují obalování s ovíjením ve formě obalujícího listu s přetočeným výběhem, který žerd' ovíjí* (Tab.VI.5)2.a.13-29). V pozici obalujícího listoví se *nejčastěji* uplatňují *trojlisty, polopalmety* a zcela *výjimečně* i *palmety* (Tab.VI.5)2.c.7). Kromě zmíněných nejrozšířenějších laločnatých druhů listů se méně často, ale rovněž všeobecně používají i *zaostřené akanty* (Tab.VI.5)2.b) a

⁹² K příkladům typů VI.5)1.d.4-7 + e.1-10: *Breviř Strozzi 11* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms.Strozzi 11), f.1r, f.23v a f.264r po r.1326, typ 5)1.d.11: *Misál* (Firenze, Archivio Arcivescovile, cod.325), f.255r z 20.let '300.

⁹³ K typům VI.5)1.c.3: Assisi, Biblioteca del Sacro Convento Ass.ms.Ross.470, f.22v, typ d.2: Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.Cant.3 (ms.2), f.133r z poloviny 90.let '200, typ d.13: Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.266, f.19v z 1295-1300, typ e.8: F.Avril 1984 (pozn.4), kat.164, f.1r z konce '200 dle peruginých vzorů a k typu VI.5)1.d.12: *Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60* (Pierpont Morgan Library, Glazier 60), f.503r z jižní Itálie či Sicílie z počátku '300.

⁹⁴ K Mistru Kodexu sv.Jiří z hlediska problematických možností původu jeho stylu viz kap.III.1.3.

pro 1.třetinu '300 velmi typické *kombinované formy spojující laločnaté a zaostřené okraje listů do tvarového mezistupně* (Tab.VI.5)2.c). Základní *dobové inovativní variace* se většinou odvíjejí *od použití a tvarové skladby výběhu listoví* a pouze výjimečně *od tvarové skladby a vazby vlastního obalujícího listu k žerdi*.⁹⁵ Vývoj použití a vývoj forem ovíjejícího výběhu vykazuje typologicky příznačné komposice, které lze sledovat v následujících variacích:

1.) Dobově nejcharakterističtější a od přelomu '200 a '300 nejnápadnější změnou je **prostorovější nasazení výběhu**, který se od horního okraje obalujícího listu odvíjí tak, *aby byla zdůrazněna prostorová jímka vznikající mezi rubovou stranou listu a jím obalovanou žerdí*, čehož lze dosáhnout *odtažením a protisměrným odvracením horní části listu od žerdi*, takže vzniká *iluse prohýbání listu proti směru svého růstu* (např. Tab.VI.5)2.a.15). Tento motiv je znám již z 2.poloviny '200 především z Boloňské školy (Tab.V.5)2.a.6-7),⁹⁶ ale teprve na přelomu století došlo k jeho značnému rozšíření *po celé Itálii*, i když starší, méně prostorový způsob se vyskytuje v 1.třetině '300 také (nejblíže Tab.VI.5)2.b.10), ale méně často a spíše jako příznak nižší kvality.

2.) Souběžně s prosazením předešlého hybnějšího motivu se téměř universálně prosazuje i **diagonálnější posunutí dolní části výběhu (pod žerdi)** tak, aby se hmota výběhu neodvíjela pouze od vrcholkové části listu, ale aby naznačovala *širší základnu*, čímž vzniká *iluse trychtýřovitého tvaru listu, do kterého je žerd' nasunuta* (srovn. typologické stupně **posunování dolní části výběhu pod obalující list pro větší ilusi prostorovosti** viz Tab.VI.5)2.a.13-15). Jde o motiv dobově charakteristický a vycházející z logiky skladby starších vzorů (Tab.V.5)2.a.5-7), ale ve 2.polovině '200 se v takto přesně definované podobě patrně nevyskytuje a pokud ano, patří nepochybně ke zcela ojedinělým. Zato od přelomu '200 a '300 se prosazuje velmi důrazně po celé Itálii.

3.) **Od počátku '300** též dochází *k protahování výběhů* pro zdůraznění jejich pohybu v prostoru a souběžně s tím se objevují i **další druhy listoví, které tvoří vrchol přetáčeného a ovíjejícího výběhu**, takže původní drobné zavíjené či zavinuté lístky jsou nahrazovány *trojlisty* (Tab.VI.5)2.a.9-10+29 +b.2a +c.21), poté **od 20.let '300** zejména ve skriptoriu J.Stefaneschiho a v dílech Druhého mistra Specula z Cava dei Tirreni (ms.25) se jako vrcholky výběhů začínají uplatňovat *palmety* (Tab.VI.5)2.c.34+36) a nakonec **od přelomu 20. a 30.let '300** se ve florentských dílnách (zejména u Maestra delle Effigi domenicane) a u Druhého mistra Specula z Cava dei Tirreni objevují ve vrcholcích přetáčených výběhů *polopalmety, které dále pokračují v obtáčení či ovíjení žerdi* (Tab.VI.5)2.c.35+37).⁹⁷ I v 2.polovině '200 bylo možné ojediněle ve vrcholcích výběhů nalézt též *palmety a polopalmety* (Tab.V.5)5.c.3+d), ale šlo o motivy používané v rámci lokálního a časového omezení (viz kap.II.2.2).

Protahování výběhů nabývá *po r.1310 zejména v Boloni* (v dílně Neria da Rimini a Mistra z r.1311) až *přehnaných forem*, kdy se *výběh mění ve stvolovitý výhonek, který ovíjí žerd' velkým obloukem* (Tab.VI.5)2.a.18+28) a tento podivný motiv se v omezené míře šíří i do dílen výrazně napojených *na boloňské vzory* – např. velmi záhy po r.1310 i do Benátek (Dílna

⁹⁵ K příkladům inovací tvarové skladby obalujícího listu či inovací jeho vazby k žerdi či stvolu patří typy v Tab.VI.5)2.b.13+c.7+c.15-16+c.32+c.37-38. Detailněji viz níže.

⁹⁶ K příkladům typu V.5)2.a.6-7: Bologna, Museo Civico, ms.514, f.43r viz kap.II.2.2.

⁹⁷ Uvedené příklady citovaných typů pocházejí z okruhu těchto rukopisů; Z Boloňské školy: Escoriale, a.I.5, f.418v od Mistra z r.1285, London, BL.Add.18720, f.5v od Jacopina da Reggio, z Toskánska: *Dvousvazková Bible ze Semináře sv.Kateřiny zv. Bibbia di Calci* (Pisa, Biblioteca del Seminario di S.Catarina, ms.188-189), ms.189, f.125r a f.127v z 90.let '200, *Právní rukopis z Pisy* (Pisa, Biblioteca Comunale, cod.A.N.4), f.363r z r.1303-14 (z pisánské dílny „Breve Pisani Communis z Městského archivu A,N.3“ činné v 1.dvou desetiletích '300), *Antifonář ze Santo Stefano v Empoli* (cor.41), f.1v z 30.let '300 z Florentské školy a z jižní Itálie: *Dvousvazkové Speculum historiae od Vincenta z Beauvais* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.25 a ms.26), ms.25 z doby kol. r.1320 a ms.26 z 20.let '300 (nejtypičtější dílo třetí syntésy z Cava dei Tirreni – dvorský styl spojený s Neapolí i Avignonem z dílny 4 mistrů činných pro opata Filippa de Haya).

Graduálu z dominikánského chrámu sv. Jana a Pavla v Benátkách, Museo Correr, Ms.V.131 – Tab.VI.5)2.b.12).⁹⁸ V rámci motivu protahování výběhu se též objevují *experimenty s rozštěpením výběhu do dvojice stvolů samostatně a různosměrně ovíjejících žerdí* vlastními přetočenými výběhy (Tab.VI.5)2.a.32 +b.2b +c.28), ale jde o variaci, která v 1.třetině '300 představuje výjimečný motiv, zastoupený však v Boloni i neapolském okruhu.⁹⁹

4.)Dále se objevují *volné výběhy, které žerdí neovíjejí, ale volně doprovázejí* a expandují do bordury (Tab.VI.5)2.a.7-11 +c.9) nebo *naznačují ovíjení expansí pod žerdí*, ale místo k žerdí zamíří do prostoru bordury, čímž *ovíjení nedokončí a pod žerdí se přetočí* do vrcholku většinou mířícím proti směru růstu obalujícího listu (Tab.VI.5)2.a.30 +33-34 +c.18). Motivicky tyto variace navazují na předstupně z '200 (Tab.IV.5)1.a.7-8 + Tab.V.5)4.c.6 +), kdy se již v souvislosti *s okruhem dílen provázaných se vznikem „Prvního boloňského stylu“ objevily první plně definované volné výběhy i s velmi pokročile zakončenými vrcholky polopalmetou* (Tab.V.5)5.c.3), ale teprve *od počátku '300*, v souvislosti s šířením nové boloňské produkce došel tento motiv *plného rozšíření*.¹⁰⁰ Analogicky lze do tohoto prostředí zasaženého Boloňskou školou vřadit i variace volných výběhů v rámci výše zmíněného bobulovitého listoví (Tab.VI.5)1.d.8-10 – příklady hl.z produkce Mistra Breviře Strozzi 11). Ve *Florencii* lze však předpokládat *paralelní vznik těchto motivů*, protože právě z rukopisů při Santa Maria Novella z *60.let '200* (podílejících se též na vzniku „Prvního boloňského stylu“) pocházejí již plně definované motivy tohoto druhu (viz pozn.výše).

5.)K listoví obalujícímu a ovíjejícímu žerdí jsou již od 2.poloviny '200 *přisazovány zlaté bobule* (Tab.V.5)2.a.3-4 + 4)b.4b), které se *od 90.let '200 stávají nedílným doplňkem* těchto sestav (Tab.VI.5)2.a.10+b.2b+13+c.11+19+22-25+33) a to jak v Popádí, tak v toskánsko-umbrijském okruhu i v římsko-neapolském prostředí. Motiv *zlatých bobulí volně rozmístěných do prostoru bordur*, který se *ve 2.polovině '200 poprvé objevuje v neapolských rukopisech 80.let '200* (viz kap.II.1.2) je *od přelomu '200 a '300 přejet i do ostatních končin Itálie*, ale zejména *v Toskánsku, v Popádí a v Neapoli* patří k důležitým stylotvorným prvkům 1.třetiny '300 (Tab.VI.5)2.a.3+8+20+b.5+c.17+35+38). Zlatými bobulemi a *ve Florencii i zlatými kapkami* (viz níže) je dotvořen celkový dekorativní účinek skladby (nejužívanější sestavou Tab.VI.5)2.c.22-23) .

6.)Kromě uvedených motivů, které mají obecnější vývojovou působnost, se v 1.třetině '300 objevují i některé *atypické skladby výběhů*, které jsou extrémním výrazem sledované expansivně dynamické a prostorově plastické tendence. K takovým příkladům patří např. způsob *propojování žerdí prostřednictvím ovíjejícího výběhu, vyrůstajícího z obalujícího*

⁹⁸ K příkladům z Boloně: *Statuti dei Mercanti* (Bologna, Museo Civico, cod.631), f.3r z dílny Mistra z r.1311 a Bologna, Collegio di Spagna, ms.284, f.219v dokončené před r.1320 od Neria da Rimini a z Benátek: *Graduál z dominikánského chrámu sv. Jana a Pavla v Benátkách* (Venezia, Museum Correr, Ms.V,131), f.1r sepsaný do 1311-12 a iluminovaný 1310-30.

⁹⁹ K typu VI.5)2.a.32: *Bible z Cava dei Tirreni* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.33), f.96v z 90.let '200 (jedno z nejcharakterističtějších děl 2.místní stylové syntézy a současně spojnice mezi Neapolským stylem z 80.let '200 a díly 3.syntézy z Cava dei Tirreni a typ b.2b: Vat.lat.1375, f.119r z dílny Jacopina da Reggio.

¹⁰⁰ Uvedené příklady výchozího typu z '200 (typ (Tab.V.5)5.c.3): Firenze, Santa Maria Novella, cod:B, f.237r z 60.let '200 a citované příklady z '300 z okruhu rukopisů jednak z Boloně: *Statuti dei Mercanti* (Bologna, Museo Civico, cod.631), f.3r z dílny Mistra z r.1311, Escoriale, a.I.5, f.418v od Mistra z r.1285, London, BL.Add.18720, f.5v od Jacopina da Reggio, s boloňskou školou provázaným prostředím Benátek: *Statuti e Mariogola dei Mercanti e Naviganti di Venezia* (Venezia, Col.G.Cini, n.2503), f.1r z počátku '300 z dílny předjímající místní dóžecí skriptorium Pětisvazkového antifonáře pro San Marco, *Vita sancti Marci* (Venezia, Archivio di Stato, Reg.112), f.25r z 1.čtvrtiny '300, dále z toskánského okruhu: *Antifonář z cisterciáckého kláštera San Salvatore v Settimu* (Firenze, Ospedale degli Innocenti, cod.CXXXIX /1-5), cod./1 f.1v dopsaný k r.1315 a dokončený do r.1328 a k příkladům nedokončeného ovíjení s expansí výběhu pod žerdí tj.typy VI.5)2.a.30+33-34: *Bible z Cava dei Tirreni* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.33), f.96v, f.352v a 252v z 90.let '200 (jedno z nejcharakterističtějších děl 2.místní stylové syntézy a současně spojnice mezi Neapolským stylem z 80.let '200 a díly 3.syntézy z Cava dei Tirreni a k typu c.18: Vat.lat.632, f.1v od Jacopina da Reggio.

listu (Tab.VI.5)2.a.35), které se ve skladebně pokročilých formách objevují *od 90.let '200* v dílech *Jacopina da Reggio* a ve zjednodušené podobě *od přelomu 20.a 30.let '300 i ve Florencii* (následníci *Pacina di Bonaguida* – Tab.VI.5)2.c.25).¹⁰¹

Dalším atypickým, ale lokálně vývojově důležitým motivem jsou příklady *nasazení výběhu nikoliv k vrcholu, ale k boku obalujícího listu*, odkud výběh směřuje do bordury (Tab.VI.5)2.c.2-6). Zdá se, že tento motiv je velmi typický pro dílnu *Mistra Breviře Strozzi 11*, ale jeho *původ* je možné doložit v repertoáru *Mistra Kodexu sv.Jiří*.¹⁰²

V rámci 1.třetiny '300 velice ojedinělou a dílensky omezenou skladbu představuje *sestava obalujícího listu s dvojicí volných výběhů* (Tab.VI.5)2.c.17), kterou lze podle dostupného materiálu doložit pouze v dílně *Neria da Rimini*.¹⁰³ Obdobnou raritou je též motiv ovíjejího výběhu s naznačeným *proříznutím výběhu žerdí* (Tab.VI.5)2.c.26), který se objevuje ve *Florencii počátkem 30.let '300*.¹⁰⁴

Kromě sledovaných vývojově a dílensky podstatných proměn výběhů listoví spojeného s žerděmi a stvolý, lze v 1.třetině '300 doložit v omezené míře i **atypické komposice** odvozené od **tvárové skladby a způsobu vazby vlastního obalujícího listu k žerdí** (viz výše, pozn.93), které jsou projevem hledání výrazu pro určující tendenci 1.třetiny '300, která mění formu ornamentiky k větší hybnosti a prostorové plastičnosti. Jedním z takových zcela dobově izolovaných motivů je skladba *šroubovitě stáčeného listu, který je nasunut na žerd' a od jehož vrcholu se odvíjí výběh ovíjejí žerd'* (Tab.VI.5)2.b.13). Tuto sestavu lze doložit v dílně *Mistra Breviáře z Assisi (Ass.265) z poloviny 20.let '300*, který je výrazně svázán s dobovými florentskými vzory (ve figurálním kánonu i v ornamentice – viz kap.III.1.2). Takto komplikovanou sestavu se mi však v pramenech florentského původu nepodařilo nalézt. Skladebnou logikou se však blíží spíše postupům popádských a benátských dílen sledované doby.¹⁰⁵

Typologicky, podle složitosti skladby, lze k atypickým formám sledované doby připojit též sestavu *obalujícího palmetového listu s přetočeným volným výběhem* (Tab.VI.5)2.c.7), místo obvyklých obalujících polopalmet. Skladba se *ve 20.letech '300 a dále* hojně objevuje zejména v *Pise* u následníků *Mistra Breviře Strozzi 11*.¹⁰⁶ Podobně skladebně neobvykle působí též sestava z *obalujících listů nasunovaných přes sebe, kombinovaná s přetáčením okrajů listů do protisměrných výhonků*, přičemž celá aditivní sestava je doplňována *přisazenými zlatými bobulemi* (Tab.VI.5)2.15-16), což lze doložit v dílně *Pacina di Bonaguida*, kde byly i touto formou připravovány místní experimenty navazujících desetiletí.¹⁰⁷ Obdobně působí též *zmnožování výhonků přisazovaných k hřbetu obalující polopalmy* (Tab.VI.5)2.c.32) v iluminacích dílny právních rukopisů, která byla činná v *Pise* v 1.dvou desetiletích '300 (*Dílna Breve Pisani Communis z Městského archivu A,N.3*).¹⁰⁸ Od 20.let však v *Pise* převládl styl *Mistra Breviře Strozzi 11* a tato dílna z počátku '300 zde neměla přímé pokračovatele (viz kap.III.1.2).

¹⁰¹ K příkladům typů VI.5)2.a.35: Paris, BN.lat.18, f.308r od *Jacopina da Reggio* a typ c.25: *Antifonář ze Santo Stefano v Empoli* (cor.41), f.1v z 30.let '300 z Florentské školy.

¹⁰² K předstupňům tohoto motivu viz V.Kubík; Na okraj k výzdobě *Kodexu sv.Jiří*, In: J.Royt, M.Ottová, A.Mudra (ed.): *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium*. Sborník k počtě J.Kuthana, České Budějovice 2005, Tab.III.obr.18.f-g +19.i.

¹⁰³ K typu VI.5)2.c.17: Právní rukopis (Paris, BN.lat.8941), f.1r od *Neria da Rimini*.

¹⁰⁴ K typu VI.5)2.c.26: *Antifonář ze Santo Stefano v Empoli* (cor.41), f.1v z 30.let '300 z Florentské školy.

¹⁰⁵ K motivu typu VI.5)2.b.13: *Breviář z Assisi* (Biblioteca del Sacro Convento, Ass.265), f.246v z 1325 z dílny vycházející z florentských vzorů (*Pacino di Bonaguida*).

¹⁰⁶ K typu VI.5)2.c.7: *Pisa*, Biblioteca Capitolare, cor.B, f.109r z 20.-30.let '300.

¹⁰⁷ K typu VI.5)2.15-16: *Bible z Trivulziany* (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms.2139), f.242v po r.1300 (dok. ve 30.letech) dílna *Pacina di Bonagiuda*.

¹⁰⁸ K typu VI.5)2.c.32: *Právní rukopis z Pisy* (*Pisa*, Biblioteca Comunale, cod.A.N.4), f.212r z r.1303-14 (z pisánské dílny „*Breve Pisani Communis z Městského archivu A,N.3*“ činné v 1.dvou desetiletích '300.

Nejsložitější příklady experimentů s hybností a prostorovostí ornamentů spojených s výzdobou žerdí či stvolů pocházejí z přelomu 20. a 30.let '300. Zmasivnění dokládá kompozice *polopalmetového obalujícího listu, jehož výběh zmohutněl do podoby ovíjející polopalmety* (Tab.VI.5)2.c.37), což se objevuje ve Florencii – v dílnách následníků Pacina di Bonaguia.¹⁰⁹ Podobně hmotně a objemově působí *sestava z do sebe nasunovaných obalujících polopalmet s výběhem široce rozevřeným do prostoru, jehož plochu prohýbá protisměrně expandující list s přetočeným vrcholkem* (Tab.VI.5)2.c.38). Jde o prostorově zcela neuvěřitelně komplikované řešení, které ač složité, velmi výrazně zapůsobí na benátské iluminátory před velkým morem.¹¹⁰ Posledním příkladem atypických komposic je palmeta obalující žerd' nikoliv plochou listu přisazeného k žerdi podél osy hřbetu, tedy v podélném směru růstu obalujícího listu, ale *obalující list je přisazen kolmo k žerdi, přičemž jeden z okrajů žerd' ovíjí a od druhého vyrůstá přetočený výběh, který žerd' ovíjí vrcholkem v podobě zavinutého výhonku* (Tab.VI.5)2.c.39). Jde o naprosto dokonalý výraz hledání prostorově rafinovaného a přesvědčivého motivu, ke kterému dospělo florentské knižní malířství na počátku 30.let '300.¹¹¹ Jak vidno, tyto sestavy a složité srostlice sice působí atypicky v rámci 1.třetiny '300, ale mnohé z nich se stanou východiskem dalšího vývoje ve 30.-40.letech.

Vidlicovité a trubicovité sestavy vázané na stvolý a žerdi se objevují i v 1.třetině '300, ale jejich typologická škála je zřetelně zúžena i oproti 2.polovině '200 (Tab.V.5)3a-d), kdy toto tvarosloví začalo ztrácet svůj původní význam, jakým se uplatňovalo v pozdně románském dekorativním systému (Tab.IV.5)3.b-d – viz kap.II.2.2). Z hlediska typologického není však bez významu, místně či dílensky lokalisovatelná intenzita výskytu určitých forem. Např. *vidlicovité sestavy ze zaostřených listů* (Tab.VI.5)3.a.1-3) zachovaly svůj význam v peruginském dekorativním systému, podobně jako *vidlicovité kompozice ze zavinutých listů* (Tab.VI.5)3.c), ač celkem obecně rozšířeny, velmi významně se uplatňují v Toskánsku a skrze Mistra Kodexu sv.Jiří i v *kuriálních skriptoriích*. Naopak *vidlicovité sestavy ze zavíjených listů* (Tab.VI.5)3.b), *kombinace vidlicovitých listových sestav* (Tab.VI.5)3.d) a *trubicovité kompozice ze zavíjených a zavinutých listů* (Tab.VI.5)4.a) či variace *trubicovitých tvarů z ostatních druhů listoví* (Tab.VI.5)4.b) patří k obecně rozšířenému a lokálně nepříznačnému živloví. Pouze způsob uplatnění *trubicovitě komponovaných stvolů v rozvilinách* (s vidlicovitými a obalujícími listy) ve variantách s obalujícím listovím (Tab.VI.5)4.c.1-3) vykazuje lokálně charakteristické rysy *pro peruginské dílny od konce '200 po 30.léta '300* a obdobně *varianty se zdůrazněnými trubicovitými stvolý* (Tab.VI.5)4.c.4-5), *doplněné šroubovitě přetáčenými polopalmetami* (Tab.VI.5)4.c.7-8) odkazují četností svého výskytu k *boloňským dílnám* (od *Miniature di Seneca* po *Jacopina da Reggio* a dále k 30.létům '300) a k centřům s Boloňou silně provázaným (např.k *Benátkám 20.let '300* – Tab.VI.5)4.c.6). V rámci uvedených místních a dílenských souvislostí jde o tvarosloví do značné míry obecně rozšířené.

V kategorii **charakteristických motivů konstrukcí žerdí** lze v rámci 1.třetiny '300 konstatovat značné typologické rozšíření komposičních schémat, takže lokálně a dílensky autonomní projevy jsou zúžitelné na *tradičně konstruované žerdi z nálevek, pletenců a ovíjejícího listoví* (Tab.VI.5)5.a.1a+2) pocházejících z dílen činných v 90.letech '200 v *Pise a Arezzu*, které přímo navazují na předchozí repertoár 2.poloviny '200 a *masivněji působící sestavy* výše uvedených základních článků s *protahovanými ovíjejícími výběhy* (Tab.VI.5)5.a.1b) z *padovských dílen na počátku '300*, kde se projevuje zřetelný *dozvuk předešlé tradice i zřetelné ohlasy pokročilejších principů*, přejímaných patrně ze vzorů

¹⁰⁹ K typu VI.5)2.c.37: *Antifonář ze Santo Stefano v Empoli* (cor.41), f.1v z 30.let '300 z Florentské školy.

¹¹⁰ K nejčasnějším příkladům typu VI.5)2.c.38: *Evangelistář* (Venezia, Marciana Lat.I, 100=2089), f.71v z 20.-30.let '300.

¹¹¹ K typu VI.5)2.c.39: *Antifonář ze Santo Stefano v Empoli* (cor.41), f.1v z 30.let '300 z Florentské školy.

soudobé Boloňské školy.¹¹² Podobně také *obdobné sestavy ze zaostřené listoví* odkazují jednak k tradičním formám typickým pro *skriptoria v Assisi* (Tab.VI.5)5.b.1) a za druhé, v podobě důsledně symetrisované sestavy předjímající motiv renesančních „kandelábrů“ (Tab.VI.5)c.1-2) jsou ve sledované době zastoupeny *pouze* v dochovaných rukopisech z *Cava dei Tirreni (od 90.let '200* – od Dílny Bible z Cava dei Tirreni, ms.33).¹¹³

LÍSTKY SRDČITÝCH A KAPKOVITÝCH TVARŮ A ZLATÉ BOBULE jsou nepostradatelným doplňkem dekorativního systému výzdoby italských rukopisů 1. třetiny '300, a to ve všech formách **základních tvarů** typologické škály. Na rozdíl od 2. poloviny '200, kdy se z tohoto druhu tvarosloví prosazují zejména zlaté bobule a naopak srdčité a kapkovité formy mizí z používaného repertoáru (kap.II.2.2), *od počátků '300 se srdčité a kapkovité listy znovu vracejí* (Tab.VI.6)1.a.1-2) a *ve Florentské škole*, od počátků činnosti dílny *Pacina di Bonaguida*, zaujímají významné místo ve zdejší dekorativním systému, ba stávají se přímo jedním z jeho znaků. Základní tvar *zlatých bobulí* se již v *90. letech '200* objevuje *po celé Itálii* (Tab.VI.6)1.b), ale ve formě **volných zlatých bobulí v borduře** je jejich výskyt omezen; Jde o motiv, který se **poprvé** (v rámci dochovaného materiálu) objevuje v dílech *neapolské stylové syntézy v 80. letech '200* (kap.II.2.2), avšak v podobě *zřežených zlatých bobulí rozptýlených v bordurách* (Tab.V.6)2.c.3).¹¹⁴ V jižní Itálii patřily zlaté bobule k tradičně velmi významnému druhu ornamentiky zdejších rukopisů a jejich význam ještě vzrostl od výzdoby *Konradinovy Bible z Baltimoru* (Walters Art Gallery, ms.152), datovatelné aq.1268, kde se zlaté bobule uplatnily ve vnějších polích iniciál, na pozadí figurálních výjevů, v žerdích, na rozhraní rámu vnějších polí iniciál i jejich pokračování rámujičích výjevy v bordurách. Následně lze **od 90.let '200** sledovat výskyt volných zlatých bobulí v řadě center: Samozřejmě tento motiv pokračuje *v neapolských skriptoriích*, a to jak přímo spojitelných s dvorským prostředím (např. *Dílna misálu ze Salerna*, ms.I.B.22), tak v regionální – dílenské variantě neapolského stylu v *Cava dei Tirreni: „druhá syntéza z Cava dei Tirreni“* (dílna Bible z Cava dei Tirreni, ms.33).¹¹⁵ Po *jižní Itálii a Sicílii* se volné zlaté bobule v bordurách **rozšířily** velmi záhy, takže již na počátku '300 je možné je zde doložit i ve zcela *regionální a tradicionalisticky* orientované produkci rozvíjející byzantisující styl (*Mistr Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60*).¹¹⁶

Druhou významnou oblastí, kam motiv volné zlaté bobule proniká **již v 90. letech**, je *Boloňská škola*, kde se objevuje v dílech *Jacopina da Reggio* a *Mistra* z r.1311. Nejdříve patrně v rukopisech *Dekretálií z Vatikánu* (Vat.lat.1375) a *rukopisech Universitní knihovny v Turínu* (*Žaltář D.II.3* a *Bible D.I.13*), ale vrcholným dílem této vrstvy (i ve smyslu uplatnění volných

¹¹² K příkladům typů VI.5)5.a.1a: *Dvousvazková Bible ze Semináře sv. Kateřiny zv. Bibbia di Calci* (Pisa, Biblioteca del Seminario di S.Catarina, ms.188-189), ms.189, f.127v z 90.let '200, typ a.2: *Antifonář z Arezza bez sign.* (Arezzo, Archivio Capitolare del Duomo, senza segn.), f.28v z přelomu '200 a '300 a k typu VI.5)5.a.1b: *Sborník spisů Uguccia Pisana z Antoniany* (Padova, Antoniana, ms.2), d.23r z počátku '300 z jedné ze tří průkopnických padovských dílen (vedle dílen Ms.51: *Monaldova Suma k Dekretáliím* a Ms.203: *Boetiova Útěcha z filosofie*, dříve kladen do okruhu benátsko-padovského stylu).

¹¹³ K příkladům typu kandelábrů - VI.5)c.1-2: *Bible z Cava dei Tirreni* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.33), f.5r a f.392v z 90.let '200 (jedno z nejcharakterističtějších děl 2.místní stylové syntézy a současně spojnice mezi Neapolským stylem z 80.let '200 a díly 3.syntézy z Cava dei Tirreni).

¹¹⁴ K nejstarším příkladům volných zlatých bobulí v bordurách patří *Historia Scholastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu* (Palermo, BN.ms.I.F.10), f.68r z 80.let '200.

¹¹⁵ Díla zmíněných skriptorií např.: *Bible z Cava dei Tirreni* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.33), z 90.let '200 (dílo 2.místní stylové syntézy a současně spojnice mezi Neapolským stylem z 80.let '200 a díly 3.syntézy z Cava dei Tirreni) a *Misál ze Salerna* (Napoli, BN.ms.I.B.22), z 90.let '200 (Mistr Misálu ze Salerna je jedním z hlavních pokračovatelů vývoje iluminace dle neapolské syntézy 80.let '200 a hlavní osobností jihoitalské knižní malby 90.let '200).

¹¹⁶ Hlavním dílem je *Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60* (Pierpont Morgan Library, Glazier 60), z jižní Itálie či Sicílie z počátku '300.

zlatých bobulí v bordurách) je *Bible z Britské knihovny* (Add.ms.18720) z 1.desetiletí '300. Právě v tomto rukopise je možné nalézt i mnoho dalších *analogií k jihoitalské iluminaci* (změněná barevnost k hnědofialovému ladění, vzestup plasticity i zájmu o byzantismy palaiologovské vrstvy), čímž se produkce těchto dílen výrazně odlišuje od předešlých boloňských rukopisů (kap.III.1.1+III.1.4). Za jeden z možných zdrojů tohoto stylu je považována stylová vrstva, již v jižní Itálii reprezentuje zmíněná *Konradinova Bible z Baltimoru* (Walters Art Gallery, ms.152) aq.1268, ale dalším zdrojem byl patrně nějaký rukopis neapolské školy či případně se nabízí *hypotéza o odchodu části jihoitalských iluminátorů na sever do Boloně*, patrně v důsledku neklidné situace po sicilských nešporách a následném dvacetiletí místních válek.¹¹⁷ Boloňská škola se stává druhým hlavním ohniskem šíření tohoto motivu, zatímco *v Římě i v Toskánsku se čisté formy volných zlatých bobulí v 90.letech '200 neobjevují* a zlaté bobule se zde vyskytují v pozici obdobné stylovému systému 80.let '200: jsou prisazovány k okrajům vnějších polí iniciál, na špičky zaostřených listů a vsunovány mezi laloky akantového listoví a pokud se objeví v prostoru bordury, jsou zavěšeny na vlasové linii protažené od vrcholu zaostřeného akantu. Volné zlaté bobule se tu sice vyskytují *v průběhu 1.čtvrtiny '300*, ale jsou *jen izolovaným motivem*, který nenabyl v místním stylovém systému význam srovnatelný s Neapolí či Boloňou.¹¹⁸

Naopak *z Boloňské školy se volné zlaté bobule šíří* a již *od přelomu '200 a '300* je lze doložit *v dílnách závislých na boloňských vzorech*: v *Padově* ve trojici skriptorií, kde vznikají základy místní stylové syntézy platné pro '300 (*Dílna Ms.51: Monaldova Suma k Dekretáliím z Antoniany* z r.1295, *Ms.203: Boetiova Útěcha z filosofie* z přelomu '200 a '300 a *Ms.2: Sborník spisů Uguccia Pisana z Antoniany* z počátku '300) a *během 1.desetiletí '300* i v *Benátsku*: v Benátkách samotných vstupuje do repertoáru od druhého a dalších svazků *Pětisvazkového antifonáře pro San Marco* (Reg.114-118, tedy od Reg.115), ale souběžně se objevuje i v okolí Benátska – *ve Furlansku* proniká do pozdních děl ze skriptoria *Francesca da Treviso* (viz kap.III.1.1).¹¹⁹ Ve stejné době a to patrně také v závislosti na boloňských vzorech se volné zlaté bobule objevují i *v Pise* (*Dílna Právních rukopisů činná v Pise 1300-1314*) a *v Perugii* (*Dílna Dvousvazkového antifonáře pro San Lorenzo*, ms.11 a ms.43 z 1300-20).¹²⁰

Ve *20.letech '300* se již volné zlaté bobule objevují *po celé Itálii*, ale *jen v jižní Itálii a v boloňském okruhu uchovaly svůj mimořádný význam* z hlediska lokálně definovaného stylového systému, pokud se výrazněji uplatňují mimo tato centra, jde většinou pouze o dílenský či individuální jev (např. *Mistr Breviáře z Assisi* – Ass.165 z poloviny 20.let

¹¹⁷ V obrysech k této teorii o emigraci části jihoitalských iluminátorů do Boloně viz A.Conti 1981 (pozn.31), s.48-52, G.Bergamini ed; *Miniatura in Friuli*, Venezia-Udine 1985, s.21 ad.

¹¹⁸ Zmiňovanou vrstvu nejobvyklejšího užívání zlatých bobulí v Toskánsku zastupuje např. *Graduál „F“ ze San Marco ve Florencii* (Firenze, San Marco, inv.San Marco e Cenacoli, ms.F-516), f.31v z 90.let '200 z dílny činné pro klášter San Jacopo di Ripoli nebo Cor.D z Pieve di Arezzo atd. viz kap.III.1.2.

¹¹⁹ K citovaným rukopisům z Padovy: *Monaldova Suma k Dekretáliím z Antoniany* (Ms.51), f.1r z 1295 z okruhu padovských dílen, v nichž krystalisovala lokální stylová varianta dle boloňských vzorů (dříve benátsko-padovský styl), *Ms.203: Boetiova Útěcha z filosofie z přelomu '200 a '300*, *Sborník spisů Uguccia Pisana z Antoniany* (Padova, Antoniana, ms.2), f.23r z počátku '300 z jedné ze tří průkopnických padovských dílen a k benátským a furlanským příkladům: *Pětisvazkový antifonář pro San Marco* (Venezia, Archivio di Stato, Reg.114-118), Reg.115 od 1.desetiletí '300 do 20.let '300, *Hledání sv.Grálu z Arcibiskupské knihovny v Udine* (Udine, Biblioteca Arcivescovile, Cod.177) z počátku '300 (jedno z posledních děl dílny Francesca da Treviso).

¹²⁰ Příklady k uvedeným dílnám: *Dvousvazkový antifonář pro San Lorenzo* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.11 a ms.43), ms.11, f.41r z 1300-20 z Perugia a *Právní rukopis z Pisy* (Pisa, Biblioteca Comunale, cod.A.N.4), f.394r z r.1303-14 (z pisánské dílny „Breve Pisani Communis z Městského archivu A,N.3“ činné v 1.dvou desetiletích '300).

'300).¹²¹ Obliba tohoto motivu bude ale stoupat od 40.let '300 a pro mezinárodní gotický styl se stane jedním z nejdůležitějších.

S použitím volných zlatých bobulí v bordurách souvisí i jejich variace v podobě *neobvyklých stylisovaných zlatých ornamentů*, mající tvary *routových motivů* (Tab.VI.6)1.c.1) a *osmicípých hvězdic* (Tab.VI.6)1.c.2), které se vyskytují *od 2.desetiletí '300* zejména v *padovských dílnách*.¹²²

Typologickou škálu základních **srdčitých, kapkovitých a bobulovitých tvarů** obohacují též jejich **konstrukčně a pohybově složité varianty**, jež jsou v rámci *srdčitých a kapkovitých listů* výhradně vázány *na florentské dílny* (Tab.VI.6)2.a-b), kde se vyskytují s vnitřní *dessinovou prokresbou* a v rámci *zlatých bobulí* (Tab.VI.6)2.c). Repertoár *od 20.let '300* rozšiřují zejména *boloňská skriptoria* a *s nimi provázané padovské a benátské dílny*. V Boloni (v dílně *Mistra z r.1328*) a v Padově (v dílně *antifonáře M z padovské katedrály*) se objevují zlaté bobule *s přisazeným pružným bičíkem* (Tab.VI.6)2.c.1) nebo *čtveřicí krátkých bičíků* (Tab.VI.6)c.2). Patrně v Boloni (v dílně *Mistra z r.1328*) vzniká i jejich varianta *s čtveřicí bičíků, z nichž jeden je protažen do pružného pohybu* (Tab.VI.6)2.c.3-4). Od 20.let '300 se variace tohoto druhu motivů objevují též v *Benátkách* (v pozdních iluminacích *dílny Graduálu z dominikánského kláštera sv.Jana a Pavla v Benátkách*, Correr Ms.V.131) v podobě *přisazené čtveřice útlých bičíků doplněných diagonálně připojenými krátkými silnějšími bičíky* (Tab.VI.6)2.c.5), jejichž variantou jsou doplňky z Boloňské školy (*Mistr z r.1328*) *s bobulemi připojenými ke čtveřici silnějších bičíků* (Tab.VI.6)2.c.6). *Vzájemnou souvislost benátských, padovských a boloňských motivů s jejich jihoitalskými předstupni* dokládají *zježené zlaté bobule* (Tab.VI.6)2.c.7), které jsou ve sledované době kontinuálně užívány i v jižní Itálii a na Sicílii (*Dílna Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60 z počátku '300*). V *Padově* (ve zmíněné dílně *antifonáře B*) byl však tento motiv *ve 20.letech '300* transformován do *sestavy ze zlaté bobule obklopené rotujícími bičíky* (Tab.VI.6)2.c.8) a stal se pro padovské prostředí *jedním ze znaků zdejší iluminátorské produkce 20.-30.let '300*. Škálu doplňků zlatých bobulí kromě přisazených bičíků již *od počátku '300 v neapolském okruhu* doplňují též *polokruhové tvary, přisazované k bobuli ve čtveřici* (Tab.VI.6)2.c.9) a i tento motiv je v uvedené *padovské dílně* (ve výzdobě *antifonáře B*) *ve 20.letech '300 přejat a transformován přisazením diagonálně rozvržených protáhlých ostnů* (Tab.VI.6)2.c.10). *Dílensky autonomním* motivem je též *sestava ze zlaté bobule s přisazenou čtveřicí protáhlých bičíků, které v diagonální posici doplňují stylisované liliové bičíky z bočních vidlic a středového bičíku* (Tab.VI.6)2.c.11), typická pro Benátky od 20.let '300 (od pozdní produkce *dílny Graduálu z dominikánského kláštera sv.Jana a Pavla v Benátkách*, Correr Ms.V.131).

Z uvedeného přehledu vyplývá *jak intenzivní provázanost části dílen činných v Boloni, Padově a Benátkách, tak autonomie místních dílenských aktivit*, v nichž dochází k *originálním transformacím společných východisek do časově a dílensky či místně nezaměnitelného tvarosloví* (např. *zježené rotující zlaté bobule v Padově – Tab.VI.6)2.c.8* nebo *liliovými bičíky doplněné zlaté bobule z Benátek – Tab.VI.6)2.c.11*).¹²³

¹²¹ Příkladem např. *Breviář z Assisi* (Biblioteca del Sacro Convento, Ass.165), f.7r z 1325 (dílna odlišující se v mnohém od místní tradice, mimo jiné i silnou provázaností s florentskými či sienskými vzory).

¹²² K typům padovských neobvyklých stylisovaných zlacených ornamentů typů VI.6)1.c.1-2: *Lekcionář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, ms.A.20), f.1r z 1312-20 (z okruhu *Mistra chóru kaple Scrovegni*).

¹²³ Citovaný okruh rukopisů představuje: z Boloně: Bologna, Collegio di Spagna, ms.2, f.228v aj z 20.let '300 od *Mistra z r.1328* a z téže dílny *Antifonář ze San Domenico v Bologni*, Cor.11, f.92r, z Padovy k typu VI.6)1.c.1-2: *Lekcionář padovské katedrály* (Padova, Biblioteca Capitolare, A.20), f.1r z 1315-20 a k ostatním příkladům z Padovy *Antifonář pro sv.Antonína v Padově* (Padova, Biblioteca Capitolare, cod.B), f.5v aj. z 1320-30 na jehož výzdobě se již podílel začínající *Ilustrátor a Antifonář pro sv.Antonína v Padově* (Padova, Biblioteca Capitolare, cod.M), f.90r aj. z 20.-30.let '300 ad. (kvalitativní vrchol padovské iluminace 1.poloviny '300,

Komplikovanější sestavy z těchto konstrukčně a pohybově složitých variant srdčitých, kapkovitých listů a zlatých bobulí jsou z větší části rovněž zcela přesně *dílensky zakotveny*. *Sestavy srdčitých listů* (Tab.VI.6)3.a) zformované *na počátku '300* dílnou Pacina di Bonaguida budou jednou ze základních forem *typicky florentského tvarosloví*, podobně jako *sestavy z kapkovitých listů* přisazovaných *ve Florencii od 20.let '300 k rosetám, pletencům, nárožím vnějších polí iniciál i jejich okrajům, doplní žerdi v bordurách i akantové listy a kolénka* (Tab.VI.6)3.b). Z Florentského repertoáru se vymykají pouze *atypické sestavy jihoitalského původu* v podobě *hvězdic* (Tab.VI.6)3.b.11) nebo *čtyřlístých roset* (Tab.VI.6)3.b.12), které však v rámci jižní Itálie představují pouze typologický doplněk nestylové povahy. Naopak *sestavy ze zlatých bobulí* (Tab.VI.6)3.c.1-5) jsou *typickou ukázkou padovského repertoáru* (od výzdoby *antifonáře A z 20.let '300* až po *antifonář M* pro padovskou katedrálu z 30.-40.let '300) – *toto tvarosloví bylo na přelomu 30. a 40.let '300 skrze Ilustrátora a Maestra delle foglie spinose, kteří se ve 20.letech podíleli na výzdobě uvedených rukopisů, přeneseno z Padovy i do Boloně.*¹²⁴

GEOMETRICKÉ MOTIVY se v italských rukopisech 1.třetiny '300 uplatňují obdobným způsobem jako ve 2.polovině '200 (kap.II.2.2), tj. většina původně frekventovaných motivů pozdě románského repertoáru již není užívána, dobově se uplatňující živloví tohoto druhu je většinou spojováno s rostlinnou ornamentikou nebo konstrukcemi žerdí a pokud se vyskytují s tradicemi spojené motivy, většinou jsou vázány na specifické dílenské prostředí. Obecně však pokračuje vývoj z 2.poloviny '200, který vede ke snižování významu geometrického tvarosloví v rámci italského gotického systému výzdoby knih.

Základní škála geometrických prostředků přejímá typy z 2.poloviny '200 (Tab.VI.7)1a-d srovn. s Tab.VI.7)1.a-d) a 1.třetina '300 je *pouze doplňuje* o *plastičtější formy kruhových terčů* (Tab.VI.7)1.e) a některé skladebné variace *pásových rostlinných motivů* (Tab.VI.7)1.f) či různé *kombinace lineárních geometrických ornamentů* (Tab.VI.7)1.g), přičemž jde o tvarosloví do té míry *universální*, že ani datačně či lokalisačně neposkytuje oporu pro formování svébytného stylového systému v rámci konkrétního střediska knižní tvorby.

Pletence, ač rovněž všeobecně rozšířené po celé Itálii, přeci jen *četností* svého výskytu mohou představovat důležitý doplněk místního stylového systému, ale nikoliv jeho konstitutivní jádro. Hojnější užívání *pletencových vlysů* (Tab.VI.7)2.a), *pletencových prstenců* (Tab.VI.7)2.b), *kornuí* (Tab.VI.7)2.c) a *pletencových sestav na žerdích a stvolech* (Tab.VI.7)2.d) je charakteristické pro dílny *přímo navazující na tradice* předešlého období (např. *pisánská dílna Dvousvazkové Bible ze Semináře sv. Kateřiny zv. Bibbia di Calci* – druhý svazek ms.189 z 90.let '200 – Tab.VI.7)2.b.2-3 nebo dílna *Velkého pontifikálu z Kapitulního archivu v Piacenze*, cod.32 z 90.let '200 – Tab.VI.7)2.d.10), pro ty z *boloňských dílen*, které vtahují do dobového repertoáru podněty z byzantské tradice (např. *Jacopino da Reggio* nebo *Mistr z r.1328* – Tab.VI.7)2.a.6-7 + b.7 + c.1-2) a dílny, které *těží z tvarosloví této vrstvy boloňské produkce* (např. *padovské a benátské dílny* zmíněné výše v souvislosti se zlatými bobulemi – Tab.VI.7)2.b.6+10 + d.21). Pro tento okruh jsou výše uvedené motivy

z Benátek *Mariegole ze sbírky Cini* (G.Cini, n.2041-43), n.2041, f.1r aj. seps.1324-26 a dokončované do poč.30.let '300 (z Dílny Graduálu z dominikánského kláštera sv.Jana a Pavla v Benátkách (Correr, Ms.V.131) 1310-30, z jižní Itálie *Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60* (Pierpont Morgan Library, Glazier 60), f.148r z jižní Itálie či Sicílie z počátku '300 a *Breviář z Neapole* (BN.ms.I.B.24), f.11v z 1310-20 (část z konservativnějších dílen orientovaných na první neapolskou syntézu 80.let '200 a část od francouzských iluminátorů napodobujících místní italské tvarosloví).

¹²⁴ Uvedené motivy florentského původu viz *Bible z Trivulziany* (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms.2139), f.270r aj. po r.1300 (dok. ve 30.letech) dílna Pacina di Bonaguida a *Misál* (Firenze, Archivio Arcivescovile, cod.325), f.237v aj. z 20.let '300 (z okruhu následníků Pacina di Bonaguida) a motivy padovského původu viz *Antifonář pro sv.Antonína v Padově* (Padova, Biblioteca Capitolare, cod.A), f.121r aj. z 1320-30 na jehož výzdobě se již podílel začínající Ilustrátor a *Antifonář pro sv.Antonína v Padově* (Padova, Biblioteca Capitolare, cod.M), f.90r aj. z 20.-30.let '300 ad. (kvalitativní vrchol padovské iluminace 1.poloviny '300.

charakteristickým doplňkem dílenského stylového systému, jímž se odlišují od okolní místní produkce. Poněkud významnější poměr k pletencovým vzorům oproštěných konstrukcí lze doložit **u toskánské knižní malby** (zejména v okruhu dílen Pacina di Bonaguida a jeho následníků – Tab.VI.7)2.a.5+b.1+4-5 +d.1-3 +7 + 15+18) a z části též v **Assisi** (Tab.VI.7)2.d.4) a **Perugii** (Tab.VI.7)2.d.5+17+24). Pletence jsou však jednoznačně **nejvýznamnější komponentou místního stylového systému v jižní Itálii**, kde výrazným způsobem spoluformují jeho stylový charakter. Od kategorie *pletencových vlysů* (Tab.VI.7)2.a.4), přes *pletencové prstence* (Tab.VI.7)2.b.8-9) a *kornua* (Tab.VI.7)2.c.3-5) až po specifické a výrazně se prosazující *pletencové sestavy v bordurách* (Tab.VI.7)2.d.6+ 8-9+11-14+16+19-20+22-23+25-29). Východiskem pro tyto motivy v jižní Itálii je silná tradice místní kontinuální tvorby sledovatelná od počátků '200 (kap.I.1.4 + II.1.2) až po její aktualisovanou podobu v rámci neapolské stylové syntézy 80.let '200, která se stala základem pro vývoj skriptorií 1.třetiny '300 v Neapoli (Dílňa misálu ze Salerna, ms.I.B.22) – vč.Cava dei Tirreni („**Druhá a třetí syntéza z Cava dei Tirreni**“ – kap.III.1.4).

Tvarosloví **prstenců** používané v 1.třetině '300 přímo navazuje a využívá repertoár 2.poloviny '200 (Tab.V.7)3.a-f) a doplňuje jej o motivy variantní k předchozím typům (Tab.VI.7)3.a-f) a uvedená základní škála živloví je zcela rozšířena po celé Itálii. Jediným druhem geometrických ornamentů, který nese značnou lokalisačně datační i vývojově příznačnou hodnotu jsou **kolénka**, v jejichž mnohých formách se projevuje jak dobová **tendence prostorově a pohybově expansivní, tak silný zájem o provázání všech druhů ornamentiky s rostlinnými formami živloví**, což jsou vývojově charakteristické procesy, jejichž počátky u tohoto druhu tvarosloví bylo možné doložit již v závěru předešlé epochy – **od konce 80.let '200** (Tab.V.7)4.d.5-6). Základní tvary a jejich varianty, zobecnělé již ve 2.polovině '200 zůstávají i v 1.třetině '300 součástí všeobecně dostupného tvarosloví, což platí zejména pro jednoduchá kolénka (Tab.VI.7)4.a.1a+2a). K dílensky příznačným příkladům v rámci této kategorie patří *jednodílná kolénka z lastury, k níž je přisazena čtveřice bičků zakončených bobulemi* (Tab.VI.7)4.a.b), která se objevují v **Assisi**, ale podle dostupných pramenů nebyla jinde napodobována.¹²⁵ Naopak stylotvorný charakter nesou jednoduchá kolénka *s přisazenou zlatou kapkou a zavínutým výhonkem* (Tab.VI.7)4.a.2b), která se **od počátku '300** objevují v dílně Pacina di Bonaguida a **poté v celé florentské škole**.¹²⁶ V rámci typologie *dvojdílných kolének* v 1.třetině '300 vznikají spíše varianty duecenteských vzorů, z nichž zejména v **jižní Itálii** přežívají *stylisované formy* místně charakteristické již v předešlé době (Tab.VI.7)4.b.1) a **po Itálii se šíří** varianta *dvojdílného kolénka z dvojice lastur doplňovaných na bocích zlatými bobulemi* (Tab.VI.7)4.b.2), která **byla ve 2.polovině '200 vázána hlavně na florentské skriptorium činné pro Santa Maria Novella** (Tab.V.7.4.a.3) a její nynější hojný **výskyt zvláště v Popádí** lze vysvětlit okolnostmi vzniku „Prvního boloňského stylu,“ na němž se zmíněné florentské skriptorium také podílelo (viz kap.II.1.3).

Nejrozšířenější formou kolének jsou již od 2.poloviny '200 *trojdílná kolénka* (Tab.VI.7)4.c). Pro **jižní Itálii** zůstávají v repertoáru nejrozšířenější formou *stylisované bobule i se středovou zlatou bobulí* (Tab.VI.7)4.c.1-2), zatímco **pro popádské tvarosloví** je charakteristické **zdůrazňování objemových prostorových kvalit lastur, které se mění v nálevky**, spolu se *zmenšováním a dekorativní výzdobou středové bobule*, zdobenou dessin (Tab.VI.7)4.c.3-4), a to od tvorby Jacopina da Reggio dále. V **Toskánsku** (s kvantitativním centrem ve **Florencii**) a **Umbrii** (s mimořádným dosahem působnosti **Perugie**) se **velmi silně během 1.třetiny '300** ve formách trojdílných kolének projevuje **tendence po provázání tohoto druhu výzdoby s rostlinnou ornamentikou**, takže tyto dříve především **abstraktní tvary nabývají rostlinných**

¹²⁵ K příkladům typu VI.7)4.a.b: Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.267, f.350r aj.

¹²⁶ Příkladem typu VI.7)4.a.2b: *Bible z Trivulziany* (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms.2139), f.270r po r.1300 (dok. ve 30.letech) dílna Pacina di Bonagiuda.

forem. V Perugii je tato tendence nejdůslednější a vede k *atypickým sestavám mimo rozsah působnosti peruginých iluminátorů se nevyskytujícím*: boční části kolének se proměňují v *kalichovité květinové útvary* (Tab.VI.7)4.c.5-6) a boční lastury jsou *dessinovou prokresbou* důrazně *připodobňovány rostlinným formám* (Tab.VI.7)4.c.7+10). Tato dessinová výzdoba lastur se uplatňuje i v Toskánsku, kde *od lastur velmi často vyrůstá drobné akantové listoví* (Tab.VI.7)4.c.8) nebo *tvár příklopky lastury se mění v trojlistou palmetu* (Tab.VI.7)4.c.9+15). *Ve Florencii jsou od počátku '300* (od působení dílny Pacina di Bonaguida a dále) ke kolénkům *připojovány zlaté kapky* (Tab.VI.7)4.c.12-13), které nahrazují *jinak běžně rozšířené použití zlatých bobulí* (Tab.VI.7)4.c.9). *V kvalitativně nižších vrstvách* knižní malby se však *hluboko do 20.let '300* používají i *maximálně stylisovaná trojdílná kolénka ve formě trojice přisazených barevných bobulí* (Tab.VI.7)4.c.11), a to bez ohledu na regionální původ.¹²⁷

Vícedílná kolénka v průběhu 1. třetiny '300 ztrácí svoji původní četnost ve srovnání s jejich výskytem ve 2. polovině '200 (kap.II.2.2). Objevují se v dílnách, které těží z předešlé tradice a vtahují tvaroslovné dědictví '200 do nového století. Jde zejména o **přímé citace z repertoáru 2. poloviny '200** jednak v *pisánském skriptoriu Dvousvazkové Bible ze Semináře sv. Kateřiny*, ms.188-189 z 90.let '200 (Tab.VI.7)4.d.10a) nebo v *sienských dílnách* činných pro dóm (*Dílna Statutů sienských* ze Státního archivu, Statuti 11 z 2. poloviny 90.let '200 – Tab.VI.7)4.d.15) a za druhé, v *jhoitalských dílnách*, včetně *dvorských skriptorií* v Neapoli a *Cava dei Tirreni* (Tab.VI.7)4.d.11) a v *římských - kurijních skriptoriích*, *do nástupu Mistra Kodexu sv. Jiří* (Tab.VI.7)4.d.5-6 +9).

K tradicím se však *od 90.let '200* vrací i Jacopino da Reggio, avšak v jeho podání jde spíše o **transformaci původního typu** se zdůrazněnou *objemovostí a prostorovostí* bočních nálevkovitých tvarů a *zdrobnělých středových bobulí*, obdobně jako *je tomu u jeho trojdílných kolének* (Tab.VI.7)4.d.3 srovn. s Tab.VI.7)4.c.3-4). Tato podoba vícedílných kolének (ovšem s *podstatným množováním* jeho částí) se stane *od přelomu '200 a '300* velmi charakteristickou *pro padovská a po r.1300 i benátská skriptoria* (Tab.VI.7)4.d.7-8+16). *Boloňské vzory* však působily v *1.dvou desetiletích '300* i na *pisánskou dílnu „Breve Pisani Communis* z Městského archivu A,N.3“ (Tab.VI.7)4.d.2).

Inovace typologické podoby vícedílných kolének mají během 1. třetiny '300 spíše podobu *aditivních komposic*, aplikujících tvarosloví dříve známé v jiných sestavách nebo vznikají zcela *atypické* a vývojově časově i dílensky izolované experimenty. Inovace aditivního charakteru lze doložit jednak *ve florentských dílnách* z okruhu *pokračovatelů Pacina di Bonaguida* (Tab.VI.7)4.d.12-13), které zdůrazňují *vazbu kolének k rostlinné ornamentice* a za druhé v *neapolském dvorském stylovém okruhu*, kde se objevují vícedílná *kolénka ze zježených zlatých bobulí, spojovaných s lasturami i abstraktními drobnými bobulemi* *zdobenými dessinovou prokresbou* (Tab.VI.7)4.d.14).¹²⁸

Za zcela **atypické experimenty** lze považovat *padovské sestavy* vícedílných kolének z *lastur zasunutých do sebe* (hojně zvláště ve výzdobě *antifonáře B pro padovský dóm z 20.let '300* – Tab.VI.7)4.d.17) a *jhoitalské sestavy* z *Cava dei Tirreni* kombinované s *květinovými srostlicemi i reáliemi v podobě nádob* (Tab.VI.7)4.d.18-20), které se v repertoáru zdejších rukopisů vyskytují od 90.let '200 do 30.let '300.

Jedním ze základních a nejrozšířenějších prostředků pro sestavování kolének jsou **lasturovitě motivy**, které ve svých základních typologických formách navazují na repertoár 2. poloviny '200 (Tab.V.7)5.a-b srovn. s Tab.V.7)5.a-b). V rámci změn přinášených 1. třetinou '300 lze konstatovat *rostoucí zájem o rostlinné formy* tohoto druhu ornamentů (Tab.VI.7)5.b.3),

¹²⁷ Tento příklad typu VI.7)4.c.11: *Breviř z Vallombrosy* (Vallombrosa, Archivio del'Abate, cod.Ms.V.4), f.446r z 20.-30.let '300 pocházející z ženského benediktinského kláštera San Pier Maggiore ve Florencii.

¹²⁸ K příkladům typu VI.7)4.d.14: *Misál ze Salerna* (Napoli, BN. ms.I.B.22), f.218r z 90.let '200 (dle neapolské syntézy 80.let '200).

především v Toskánsku, ale nejen tam, jak ukazuje výskyt *lastur s listovou příklopkou v Benátkách* (dílna Graduálu z dominikánského kláštera sv. Jana a Pavla v Benátkách, Correr Ms.V.131 – Tab.VI.7)5.b.1-2).

Komplikované sestavy atypických tvarů v rámci 1.třetiny '300 nepředstavují zvláštní typologické obohacení původního repertoáru lasturovitých motivů 2.poloviny '200 neboť varianty *obalování žerdí pomocí lastur* (Tab.VI.7)5.c.1-2) zůstaly spíše izolovaným motivem (dané příklady jsou z *Dvousvazkové Bible ze Semináře sv. Kateřiny*, ms.188-189 z 90.let '200) a *lasturovitě sestavy s protažovanou spodní částí* (Tab.VI.7)5.c.3-8) pouze variantně **doplňují formy známé z '200** (srovn. s Tab.IV.7)5.c + Tab.V.7)5.c.2-4) či *lastury s přísazovanými výhonky do rozevřené lastury* (Tab.VI.7)5.c.9) jsou aplikací motivu zmíněného již v souvislosti s jednoduchými kolénky (Tab.VI.7)4.a.1b). Výskyt těchto experimentálních forem je však omezen **na centra s větší produkcí** (Boloňa, Florencie, Neapol a Řím). **TROJLISTY** navazují na typologický repertoár akantového listoví (Tab.VI.4) a tvarosloví vázaného na obalování a ovíjení žerdí (Tab.VI.5). Jako ve 2.polovině '200 i v průběhu 1.třetiny '300 patří k **nejrozšířenějšímu a nejčastěji používanému** druhu ornamentů (kap.II.2.2). Ve srovnání s typologickým repertoárem '200 (Tab.IV.8. + Tab.V.8) **vynikají tvarové variace 1.třetiny '300 větší dynamikou pohybu a prostorovostí**, která se projevuje i u nejméně užívaných **laločnatých trojlistých palmet** (Tab.VI.8)1.a). *Zaostřené trojlisté palmetry* (Tab.VI.8)1.b) a *trojlisté palmetry kombinovaných forem* (Tab.VI.8)1.c) naznačují **růst hybnosti a prostorovosti tvarové skladby k 20.létům '300**, a to bez ohledu na dílenský původ vybraných příkladů neboť jde o tvarosloví skladebně rozšířené po celé Itálii. Týž proces dokládají i **trojlisté polopalmetry laločnaté** (Tab.VI.8)2.a), *zaostřené* (Tab.VI.8)2.b) a *kombinující laločnaté a zaostřené tvary* (Tab.VI.8)2.c). *Šroubovitě stáčené trojlisté poloplamety* (Tab.8)2.d) jsou sice ve sledovaném období **rozšířeny po celé Itálii**, ale především **v popádkových a benátských dílnách** se výrazným způsobem podílejí na celkovém systému výzdoby, takže je z hlediska **četnosti** jejich tamního výskytu lze považovat za výraz regionální stylové kultury.

Základem **trojlistých aditivních sestav z jednoho listu** jsou variace vzniklé **přetáčením a protahováním rubové strany listu** (Tab.VI.8)3.a.1+4) a **jejich zmnožováním a přísazováním k sobě** (Tab.VI.8)3.a.2-3), které nelze považovat za dílensky autonomní projev, ale spíše za **výraz obecně působící tendence k prostorovějšímu výrazu ornamentiky**, která v mnohém formuje a přetváří i ostatní druhy dobové ornamentiky. Pouze *trojlisté sestavy spojené s výzdobou žerdí a stvolů* vykazují z hlediska četnosti použití charakteristické skladebné rysy regionální povahy. Základní typ *s výhonkem přetočeným do trojlistu s protaženým vrcholem do spirálovitě stáčené linie* (Tab.VI.8)3.b.1) ukazuje výchozí typ, rozšířený do konce 2.poloviny '200 po celé Itálii, zatímco následující *příklad trojlistu přetočeného do výrazně protaženého výběhu, který je opětovně přetočen do trojlistého vrcholu* (Tab.VI.8)3.b.2) dokládá **skladebné principy charakteristické pro 90.léta '200 a dále zejména pro Boloňskou školu** a centra, která těží z jejího tvarosloví.¹²⁹ Naopak *odlehčená rozvilina s mírně zaostřenými trojlisty západního původu* (Tab.VI.8)3.b.3) je **od 90.let '200** velice typickou součástí **neapolského stylu** a *lambrekýn z hustě přetáčených trojlistů* (Tab.VI.8)3.b.4) dokládá v 1.třetině '300 velice vzácnou prostorovou skladbu pocházející z *Dílny mistra Bible z Assisi Ass.16 z 2.desetiletí '300*, která se od dobové místní produkce odlišuje výraznou orientací na vzory toskánského původu.¹³⁰ Ve všech uvedených příkladech jde o typologické formy z větší části dostupné i v jiných končinách, ale z hlediska četnosti použití a významu

¹²⁹ K typu VI.8)3.b.2: Bologna, Museo Civico, ms.524, f.224r od Miniature di Seneca.

¹³⁰ K příkladům typu VI.8)3.b.3: *Misál ze Salerno* (Napoli, BN. ms.I.B.22), f.37v z 90.let '200 (dle neapolské syntézy 80.let '200) a k typu VI.8)3.b.4: *Bible z Assisi* (Biblioteca del Sacro Convento, Ass.16), f.5r z 1310-20 z dílny orientované na toskánské vzory.

skladebných principů, jichž jsou tyto motivy výrazem, je lze považovat za místně či dílensky příznačné.

Podíl **KVĚTINOVÝCH SROSTLIC** v systému výzdoby italských gotických rukopisů i jejich základní typologický repertoár se ustálil ve 2.polovině '200 (kap.II.2.2) a 1.třetina '300 jej pouze doplnila o další variace v rámci skladebných schémat obsažených v těchto motivech již dříve. Repertoár vzniklý v 2.polovině '200 tak z větší části přechází i do následujícího století.

Základní formy **roset** vycházejí z všeobecně po celé Itálii rozšířených variant skladby *plošných listů* (Tab.VI.9)1.a.1-6) a *dostředivě k sobě seskupovaných dvojic listů* (Tab.VI.9)1.a.7). V rámci této kategorie se i v 1.třetině '300 objevují *byzantské komposice ze středového člunkovitě stáčeného listu a bočních přetáčených listů* (Tab.VI.9)1.a.8-11), ale ve sledované době se vyskytují pouze v dílnách výrazně orientovaných na byzantské tradice (např. *dílna Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60* z jižní Itálie či Sicílie z počátku '300). Varianty roset ze *souvislého stylisovaného plošného listu*, připomínající tvarosloví záalpské gotiky (Tab.VI.9)1.a.12-14), rovněž patří k všeobecně rozšířenému živloví, ale jejich *variace z akantových forem listoví* (Tab.VI.9)1.a.15-20) již lze podle četnosti jejich užívání volně spojit s **okruhem umbrijských a toskánských dílen**, kde se velmi výrazně *po r.1300 projevila i tendence zdůrazňující tvaroslovnou provázanost veškerých ornamentů s akantovým listovím*, dokumentovaná výše v souvislosti s kolénky (tedy nejobecněji Perugia, Assisi a dílny florentského stylového okruhu). Právě **ve Florencii a Sieně v 1.desetiletích '300** vznikají též *prostorověji působivé varianty této základní skladby se zdůrazněnými motivy přetáčení okrajů listů a doplněných přísazovanými zlatými bobulemi* (Tab.VI.9)1.a.21-22). V rámci téhož lokálního florentsko-sienského okruhu lze vysledovat i hojný výskyt *roset ze čtveřice lasturovitých tvarů* doplňovaných zlatými bobulemi (Tab.VI.9)1.b.1a-c), tvarově odvozených od nejrozšířenějšího druhu trojdílných kolének (Tab.VI.7)4.c.7), ve **Florencii** často doplňovaný *zlatými kapkami* nahrazujícími zlaté bobule (Tab.VI.9)1.b.2-3), jak je do repertoáru zavedla dílna *Pacina di Bonaguida*. **Od 20.let '300** florentské dílny, *Mistr Breviře Strozzi 11* a jeho následníci v Pise i *Mistr Kodexu sv.Jiří* transformují tuto skladbu k větší dynamisaci: jádro již netvoří lastury, ale *koncentricky přísazené čtyři listy s přetočenými vrcholky a mezi něž jsou nasunuty zlaté bobule nebo lastury* (Tab.VI.9)1.b.4a-b). Pokud se tento motiv vyskytuje mimo zmíněný okruh dílen, většinou jej doprovází další motivy toskánského původu (např. v Perugii u *Druhého mistra antifonářů ze San Lorenzo*). Naopak *odlehčené varianty tohoto motivu*: s rotujícími přetočenými výběhy (Tab.VI.9)1.b.8-9) patří **od 90.let '200** k všeobecně rozšířenému motivu, jako *rosety se šroubovitě stáčenými listy* (Tab.VI.9)1.b.5-7), tvaroslovně *typicky byzantská sestava*, od 90.let '200 také se vyskytují po celé Itálii.

Rosety ze člunkovitě stáčených listů (Tab.VI.9)1.c.1-4) patří v 1.čtvrtině '300 k motivům vázaným spíše *na dílny byzantisující orientace* (např. *dílna Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60* z jižní Itálie či Sicílie z počátku '300), ale **od pokročilých 20.let '300** se v transformované podobě objevují po celé Itálii (Tab.VI.9)1.c.4). Tato konstrukce bývala v '200 oporou pro „*chobotnicový*“ *typ srostlice* (Tab.V.9)1.c.1-2), ale v '300 se *místo původní komposice stále častěji objevují její odlehčené parafráze* (Tab.VI.9)1.c.5). I *aditivní rosetové sestavy* přecházejí do obecně rozšířeného druhu tvarosloví a jejich výskyt klesá (Tab.VI.9)1.d.1-2), kromě výjimky v podobě *aditivně skládaného „sásánovského“ typu roset* (Tab.VI.9)1.d.3-4), který se však **v 1.třetině '300** vyskytuje *pouze v centrech s houževnatým byzantisujícím stylovým základem* (v jižní Itálii, na Sicílii a v Benátkách, tam ale ještě i ve 20.letech – v *dílně Breviře z Vatikánu*, Vat.lat.6069 z 20.let '300).

Liliové květinové srostlice zůstávají jedním z nejoblíbenějších druhů rostlinné ornamentiky a celá jejich *škála z 2.poloviny '200* (Tab.V.9)2) přechází *do aktivního repertoáru 1.třetiny '300*. Všeobecného rozšíření došly zejména typy *trojlistých sestav z trojice šroubovitě*

stáčených listů, mezi něž bývají vsunovány zlaté bobule (Tab.VI.9)2.a.1-4), přičemž tato sestava byla hojně používána i v byzantském repertoáru (Tab.II.11)2.a + Tab.III.11)2.a). Ve zcela *byzantisujících dílnách jižní Itálie a Sicílie* zůstala však izolována *prostorově transformovaná variace této konstrukce* (Tab.VI.9)2.a.5). Do obecně rozšířeného tvarosloví náleží též *liliové listy*, které zdůrazňují v průběhu 1.třetiny '300 plastické formy *přetáčením svých vrcholků* (Tab.VI.9)2.b), jak bylo ostatně obvyklé již ve 2.polovině '200 (Tab.V.9)2.b.3).

Podobně zobecnělé jsou též *aditivní liliové sestavy* (Tab.VI.9)2.c) a kombinace různých typů srostlic do liliové kompozice (Tab.VI.9)2.d), které jsou doplňkem k dosud užívanému repertoáru 2.poloviny '200.

Nálevkovité květinové srostlice patří z hlediska *četnosti užívání* i z hlediska největší *koncentrace inovativních variací* k charakteristickým motivům **Boloňské školy**, ale v omezené míře se vyskytují se po celé Itálii. V Boloni je *od 90.let '200 a od následujících desetiletí i v centrech spojených s boloňskými vzory* (v **Padově a Benátkách**) propracována základní škála variant *aditivních nálevkovitých srostlic* (Tab.VI.9)3.b.1-4), nejrůznějších forem *trychtýřů* (Tab.VI.9)3.c.1-30), které mimořádným způsobem *spoluutvářejí základní charakter boloňského výzdobného systému* a v závislosti na jeho schématech od počátků '300 zejména **padovské a benátské** dílny vytvářejí nejrůznější *kombinace nálevkovitých srostlic* odvozované od *trychtýřů* (Tab.VI.9)3.d.1-8) nebo od *lasturovitých* motivů (Tab.VI.9)3.d.9-13). Základním východiskem a určujícím směrem pro tuto variabilitu je snaha *po větší prostorové expansivnosti a přesvědčivé dynamice hybnosti jednotlivých ornamentů i celého systému výzdoby jako celku*. Plastické hmotné tvarosloví popádských a benátských dílen tak působí současně maximálně dynamicky.

Formy **kalichovitých květinových srostlic** také přejímají typologický repertoár z 2.poloviny '200 (Tab.V.9)4) a doplňují jej o varianty, z nichž mnohé jsou výrazem dobově silícího směřování ornamentiky *k větší objemovosti, prostorové a pohybové dynamiky*. Právě kompozice *kalichovitých listů z pokročilých 20.let '300* (Tab.VI.9)4.a.1-2) jsou jedním z vrcholných výrazů výše uvedené dobově určující tendence. Nejskvělejší příklady toho druhu pocházejí z **Toskánska** – ve 20 letech především z florentského *okruhu následníků Pacina di Bonaguida* (např. Maestro delle Effigi domenicane). Oproti tomu *sestavy z dvoulistého kalichovitého okvětí* (Tab.VI.9)4.b) představují skladebný repertoár dílensky či lokalisačně nepříznačný a rozšířený po celé Itálii, i když *koncentrace kalichovitých srostlic připomínajících trychtýře* (Tab.VI.9)4.b.3-5) je *od 90.let '200* velmi typická pro **Boloňskou školu** a na ní závislá centra, včetně *pisánského skriptoria „Breve Pisani Communis z Městského archivu A,N,3,“* činného v 1.dvou desetiletích '300, a *atypická sestava ze šroubovitě stáčených listů* (Tab.VI.9)4.b.8) je svým izolovaným výskytem vázána pouze na **jižní Itálii** (Cava dei Tirreni – 20.léta '300). Také sestavy *z trojlistého kalichovitého okvětí* patří z typologického hlediska k obecně rozšířeným schématům (Tab.VI.9)4.c), ale svojí koncentrací ve florentské dílně *Pacina di Bonaguida* přispívají k odlišnosti **toskánského** systému výzdoby. Varianty *kombinací kalichovitých forem květinových srostlic* (Tab.VI.9)4.d) jsou rovněž velmi rozšířeny, ale větší variabilitu lze dohledat v centrech s intenzivnější produkcí (Florence, Perugia, Boloňa).

Kombinace květinových srostlic patří k tradičně nejhojněji užívanému druhu tvarosloví květinových srostlic, které je v 1.třetině '300 velmi těsně provázáno *s tradicí skladebného repertoáru 2.poloviny '200* (Tab.V.9)5), jenž doplňuje o další variace, z větší části zastoupené ve všeobecně dostupném a rozšířeném tvarosloví. K nejfrekventovanějším patří *kombinace roset, lilii a kalichovitých forem* (Tab.VI.9)5.a), *vidlicovité kombinace skladebných schémat květinových srostlic* (Tab.VI.9)5.b.1-8), včetně nejrozšířenějších *variant srostlic kombinujících vidlice a liliové formy* (Tab.VI.9)5.b.18-22) či *jejich rozvilinových parafrází* (Tab.VI.9)5.b.23-38) a *aditivní plošné sestavy* (Tab.VI.9)5.c). Pokud lze v rámci tohoto druhu

ornamentiky vysledovat méně zobecnělé typy tvarosloví, jde buď o dílensky či lokálně nezaměnitelné sestavy, kuriózní z hlediska obecně rozšířeného tvarosloví i z hlediska dalšího vývoje, tedy výskytem *časově i dílensky omezené motivy*, které jsou *výrazem stylového experimentu*, nebo jde o tvarosloví *přežívající z tradic*, které také z dlouhodobější perspektivy následujících desetiletí nezůstalo v repertoáru používaného tvarosloví.

V případě **dílenských časově omezených stylových experimentů** jde např. o *trojdílné vidlicovité sestavy* (Tab.VI.9)5.b.12) ojediněle se vyskytující v dílně Jacopina da Reggio a jejich variace z benátského prostředí z 20.let '300 (Tab.VI.9)5.b.11) z dílny Breviře z Vatikánu (Vat.lat.6069), v níž vznikly i *variace na základní typ boloňských kalichovitých trychtýřů* (Tab.VI.9)4.b.1) provázané ovšem s rostlinou ornamentikou a žerděmi (Tab.VI.9)5.b.13). Dále *pro 1. třetinu '300 typicky benátský motiv překřížených žerdí, zakončených vidlicovitými srostlicemi s přisazenými bobulemi* (Tab.VI.9)5.b.9a) a zcela atypické způsoby ukončování žerdí pomocí lastury, z níž vyrůstají *palmety* a do níž je přisazena *zlatá bobule překrývající žerd'* (Tab.VI.9)5.b.10b) či *žerdi ukončované cibulovitým prstencem*, od něhož vyráží *listoví*, na které bývá *zavěšován erb* (Tab.VI.9)5.b.9b), jak je lze doložit v **jižní Itálii** – z *Druhé stylové syntézy z Cava dei Tirreni z 90.let '200*.

Zvláštním druhem motivů časově i dílensky příznačných z hlediska četnosti výskytu i z hlediska omezeného pokračování v další časové vrstvě jsou *srostlice ze závitnic „větrníkovitých“ komposic* (Tab.VI.9)5.d.1-5), které přímo *navazují* na obdobný repertoár z 2. poloviny '200 (Tab.V.9)1.d.5), kdy se *objevovaly zejména v jižní Itálii – ve štaufských skriptoriích* (kap.II.2.2). Skladebně však jde o *motiv typický pro záalpský gotický repertoár*, v Itálii však *transformovaný pomocí místního tvarosloví*. *Od 90.let '200* se tyto sestavy velmi hojně a v paralelních formách vyskytují v **Římě, Sieně, Assisi a Perugii**, kde nabývají nového vzezření díky místnímu typu akantu (Tab.VI.9)5.d.1) oproti tradičnímu používání laločnatého listoví (Tab.VI.9)5.d.2-5). Hluběji do 1. třetiny '300 je však jejich výskyt stále vzácnější, a to i v uvedených centrech (snad pouze s určitou výjimkou *Perugie*, kde jsou ve zjednodušené skladbě používány i po polovině '300).¹³¹

V případě **tvarosloví přežívajícího z tradic** i do 1. třetiny '300 jde zejména o varianty vidlicovitých srostlic kombinující skladebné motivy z roset byzantského původu (Tab.VI.9)5.b.14-17) svázané s konservativními dílnami jižní Itálie a Sicílie (např. dílna Bible z Morganovy knihovny v New Yorku - Glazier 60 z počátku '300).

Zcela samostatným druhem ornamentiky, spojitelným s květinovými srostlicemi jsou **ornamentalisované formy rostlin**, z nichž v rámci '300 v této souvislosti uvádím pouze základní *variace listů vinné révy* (Tab.VI.9)6.b.1-4), tvaroslovně *universální* povahy rozptýlené po celé Itálii, avšak příznačně pro 1. třetinu '300 (zvláště *od 20.let '300*) v *dynamisovaných transformacích*: s *přetáčenými vrcholky listů* (Tab.VI.9)6.b.2) či prostorově a pohybově *komplikovaných komposicích* (Tab.VI.9)6.b.4).

SYSTÉM VÝZDOBY BORDUR A POJETÍ DROLERIÍ bylo v italských rukopisech *ustáleno v 80. letech '200* (kap.II.2.2), takže 1. třetina '300 představuje dobu *rozšíření a zevšeobecnění postupů a schémat*, která na prahu 90.let '200 přinášely zejména rukopisy *boloňského* původu. Tamní *expansivní tendence*, silná ve 2. polovině '200 též v **jižní Itálii**, pak v následujících desetiletích formuje variace a skladebná schémata výzdoby bordur a šíří se *po celé Itálii*, místně doplňována o *krajové zvláštnosti, autonomní spíše četností výskytu než typologickou inovativností*. Pokud bylo možné v rámci 2. poloviny '200 sledovat typologickou škálu systému výzdoby bordur z hlediska základních jednotlivých druhů a propojit ji s chronologií jejich genese, pro 1. třetinu '300 lze pouze konstatovat rozšíření a variantní propracování postupů z 80.let '200: *italské bordury utváří žerdi i rozviliny, medailony s figurální výzdobou, orámované i neorámované figurální výjevy zasazené do*

¹³¹ K příkladům z Perugie A.Caleca 1969 (pozn.43), s.367 ad.

rozvilin či spojené s žerděmi a zejména v borduře volně umístěné izolované figury či ornamenty rozptýlené po okrajích textu bez jednolitěho provázání pomocí formálních prostředků s ostatními částmi výzdoby. Nezaměnitelnost italského systému bordur a pojetí drolerii neomezuje jeho *otevřenost k postupům a schématům západního původu*, ale jejich *využití je podřízeno domácí skladebné osnově*. Bohatství variací se však v 1. třetině '300 odvíjí od principů zformovaných do 80. let '200.

Universita Karlova v Praze

Filosofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury – dějiny výtvarného umění

Viktor K u b í k

**Dekorativní tvarosloví italského knižního malířství
(1250-1330)**

III.

vedoucí práce – prof. PhDr. Jaromír Homolka, CSc.

2006

OBSAH

DEKORATIVNÍ TVAROSLOVÍ ITALSKÉHO KNIŽNÍHO MALÍŘSTVÍ (1250-1330)

UVOD	I
<u>I.SITUACE PŘED POLOVINOU DUECENTA</u>	
<u>I.1.1.VÝCHOZÍ SITUACE PŘED POLOVINOU DUECENTA</u>	1
I.1.2:Pozdně románský geometrický styl	6
I.1.3:Pokusy o lokální eklektické stylové syntézy a vzrůstající zájem o Francii.....	12
I.1.4:Protogotické syntézy.....	15
I.1.5:Byzantské knižní malířství	24
<u>I.2.ROZBOR ORNAMENTIKY KNIŽNÍ MALBY PRVNÍ POLOVINY DUECENTA</u>	
<u>I.2.1:ORNAMENTIKA BYZANTSKÝCH RUKOPISŮ (pq.975 aq.1204)</u>	
I.2.1.1:Základ výzdobného systému.....	30
I.2.1.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví.....	46
<u>I.2.2:ORNAMENTIKA BYZANTSKÝCH RUKOPISŮ pq.1200</u>	
I.2.2.1:Základ výzdobného systému.....	67
I.2.2.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví.....	72
<u>I.2.3:ORNAMENTIKA ITALSKÝCH RUKOPISŮ DO ROKU 1250 A LATINSKÝCH SKRIPTORIÍ NA VÝCHODĚ</u>	
I.2.3.1:Základ výzdobného systému	82
I.2.3.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví	95
<u>II.DRUHÁ POLOVINA DUECENTA</u>	
<u>II.1.SITUACE 1250-1290</u>	111
II.1.1:Benátsko – padovský okruh	112
II.1.2:Jižní Itálie a Sicílie	121
II.1.3:Boloňská škola a její okruh	127
II.1.4:Eklektické pokusy o stylovou syntézu	135
II.1.5:Lokální gotické stylové syntézy	145
<u>II.2.ROZBOR ORNAMENTIKY ITALSKÉ KNIŽNÍ MALBY DRUHÉ POLOVINY DUECENTA</u>	
II.2.1:Základ výzdobného systému	150
II.2.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví	164
<u>III.PRVNÍ TŘETINA TRECENTA (1290-1330)</u>	
<u>III.1.SITUACE 1290-1330</u>	182
III.1.1:Boloňská škola a severní Itálie	183
III.1.2:Toskánsko (a Umbrie)	196
III.1.3:Umbrie a Řím – Avignon	213
III.1.4:Jižní Itálie a Sicílie	227
<u>III.2.ROZBOR ORNAMENTIKY ITALSKÉ KNIŽNÍ MALBY PRVNÍ TŘETINY TRECENTA (1290-1330)</u>	
III.2.1:Základ výzdobného systému	238
III.2.2:Jednotlivé prvky dekorativního tvarosloví	255
<u>IV.SHRNUTÍ VÝSLEDKŮ ROZBORU DEKORATIVNÍHO TVAROSLOVÍ ITALSKÝCH RUKOPISŮ</u>	
<u>IV.1.JEDNOTLIVÁ STŘEDISKA KNIŽNÍ TVORBY A VZTAHY MEZI NIMI</u>	279
IV.1.1: První polovina Duecenta	280
IV.1.2: Druhá polovina Duecenta	283
IV.1.3: První třetina Trecenta	290
IV.1.4: Orientační přehled vývojově nejdůležitějších tendencí	300
IV.1.5: Problém byzantismů italské gotické iluminace	307
<u>IV.2: JEDNOTLIVÉ TEMATICKÉ OKRUHY</u>	

IV.2.1: Problém datace a lokalisace stylu Bible z Guarneriany	309
IV.2.2: Problém geneze Prvního boloňského stylu	313
IV.2.3: Problém původu stylu a datace Kodexu sv.Jiří	323
<u>IV.3: ZÁVĚREČNÉ OTÁZKY</u>	332
<u>V.TABULKY ORNAMENTIKY</u>	
I.Byzanc aq. 1200	
II.Byzanc pq.1200	
III.Latinská skriptoria v Levantě	
IV.Italské pozdně románské ornamenty aq. 1250	
V.Italské ornamentální tvarosloví 1250-1290	
VI.Italské ornamentální tvarosloví 1290-1330	
VII.Ornamentika Kodexu sv.Jiří	
<u>VI.LITERATURA</u>	366
<u>VII.OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</u>	

IV. SHRNUTÍ VÝSLEDKŮ ROZBORU DEKORATIVNÍHO TVAROSLOVÍ ITALSKÝCH RUKOPISŮ

Italské knižní malířství sledované doby (od 2.poloviny 200 do 1.třetiny 300) je mimořádně významným zdrojem i výrazem gotického umění jak pro Itálii, tak podnětným pramenem pro záalpské končiny. Ať již v různých částech Itálie působilo jako zdroj monumentálního gotického malířského stylu (např. v Boloňské škole) či se naopak stalo jedním z prostředků šířících a transformujících výtvarnosti monumentální malby (např. ve Florencii), rozhodujícím způsobem formovalo vývoj gotického umění i mimo Apeninský poloostrov.¹ Zvláště výrazně se podíl italismů projevil ve vrcholných malířských dílech francouzské poklasické gotiky i ve středoevropské monumentální a knižní malbě.² Studium ornamentiky italských gotických rukopisů nepatří k nejsledovanějším tématům dějin umění.³ Tato práce je dílčím pokusem upozornit na dekorativní složky výzdoby spoluutvářející jednotu stylového systému i spoluformující jeho proměny, jak v oblasti formální, tak v souvislosti s proměnami smyslu pro kompozici obsahové skladby rozvrhu výzdoby.

IV.1.: JEDNOTLIVÁ STŘEDISKA KNIŽNÍ TVORBY A VZTAHY MEZI NIMI

Z hlediska zmapování jednotlivých středisek produkce a vztahů mezi nimi (se zřetelem k formování vývojových tendencí a sledováním jejich výrazu v jednotlivých ornamentálních motivech a proměnách koncepcí dekorativní výzdoby rukopisů) je zjištěné z části obsaženo v kapitolách předřazených typologickému rozboru ornamentiky (I.1.1. Výchozí situace před polovinou Duecenta, II.1. Situace 1250-90, III.1. Situace 1290-1330). Členění uvedených kapitol postupuje po jednotlivých časových etapách a geografické okruhy se z části při srovnání jednotlivých časových úseků proměňují. Jsou totiž vymezeny formálně, nikoliv přísně vzato historicky podle politických událostí sledované éry. Formální vymezení se ne vždy kryje se vztahy vycházejícími z místní – regionální politické situace v dané době, protože v Itálii lze v naprosté většině center doložit výraznou stylovou kontinuitu tvorby lokálního či regionálního charakteru, pro níž otřesy a zvraty na místní politické scéně mohou sice znamenat impulsy stimulující tvorbu či naopak tlak tlumící možné umělecké aktivity, ale málokde a málokdy lze předpokládat v politickém dobovém dění vysvětlující a rozhodující příčiny pro případné změny stylové. Přesněji řečeno, kontinuita tvorby italských skriptorií a regionálních či místních stylových systémů i jejich vzájemných vazeb je ve většině případů silnější než předpokládatelné podněty z dobové sféry politické. I když lze předpokládat u případných změn místního stylu či v době konstituce lokálně charakteristických stylových systémů stimulující zásah ze strany objednavatelů, nutno však nepřeceňovat jejich možný vliv na stylové kvality dané produkce. Osobností typu kardinála J.Stefaneschiho nikdy nebyl nadbytek.⁴ Nadprůměrný objem uměleckých aktivit různé stylové orientace sledovatelné

¹ K zmíněné úloze knižní malby v Boloni viz A.Conti; *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, s.12 a ve Florencii M.Salmi; *La Miniatura Fiorentina gotica*, Firenze 1954, s.32-33 a G.Previtali ed.; *Il gotico a Siena*, Firenze 1982, s.35-36.

² Orientačně k významu italismů pro knižní malbu ve Francii Ch.Sterling; *La peinture Médiévale a Paris 1300-1500*, Paris 1987, s.43-99 a Ch.de Hamel; *Un histoire de manuscrits enluminés*, Paris 2001, s.200-238 a v Čechách orientačně se shrnutím starší literatury k tématu viz J.Krása; Knižní malba, In: R.Chadraba a kol. ed.; *Dějiny českého výtvarného umění*, I/2, Praha 1984, s.405-414.

³ Orientačně viz Úvod, pozn.3.

⁴ Monograficky o J.Stefaneschimu a jeho působnosti do dobových uměleckých aktivit viz M.G.Ciardí Dupre dal Poggetto; *Il Maestro del Codice di San Giorgio e il cardinale Jacopo Stefaneschi*, Firenze 1981, zejména s.145-157.

v rámci doby a místa ještě nesvědčí o skutečném mecenášství Stefaneschiho typu.⁵ Současné míra provázání iluminátorských aktivit v rámci celoitalských souvislostí (i při jasné stylové diferenciaci jednotlivých center) znemožňuje podbíživé „onálepkování“ jednotlivých formálních projevů do kategorií „guelfského“ či „ghibellinského“ umění, „měšťanského“ či „aristokratického“ umění a podobně. Stálé politické spory a otřesy politických systémů jsou v ostrém rozporu s kontinuálně působícími skriptorii a formálně definovatelným kontinuálním charakterem jejich produkce, tolik zřetelným ve většině center Itálie od 2. poloviny '200. Naprostá převaha formalisticky orientovaných studií o italském gotickém knižním malířství není projevem metodické konservativnosti většiny italských badatelů, ale vychází z poznané logiky možností daných studovaným materiálem.

IV.1.1. PRVNÍ POLOVINA DUECENTA

V rámci sledovaných jednotlivých období lze v 1. polovině '200 definovat tři větší stylové okruhy: První zastupují **díla pozdně románského geometrického stylu**, který do značné míry představuje nadregionální stylovou vrstvu, jejíž rukopisy lze z větší části jen obtížně přesněji lokalizovat do prostoru Toskánska, Umbrie a částí severní Itálie (zejména Popádí a Benátky), oproti původním jižnějším centrům, které udávaly tón v 11. a 12. století (např. Monte Cassino).⁶ Pokud lze v rámci tohoto druhu iluminací bezpečně ztotožnit konkrétní dochovaná díla s jednotlivými centry a skriptorii, zdá se, že jejich aktivita je výhradně spojena s benediktinským řádem a z uvedeného okruhu ztotožnitelné produkce zvláště vynikají: **Pisa** (San Gorgonio na ostrově Gorgona – San Vito in Borgo v Pise), **Perugia** (skriptorium při kapitule dómu San Lorenzo), **Padova** (skriptorium činné pro ženský benediktinský klášter při San Pietro či pro Sant'Agata), **Murano** (skriptorium v San Cipriano), **Polirone** (San Benedetto) a **Aquileja** (dílna Žaltáře a Sakramentáře z Udine, Cod.73 a 75).⁷ I v těchto dílnách však vznikají iluminace stylově propojitelné, patrně prostřednictvím dostupných společných vzorníků i představitelným pohybem samotných iluminátorů (viz např. navržené srovnání OBR: 10: *Výklad Izaiáše*, Firenze, Laurenziana, cod. Certosa di Calci, ms. Calci 4, f.17r s *Toskánským exemplem z Cambridge*, Fitzwilliam Museum Ms.83-1972, f.2r z doby kolem r.1175, f.2r R.W.Schaller 1995, kat.7 – OBR: 2).⁸ Geografický posun hlavních středisek pozdně románského geometrického stylu směrem na sever tak v nejobecnějším smyslu předznamenává regionální vymezení kvantitativně nejsilnějšího těžiště budoucího vzniku gotické produkce.

⁵ Příznačná je zvláště situace v jižní Itálii za časů Fridricha II., i když výsledný obraz iluminátorské produkce je možná zkrácen stavem dochování památek knižní malby viz M.Daneu Latanzzi; *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1966, s.40 ad.

⁶ O problémech s lokalizací sledovaného druhu rukopisů románského pozdně geometrického stylu viz G.Cavallo; *I luoghi della Memoria scritta. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche statali italiane*, Roma 1994, s.10-15, 17 ad. a k proměně situace v benediktinských kláštorech od počátku '200 viz K.Berg; *Studies in Tuscan Twelfth Century Illumination*, Oslo-Bergen-Tromsø 1968, s.268-283, C.Cencetti; *Scritture e circolazione libraria nei monasteri benedettini*, In: G.Cavallo ed.; *Libri e lettori nel medioevo*, Roma-Bari 1983, s.73-97 a G.Cavallo; *I luoghi della Memoria scritta. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche statali italiane*, Roma 1994, s.14-18.

⁷ Monograficky k uvedeným centrům G.Murano; *I manoscritti del fondo Certosa di Calci nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Firenze 1996, s.22-41 (skriptorium při San Vito in Borgo), A.Caleca; *La Miniatura Umbra*, Firenze 1969, s.65 ad. (o skriptorii při San Lorenzo), G.Mariani Canova 1999 (.....), s.15-16, 40-47 (San Pietro či Sant'Agata), S.Marcon; *I libri di San Marco. I Manoscritti liturgici della basilica marciana*, Venezia 1995, s.105-106 (San Cipriano na Muraně a San Benedetto v Polirone) a ke skriptorii v Aquileji viz G.Bergamini ed.; *Miniatura in Friuli*, Venezia-Udine 1985, s.18 ad (Žaltář z Udine, Arcibiskupská knihovna v Udine, Cod.73 a Sakramentář tamtéž, Cod.75 z 1. poloviny '200).

⁸ K problematice vzorníků pozdně románského geometrického stylu viz R.W.Scheller; *Exemplum: Model – Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca.900-ca.1470)*, Amsterdam 1995, s.132-154.

Druhý stylový okruh tvoří centra, v nichž v 1. polovině '200 vznikají *lokální stylově eklektické pokusy o syntésu*, která ale většinou není přímým předstupněm pro dílny činné v navazujícím období, kdy v mnohých z těchto center vzniknou již gotické stylové syntésy. Společným rysem tohoto druhu produkce bývá vzrůstající orientace na vzory francouzského původu, ať již z konce 12. století či ze soudobé produkce jižní Francie či přímo ze soudobé Paříže (včetně importovaných děl Mistra Alexandra z let 1200-1210) a francouzských cisterciáckých rukopisů. Do takto volně spojitelného okruhu patří iluminátorské aktivity v **Piacenze** (kapitulní skriptorium), jež kontinuálně pokračuje i po polovině '200, přičemž absorbcí francouzských motivů a jejich transformací zdejší dílna předjímá jednu z důležitých tendencí formujících Boloňský první styl.⁹ Podobně též v **Assisi**, **Florencii** a **Boloni** vznikají díla, která lze zahrnout do nejobecněji formulovaných zdrojů zmíněného Prvního boloňského stylu (viz níže - kap. IV.2.2).¹⁰ Paralelně působí i situace v **Orvietu** (benediktinský klášter San Severo), avšak zájem o vzory francouzského původu ve zdejší produkci nepotlačil výraznou expresivitu stylu, nemířil k propracovávání forem užitekvných v živloví Prvního boloňského stylu a nevedl po polovině '200 k vytvoření místně nezaměnitelného stylu, naopak po r. 1250 v Orvietu převládnu iluminátoři přicházející z Perugie.¹¹

Třetím stylovým okruhem mohou být *centra, v nichž během 1. poloviny '200 vznikají místní protogotické stylové syntésy*, které jsou přímým základem a zdrojem zdejší kontinuální tvorby i po r. 1250. Právě v souvislosti s těmito středisky lze uvažovat o stimulujících podnětech pro místní iluminaci ve sféře dobových politických aktivit místní elity. V tomto smyslu vyniká zejména situace v **jižní Itálii a na Sicílii** za vlády štaufské dynastie (1194-1268). V rámci jihoitalské knižní produkce nadále působí byzantské dílny (skriptorium při San Salvatore v Messině) a souběžně v součinnosti dvorského skriptoria v Palermu a arcibiskupského skriptoria v Messině již v 90. letech 12. století vzniká velmi dynamický „raný štaufský styl“ (*Evangeliiář z Knihovny arcibiskupského semináře v Monreale*, ms. 8, aq. 1195), který je v průběhu 1. čtvrtiny '200 dále rozvíjen směrem k větší symetrii a ztuhlosti ornamentálních forem (*Sakramentář z chrámu sv. Petra ve Vatikánu*, F.S. Pietro F. 18), analogicky s nejnovějším vývojem byzantské knižní malby palaiologovského původu i s výzdobou *Bible z Guarneriany* (San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms. 3), která s největší pravděpodobností spojuje levantská křížácká skriptoria a jižní Itálii.¹² Vrcholným příkladem dochované dvorské jihoitalské produkce je *Žaltář z Riccardiany* (ms. 322) z 30. let '200, jehož výzdoba ideálně spojuje místní jihoitalské tradice s dobově příznačným tvaroslovím štaufské knižní kultury a současně odráží i vazby k levantským křížáckým skriptoriím (a to nejen ve spojení se zmíněnou Biblií z *Guarneriany*).¹³ Po smrti Fridricha II. (1250), možná i v důsledku uvolnění vazeb s křížáckým prostředím v levantském Zámorí, převládne v jižní Itálii expresivnější orientace, která vychází ze stylového základu 90. let 12. století (*Evangeliiář z Knihovny arcibiskupského semináře v Monreale*, ms. 8, aq. 1195) – viz níže kap. IV.1.2.

⁹ Ke sledované produkci v Piacenze viz A.C. Quintavalle; *Miniatura a Piacenza*, Venezia 1963, s. 25-27.

¹⁰ Ke skriptoriu v Assisi (klášterní dílna v Porziuncole po 1230 k San Francesco) a jeho souvislostem s florentskou produkcí viz M.G. Ciardi Dupre dal Poggetto ed.; *I libri miniati da eta romanica e gotica*, I. Assisi 1988, s. 17 a 19 a II. Assisi 1990, s. 82-86 a k situaci v Boloni viz A. Conti 1981 (pozn. 1), s. 19-22.

¹¹ K situaci v Orvietu viz G. Fioravanti ed.; *La civiltà del Libro in Orvieto. Materiali per lo studio della decorazione dei codici nei secoli XI-XV.*, Perugia 1991, s. 45-50.

¹² K výzdobě sledovaných rukopisů: *Evangeliiář z Knihovny arcibiskupského semináře v Monreale*, ms. 8, sepsaném pro chrám S. Maria Nuova v Monreale do smrti arcibiskupa Richarda Palmera aq. 1195 viz M. Daneu Lattanzzi 1966 (pozn. 5), s. 32-33, k *Sakramentáři z chrámu sv. Petra ve Vatikánu*, F.S. Pietro F. 18 viz tamtéž, s. 15-39 a k *Bibli z Guarneriany* (San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms. 3) viz kap. I.1.1. a pozn. 16-26 a kap. IV.1.4.

¹³ K *Žaltáři z Riccardiany* (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 322) z rozmezí 1235-1237 (tj. po smrti Isabely de Brienne a do svatby s Isabelou Anglickou r. 1237 dle H. Buchthala) viz H. Buchthal; *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957 (2. 1986), s. 39 ad. a M. Daneu Lattanzzi 1966 (pozn. 5), s. 47-48.

Druhou oblast stylově vyhraněné místní knižní produkce představují **Benátky**. Zdejší protogotická stylová syntéza dosáhla již od 1.desetiletí '200 značně vyhraněného místního charakteru a tento stylový systém byl pro benátské prostředí přitažlivý až do konce '200. Zdrojem této syntézy jsou jak motivy pozdně románské fáse geometrického stylu čerpané ze skriptoria při San Cipriano na Muraně a San Benedetto v Polírone či přímo z toskánských a umbrijských vzorů, tak přímé byzantské vzory intenzivněji než dříve působící v Benátkách po dobytí Konstantinopole r.1204 a postupně se prosazující i motivy západního původu, podřízené však převládajícímu byzantisujícímu charakteru místního stylového systému. Ohniskem geneze lokálního benátského stylu je především dóžecí skriptorium, do nějž lze zařadit Dílnu Legendáře z Marciany (Cod.Lat.Z,356=1609, Lat.IX,27=2797, Lat.IX, 28=2798), činnou od 1.desetiletí '200 do 40.let '200, v jejichž iluminacích vzniká „benátská – silně byzantisující varianta pozdního geometrického stylu“ a tento stylový základ je ve 30.-40.letech '200 dále proměňován v dílech jejího přímého pokračovatele – Mistra Komentáře z Marciany (Cod.Lat.Z, 506=1611), který je spolutvůrcem „benátského šperkařsko-zlatnického stylu,“ směrem k větší zběžnosti a kresebnosti provedení, ke zdůrazňování kontrastů rozšiřující se barevné škály a hojnějšího využívání zlacení i dynamisace hybnosti ornamentiky a v pozdních dílech 40.let i následným zmasívněním ornamentiky a zchladnutím barev, analogicky s mozaikovou výzdobou levé části atria San Marco.¹⁴ Výsledná stylová syntéza je svým ornamentálním i figurálním repertoárem jedním z přímých východisek padovské dílny Giovanniho da Gaibana. Ještě těsněji zmíněné padovské skriptorium předjímá i benátská dílna Antifonáře ze soukromé sbírky ze 30.-40.let '200, zatím nelokalisovatelná, ale dobře spojitelná s mozaikovou výzdobou nad vchodem do pokladnice San Marco (po 1231) a mozaikami kupole atria San Marco (s Abrahámovými výjevy).¹⁵ Stylově tento stupeň těžší z komnénovské umělecké tradice, románského geometrického stylu (vč.historisujících citací ze starokřesťanského umění) a motivů západního původu, čímž vzniká výrazně expresivně působivý systém, plastických forem a zářivých barev analogický k soudobé produkci levantského křížáckého skriptoria v Akře, kam se po pádu Jerusalema (r.1244) přestěhovala část tamních iluminátorů.¹⁶ Vazby mezi Mistrem Antifonáře ze soukromé sbírky, skriptorii v Akře 40.-50.let '200 a od 50.let '200 se rozvíjející padovskou dílnou Giovanniho da Gaibana dokumentují sevřenou stylovou kulturu syntetisující byzantské, pozdně románské a v omezené míře i západní – již gotické tvarosloví. Centrem a hlavním východiskem tohoto stylu jsou právě Benátky, odkud se tato syntéza šíří a kde jsou přejímány i nejpokročilejší motivy z levantských skriptorií, které jsou dále v Benátkách rozvíjeny a transformovány.¹⁷ S benátským prostředím lze spojit i východiska „Sasko-durynského lámaného stylu,“ který lze v obecném smyslu považovat za variantu či derivát benátské formální kultury, jež zpětně od 20.let '200 působí i na širší okruh benátským uměním zasažených oblastí (např.Furlansko – Pontifikál z Aquileje, Museo Cividale, cod.81 z 20.let '200).¹⁸ Význam Benátek, jako centra, ve kterém se spojuje italské pozdně románské, byzantské i levantské iluminátorské prostředí

¹⁴ K dóžecímu skriptorii v souvislosti s dílnou *Legendáře z Marciany* (Cod.Lat.Z,356=1609, Lat.IX,27=2797, Lat.IX, 28=2798), činnou od 1.desetiletí '200 do 40.let '200 viz S.Marcon 1995 (pozn.5), s.55-56, 104-108 a v souvislosti s dílnou *Mistra Komentáře z Marciany* (Cod.Lat.Z, 506=1611) z 30.-40.let '200 viz tamtéž, s.56-58 a 105-111.

¹⁵ Ke stylu *Antifonáře ze soukromé sbírky* z rozmezí 1232-1250 a jeho analogiím v mozaikové výzdobě San Marco viz S.Marcon 1995 (pozn.5), s.58-60 a 112-113 – kat.14. a k uvedenému okruhu mozaik viz S.Bettini; *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo 1950, s.23-26 a O.Demus; *Byzantine Art and the West*, London 1970, s.132-137.

¹⁶ Ke skriptorii v Akře viz H.Buchthal 1957 (pozn.13), s.101 ad. a S.Marcon 1995 (pozn.7), s.59.

¹⁷ Blíže ke vztahům Benátek a Levanty viz kapitola IV.1.4 – shrnutí problematiky kol *Bible z Guarneriany* (ms.3) z 1.čtvrtiny '200.

¹⁸ K významu Benátek pro sasko-durynský lámaný styl viz G.Bergamini 1985 (pozn.7), s.17-18, L.Menegazzi ed.; *Miniatura in Friuli – crocevia della civiltà*, Pordenone 1987, s.43-60.

(a současně jsou vstřebávány i západní podněty) a paralelně vedle děl knižní malby je tato stylová orientace realizována i v monumentální malbě, nemá v 1. polovině '200 v rámci Itálie obdobu a současně vysvětluje i mimořádnou houževnatost tohoto stylového systému, jenž benátské knižní malířství do značné míry ovládá až do konce '200. Není tedy projevem benátského stylového konservatismu, ale naopak může se jevit jako výraz autonomní benátské kultury i jejích expansivních obchodních a politických ambicí, které se zrcadlí ve valérech formálních složek soudobého benátského umění.

IV.1.2. DRUHÁ POLOVINA DUECENTA

Ve 2. polovině '200, na pozadí pronikavých historických změn, které poskytují důležité impulsy i pro vývoj knižní malby, lze nejobecněji iluminátorskou produkci z formálního hlediska sledovat ve dvou protipólních tendencích. Zjednodušeně řečeno, první představují centra, v nichž přetrvává a dále je rozvíjen výrazně čitelný odkaz **pozdně románské byzantisující tradice**, jak lze doložit v Benátkách a s nimi spojené Padově nebo v jižní Itálii a na Sicílii. V rámci této vrstvy jednoznačně dominují dvě hlavní střediska, jednak Padova a za druhé jižní Itálie se Sicílií.

Padovská dílna Giovanniho da Gaibana sice vychází z benátského stylu dóžecí dílny Mistra Komentáře z Marciány (Lat.Z, 506=1611) a dílny Antifonáře ze soukromé sbírky (S.Marcon 1995, kat.14) ze 30.-50.let '200, ale současně se od benátských východisek i odlišuje, a to svojí mimořádnou kvalitou i lokálně nezaměnitelným výběrem dekorativních prostředků, které představují podstatně intenzivnější prolnutí byzantisující pozdně románské tradice se západním tvaroslovím a tak nabývá nikoliv protogotický, ale **raně gotický charakter**.¹⁹ Právě z tohoto důvodu představuje styl padovské dílny vývojově mimořádně pozoruhodný mezistupeň mezi pozdně románskou a gotickou formou výzdoby knih a současně svým velkým rozsahem působnosti po Itálii i střední Evropě zcela překonává lokálně sevřený rozsah benátských dílen.²⁰ Analogie tohoto stylového systému s latinskými skriptorii při sv. Janu v Akře, dané společnými východisky v benátské dílně Antifonáře ze soukromé sbírky (S.Marcon 1995, kat.14), jejíž styl však v Benátkách samých ve 2. polovině '200 nepokračoval, činí ze stylu dílny Giovanniho da Gaibana jednu z nejpřitažlivějších forem italské gotické iluminace.²¹ Současně však pokračovatelé Giovanniho da Gaibana v Padově od 80.let '200 stále zřetelněji míří k boloňským vzorům, tedy k protipólnímu stylovému systému, který zde v 90. letech převládne.²²

¹⁹ Nejnověji k problematice dílny Giovanniho da Gaibana viz G.Mariani Canova 1999 (pozn.7), s.16-18 a kat.4-15 a shrnutí starší literatury viz kap.II.1.1.

²⁰ Přesah působnosti padovské dílny Giovanniho da Gaibana do střední Evropy prostřednictvím padovského a salcburského biskupa Vratislava Slezskeho (bratra Jindřicha III. Vratislavského) viz kap.II.1.1. a k dílně Antifonáře ze soukromé sbírky (S.Marcon 1995, kat.14), činné od 30. do 50.let '200 a jejím vztahům k Giovanimu da Gaibanovi a a latinskému skriptorii při sv. Janu v Akře viz S.Marcon 1995 (pozn.7), s.58-59 a k situaci v Levantě po polovině '200 viz H.Buchthal 1957 (1986, pozn.13), s.48-50 a A.Caleca 1969 (pozn.7), s.81-82

²¹ K souvislostem tohoto stylu s Levantou viz pozn. 19 a kap.II.1.1 – pozn.52-54.

²² K jádru rukopisné produkce skriptoria Giovanniho da Gaibana patří *Epištolář padovské katedrály* (Padova, Kapitulní knihovna, ms.E.2), sepsaný do r.1259, *Žaltář z Cambridge* (Fitzwilliam Museum, ms.36.1950, původně v Yates Thompsonově knihovně v Londýně), jehož výzdoba spadá do 3.čtvrtiny '200, přičemž rukopis byl určen pro Helenu, dceru Albrechta Saského, která si r.1257 vzala Jindřicha III.Vratislavského (+1266) a s tímto rukopisem spojitelnou výzdobu *Dvousvazkové Bible z kláštera v Altzelu* (Lipsko, Universitní knihovna) a dále *Misál z Admontu pro salcburskou diecézi* (nyní v Lisabonu, Museum Calouste Gulbenkian, ms.La.222) a *Žaltář padovské katedrály – tzv. Oxfordský žaltář* (Oxford, Bodleian Library, Cannon it.370), sepsaný Da Gaibanem r.1266. Do okruhu volně spojitelného s působností dílny spadají zmíněné *rukopisy z Gemony* (dva antifonáře a graduál v Arcibiskupském museu v Udine) a do doby přelomu 80. a 90.let '200 *Dvousvazková Bible z New Yorku* (Pierpont Morgan Library, ms.436), kterou podle kolofonu sepsal Modenese di Grasulfo, jeden z představitelů boloňské školy doložený mezi léty 1287-1295 a konečně též zmíněná *Druhá část františkánské Bible z Národního musea v Praze* (KNM XII.B.13), patrně ze 70.-80.let '200 a k pozdním dílům, v nichž již

V **Benátkách** je vývoj knižní malby po polovině '200 nesen dílnami navazujícími na dóžecí skriptorium, v němž ve 30.-40.letech '200 vznikl *Komentář z Marciany* (Lat.Z, 506=1611) a „Benátský zlatnický-šperkařský styl:“ dóžecí dílna Statutů benátských ze Státního archivu (ms.Cod.527) z 50.-60.let '200 a skriptorium činné pro San Marco - dílna Velké čtyřsvazkové Bible z Marciany (Lat.I., 1-4 = 2108-2111), provázané i s místní výzdobou chrámu Svatého Marka je v mnohém paralelní k padovské dílně Giovanniho da Gaibana.²³ Na dílnu Velké čtyřsvazkové Bible z Marciany od 70.let '200 přímo navazuje dílna Třísvazkového Homiliáře z Marciany (Lat.III, 99-101=2428-2430) a dílna Dvousvazkového Rituale z Musea Correr (Cod.Cicogna 1006, cl.V.98 a Cicogna 2015).²⁴ Původní formy „Benátského zlatnicko-šperkařského stylu“ se však v iluminacích těchto rukopisů mění, a sice k větší zběžnosti a kresebnosti provedení až k jisté tvrdosti, které odpovídá též kontrastnější ladění barevné škály (kontrasty modré, růžové a zelené) a byzantisující pozdně románský stylový systém je v mnohem větší míře obohacován o protáhlé výběhy iniciál a do bordur expandující kaligrafické ornamenty. I v tomto smyslu se vývoj Benátské školy shoduje s vývojem padovské dílny Giovanniho da Gaibana, ale v obdobném smyslu jako v 50. a 60.letech i nyní postupuje vlastními prostředky (viz kap.II.2.1-2), paralelně jako hlavní soudobé dílny ve **Furlansku** (dílna Evangeliáře Aquilejského z Kapitulního archivu v Udine, cod.17 z 60.let '200 nebo dílna Římského misálu z Cividale, Archeologické museum, cod.86 z 50.-60.let '200 a dílna Antifonáře z Udine, nyní v **Goricii**, Knihovna seminární, cod.F ze 70.let '200).²⁵ Druhým hlavním ohniskem této pozdně románské byzantisující tradice je **jižní Itálie se Sicílií**. *Byzantisující protogotický štaufský styl* 2.poloviny '200, podobně jako v Benátkách, přímo navazuje na předešlou etapu (sledovatelnou od 90.let 12.století). Na rozdíl od časů Fridricha II. lze sledovat jisté zdůraznění expresivity formálního tvarosloví, jakoby navracejícího se k maximálně dynamickému charakteru iluminací 90.let 12.století při současném posunu k větší kresebnosti a důraznějšímu zjednodušení původních vzorů. Politické peripetie, které postihly jižní Itálii a Sicílii po smrti Fridricha II. (r.1250) se však v dochovaném iluminátorském umění odrážejí jen z části a vývoj zdejší knižní malby není poznamenán ani politickým rozdělením Sicílie a Neapolska. Dochované rukopisy lze spojit s jednotlivými dědici Fridricha II., ale činnost dílen, z nichž vzešly pokračovala kontinuálně i v anjouovských časech.

S **Manfredem** (1250-1266) bývá spojováno laické skriptorium (patrně v Neapoli), činné v 50.-60.letech '200²⁶ a *Manfredinova Bible* (Vat.lat.36), sepsaná v dílně písaře „Johensise“,

převažují stylové komponenty boloňského původu např. *Antifonář z kláštera S.Pietro* (Padova, Antoniana, B.18) z 80.let '200 a *antifonáře a graduál z dómu v Gemoně* (Udine, Arcibiskupské museum) viz G.Bergamini 1985 (pozn.7), kat.17-19 a kap.II.1.1. – pozn.108 a kap.IV.2.4.

²³ K dílně *Statutů benátských ze Státního archivu* (ms.Cod.527) z 50.-60.let '200 a skriptoriu činném pro San Marco - dílně *Velké čtyřsvazkové Bible z Marciany* (Lat.I., 1-4 = 2108-2111) viz S.Marcon 1995 (pozn.7), s.60 a 114 a 17-20 a 60-64. A ke spojitě výzdobě chrámu Svatého Marka s *Velkou čtyřsvazkovou Bibli z Marciany* - mozaiky severní části atria v San Marco (Josefova historie na 1.-3. kupoli) a západní kupole San Marco (Daniel, David, Šalamoun a P.Marie).

²⁴ K *Třísvazkovému Homiliáři z Marciany* (Lat.III, 99-101=2428-2430) a *Dvousvazkovému Rituale z Musea Correr* (Cod.Cicogna 1006, cl.V.98 a Cicogna 2015) ze 70.-80.let '200 viz S.Marcon 1995 (pozn.7), s.116-120 a 61-62 a 118-119.

²⁵ K situaci ve Furlansku a ke zmíněným rukopisům *Evangeliáře Aquilejského z Kapitulního archivu v Udine* (cod.17) z 60.let '200 nebo *Římského misálu z Cividale* (Archeologické museum, cod.86) z 50.-60.let '200 a k *Antifonáři z Udine*, nyní v **Goricii** (Knihovna seminární, cod.F) ze 70.let '200 viz G.Bergamini ed.; *La Miniatura in Friuli*, Udine 1972, s.88 ad a týž 1985 (pozn.7), s.18-19 a kat.14 (*Evangeliář Aquilejský z Kapitulního archivu v Udine* (cod.17) z 60.let '200 a detailněji kap.I.1.2.

²⁶ Rukopisy tohoto laického skriptoria (patrně z Neapole): *De arte venandi* (Vat.lat.38) a *De balneis puteolanis* (Roma, Biblioteca Angelica, ms.1472) jsou datovatelné dle uvedeného jména panujícího Manfreda, a to i s jeho královskou titulaturou, což posunuje jejich vznik po r.1258 a dobu dokončení před r.1266. Blíže o vztazích *De arte venandi* (Vat.lat.38) a *De balneis puteolanis* (Bibl.Angelica ms.1472) ke *Carmen de rebus siculis* z Bernu

datovatelná mezi léta 1254-1266, v jejíž výzdobě jsou soustředěny charakteristické rysy jihoitalské iluminace předanjouovských časů, a to v nejvyšší dochované kvalitě.²⁷ Tradiční motivy sestavované podle nových schémat spolu se zmíněnou expresivitou a kresebností sblíží Mistra Manfredovy Bible s vývojovým směřováním padovské iluminace i knižní malby v Benátkách, ale ve srovnání s díly skriptoria Giovanniho da Gaibana působí spíše jako jeho stylový předstupeň, ač vznikají v době souběžné nebo krátce po da Gaibanově Epištolári padovské katedrály (z r.1259) a ve srovnání s benátskými rukopisy se naopak jeví více expresivní a podle jednotlivých tvaroslovných prvků *spíše romanisující než byzantisující*. Přesto ale uvedená centra odrážejí společné vývojové směřování, ač přímé spojení mezi nimi s největší pravděpodobností není.

S *Konrádem II. Sicilským zv. Konradin* (1254-58, 1268) jsou spojovány dvě rozdílné dílny: *Dílna Konradinovy Bible z Baltimoru* (ms.152), datovatelná aq.1268, představuje silně byzantisující, *historisující* (návraty k 90.létům 12.století) a současně manýristicky pozdní stylovou polohu jihoitalské iluminace.²⁸ Nápadná je zejména důsledná expanse výzdoby do bordur (Tab.V.3)1.d.6), přičemž tento typ výzdoby bordur vzniká ve stejné době jako První boloňský styl, který tentýž problém řeší zcela jinak (detailněji viz kapitola II.2).

Druhá dílna *Bible z Trenta zv. Bassetti* (Trento, Městská knihovna, ms.2868) z 60.let '200 (snad 1266-68) v jistém smyslu představuje zlom ve vývoji jihoitalské iluminace, ale bez důsledného přetržení kontinuity a bez potlačení tradičních zdejších návratů k byzantismům i místním pozdně románským základům.²⁹ Charakteristické motivy výzdobného systému tohoto rukopisu vedly k hypotéze o odchodu části jihoitalských iluminátorů do Boloně, kde se od přelomu 70. a 80.let '200 a zejména v 80.letech počíná projevovat obdobné barevné ladění (červenavé hnědi, narůžovělé, okrové, jasně červené oproti modři, šedomodrým tónům a zářivému zlacení, avšak transparentním nepastózním způsobem nanášených) i obdobný důslednější kresebný elegantní linearismus (podle francouzských vzorů), což mohlo *napomoci vzniku Druhého boloňského stylu*.³⁰ Jižní Itálie by tedy nejen přijímala a přetvářela podněty ze severu, ale současně i výrazně zasáhla do vývoje Boloňské školy, konkrétně by spoluformovala vznik Druhého boloňského stylu.

Společným rysem této pozdní štaufské knižní malby je kromě expresivity i zmíněná tendence ke kresebnosti a linearisaci forem, doprovázená stále zřetelnějšími citacemi ze soudobé francouzské knižní malby. V **Neapoli** samotné již od 60.let '200, tedy ještě za Štaufů působí první *francouzská skriptoria*, která mohla poskytnout bezprostřední zdroje motivům tohoto druhu a současně výrazně spoluutvářela podobu nové syntézy, která vzniká v Neapoli v 70.-80.letech '200, přičemž *po pádu Štaufů* právě tyto francouzské komponenty v *původně štaufských dílnách, činných i za Anjouovců*, ještě výrazněji zesílily.³¹ Výsledkem je tedy

(ms.Cod.120) z 90.let 12.století viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.5), s.49-50, M.Rotili; *Miniatura francese a Napoli*, Napoli 1968, s.7-9.

²⁷ Blíže o *Manfrediho Bibli* (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.36) z rozmezí let 1254-1266 viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.5), s.53-58.

²⁸ Blíže o *Konradinově Bibli z Baltimoru* (Baltimore - Maryland, Walters Art Gallery, ms.152), datovatelné post quem 1254 (nástup na trůn) a ante quem (smrtí objednavatele) 1268 viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.5), s.58-60.

²⁹ Blíže o *Bibli z Trenta zv. Bassetti* (Trento, Biblioteca Comunale, ms.2868) a její nejisté dataci viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.5), s.61-64 (výzdoba započata před 1266, ale dokončena po 1268). Z rozsáhlé literatury k tomuto rukopisu důslednou monografickou analýsu viz M.G.Ciardì Dupre Dal Pogetto ed.; *Codici miniati della Biblioteca Comunale di Trento*, Firenze 1985, s.69-98.

³⁰ O uvedené vrstvě rukopisů kolem Mistra z r.1285 viz kapitola II.1.2 a orientačně A.Conti 1981 (pozn.1), s.28-

³¹ Blíže o hypotéze o odchodu jihoitalských iluminátorů pozdní štaufské éry do Boloně a jejich případném podílu na formování Druhého boloňského stylu viz M.Daneu Lattanzzi 1966 (pozn.5), s.64 a srovn.s A.Conti 1981 (pozn.1), s.30ad. a M.G.Ciardì Dupre 1985 (pozn.29), s.69-77.

³¹ K francouzským skriptoriím v Neapoli, činným za Štaufů a k *Bibli z Britského musea* (Add.31830) z 50.-60.let '200 viz M.Rotili 1968 (pozn.26), s.12-15 a příslušná kat.hesla. K pozdní tvorbě Mistra Manfredinovy Bible viz

expresivní pozdně románský byzantisující styl, kresebnější a v rozvrhu výzdoby sledující obdobné formální problémy jako ryze gotické iluminace Boloňské školy, dílem místními a tradičnějšími prostředky, dílem pomocí tvarosloví boloňského či francouzského původu. Hranice mezi oběma póly italské iluminace je tedy značně stírána, byzantisující centra přejímají repertoár i skladebná schémata z ryze goticky definovaných dílen a tyto naopak čerpají ze soudobých pozdně románských byzantisujících rukopisů důležité stylotvorné elementy, které zásadním způsobem stimulují vývoj ryze gotického iluminátorského systému. Přesto je formální rozdělení dílen podle povahy jejich stylu užitečným prostředkem orientace ve vzájemných vztazích mezi oběma, zdánlivě nesourodými světy.

Protipólem k této pozdně románské a byzantisující tradici se může jevit styl odlehčenějších forem, méně spojený s předešlou tradicí a bližší záalpským formám gotického stylu, ale jeho spřízněnost s francouzskými gotickými díly není ve znamení pasivní závislosti, ale naopak představuje osobitou interpretaci i vlastní variaci v rámci obdobného i časově paralelního a do značné míry zcela svébytného směřování *italské gotické knižní malby*. K centrům tohoto druhu patří především **Boloňská škola** a široký okruh dílen a center s ní spojených nebo Boloňskou školou inspirovaných k stylovým formám odvráceným od pozdně románské byzantisující tradice. Na vzniku tohoto nového stylového systému v Boloni samé se však podílel široký okruh toskánských a umbrijských center (Florence, Siena, Pistoja, Cortona, Arezzo, Gubbio i Assisi), takže dovršení výsledné formy v Boloni (v *Prvním boloňském stylu*) současně vede též k odstředivým tendencím a vyhraňování osobitých stylů v jednotlivých lokálních centrech, které bude ve většině z nich dovršeno až koncem '200 a počátkem '300.

Odhlédneme-li od spleťtého problému geneze Prvního boloňského stylu (detailněji řešen v kap.II.1.3 + IV.2.2), jeho nejstarším plně vyvráleným a zcela charakteristickým dílem je výzdoba *Oxfordské Bible z r.1265* (Oxford, Bodleian Library, Canon.Bibl.Lat.56), sepsané písařem Janfrancem de Pancis da Cremona.³² V mnohém završuje předchozí období hledání a současně též předznamenává hlavní díla tohoto stylu: *Pařížskou Bibli č.22* od písaře Ruggera di Paganello da Forli (Bibliothèque Nationale, lat.22) z let 1267-70 a zejména *Vatikánskou Bibli č.20* z dílny Miniatora di St.Alessio in Bigiano (Vat.lat.20) ze 70.let '200.³³ Tento rukopis již odráží novou změnu směrem k zdůraznění rychlosti a zběžnosti provedení – chladnými tóny akvarelových barev: hnědí, modří, zelení (střídajících původní kontrast dominující modře a červeně), s jednoduchými droleriiemi, které stále více obrušují tradiční způsoby zobrazení ve prospěch narativnosti, postupně stupňované.³⁴

Z celé řady dalších dílen a jednotlivých iluminátorů (detailněji viz kap.II.1.3) lze upozornit na spolutvůrce nového stupně boloňské knižní malby, tedy průkopníky či *zdroje Druhého boloňského stylu*, který v jejich tvorbě krystalisuje v 80.letech '200 a vrcholí po r.1300; Např. Miniatore di Imola, v jehož iluminacích po 70.letech '200 sílí vazby k expresivním umbrijským a kresebným florentským iluminacím (detailněji kap.II.1.3).³⁵ Kontinuita vztahů

F.Avril ed.; *Dix siecles d'enluminure italienne, VI – XVIe siecle*, Paris 1984, s.52-54. O *Bibli ze sbírky Montreil* (Paris, BN.lat.10428) ze 60.-70.let '200 viz tamtéž, s.53, jeho součinnosti s Místrem Bible Bassetti na výzdobě *Bible ze Svaté Jenovéfy* (Paris, Bibliothèque Sainte-Genevieve, ms.14) ze 70.-80.let '200 viz tamtéž, s.52-53 a k nejpokročilejšímu dílu Mistra Manfredinovy Bible o *Bibli Etienna Baluze* (Paris, BN.lat.40) z přelomu 70.-80.let '200 signované písařem Johensem viz tamtéž, s.54. Do pozdní tvorby Mistra Konradinovy Bible dáván Al-Raziho *Lékařský traktát z anjouovské královské knihovny v Neapoli* (Abu Bakr Muhamad ibn Zakaria zv. Al-Razi; Havi seu Continens, Paris, BN.lat.6912) po r.1279 a možná do r.1282 viz F.Avril 1984 (pozn.31), s.54-55.

³² Blíže o boloňském Prvním stylu a *Oxfordské Bibli z r.1265* (Oxford, Bodleian Library, Canon. Bibl. Lat.56) viz A.Conti 1981(pozn.1), s.20-21.

³³ Blíže o *Bibli z Paříže č.22* (BN.lat.22) z let 1267-70 a *Vatikánské Bibli č.20* (Vat.lat.20) ze 70.let '200 viz A.Conti 1981(pozn.1), s.21 ad. a ilustrativně viz F.Avril 1984 (pozn.85), s.78-79, 103, 118-119.

³⁴ Blíže o vývojovém přínosu *Bible Vat.lat.20* ze 70.let '200 viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.21.

³⁵ K problematice tvorby dílny *Miniatore di Imola* viz F.Farranda; *Cor unum et anima una. Corali miniati della chiesa di Imola*, Faenza – Ravenna 1994, s.105-106, 129-131 a 177-179.

mezi Popádím, Toskánskem a Umbrií, dosud zdůrazňovaná pouze v souvislosti se vznikem Prvního boloňského stylu a poté až kolem r.1300 bude výrazně zhodnocena i ve 30.- 40.letech '300 a nelze ji zužovat pouze na Giottovo působení v Padově a jeho dědictví (detailněji viz kap.II.2.1-2 + kap.IV.2.2 + IV.2.5-6). Pro bezprostřední vznik Druhého stylu je však mnohem významnější Mistr z r.1285 (změnou barevné škály k pestrým tónům a využíváním předloh palailogovského původu v kombinaci s francouzskými, anglickými a boloňskými vzory předešlé vrstvy), Druhý mistr z Gubbia i Mistr Samuelovy knihy a Knihy králů (Firenze, Laur.Plut.I.dex.9 – detailněji kap.II.1.3), z jejichž individualisovatelných stylových projevů čerpá Franco Bolognese, v jehož Žaltáři z Universitní knihovny v Boloni (ms.346) byly již mezi léty 1275-80 poprvé zcela zřetelně zformovány hlavní formální prostředky Druhého stylu.³⁶ Posun je spojen především se změkčením modelace, zplastičením forem figurálního kánonu i ornamentálního tvarosloví (detailněji kap.II.2.1-2 + kap.IV.2.3) a již zmíněnou proměnou barevné škály od pestrých zářivých tónů k zlatohnědým, oranžovým, hnědofialovým možná podle jihoitalského Mistra Bible z Trenta zv.Bassetti (Trento, Městská knihovna, ms.2868) z 60.let '200 (snad 1266-68 – viz výše).

Rozsah působnosti Boloňské školy ve 2.polovině '200 představuje rovněž velmi spleťtí téma (detailněji viz kap.II.1.2), a to jak z hlediska kvantitativního (geografického), tak z hlediska kvalitativního: od přímého spojení s Boloňou (Modena, Imola: přímá činnost boloňských dílen a iluminátorů), přes lokální varianty boloňského stylu (Padova, Piacenza – kapitulní skriptorium, Aquileja), ku lokálně charakteristické transformaci boloňských vzorů, která však nedosáhne kvalitativního stupně plně vyhraněné lokálně nezaměnitelné gotické stylové syntézy. Tyto **eklektické stylové pokusy o syntésu** však ve 2.polovině '200 zakládají důležité zdroje, zhodnocené v navazujícím období. V rámci knižní malby **Lombardie, Savojska a Ligurie** vyniká františkánské skriptorium v Miláně a janovské skriptorium při San Domenico, kde asimilační tendence váže nesourodé tvarosloví pozdně románského a soudobého francouzského původu do eklektických forem.³⁷ Pro Toskánsko je ve 2.polovině '200 charakteristické křížení obou hlavních stylových tendencí a následné prolínání pozdně románských forem (po způsobu padovské dílny Giovanniho da Gaibana) s tvaroslovím charakteristickým pro Boloňskou školu.

Ve **Florencii** po r.1250 působily jak dílny, které používají pozdně románské motivy podle pokročilých schémat Boloňské školy (Mistr Bible z Laurenziany, Conv.Sopr.593), tak dílny podílející se na vzniku Prvního Boloňského stylu (dílna Třisvazkové Bible z Laurenziany, Plut.I, dex.1-3), ale i tvůrci přímo svázaní s Prvním boloňským stylem (Maestro dei Corali di Bagnacavallo v 60.-70.letech a Mistr ze Sant 'Alessio in Bigiano v 60.letech) a konečně též skriptoria spojená s okruhem toskánských a umbrijských dílen (Legendář od františkánů ze Santa Croce, Firenze, BN. Conv.Sopr.Sta Croce, ms.C.V.5 ze 70.-80.let '200).³⁸ Ilustrativním příkladem situace ve Florencii je činnost skriptoria při Santa Maria Novella (od 60.-90.let '200), v jehož tvorbě se odráží vazby k ostatním centrům Toskánska (působí na iluminaci v **Luce**: antifonáře ze San Frediano, cod.A, C-E ze 70.-90.let, v **Pise**: část druhého svazku Bible ze Semináře sv.Kateřiny, ms.189 z 90.let a přejímá typy iniciál z **Arezza**: dle Antifonářů z dómu v Arezzu, Kapitulní knihovna, cod.A-E z 50.let) i dobově příznačný vývoj od pozdně románského tvarosloví, přes asimilaci západních motivů a vazby k Boloňskému prvnímu

³⁶ K Žaltáři z Universitní knihovny v Boloni (ms.346) od Franca Bolognese z let 1275-80 viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.30-34 a 38 ad.

³⁷ K činnosti františkánského skriptoria v Miláně viz kap.II.1.3 – pozn.111 a M.Boskovits ed.; *Miniature a Brera (1100-1422): Manoscritti della Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private*, Milano 1997, s.78-83 a k janovské dílně při San Domenico, činné pro místní klášter při S.M. del Castello viz P.B.Baroffio; *Corali miniat di Santa Maria di Castello*, Genova 1976, s.15 a F.Avril 1984 (pozn.31), s.36-39 – kap.II.1.3 – pozn.113 ad.

³⁸ Detailně k uvedeným dílnám kap.II.1.3.-pozn.115-133 a k problematice vztahů mezi toskánskými centry viz kap.IV.2.5.

stylu, až ke spojení se soudobou sienskou iluminací (tj. jako zdroj části sienských rukopisů: prostřednictvím *Misálu A v Santa Verdiana v Castelfiorentino* ze 70.let).³⁹

Podobně též v **Sieně** je ještě v 80.letech '200 plně využíváno pozdně románské tvarosloví (část rukopisů ze *Santa Maria dei Servi – antifonář cor.E a graduál cor.F* ze 70.let a část *antifonářů pro sienský dóm – cor.35E, 34D, 33-35* z 80.let), ale přímo na tyto dílny navazující iluminátoři orientovaní na florentské vzory z okruhu skriptoria při Santa Maria Novella (podle zmíněného *Misálu A v Santa Verdiana v Castelfiorentino* ze 70.let vzniká *Sienský graduál z Cortony č.1*, Cortona, Opera del Duomo cod.1 z 1285-90) již postupně transformují původní pozdně románský repertoár do pokročilejších forem.⁴⁰

Pokud Florencie ve 2.polovině '200 poskytla Sieně důležité impulsy pro transformaci pozdně románského dědictví, v jejímž rámci vzniknou základy sienského stylu, a současně se inspirativním způsobem podílela na formování Boloňského prvního stylu, v Sieně se vazby k Boloni ještě v 90.letech '200 projevují spíše jako recepce boloňských vzorů (*Sienská statuta ze Státního archivu*, ms.Statuti 11).⁴¹ Ale v Sieně samotné již v 80.letech krystalisuje jádro budoucí místní gotické syntézy (počátky tvorby *Memma di Filippuccio: antifonář 46-2*, Siena, Museo Opera del Duomo), která se sice zatím jeví jako okrajový stylový proud v rámci místní knižní kultury, ale již od 90.let '200 v Sieně zcela zatlačí předešlou orientaci na Florencii a naopak, v 90.letech bude Florencie čerpat podněty z tohoto sienského stylu.⁴²

Také **Arezzo** je součástí knižní kultury provázané s Toskánskem, Umbrií i Boloňou. „První stupeň aretinské iluminace“ je příkladem stylového okruhu inspirujícího vznik Boloňského prvního stylu i podnětně formujícího florentské knižní malířství (*Antifonáře z dómu v Arezzu*, Kapitulní knihovna, cod.a-E z 50.let '200 působí na florentskou dílnu při Santa Maria Novella i Boloňu: *Antifonáře z Vallepietra*, Bologna, Biblioteca Civica, ms.510-513, 515-516 z konce 50.let). „Druhý stupeň aretinského stylu“ (*Graduál dómu v Arezzu – cod.E a Antifonáře z Pieve d'Arezzo*, cod.A, H, I, L z 60.-80.let), který byl v originální variantě přetvořen i v **Cortoně** (*Pětisvazkový antifonář*, Cortona, Biblioteca Comunale, cod.4C, 5.D, 6.E, 7.F, 8.G z počátku 70.let) v 60.letech, přejímá nejprogresivnější motivy z boloňských vzorů z Prvního stylu a spojuje toto tvarosloví s konservativními motivy vrcholně románské tradice (dle *Antifonářů z městské knihovny v Cortoně*, cod.43, 47, 12 z 12.století). Pozdní práce této dílny z 90.let '200 dokládají závislost na Boloňském prvním stylu (např. *Oxfordské Bibli* z r.1265 – viz výše) a patrně v souvislosti se zkázou aretinského dominia v důsledku války s Florencií (1288-91), činnost této dílny zaniká a s ní i pokus o místní iluminátorský styl.⁴³

Mnohem nejasnější je situace v **Gubbii**. Ze *skriptoria při sv.Petru* vyšla řada osobností, která důrazně zasáhla do vývoje Boloňské školy (*Oderisi da Gubbio*, *Maestro di Gubbio* z 80.let do Prvního stylu, *Druhý mistr z Gubbia* v 80.-90.letech do Druhého stylu), ale v Gubbii samotném lokální syntéza nevzniká a zdejší díla 2.poloviny '200 neshodnotit jako projev inspirující Boloňu či naopak závislý na Boloni (*Antifonář ze Státního archivu v Gubbii*, ms.02 ze 4.čtvrtiny '200).⁴⁴

³⁹ Ke skriptoriu při Santa Maria Novella viz kap.II.1.4.-pozn.124 a monograficky S.Orlandi; *I libri corali di Santa Maria Novella, con miniature dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1966, s.20-26 ad.

⁴⁰ Ke zmíněné vrstvě sienských a s nimi souvisejících rukopisů detailněji viz kap.II.1.4.-pozn.136-140 a kap.IV.2.5.

⁴¹ tamtéž – pozn.141 a G.Preitali 1982 (pozn.1), s.63-64 a pozn.81.

⁴² Ke zmíněné vrstvě rukopisů a k počátkům Memma di Filippuccio detailněji viz kap.II.1.4.-pozn.142-145 a kap.IV.2.5.

⁴³ K situaci v Arezzu a v Cortoně detailněji viz kap.II.1.4.-pozn.146-150, kap.IV.2.5 a monograficky R.Passalacqua-M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto; *I codici liturgici miniati duecenteschi nell'Archivio Capitolare del Duomo di Arezzo*, Firenze 1980, s.3-20 a M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto – M.Degli Innocenti Gambutti; *I codici miniati medioevali della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Firenze 1977, s.33-58.

⁴⁴ Ke zmíněné vrstvě rukopisů detailněji viz kap.II.1.4.-pozn.151.

Předivo vztahů mezi těmito toskánskými a umbrijskými dílnami dobře souzní s nepřehlednými dobovými politickými peripetemi v této oblasti po smrti Fridricha II. v 50.-70.letech '200 (převraty v jednotlivých komunách a střídajícími se vlnami emigrantů rozlévajících se po uvedeném okruhu center – detailněji viz kap.II.1.4). Kromě uvedených toskánských a umbrijských náběhů k místně charakteristickým stylům, však boloňský systém výzdoby knih přeci jen již v závěru 2.poloviny '200 poskytl jeden z rozhodujících podnětů k vyhranění prvních **lokálních ryze gotických stylových syntés**. Situace v **Assisi** se nejvýrazněji podobá naznačené vrstvě toskánských a umbrijských center. I zde je zformován místní styl, který bude základem dalšího vývoje skriptoria při S.Francesco, ale paralelně vedle této orientace působí i odlišné dílny. Jádrem místní stylové syntézy vzniklo spojením formálních prostředků dvou dílen; První reprezentují následníci Mistra Bible Giovanniho da Parma (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.17) ze 40.let '200, kteří v 50.-80.letech transformují původně francouzské tvarosloví do měkčích forem, v mnohém paralelně s vývojem Boloňské školy a tedy bez přímé závislosti na boloňských vzorech, i když část motivického repertoáru z Prvního boloňského stylu od 80.let '200 také využívají (od *Breviře z Assisi*, Ass.272).⁴⁵ Druhým zdrojem místní syntézy je dílna Misálu z Assisi (Ass.262) z rozmezí 1280-83.⁴⁶ Kromě odlehčených forem předešlé dílny tento rukopis do Assisi zavádí rozvilinové sestavy v bordurách kombinované s žerděmi a plně plastické a expresivní pojetí figurálního kánonu, v mnohém i v souvislostech s výzdobou místního chrámu Sv.Františka (detailněji kap.II.2.2). **První syntéza assiské iluminace** pak vzniká v dílně Breviře z Assisi (Ass.600) ve 2.polovině 80.let '200. Paralelně vedle tohoto hlavního a do budoucna určujícího stylového proudu působí však v Assisi řada dalších iluminátorů, kteří oscilují **od pozdně románských forem až po těsnou nápodobu boloňských vzorů**, přičemž z okruhu těchto iluminací vyniká dílna Antifonáře (Ass.Cant.2/ms.1) z počátku 80.let '200, která byla kontinuálně činná až do '300.⁴⁷

V **Perugii** také vzniká místní stylová syntéza ve spojení s místní monumentální malbou (následníci Giunta Pisana), avšak na rozdíl od kosmopolitního Assisi zdejší kapitulní skriptorium při sv.Vavřinci v přímé návaznosti na díla 1.poloviny '200 (*Antifonář ze San Lorenzo*, ms.15 a *Antifonář ze San Fortunato*, ms.37) bez výraznějších stylových experimentů mimo vymezený stylový systém dovršuje v 50.-70.letech '200 úsilí předešlých místních iluminátorů (*Antifonáře ze San Domenico*, Perugia, Biblioteca Augusta, ms.2790, 2792, 2795). Výsledný expresivní, plastický a velice dekorativní styl bude základem i pro vývoj v '300 (odlehčené typy iniciál, plastické akanty v rozvilinách a bohaté dessiny, od 90.let '200 rozviliny expandují do bordur – detailněji kap.II.1.5 + kap.II.2.+III.1.3 + III.2.1-2). Již v 80.letech peruginští iluminátoři přinášejí tento styl **do Orvieta**, kde postupně k počátku '300 zcela vytlačí místní laické skriptorium orientované na vzory boloňského původu, činné v 70.-80.letech (*Právní rukopisy*, Státní archiv, n.23 a 30) i premonstrátské skriptorium při San Severo (*antifonáře pro dóm v Orvietu*, Opera del Duomo, ms.187-190), činné v 70.-90.letech '200 dle francouzských vzorů, postupně transformovaných k místním umbrijským expresivním formám.⁴⁸

⁴⁵ K následníkům Mistra Bible Giovanniho da Parma (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.17) ze 40.let '200 a jejich dílům, jako je *Bible z Perugia* (Perugia, Biblioteca Augusta, I.70) z 50.let '200 a s ní spojená výzdoba *Breviře ze sakristie S.Francesco v Assisi* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.271) z 50.-60.let a *Breviři z Assisi* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.272) z 80.let '200 viz M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto 1990 (pozn.10), s.89-98 a 128-129 a detailněji kap.II.1.5-pozn.152-153.

⁴⁶ K dílně *Misálu z Assisi* (Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, Ass.262) z rozmezí 1280-83 viz kap.II.1.5-pozn.154 a M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto 1990 (pozn.10), s.98-112.

⁴⁷ K uvedenému okruhu rukopisů viz kap.II.1.5-pozn.155-157 a kap.II.2.2.

⁴⁸ K problematice peruginské knižní malby 2.poloviny '200 blíže viz kap.II.1.5-pozn.158-161 a příslušné údaje v kap. II.2.1-2 + III.1.3 + III.2.1-2 + kap.IV.2.6.

Velmi zvláštní situaci lze ve 2.polovině '200 doložit v **Římě**. Produkce stylově maximálně různorodých iluminátorů (vedle sebe působí dílny z Benátek, Sicílie a severní Francie) pokračuje i v 2.polovině '200, ale právě ve francouzských dílnách činých pro římskou kurii vzniká v 60 letech '200 místní **francouzsko – římská stylová syntéza**, která je jakousi variantou severofrancouzského stylu (Sakramentář z Anagni, Vat.Chigi C.IV.174 z 60.-70.let) a tento místní francouzský styl je rozvíjen až do 90.let '200. Za Honoria IV. (1285-87) do Říma přicházejí též iluminátoři z Perugie (Misál, Vat.Reg.lat.2048), kteří zde zůstanou až do počátku '300. Z těchto různorodých zdrojů ale současně již v 80 letech '200 vzniká **římská stylová syntéza** typicky italského původu (Římský misál ze soukromé sbírky – J.Günther 1994, kat.4).⁴⁹

V **Neapoli** ve 2.polovině '200 také působí velmi značně různorodé dílny. Pozdní práce **původně štaufských skriptorií** byly již výše zmíněny (Mistr Manfredinovy Bible v 60.-70.letech a jeho součinnost s Mistrem Bible Bassetti v 70.-80.letech '200 a písařem Johensisem a pozdní tvorba Mistra Konradinovy Bible v 70.-80.letech '200), jako činnost **francouzských skriptorií**, sledovatelná od 50.let '200, tedy ještě za vlády Štaufské dynastie, za Anjouovců v 80.letech stále více přejímá z místního jihoitalského tvarosloví, takže vzniká **francouzsko – neapolský styl**, který však uchovává svůj plně vyhraněný francouzský charakter, pouze v jednotlivostech ozvláštněný jihoitalskými motivy. Na rozdíl od obdobných francouzských dílen v Římě jde tedy o podstatně eklektičtější systém, ale současně též otevřenější italským motivům. Paralelně s těmito francouzskými dílnami, také od 80.let '200, vzniká **neapolská stylová syntéza** typicky italských forem, kterou lze sledovat ve dvou spřízněných variantách. První je spojitelná **přímo s Neapolí** (Historia Scolastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu, Palermo, BN.ms.I.F.10), kde došlo k dokonalému prolnutí motivů francouzského, pozdně románského, boloňského i peruginského původu a jejíž formy od 90.let '200 působily na vývoj iluminace v Messině, Palermu (tam vznikají lokální varianty neapolského systému) a v Římě. A druhou polohu neapolské stylové syntézy dokládají rukopisy z tzv. "**Prvního stylového stupně z Cava dei Tirreni**" – Komentáře Petra Lombardského (Biblioteca di Badia di Cava dei Tirreni, ms.22 a ms.23) sepsané kolem poloviny '200 a iluminované od 80.let '200, v jejichž výzdobě je na rozdíl od přímých neapolských rukopisů více zdůrazněna spojitost s pozdní štaufskou tradicí a dobovými byzantismy.⁵⁰

V souvislosti s těmito ryze gotickými lokálními styly však posice a úloha Boloňské školy pro 2.polovinu '200 o to více vyniká a po pravdě řečeno, nemá srovnání. Orientačně lze tedy udržet rozčlenění knižní produkce sledované doby do tří okruhů (i s vědomím prostupnosti takto vymezených hranic); do vrstvy protogotického byzantisujícího stylu, dále do vrstvy spojené s Boloňskou školou a center připravujících vyhranění svých lokálních stylových syntés a třetím okruhem mohou být uvedena centra, v nichž během 2.poloviny '200 vývoj dospěl k plně definované podobě svého lokálního gotického stylu (Assisi, Perugia, Řím a Neapol), ačkoliv zatím jen omezeného na místo svého vzniku.

IV.1.3: PRVNÍ TŘETINA TRECENTA

Během 1.třetiny '300 (1290-1330) je v italské knižní malbě dovršena **stylová diferenciacie jednotlivých lokálních center**, v nichž vznikají místně charakteristické stylové syntézy, které buď přímo navazují na místní tradice předešlé doby (např. v Boloni, Florencii, Sieně, Assisi, Perugii, Neapoli a Římě) nebo jde o střediska, v nichž od přelomu '200 a '300 místní stylová syntéza teprve vzniká (např. Pisa, Lucca nebo Salerno), ať již je touto syntésou zcela autonomní stylový systém či stylová varianta výrazně spojená s některým z hlavních center dobové produkce (např. Padova ve vztahu k Boloni). Současně dochází též k výraznější

⁴⁹ Detailněji o situaci v Římě ve 2.polovině '200 viz kap.II.1.5-pozn.162-165 + kap.II.2.1-2 + IV.2.8.

⁵⁰ Detailněji k situaci v Neapoli ve 2.polovině '200 viz kap.II.1.5-pozn.166-171+ kap.II.2.2-1.

diferenciaci v rámci jednotlivých škol a dílen, přičemž jako ve 2.polovině '200 lze i nyní sledovat tutéž otevřenost iluminátorských dílen a pohyb iluminátorů mezi jednotlivými skriptorii daného centra i mezi různými centry. Vzájemné vazby mezi jednotlivými dílnami i středisky iluminátorských aktivit navazují na situaci z části naznačenou v 80.letech '200; Tedy z formálního hlediska lze vymezit okruh severoitalských center, oproti umbro-římskému prostoru a jeho vazbám k jižní Itálii a stále zřetelněji se rýsující lokálně rozrůzněný, ale přeci jen nezaměnitelný charakter toskánské knižní malby jako sevřenějšího celku, který ale také nepostrádá vazby ke specifické vrstvě umbrijských dílen a není zcela uzavřen ani podnětům z Boloně.

Boloňa patří k hlavním centrům sledované doby. Její mimořádný význam pro vznik lokálních stylových syntés je od počátku '300 stírán v rámci následného svěbytného rozvoje místních stylů, pro něž boloňské vzory poskytují jen dílčí motivy, avšak současně, zejména ve vztahu k Toskánsku, dochází i k opačnému procesu, kdy boloňské iluminace též čerpají z ostatních center Itálie. Pro *severní Itálii* se však Boloňa stává naprosto dominantním centrem, které do velké míry formuje proměny tamní iluminátorské produkce (od Piemontu, Lombardii a Ligurii, přes Popádí až k Benátsku). V Boloni samé je 1.třetina '300 dobou paralelní produkce různě orientovaných dílen, jejichž stylové kvality ale neporušují základní rámec typicky boloňského iluminátorského systému a současně přes stylovou rozrůzněnost společně formují kontinuální vývoj Boloňské školy. Východiskem, nejen v chronologickém, ale i stylovém smyslu jsou dílny přímo pokračující v *tradici 80.let '200: Mistr z r.1285 (Bible z Escorialu I.5 z přelomu 80. a 90.let), Mistr Bible z Modeny (Biblioteca Estense, ms.430), pokračovatelé Mistra Samuelovy knihy a Knihy králů z Laurenziany (Plut.I.dex.9 a Plut.III.dex.11) a Mistra Bible Klementa VII., činné i během 1.desetiletí '300, kdy udržují stylový systém pozdní fáse Prvního stylu, přičemž zejména Mistr z r.1285 a Mistr Bible Klementa VII. mnohým též připravují vznik kvalitativně nového stupně – Boloňský druhý styl.⁵¹ Současně ale v této vrstvě iluminací vzniká i opoziční proud k Druhému a Třetímu stylu, který bývá označován jako tradicionalistický a kontinuálně a paralelně doprovází hlavní vývojovou linii Boloňské školy 1.čtvrtiny '300, od počátků '300 až do 30.let (viz níže).*

Hlavní okruh iluminátorů *Druhého stylu* lze soustředit kolem Jacopina da Reggio (Decretalie z Vatikánu, Vat.lat.1375 z 90.let '200, Žaltář a Bibli z Universitní knihovny v Turínu, ms.D.II.3 a D.I.13 z přelomu '200 a '300 a Bibli z Britské knihovny, Add.ms.18720 z 1300-1310), dále Mistra z r.1311 a spadá sem i rané období tvorby Neria da Rimini, který se ale stává jedním z průkopníků Třetího stylu (po r.1314: *Antifonář boloňských františkánů*, Museo Civico, cor.540, sign. písař Fra Bonfantino). Právě tato vrstva iluminací kromě vazeb s jihoitalskou tradicí pozdních Štaufských dílen (z 60.-80.let '200) současně využívá toskánské podněty (nejen v pojetí figurálního kánonu a prostorovém pojetí výjevů), ale těží i ze vzorů palaiologovského původu (detailněji kap.III.1.1 + kap.III.2.1-2). Původní linearisace a oproštění (charakteristické pro První styl) je střídána větší plasticitou, objemovostí, pastózností nekontrastních barevných hmot, masivností tvarosloví a důslednou dynamisací prostorově rafinovaných komposic jednotlivých motivů expandujících do bordur i stále zřetelnějšími citacemi motivů z tradic Prvního stylu (detailněji kap.III.2.1-2). Naznačené je dovršeno ve *Třetím boloňském stylu*, který vedle Neria da Rimini předznamenávají i dílny specialisované pro potřeby university (skupina kolem *Dekretálii z Paříže*, BN.lat.8941 z 1310-20), přičemž ve 20.letech '300 je tato tendence dominantním projevem Boloňské školy (*Urbinský evangeliář*, lat.11 dopsaný r.1322 od Neria da Rimini), na níž se podílí řada dalších osobností: Mistr Dekretálii (Collegio di Spagna ms.280), Mistr Grazianu

⁵¹ Detailněji viz kap.III.1.1-pozn.2-4. Základní terminologické vymezení jednotlivých etap a stylových proudů boloňské iluminace viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.12 ad.

(Vat.lat.1368) a Maestro di Gherarduccio (*Kronika trojské války z Vidně*, ONB.cod.2571 a *Bible z Riccardiany*, ms.1538).⁵²

Paralelně tuto hlavní vývojovou linii boloňské iluminace 1.čtvrtiny '300 doprovází i **oposiční stylový proud (označovaný jako tradicionalistický)**, který také vychází z dílen udržujících tradice 80.let '200 (vč.vzorů v dílech Mistra z r.1285), ale současně toto tradiční tvarosloví spojuje s nejpokročilejšími formami raného '300 (včetně ohlasů Giottova stylu). Nedůsledně přijetí radikální reformy rozvrhu výzdoby knižních stran dle Neria da Rimini bylo jedním z důvodů pro označení „konservativnosti“ tohoto stylu.⁵³ Jeho hlavním ohniskem je dílna Mistra Senekova sborníku = Miniature di Seneca (*Senekovy spisy z Národní knihovny v Paříži*, lat.11855 z 1.desetiletí '300), který byl původně znám jako První mistr ze San Domenico (dle souboru antifonářů a graduálů ze San Domenico v Boloni).⁵⁴ Právě **od přelomu 20. a 30.let '300** se ale tento dosud okrajový stylový proud stává hlavním výrazem Boloňské školy, který ovládne zdejší iluminaci až do poloviny '300. Ve 20.letech zahajují svoji tvorbu Mistr Grazianu z Neapole (BN.ms.XII.A.1), s ním spojovaný Mistr Grazianu z Paříže (BN.lat.2508) a Mistr z r.1328 (*Statuta cechu obchodníků z r.1329 ze Státního archivu v Bologni*, cod.9), kteří svá vrcholná díla vytvoří ve 30.-40.letech a z jejich iluminací vyroste i styl Ilustrátora a Mistra z r.1346, nejskvělejších iluminátorů středověké Boloně.⁵⁵ Od přelomu '200 a '300 Boloňská škola působí i na celou severní Itálii, přičemž tamní centra, tak jako ve 2.polovině '200 v různé intenzitě přejímají podněty z boloňských iluminací, a to buď způsobem pasivním, to jest tamní dílny pevně **sledují vývoj v Boloni či přímo z Boloně dovážejí rukopisy** pro svoji potřebu (např.**Imola**) anebo aktivně využívají boloňské rukopisy jako vzor pro vznik svého lokálního stylu, který je buď **místní stylovou variantou**, závislou na boloňském knižním malířství (např.**Piacenza: dílna Velkého pontifikálu z Kapitulního archivu v Piacenze**, cod.32 z 90.let '200 paralelní ke stylu Mistra z r.1285 a **Padova: skriptorium činné pro ženský benediktinský klášter Sant'Agata, dílna Ordináře padovské katedrály**, Kapit.knihovna ms.E.57 z 90.let '200, dílny spoluvytvářející místní styl: **dílna Monaldovy Sumy k Dekretáliím z Antoniany**, ms.51, **dílna Boetiovy Útěchy z filosofie z Antoniany**, ms.203 a **dílna Spisů Uguccia Pisana z Antoniany**, ms.2 z přelomu '200 a '300, dále **dílna Antifonářů padovské katedrály**, uložených v Kapitulní knihovně, ms.B.14—16, A.14-16 z 1.třetiny '300 a **dílna Antifonářů pro chrám sv.Antonína v Padově**, uložených v Antonianě, ms.F.SS, A, B, K-N, P, Q z rozmezí 1305-1345, v jejichž tvorbě se ve 20.letech objevují počátky Ilustrátora – *Antifonář A*) nebo ve volnější závislosti na Boloni vytváří své **lokální stylové syntézy**, jejichž vývoj sice nelze spojit do přímé souvislosti s vývojem boloňských skriptorií, ale jejichž vznik současně nelze bez takového spojení vysvětlit (např. **Benátky: dóžecí skriptorium Pětisvazkového antifonáře pro San Marco**, Státní archiv v Benáčkách, Reg.114-118 z 1290-1330, v němž došlo k posunu stylové tradice a definici zásad nového místní stylu, od něž se odvíjí další benátská tvorba – např. **Dílna Statut obchodníků a námořníků: Statuta e Mariogola della Scuola della Madona della Misericordia dei Mercanti e Naviganti di Venezia ze sbírky G.Cini**, ms.1 z počátku '300 a **dílna Graduálu z dominikánského kláštera při sv.Janu a Pavlu v Benáčkách**, Museum Correr, ms.V,131 z 1310-30 a **dílna Breviře z Vatikánu**, Vat.lat.6069 z 1315-30, která je přímým východiskem pro dóžecí skriptorium Andrea Dandolla 30.-50.let a **furlanské dílny: skriptorium Francesca da Treviso** – orientované na Lombardii kolem r.1300, padovsky orientovaná **dílna Misálu z Archeologického musea v Cividale**, cod.88 z 1304-28).⁵⁶ Lokální styly volně závislé na

⁵² Detailněji kap.III.1.4-pozn.12-17 a kap.III.2.1-2.

⁵³ Detailněji o této vrstvě viz kap.III.1.1-pozn.18-20 a kap.III.2.1-2.

⁵⁴ Blíže kap.III.1.1.-pozn.19 a monograficky V.D.'Amato – A.Ace; *La Biblioteca di San Domenico in Bologna*, Firenze 1961, s.15ad.

⁵⁵ Blíže kap.III.1.1-pozn.21-23 a kap.III.2.1-2.

⁵⁶ Blíže k uvedenému okruhu center a jejich dílen viz kap.III.1.1.-pozn.25-39 a kap.III.2.1-2.

boloňských vzorech vznikají též v Lombardii (**Verona**: dílna Statutů veronské obce, Biblioteca Campostrini, ms.3036 z 20.let '200, **Bergamo**: dílna Antifonáře z Bergama, MA 618 z 1300-1320), Piemontu (**Vercelli**: skriptorium při sv.Pavlu z 1290-1310, **nelokalisovatelné piemontské dílny** dílna Breviře ze San Michele della Chiesa v Suse z 2.desetiletí '300, dílna Sborníku spisů Petra Lombarda, Turin, BN.ms.D.VI.18 z 1325-30) a Ligurii.⁵⁷ Souběžně ovšem celá severní Itálie z Boloně dováží mnohé rukopisy, které doplňují činnost takovýchto místních dílen.

Mimořádný rozsah knižní produkce v Boloni ani v 1.třetině '300 nepřekonalo žádné z italských center a vývoz rukopisů boloňského původu zprostředkoval mnohé z postupů boloňských iluminátorů i do ostatních zemí, západní a střední Evropy. Ostatní střediska knižní tvorby ve střední a jižní Itálii představují oproti Boloňské škole, centra spíše úzce sevřeného regionálního významu, i když mnohá z nich od 20.let '300 svým významem přesáhnou nejen regionální horizont a v průběhu 2.třetiny '300 zapůsobí též na vývoj knižní malby i mimo Itálii. **V rámci Toskánska** se výrazně uplatňuje **Siena**, jejíž stylová syntéza představuje velmi přitažlivý vzor i pro ostatní toskánská centra, včetně Florencie, která byla ve 2.polovině '200 regionálním ohniskem vývoje toskánské iluminace. V 80.letech '200 se ve výzdobě jednoho z antifonářů pro sienskou katedrálu (antifonář ms. 46-2, Siena, Museo Opera del Duomo) objevují první práce Memma di Filippuccio, v jehož dílně byl mezi 80.-90.léty '200 lokálně nezaměnitelný sienský styl dotvořen. Paralelně sice u části iluminátorů též doznívá orientace na vzory Boloňského prvního stylu (část dílny Sienských statut ze Státního archivu, Ms.Statutti 11, činná v polovině 90.let '200), ale dílna antifonářů sienského dómu (antifonáře z Musea sienského dómu, cor.35E, 34D a 33-5 z 80.let a 2 graduály cor.46-2 a 45-I a 2 antifonáře cor.37G, 36F z 1290-1310), činná od 80.let '200 do 1.desetiletí '300, se stala základním východiskem dalšího vývoje sienské iluminace a to především v souvislosti se zmíněnou dílnou Memma di Filippuccio.⁵⁸ Tento styl byl dále třiben v městských dílnách (např. v pokračovateli dílny Sienských statut ze Státního archivu, Ms.Statutti 11, činných od 1300-1334, mezi nimiž vyniká dílna Ser Cecca di Ildibrandino) a do kvalitativně špičkové podoby byl doveden novou generací iluminátorů nastupující po r.1315, jež zastupuje Pietro Lorenzetti (mladší část Lekcionáře ze sienské Městské knihovny, ms.G.I.2 k r.1320) nebo Mistr Kodexu sv.Jiří, jehož sienský původ ale nemusí být jednoznačný (detailněji kap.III.1.-pozn.68. a pozn.135-149 a kap.IV.2.3). **Florence**, která byla ve 2.polovině '200 jedním z hlavních center a jedním z nejdůležitějších zdrojů vývojově určujících podnětů, od 90.let v knižní malbě mnohé přejímá ze sienských vzorů a původně těsné vazby k Popádí (podíl Florencie na vzniku Prvního boloňského stylu a vzájemné vazby mezi Florencií a Boloňou) se uvolňují, ačkoliv toskánské podněty (a to právě florentského původu) i v průběhu 1.třetiny '300 významně zasáhnou do vývoje boloňského malířství. Florentské knižní malířství ale není provinčním projevem Sienské školy, od 90.let zde vzniká svébytná stylová syntéza, která vychází z místních tradic, giottovské vrstvy a mnohé, jak už bylo řečeno, čerpá i ze Sieny. V 90.letech '200 lze ve Florencii doložit dílny pokračující v orientaci na Boloňský první styl, který spojují s místní tradicí (dílna činná pro klášter San Jacopo a Ripoli), paralelně s vývojem soudobé sienské dílny Statutů ms.11, dále dílny těžící z tradice stylu Oderisiho da Gubbio a iluminací skriptoria při Santa Maria Novella (dílna Graduálu z městského musea v Boloni, cor.17 z přelomu '200 a '300), kde obdobně jako v soudobém Druhém stylu boloňské školy stoupá význam byzantismů palailogovského původu, ale obě z uvedených dílen se k závěru '200 stále více přibližují k systémovým kvalitám sienského stylu Memma di Filippuccio, ovšem na rozdíl od Sieny s jasnou orientací na figurální komponenty cimabuovského původu, přičemž výsledný styl, jak jej dokládá např.

⁵⁷ K okruhu uvedených dílen blíže viz kap.III.1.1.-pozn.42-49 a kap.III.2.1-2.

⁵⁸ Blíže k počátkům sienského stylu, od 80.let '200 dále (vč.dílny Memma di Filippuccio) viz kap.III.1.2.-pozn.55-64.

dílna činná pro florentské františkány (klášter Sta Croce byl založen r.1295) je přímým předstupněm nezaměnitelné místní stylové syntézy, která vzniká v 1.desetiletí '300 v dílně Pacina di Bonaguida (zmiňován 1303-1330), který je jedním z hlavních představitelů 1.generace Giottových žáků.⁵⁹ V rámci bohaté činnosti jeho dílny se od konce 2.desetiletí '300 (tedy téměř paralelně jako v Sieně) prosazuje nová generace iluminátorů, s níž florentský styl knižní malby dosahuje svého kvalitativního vrcholu (Maestro daddesco těsně spojitelný s Mistrem Kodexu sv.Jiří, se kterým se mezi léty 1315-25 přímo podílel na výzdobě *rukopisů pro cisterciácký klášter v Settimu u Florencie*, dále Maestro delle Effiggi domenicane přímý a výrazně expresivně orientovaný pokračovatel Pacina di Bonaguida a Maestro del Biadaiole spojující expresivitu předešlého mistra s výraznějším zájmem o giottovské komponenty). Dílna Pacina di Bonaguida ale byla též východiskem pro dílny průměrné kvality (např. dílnu Breviře z Vallombrosy, Ms.V.4 původně určeného pro ženský benediktinský klášter San Pier Maggiore ve Florencii, činnou ve 20.-30.letech '300).

Kvantitou knižní produkce Florentská škola převyšuje všechna známá toskánská centra. Sienská škola sice představuje jeden z velmi důležitých zdrojů zdejšího stylu, ale florentská skriptoria zásady této stylové normy transformovala a rozšířila po Toskánsku (**Pisa**: Mistr Breviře Strozzi 11 činný ve 20.-30.letech a jeho následovníci ve 2.třetině '300: dílna antifonářů z Musea sv.Matouše, cor.M-P od 20.let), po Itálii (prostřednictvím **skriptoria Jacopa Stefaneschiho** – spolupracovníci Mistra Kodexu sv.Jiří, např. 4. a 7. skupina iluminací v Kodexu sv.Jiří, Vat. F.S.Pietro C 129 – viz kap.IV.2.3) a ve spojitosti s avignonským papežstvím i mimo Itálii (florentská knižní produkce pro Avignon ve 30.-50.letech '300, v souladu s politickou a obchodní orientací vládnoucí florentské elity). Ještě předtím, než se v dílech Mistra Breviře Strozzi 11 zrodila pisánská varianta tohoto „siensko-florentského stylu“ (v součinnosti s Maestrem daddescem a Mistrem Kodexu sv.Jiří), vznikala v **Pise** ve spojitosti s **Luccou** díla zcela jiné orientace. V Luce od 90.let '200 do 1.desetiletí '300 pracuje skriptorium Antifonáře ze San Frediano (cod.A, C, D, E) v tradicích stylu florentské dílny při Santa Maria Novella (Třetího mistra ze S.M.Novella) a florentskými dílnami spojenými s Arezzem (viz kap.II.1.4), ale tento stylový základ od 90.let spojuje s ohlasy cimabuovsky orientované florentské iluminace. Ze stejného stylového základu (toskánsko-umbrijské knižní kultury 2.poloviny '200 podílející se na vzniku Prvního boloňského stylu) vychází i dílna rukopisů z Kapitulní knihovny v Luce (n.137, 287, 313, 319, 322), činná od 90.let '200, přičemž v jejím repertoáru dekorativního tvarosloví dochází ke znatelnému posunu orientace směrem ke vzorům boloňského původu, nikoliv ale současné boloňské produkci, ale k tradici Prvního boloňského stylu a tento tradicionalistický styl (opírající se o 20-40 let staré vzory) je v 90.letech přenesen do Pisy, kde vzniká dílna Druhého svazku Bible ze Semináře sv.Kateřiny (ms.189) zv.Bibbia di Calci, v níž je tento styl dále transformován do osobité místní varianty, ze které v 1.desetiletí '300 vychází též dílna Breve Pisani Communis z Městského archivu (ms.A,N.3), která opětovně a tentokrát důsledněji zmíněné stylové základy změnila do nové kvality, spojující předešlá východiska se soudobou Boloňskou školou (např. Mistrem z r.1311), patrně též padovskými vzory z počátku '300 (patrně dle dílny Boetiova kodexu z Antoniany, ms.203) a v kresebné, maximálně stylisované podobě transformuje též motivy ze soudobé Florentské školy (dílny Pacina di Bonaguida). Tento styl se ale během 1.čtvrtiny '300 (snad po r.1313, kdy je Lucca dobyta Pisou) dostává i do Luccy (dílna rukopisů z Vládní knihovny, cod.Tucci-Tognetti a Kapitulní knihovny, cod.302), kde je mírně pozměněn, aniž by však byla setřena vazba k pisánským východiskům. Během 20.let '300, ale tento styl v Pise i Luce zaniká a v Pise jej nahrazuje zmíněná dílna Mistra Breviře Strozzi 11. Možné příčiny stylového obratu v Pise patrně nebude možné vysvětlit přímou souvislostí s politickými událostmi doby, ale jedním

⁵⁹ K počátkům a následnému rozkvětu Florentského iluminátorského stylu viz kap.III.1.2-pozn.70-80 a kap.III.2.1-2.

z možných podnětů mohl být polyptych S.Martiniho z r.1319 pro dominikánský klášter sv.Kateřiny v Pise (nyní v Museu sv.Matouše).⁶⁰

V 90.letech '200 v **Arezzu** a **Cortone** dozívá činnost iluminátorů aretinského skriptoria z 2.poloviny '200 (zmiňného výše v souvislosti s genésí Prvního boloňského stylu – kap.IV.1.2).

Toskánské monumentální i knižní malířství ale mnohem intenzivněji působí též na Umbrii a **v rámci umbro-římského prostoru** se vzájemné vazby velmi výrazně projevují zvláště v Perugii a z části též v Assisi. V **Assisi** pokračuje kosmopolitní iluminátorská kultura předešlé 2.poloviny '200: vedle sebe pracují dílny, které navazují na svá východiska v 80.letech '200 – na první místní syntésu z dílny Mistra Brevíře Ass.600 z konce 80.let v 90.letech přímo navazuje Mistr Zlaté legendy z Vatikánu (Vat.Ross.479), Mistr Evangelistáře z Assisi (Ass.266) rozšiřující repertoár o motivy z Boloňského prvního stylu analogicky jako soudobé dílny při sv.Petru v Gubbio a dílna Mistra Bible Ass.16, která je naopak orientována na soudobé toskánské malířství a svou činností vyplňuje léta 1300-1320. Ze společného základu v díle Mistra Brevíře Ass.600 z 80.let vychází též dílna Mistra Zlaté legendy z Městské knihovny v Assisi (ms.50), činná mezi léty 1310-20, která uvedená východiska obohacuje o francouzské a jihoitalské motivy. Obě uvedené dílny jsou hlavními zdroji pro vznik **nové stylové syntézy zformované kolem poloviny 20.let '300** v dílně Mistra Brevíře z Assisi (Ass.165), která se stala hlavním proudem místní iluminace až k polovině

⁶⁰ Detailněji viz kap.III.1.2.-pozn.89-93. Historické okolnosti vzájemných vazeb mezi Florencií a Luccou (do r.1313) na straně jedné a Luccou a Pisou (od 1313 do 1329) na straně druhé mohou pouze z části poodhalit vazby iluminací mezi zmíněnými centry. Problematika vztahů mezi Luccou a Pisou v souvislosti s kresebnou syntésou popádkých a florentských komponent (rukopisy kolem *Breve Pisani Communis z Městského archivu v Pise, A,N.3* z let 1303-14) byla již zmíněna výše. Pisu i Luccu tehdy ovládal Uguccione da Faggiuola (1310-1316, od 1313 i Lukku), ale pokládat tuto vrstvu děl za umění spojitelné s jeho osobou by bylo mylné, neboť zmíněná stylová vrstva vzniká v době před jeho působením v Pise a nadto vzájemné vazby iluminátorských dílen v Pise a Lucce pocházejí již z 90.let '200, kdy ghibellinská Pisa válčila s guelfskou Luccou. Pro okolnosti velmi časného prosazení pokročilého florentsko – sienského stylu 20.let v Pise poskytují historické události doby opory ještě slabší. Lze vyloučit, že by šlo o díla spojitelná s vládcem Pisy Gaddem della Gherrardesca (1317-1320), protože byl sesazen dříve, než zmíněná skriptoria zahájila činnost. Také jeho nástupce Ranieri della Gherrardesca (strýc předešlého, vládnoucí v Pise 1320-26) jako jeden z hlavních exponentů ghibellinské strany patřil vedle Castruccio k hlavním nepřátelům Florencie i Sieny a právě v jeho době sledované skriptorium zahajuje svoji činnost. Ačkoliv od r.1324 mezi Ranierim della Gherrardesca a Castruccio vzniká nepřátelství, Pisa přesto neopouští protiflorentskou koalici. Naopak Castruccio ovládá Pisu až v roce své smrti (1328) a tou dobou se v tamních skriptoriích tento nový florentsko-sienský styl již plně rozvíjí. Je pravděpodobné, že přitažlivost „aristokratického vkusu“ sienského a florentského malířství 20.let '300 působila i na elitu politicky zneprátené ghibellinské strany. Vznik tohoto stylu ve Florencii ale nelze také jednoznačně oprít o historické události doby, i když pobyt Karla z Anjou, vévody Kalábrijského, jemuž byla Florencie 19 měsíců residencí (1326-1327) otevírá problém možných předpokladů pro podněty tamnímu knižnímu malířství, avšak sledovaný styl se ve Florencii prosadil již před příchodem vévody Kalábrijského. Možný dopad předání vlády nad Florencií Robertovi z Anjou (1313-1322) nelze patrně přeceňovat pro jeho nepřítomnost ve městě a pro dobové válečné události (nejdříve problémy s Jindřichem Lucemburským, poté s Castruccio), které byly záminkou pro ekonomické vysávání obce a neposkytovali přílišnou oporu pro reprezentativní umělecké zakázky (výraznější kvantitativní vzestup počtu příležitostí pro umělecké zakázky spadá ve Florencii do doby po r.1330). Ilustrativně zlepšení situace v tomto smyslu dokládá i obnova prací na florentském dómu od r.1331 a kromě architektonických a sochařských prací i velký kvantitativní rozkvět knižní malby od počátku 30.let '300 viz L.Fabbi – M.Tacconi; *I Libri del Duomo di Firenze: Codici liturgici e Biblioteca di Santa Maria del Fiore (secoli XI-XVI)*, Firenze 1997, s.190 ad. a z hlediska dobových pramenů viz D.Compagni – G.Villani; *Florentské kroniky doby Dantovy* (ed. Z.Kalista), Praha 1969, s.431 a 434. V souvislosti se sledovaným malířstvím siensko-florentského stylu je nebezpečné užívat zavádějící pojmy „aristokratické“ či „dvorské“ umění Sieny (v přeneseném smyslu v souvislosti s příslušnou sledovanou vrstvou dílny Pacina di Bonaguida i Florencie), neboť ve Florencii to není aristokracie, ani špičky patriciátu, ale „střední vrstva měšťanů,“ za jejichž vlády se tento styl stal hlavním proudem dobového knižního malířství. Od správních reforem z let 1282-95 je postavení florentské aristokracie a nejvyššího patriciátu stále výrazněji omezováno a každý pokus zvrátit tuto situaci, moc měšťanstva ve Florencii spíše posiloval (1295, 1306).

'300, přičemž jednou z dominantních stylových složek jsou právě komponenty toskánského původu (patrně z florentské dílny Pacina di Bonaguida) a tento styl byl v následujících desetiletích dále pěstován v řadě individualisovaných variant (v poněkud zjednodušující podobě u Mistra Misálu Ass.163, v expresivnějších formách Mistrem Misálu Ass.169 a v kultivované linearisující variantě spojující expresivitu i změkčení forem v iluminacích Mistra Misálu Ass.267).

Paralelně vedle uvedených tvůrců v 90.letech '200 tvoří též **boloňsky** orientovaná dílna Antifonáře Ass.Cant.2 (ms.1) a řada individuálních mistrů různého uměleckého původu: na přelomu '200 a '300 ze soudobých boloňských vzorů vycházející Mistr Ass.155, přičemž po r.1310 začínají mezi příchozími převažovat iluminátoři z **Perugie** (Mistr Ass.603). Od 30.let '300 ale i tyto dílny postupně přizpůsobují své tvarosloví místnímu stylu (dle Mistra Breviře z Assisi, Ass.165 a jeho variantě u mistra Misálu Ass.267).⁶¹

V **Perugii** od 90.let '200 působí dílny činné pro chrám San Lorenzo, v nichž pokračuje vývoj místního stylu z 2.poloviny '200, přičemž právě od 90.let '200 se ve zdejšímu repertoáru prosazuje výrazná expanse výzdoby do bordur, zářivá barevná škála a maximálně dynamické a dekorativní formy akantového listovní i dessinové ornamentiky (viz kap.III.2.1-2). Z 1.třetiny '300 se v Perugii dochoval Dvousvazkový antifonář pro San Lorenzo (ms.11 a ms.43), datovatelný mezi léta 1300-1320 a kromě Šestisvazkového antifonáře pro San Lorenzo (ms.45=A, 7=B, 13=C, 14=D, 17=E, 9=F) ještě 12 dalších rukopisů z místní Městské knihovny, jež pocházejí ze San Domenico v Perugii.⁶² Význam Perugie, jejíž iluminátoři působí od 80.let '200 i mimo Umbrii, v Římě a jižní Itálii ve sledovaném období (1.třetiny '300) vrcholí v podobě peruginského iluminátorského stylu, který významně zapůsobil i na vývoj Sienské školy a patrně i na záalpské, středoevropské malířství (zejména v iluminacích Prvního a Druhého mistra antifonářů ze San Lorenzo – detailněji kap.III.1.3-pozn.119-121). Mimořádný význam peruginských iluminátorů lze i v této souvislosti předpokládat také u rukopisů vznikajících v **Římě**, přičemž tamní iluminátorské aktivity byly z části přeneseny do Avignonu, po přesídlení papežů r.1309. Doba pontifikátu Bonifáce VIII. (1294-1303) je zlatým věkem římské knižní malby. Do r.1309 zde pokračovala různorodá knižní kultura 2.poloviny '200, zastoupená francouzskými skriptorii, jejichž tvorba v místní severofrancouzské stylové variantě v 90.letech '200 vrcholí v dílech, která kvalitou již francouzští iluminátoři činní pro kurii nikdy nepřekonali (zejména ve skupině rukopisů pro Luca Savelliho, otce Honoria III.). Paralelně pokračují v činnosti i dílny peruginských iluminátorů, usazených v Římě od časů Honoria IV. (1285-87) a z tvůrců příchozích z Umbrie vyniká též Maestro di Derruta, v jehož dílech je transformován odkaz gubbijských rukopisů s ohlasy soudobé tvorby v Assisi, přičemž i tyto umbrijské dílny v Římě po r.1300 stále intenzivněji reagují na styl Pietra Cavalliniho a ze vzájemné součinnosti vzniká tzv.“umbro-římský styl.“

Vedle uvedených příchozích iluminátorů kontinuálně též působí kurijská skriptoria, která pokračují v tradici místní gotické syntézy z 80.let '200: vrcholným příkladem takových dílen je skriptorium kardinála Jacopa Stefaneschiho (do příchodu Mistra Kodexu sv.Jiří: 1298-1315), dílna rukopisu Exultet (Vat.F.S.Pietro B.78 z let 1300-1303) a dílna Petrarkova sborníku z Paříže (BN.lat.5690) z rozmezí 1300-1309, objednané kardinálem Landolfem Collonou (+1331), na jehož výzdobě se mimo jiné podílel Mistr Misálu ze Salerna (BN.ms.I.B.22 z 90.let '200) a vedle těchto dílen špičkové kvality působí i řada průměrných skriptorií, z nichž kvalitou vyniká dílna svázaná s papežskou kanceláří, v níž dominuje „Magister Nicolaus“, činný v 1.desetiletí '300 (detailněji kap.III.1.3-pozn.123-135). Po přesídlení do **Avignonu** na tato kurijská skriptoria navazuje dílna Boethiova kodexu z Paříže (BN.lat.16595) z doby kolem r.1310 a písaři spojení s papežskou kanceláří, kteří se

⁶¹ Detailněji o knižní malbě v Assisi viz kap.III.1.3-pozn.105-115.

⁶² Blíže k vývoji iluminace v Perugii během 1.třetiny '300 viz kap.III.1.3-pozn.115-121.

v Avignonu spojují s místními jihofrancouzskými iluminátory (viz kap.III.1.3-pozn.133-136). Nejskvělejší iluminace avignonského období jsou svázány se skriptoriumem kardinála Jacopa Stefaneschiho a Mistrem Kodexu sv.Jiří (Vat.F.San Pietro C.129), do jehož avignonské tvorby je (kromě eponymního rukopisu patrně z 30.let '300) též zařazován Pontifikál z Boulogne sur mer (Městská knihovna, ms.86) datovaný mezi léta 1320-25, Pařížský pontifikál (BN.lat.15619) z konce 20.let a Misál z New Yorku (Morganova knihovna, M.713) z konce 20.let '300 (k problematice tvorby Mistra Kodexu sv.Jiří viz kap.III.1.3-pozn.137-156 a kap.IV.2.3).

Na toto skriptorium navazuje v Avignonu ve 30.letech '300 řada dílen činných až k polovině století, z nichž mnohé udržují vysokou kvalitu Stefaneschiho iluminátorů: dílna Pravidel Špitálu sv.Ducha v Římě (Státní archiv v Římě, ms.1 n.3193) z doby před polovinou '300 a okruh florentských iluminátorů z pozdního období dílny Pacina di Bonaguida, kdy se v jeho skriptoriu výrazně prosazuje Maestro delle Effigi domenicane, jak s největší pravděpodobností dokládají i rukopisy dovážené do Prahy (Bible z Kapitulní knihovny A.135/1 nebo Boloňský breviř z Národní knihovny v Praze, VII.F.26.a) z doby kolem poloviny '300.⁶³

Vedle této italské vrstvy od 20.let '300 vznikají v Avignonu i rukopisy francouzských iluminátorů, kteří reagují na italské vzory, ale nedosahují úrovně předešlé vrstvy francouzských skriptorií činných v Římě či obdobných neapolských dílen (např. Jean Olivier) a obdobné dílny katalánských malířů (např. Mistr kardinála Petra de la Jugie, napodobující práce zmíněné pozdní fáse dílny Pacina di Bonaguida).

Výsledný charakter římské iluminátorské kultury spojující francouzské, jihoitalské, toskánské i umbrijské a místní stylové komponenty se přiblížil obdobnému stylovému směřování Sienské a Florentské školy (sledovatelnému ještě před vystoupením Mistra Kodexu sv.Jiří) a když byl poté tento stylový základ přenesen do Avignonu, dosáhla tato syntéza v dílech Stefaneschiho skriptoria svoji vrcholnou podobu, lokalisovatelnou do Avignonu, ale zformovanou i v tomto stupni stylové syntézy ještě předtím v Itálii. Týž proces paralelně směřující k obdobným výsledkům (tj. syntéze francouzského a italského malířství), v 1.třetině '300 dominuje v celém okruhu dílen střední a jižní Itálie a v průběhu 2.čtvrtiny '300 přesáhne i do Popádie a do Benátek. V obecné poloze se však táž syntetisující tendence, ač na jiných základech a v jiných podmínkách, prosazuje i v pařížské knižní malbě, kde je sledovatelná od konce 13.století a v průběhu 1.třetiny '300 také dozrává v dílech Jeana Pucella do stylové syntézy, podobně jako i vývoj českého malířství od Pasionálu abatyše Kunhuty po Mistra Vyšebrodského cyklu.

Ještě než došlo k přesídlení papežů do Avignonu, velmi zesílily vzájemné vazby mezi Římem a Neapolí (i v logice soudobé politické situace ve vztahu mezi Anjouovskou dynastií a papežskou kurií). V jižní Itálii se tyto vzájemné vazby mezi Neapolí, Římem (od r.1309 i Avignonem) a Perugií jeví velmi intenzivní, jak z hlediska přímé účasti cizích iluminátorů na výzdobě jihoitalských rukopisů, tak z hlediska motivického repertoáru místní stylové syntézy neapolského původu, která se ve sledovaném období stává hlavním výrazem jihoitalské knižní kultury spojujícím i politicky oddělené země (Neapolsko a Sicílii). Celkový obraz jihoitalské iluminace je však značně poškozen v důsledku velkých ztrát zdejších rukopisů (viz kap.III.1.4-pozn.162). V Neapoli lze podle dochovaných pramenů v 1.třetině '300 sledovat dílny spojené s knihovnou Robera z Anjou, z jejichž produkce ale zůstaly jen rukopisy průměrné a nižší kvality, dále okruh skriptorií spojitelných s Římskou školou (kurijními dílnami zmíněnými výše), ale i v této vrstvě neapolských rukopisů je ornamentální repertoár z větší části určován místní tvaroslovnou tradicí 80.let '200 (východiskem Historia Scolastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu, BN.ms.I.F.10), přičemž právě

⁶³ K pozdější etapě avignonských dílen a navazující produkci viz kap.III.1.3-pozn.156-160 a kap.IV.3.

v okruhu těchto skriptorií se počátkem 30.let '300 objevují i rané práce Cristofora Oriminii (hlavního představitele neapolské iluminace 30.-40.let '300) a kvalitativní vzestup jejich produkce lze možná uvést do volnějších souvislostí s avignonským pobytem Roberta z Anjou (1320-24).⁶⁴ Neúplný obraz neapolské knižní malby mohou doplnit též rukopisy z *Cava dei Tirreni*, kde v 90.letech '200 vzniká „Druhá stylová syntéza z Cava dei Tirreni“, která více než soudobé neapolské dílny čerpá i ze vzorů boloňského původu (z tradic Prvního boloňského stylu) a sienských rukopisů (vrstva S.M.dei Servi, cor.E a F ze 70.let '200), potažmo florentské monumentální malby (vrstva Cimabue – Assisi), přičemž v ornamentice jsou tyto různorodé vrstvy přetaveny do jednoduššího, typicky jihoitalského systému – varianty k neapolské stylové syntéze (čtyři mistři *Bible z Cava dei Tirreni*, ms.33, z 90.let '200, sepsané písařem Giudem). Přímou s neapolským dvorem lze provázat „Třetí syntézu z Cava dei Tirreni“, která souvisí s opatem Filippem de Haya, který se pohyboval v blízkosti Roberta z Anjou mezi Neapolí, Římem a Avignonem, přičemž tato vrstva iluminací je výrazem oné „stylově nadregionální knižní kultury“, jejíž kvalitativní vrchol představuje Mistr Kodexu sv.Jiří.⁶⁵ Takto definovaný systém (výrazně obohacený o transformované motivy francouzského původu) zůstal určujícím i pro neapolskou produkci 30.-50.let '300 a jeho proměny mají charakter individualizovaných variant v rámci společného systému (kap.III.1.4.).

Jedním ze zdrojů této „Třetí syntézy z Cava dei Tirreni“ či neapolského stylu 30.-40.let '300 byla též francouzská skriptoria činná v Neapoli již od 60.let '200, přičemž právě po r.1310 v jejich tvorbě vzniká zvláštní pokus o propojení francouzského a neapolského repertoáru (z vrstvy neapolských rukopisů 80.-90.let '200) a výsledná podoba ukazuje sice eklektický, ale naprosto lokálně nezaměnitelný styl, který však od přelomu 20. a 30.let '300 opětovně ustupuje čistě francouzským formám, vedle nichž se na stránkách uplatňují i iluminace jihoitalských tvůrců, bez pokusu o prolnutí obou systémů. Význam této stylové vrstvy 2.desetiletí '300 pro vznik neapolského stylu 20.let, ale patrně nebyl rozhodující (pro konservativnost používaného jihoitalského repertoáru – detailněji kap.III.1.4.-pozn.173-175).⁶⁶ Neapolský styl z části působil i na provinční prostředí Neapolského království. Např. v **Abruzzu**, kde vyniká dílna Bernarda da Teramo, činná od 20.-40.let '300 v mnohém spojená i s umbrijským prostředím, pro níž je však hlavním východiskem Neapolský styl 90.let '200 (paralelní k vrstvě Druhé stylové syntézy z Cava dei Tirreni).⁶⁷ V ostatních

⁶⁴ Do produkce tohoto okruhu dílen, spojitelných s Římskými kurijními skriptorii patří např. *Rytířský román z Paříže*, BN.fr.295, objednaný Karlem z Anjou, vévodou z Kalábie a kralevicem neapolským pro svoji manželku Marii z Valois mezi léty 1324-28 nebo *Kroniky z Britského musea*, ms.Royal 20D/1 z počátku 30.let, s prvními iluminacemi Cristofora Oriminii – detailněji viz kap.III.1.4.-pozn.165 a přísl.motivy viz kap.III.2.1-2.

⁶⁵ Do této Třetí syntézy z Cava dei Tirreni patří *Speculum historiae od Vincenta z Beauvais* (Biblioteca Badia di Cava dei Tirreni, ms.25 a ms.26), datované kolem r.1320 (ms.25) a dále do 20.let '200 (ms.26), na němž se podílela celá dílna činná v Cava dei Tirreni (čtyři hlavní mistři), dále *Rationale divinorum officiorum od Guillauma Duranda z Londýna* (London, BM. Add.31032) datované do rozmezí 1323-25 a připisované Druhému a Čtvrtému mistru Specula a konečně *Chronologia magna z Paříže* (Paris, BN. lat.4939) z přelomu 20. a 30.let od Druhého mistra Specula viz M.Rotili; *La miniatura nella Badia di Cava dei Tirreni*, Cava dei Tirreni - Napoli 1976, s.56-67 a 103, 118-120 a kap.III.1.4.

⁶⁶ Vývoj francouzských skriptorií v Neapoli lze ilustrovat na rukopisech od *Bible z Neapole* (Napoli, BN.ms.VI.A.A.10) z přelomu '200 a '300 v ryze francouzském stylu, přes *Breviř z Neapole* (Napoli, BN.ms.I.B.24) z doby kolem r.1310 v eklektickém stylu, v němž francouzští iluminátoři kombinují francouzské a italské tvarosloví, které napodobují, po *Žaltář z Neapole* (Napoli, BN.ms.I.B.20) z 2.čtvrtiny '300, na jehož výzdobě spolupracují francouzští iluminátoři s neapolskými, ale jejich práce jsou kladeny vedle sebe bez pokusu o vzájemné prolnutí obou systémů do jednotné syntézy. Detailněji viz kap.III.1.4.-pozn.173-175 a kap.III.2.

⁶⁷ K východiskům dílny Bernarda da Teramo patří např. *Sborník kronik ze Státní knihovny v Cremoně* (ms.117-28.8.11) z 1.čtvrtiny '300, jehož styl je charakterisován jako umbro – abruzijský styl, protože nelze spolehlivě lokalizovat dílnu, v níž vznikl, ale jeho pokračování je již spojeno s Abruzzem a Bernardem da Teramo: *Zlatá legenda z Městské knihovny v Cortoně* (ms.22) z 20.-30.let '300 a *Breviř z Neapole* (BN.ms.I.B.32) z 30.let '300-detailněji viz kap.III.1.4.-pozn.176.

oblastech Neapolského království ale dochovaný stav pramenů neumožňuje působnost Neapolské stylové syntézy doložit.

V **Apulii v Bari** zbylý fragment darů Karla II. z Anjou (1285-1309) pro katedrálu sv. Mikuláše z r. 1296 (z 23 rukopisů zůstalo jen 5) ukazuje patrně rozšířenou praxi importu francouzských rukopisů z Paříže, a to v době, kdy v Neapoli pracují francouzské dílny a v Bari působí dílna vycházejících z importovaných rukopisů z Perugie (podle vzorů děl Prvního mistra antifonářů ze San Lorenzo), ale tyto umbrijské vzory spojuje s jihoitalskými tradicemi pozdních štaufských dílen (Mistra Manfrediho Bible, činného od 50.-80.let '200) do stylu, který však představuje spíše průměrné kvality. Naopak v **Kampánii v Salernu** působí od 90.let '200 do r. 1310 mimořádně kvalitní dílna Mistra Misálu ze Salerna (Napoli, BN.ms.I.B.22 z 90.let '200) totožného s Prvním mistrem Petrarkova sborníku z Paříže (BN.lat.5690 z poč.300), který svou tvorbou pronikavě zasáhl do vývoje Římské školy v souvislosti s vrstvou kurijských skriptorií, v nichž je rozvíjena římská stylová syntéza italského původu (viz výše). Tento Salernský styl sice využívá dílčí motivy jihoitalského původu, ale hlavním zdrojem mu jsou práce Boloňského prvního stylu a spřízněná díla toskánsko-umbrijského okruhu (detailněji kap.III.1.4.-pozn.183-185).

Mnohem intenzivněji ale Neapolská stylová syntéza zapůsobila **na Sicílii**, politicky odtrženou od Neapolského království po r. 1282: v **Messině** od 90.let '200 do r. 1354 pracovalo skriptorium činné pro klášter sv. Dominika v Palermu, v jehož dílech vzniká „messinská varianta neapolského stylu,“ výrazně spojující neapolské vzory (z 80.let '200) se štaufskou tradicí, ale v počátcích (1290-1310) též reaguje na Mistra Misálu ze Salerna a patrně jeho prostřednictvím i na soudobé umbrijské a toskánské malířství, s největší pravděpodobností patrně přímo dle dílen činných v Salernu, bez prostředkování skrze římská kurijská skriptoria (detailněji kap.III.1.4.-pozn.186-187).

Velmi zvláštní okruh sicilských dílen reprezentují byzantisující skriptoria (patrně z Palema), která v 90.letech '200 a 1.desetiletí '300 eklektickým způsobem využívají různorodý repertoár od byzantských vzorů (dle místních starších tradic 12. a 13.století i dle soudobého palailogovského umění), přes místní štaufskou pozdně románskou vrstvu '200 až k motivům typickým pro neapolskou stylovou syntézu 80.let '200 a vedle nich až do poloviny '300 pracují dílny specialisované na kopie starých rukopisů, hlavně z 12.století (detailněji viz kap.III.1.4.-pozn.188-190).

Sledovaný prostor jižní Itálie, včetně Sicílie, představuje z hlediska knižní malby i v 1.třetině '300 jednotný celek, kde bez ohledu na rozdělení zemí do dvou nepřátelských států vzniká společná specificky jihoitalská knižní kultura, na jejímž vrcholu jsou práce Neapolské školy, ve sledovaném období výrazně rozrůzněné do regionálních, lokálních, dílenských i individuálních stylových variant a jejíž zázemí tvoří regionální dílny v různé míře reagující na místní tradice, umbrijské vzory i díla neapolských skriptorií. Stylově jde tedy o iluminace jak provázané s nejnovějším soudobým uměním Říma a poté Avignonu, Umbrie a zprostředkovaně i Toskánska, tak vrstvy produkce těžící z místních společných tradic Štaufského období a do tohoto základního fondu místního původu zapadají i francouzské práce, z části též reagující na místní iluminace, ale z větší části poskytující jeden z důležitých impulsů pro zdejší vývoj knižní malby. Regionální svázanost s místní tradicí i nadregionální přesah k dílům sledujícím nejnovější vývojové tendence doby, pasivní přijímání importů i jejich originální transformace dokládají mimořádný význam a aktivitu jihoitalského prostoru v 1.třetině '300. Doba Anjouovců není z hlediska knižní malby předělem, ale dovršením kontinuity vývoje započatého ve Štaufském období.

Italské knižní malířství v 1.třetině '300 tedy prochází první etapu vrcholné fáze gotického umění, která je spojena se značnou stylovou diferenciací lokálních stylů ryze italského gotického systému a současně nejpozději od 20.let vznikají zárodky stylově nadregionální knižní kultury, jež spojuje hlavní centra v kvalitativně nejvyšší a stylově spřízněné vrstvě

iluminací, která bývala označována jako „avignonská syntéza.“ „Avignonská syntéza“ sice v Avignonu nevzniká, vznikla v Itálii, ale patrně prostřednictvím Avignonu byla šířena i do Západní. Před polovinou 13. století toto stylové směřování dostane jasné obrysy v dílech velkých mistrů jako byl S.Martini, B.Daddi, Vitale da Bologna i P.Veneziano, ale knižní malba tento vývoj do značné míry předjímá v okruhu dílen vrcholné kvality (např. Mistr Kodexu sv.Jiří a s ním spřízněných dílen v Toskánsku a Římě, iluminátoři antifonářů ze San Lorenzo v Perugii nebo iluminátoři Třetí stylové syntézy z Cava dei Tirreni).

IV.1.4.: ORIENTAČNÍ PŘEHLED VÝVOJOVĚ NEJDŮLEŽITĚJŠÍCH TENDENCÍ

Nejobecněji lze z předloženého studia ornamentiky italských rukopisů 12. a 13. století odvodit principy, které utvářely vývoj italské iluminace, ve formě tendencí proměnlivé intenzity, jež mnohdy působily napříč spektrem vymezených stylových či geografických okruhů nebo se naopak projevují v časově a dílensky sevřeném rámci. V italské iluminaci 12. a 13. století se velmi výrazně projevují tři určující tendence; jednak v protikladu dvojice tendencí, které nacházejí výraz buď ve stupňování objemově a prostorově plastických forem, spolu s rozšířením barevné škály a nebo naopak ve zdůrazňování kresebnosti, zběžnosti provedení a zjednodušování, často s protahováním, zužováním a zaostřováním ornamentálního tvarosloví, modelovaného kontrastní barevnou škálou. Třetí tendence je spojena se silicím vegetabilismem florealního tvarosloví. Jde o tendenci, která předešlé doplňuje a jejíž intenzivnější působnost lze rovněž považovat za typický projev kvalitativně nového gotického umění, ačkoliv její intenzivní výraznější uplatňování je spojeno s pozdně románským uměním v 1. polovině 12. století. Jejím protikladem by mohla být tendence k abstraktnosti a stylisaci, symetrisaci a statickosti, která se pro italské iluminace 12. a 13. století jeví jako vyhaslá a nepůsobící.

V **1. polovině 12. století** jsou určujícími centry pro vývoj italské iluminace především Benátky a jižní Itálie, v nichž vznikají lokální stylové syntézy pozdně románského charakteru. Pro pozdně románské tvarosloví 12. století je právě charakteristické stále jasnější směřování **k plastičtějším a prostorově hybnějším formám**, a to jak v pozdní etapě toskánského pozdně románského geometrického stylu 1. poloviny 12. století, tak ve tvarosloví padovské dílny Giovanniho da Gaibana po polovině století. Jedním z výrazů této tendence, která rozhodujícím způsobem formuje ornamentální tvarosloví italských rukopisů mohou být jak *prostorově rafinované, pohybově komplikované a stále plastičtější motivy pozdně románského geometrického stylu* (např. asymetrisace ornamentálních skladeb nebo od těl iniciál vyrůstající rostlinná ornamentika naznačující expansi do bordur), tak *objemově plastické a skladebně bohaté motivy byzantského původu* (např. umístění izolovaných ornamentů či figur vedle iniciál do bordury či interkolumnia – tj. třetí byzantský typ výzdoby bordur: Tab.I.12)3.a-c nebo základní konstrukční logika květinových srostlic ((zejména nálevkovitých a kalichovitých)) plně vychází z byzantských schémat, naopak motivy tohoto druhu, které přicházejí ze západu, jsou v Itálii velmi ojedinělé a svým lokálním i časově sevřeným výskytem nezakládají další tradici, ovšem s výjimkou „chobotnicových či hvězdicových květinových srostlic“ – Tab.IV.9)1.c).

V Benátkách a jižní Itálii, v rámci lokálních stylových syntés na základě pozdně románského systému lze doložit vystupňování této tendence až k *zálibě ve složitosti akantového listovní* – např. *šroubovitě přetáčené listy* (Tab.IV.4)1.e.4-5, 9-10). V **jižní Itálii** je v tomto smyslu sledovatelná kontinuální tradice vývoje od 90. let 12. století (od *Evangeláře z Knihovny arcibiskupského semináře v Monreale*, ms.8, aq.1195 z *arcibiskupského skriptoria v Messině*), kde se vedle této tendence projevuje též *expansivní figur ve vnitřních polích iniciál*, která vede k jejich předsunování *před těla iniciál* již od 90. let 12. století (Tab.IV.1)2.a) a ve 30. letech 12. století *vyvádí aktéry děje i mimo iniciály* (Tab.IV.1)5.c.3), což v této časové vrstvě nemá v Itálii adekvátní srovnání. Velmi progresivně se též jeví *typ laločnatých polopalmet protažených do*

ostré špičky pokračující vlasovou linií zakončenou spirálou či zlatou bobulí (Tab.IV.4)1.b.4), v této době doložitelné jen v Popádi a od 70.let '200 šířené boloňskými rukopisy po Itálii nebo zcela ojedinělá skladba laločnatých *polopalmet s přetáčenými okraji do zavínutých lístků* (Tab.IV.4)4.b.8), což je motiv, který plného využití v ornamentálním systému dosáhne až ve 20.letech '300 v toskánském a umbrijském okruhu (Pacino di Bonaguida a skriptorium při San Lorenzo v Perugii). Také hybností akantového listoví *šroubovitě přetáčených listů* (Tab.IV.4)1.e.9-10) a jeho *složitých sestav* (Tab.IV.4)1.g.1-5), které se objevují v messinském skriptoriu již v 90.letech 12.století, zakládá jižní Itálie tradici jednoho z nejcharakterističtějších motivů pro italský gotický systém '300, který bude šířen zejména boloňskými rukopisy. Zvláštní záliba v plošných *tapetách pozadí vnitřních polí iniciál*, které nezdřídka kombinují byzantské motivy s fasetováním (Tab.IV.7)1.g.8) spojuje jižní Itálii s Benátkami (od 2.čtvrtiny '200) a současně zakládá osobitou italskou tradici tohoto druhu motivů, který v ostatních částech Evropy většinou sleduje francouzské vzory. Zmíněná kombinace byzantismů se západními podněty je jako skladebný princip přenesena i na kombinaci tvarosloví románského a západního původu v podobě *kornuí a pletenců spojovaných s bičíky* (Tab.IV.7)2.c.8), což je princip, který dojde plného zhodnocení v neapolském stylovém systému 1.třetiny '300.

Kromě motivů nejobecněji rozšířených po polovině '200 lze v jihoitalských rukopisech 1.poloviny '200 nalézt i stylotvorné podněty pro formování místních stylů jednotlivých center 2.poloviny '200 a počínajícího '300. K takovým motivům patří *bohatě tvarované rámy vnějších polí*, které jsou již od přelomu 12. a 13.století doplňovány *pravoúhlými i oválnými segmenty, často nezávislými na tvarech těla iniciály* (Tab.IV.1)7.d), což po polovině '200 zužitkuje zejména padovská dílna Giovanniho da Gaibana (Tab.V.1)7.c.4-5) i Mistr z r.1285 nebo se v jihoitalských rukopisech od 90.let 12.století prosazují naopak *maximálně dynamisované – prokrajované a protahované rámy s přisazenými bičíky*, které se stanou trvalou součástí štaufského stylu (Tab.IV.1)7.e) a současně vedle padovského prostředí zapůsobí i na protogaibanovskou vrstvu benátských dílen – *Antifonář ze soukromé sbírky* ze 40.let '200 (S.Marcon 1995, kat.14). Zcela progresivně mimo rámec své doby působí i důsledná florealní tendence, která přizpůsobuje ve většině center abstraktní tvary *rostlinným formám, např. u kolének* (Tab.IV.7)4.b.3+c.3-4), což je skladebný princip, který výrazněji ovlivní vývoj od 2.poloviny '200 zejména v Perugii a v Toskánsku (především ve Florencii). A v **Benátkách** od iluminací z dílny Třisvazkového Legendáře z Marciany (od 2.svazku Lat.IX, 27=2797 z 1200-10) je též nápadné uplatňování *expanse těl iniciál přes rám vnějšího pole* (zejména u iniciál třetího typu – tělo z rostlinných ornamentů – Tab.IV.1)3.b.1-2), což je motiv charakteristický i pro dílny v Piacenze a Perugii, ale zmíněná benátská dílna jej nadto doplňuje i *expansí figurálních motivů přes těla iniciál a přes rám vnějšího pole* (Tab.IV.1)1.a.4) i u ostatních typů iniciál a současně stupňuje pohybovou dynamiku *obalujícího a ovíjejícího listoví do vzdutých a rozevlátých tvarů* (Tab.IV.5)1.d.3). Repertoár těchto prostorově rafinovanějších motivů v Benátkách ve 30. a 40.letech '200 rozšířila i dílna Mistra Komentáře z Marciany (Cod.Lat.Z, 506=1611) *kasetovými typy rámu vnějších polí iniciál* (Tab.IV.1)4.b.2 + 1)5.b.2) či *šroubovitě přetáčenými trojlisty* nebo *trojlisty se šroubovitě přetáčenými výběhy* (Tab.IV.8)1.d.1) a soudobá dílna Antifonáře ze soukromé sbírky (S.Marcon 1995, kat.14) i prostorovými detaily *prořezávaných nálevkovitých těl iniciál* (čtvrtého typu – s hladkým dřikem: Tab.IV.1)4.c.3-4).

Kromě uvedených ohnisek se tato tendence v 1.polovině '200 projevovala i v některých ostatních centrech, ale s intenzitou podstatně menší a nezdřídka i ve formě skladebných experimentů, z nichž vznikaly i některé atypické, dále již nerozvíjené formy: *kaskádovitě zprohýbané lancety* (Tab.IV.4)3.g.2) či *laločnatý list, z jehož proříznuté plochy listu vyrůstá jiný list* (Tab.IV.4)2.a.2) jako např. v Piacenze nebo *šroubovitě přetáčené trojlisty v posici obalující stvol* (Tab.IV.8)2.d) v Perugii.

Opačným protipólem této tendence k větší plastičnosti, objemovosti a hybnosti je zmíněné směřování *ke kresebnosti, zběžnosti provedení a zjednodušování, často s protahováním, zužováním a zaostřováním ornamentálního tvarosloví, modelovaného kontrastní barevnou škálou*. V této souvislosti vyniká zejména okruh toskánských, umbrijských a popádkských dílen spojených se vznikem Prvního boloňského stylu, kde se toto směřování transformace ornamentiky projevuje od 30.let '200 a vrcholí v boloňských rukopisech 70.let '200 (detailněji viz kap.IV.2.2: za vrcholné příklady lze považovat práce z okruhu dílen Mistra Bible Giovanniho da Parma (Ass.17), blíže nelokalisovatelného florentského skriptoria z 30.-50.let, z něž pochází skupina Biblí kolem *Bible ze Santa Maria Novella*, Laur., Conv.soppr.596 a přímé boloňské dílny, v nichž vznikly *Dekretálie z Oxfordu*, Bodleian Library, Lat.b.4 sepsané r.1241, *Dekretálie z Laurenziany*, Plut.III.sin.9 sepsané r.1239 a skupina rukopisů kolem *Videňské Bible*, ONB.cod.1101 z doby kolem poloviny '200, přičemž na mnohých z těchto příkladů se podílela dílna boloňského písaře Lanfranca de Pancis da Cremona a výčet uzavírá *Bible ze soukromé sbírky J.R.Abbeye*, Library of Major J.R.Abbey, n.7345, dokončená r.1262. Paralelně lze ovšem kresebné formy a protahování pozdně románského živloví doložit též ve 30.letech '200 v benátské dílně Mistra Komentáře z Marciany (Cod.Lat.Z, 506=1611), kde je však tato tendence ve 40.letech potlačena ve prospěch výše zmíněných plastických a objemových forem. Hybností a prostorovou *expansí výzdoby do bordur a interkolumnií*, již nejen základním tvarem kaud, ale i pomocí dalších ornamentů, o něž jsou kaudy rozšiřovány, předjímá vývoj této tendence i okruhu dílen spojených se vznikem Prvního boloňského stylu po polovině '200. V rámci výrazu florealní tendence i s posunem k zaostřenějším formám je nápadný výskyt *liliových typů květinových srostlic* (Tab.IV.9)2.b.1-2) a zejména jejich vidlicovité (Tab.IV.9)2.c.5) či aditivní a plošné varianty doplňované abstraktní dessinovou prokresbou a bičiky (Tab.IV.9)2.c.7-10), které vytlačují kalichovité srostlice oblíbené především v pozdně románských dílnách, i když tvaroslovně blízké nálevkovité srostlice (Tab.IV.9)3.c.1-2) se také objevují, avšak v podobě prostorově nesrovnatelně plošnější oproti ostatním končinám Itálie (srovn. s Tab.IV.9)3.c.3-8).

Vývoj **2.poloviny '200** představuje vyvrcholení obou naznačených stylových proudů. **Společným rysem** italské knižní malby 50.-60.let '200 je **důsledná expanse výzdoby do bordur**, jak byla v jižní Itálii a okruhu dílen spojených se vznikem Prvního boloňského stylu naznačena již od 30.let '200. Tato pohybově dynamická tendence vyvádějící ornamentiku ze sevřeného rámce iniciál do bordur a interkolumnií, mění podstatu původního románského výzdobného systému v novou kvalitu. Projevuje se velmi intenzivně nejen v Boloni a v toskánských či umbrijských dílnách s ní spojených, ale i v Padově a jižní Itálii (detailněji viz kap.II.2), ale v každém centru jinak. V Padově jde vlastně o důsledně zmnožované kaudy (Tab.V.3)1.b.2-3), v Boloni zejména o odlehčenější motiv žerdí (Tab.V.3)1.d.5b), v umbrijských dílnách (hlavně Arezzo) i ve formě rozvilin (Tab.V.3)1.d.5a), což se záhy prolne i se systémem žerdí (Tab.V.3)1.b.4) a v jižní Itálii zcela atypickým způsobem: protažením výzdoby vnějších polí iniciál do bordur, včetně expresivně prokrajovaných rámu vnějších polí (detailněji kap.II.1 - Tab.V.3)1.d.6). Nejaktivnější ohniska knižní malby tedy časově paralelně řeší tentýž problém. Rozdíl je pouze ve výběru tvarosloví daném předešlou místní tradicí a v míře důslednosti využití jeho možností.

Plně **plastické formy a objemově i pohybově rafinované sestavy pozdně románského systému** spolu se stále důslednější **expansí výzdoby do bordur** dovádí k dokonalosti **padovská dílna Giovanniho da Gaibana** ve svých iluminacích od konce 50.let do 70.let '200 (viz kap.II.1.1) a souběžně s ní též benátská skriptoria Statutů benátských ze Státního archivu (ms.Cod.527) z 50.-60.let '200 a skriptorium činné pro San Marco: dílna Velké čtyřsvazkové Bible z Marciany (Lat.I., 1-4 = 2108-2111), provázané i s místní výzdobou chrámu svatého Marka je v mnohém paralelní k padovské dílně Giovanniho da Gaibana (detailní rozbor

tvárosloví viz kap.II.2). Význam padovské dílny nespočívá pouze v dokonalém kvalitativním dovršení pozdně románské tradice, ale i v jejím prolnutí s motivickým repertoárem, který přejde do gotického tvárosloví (např. důmyslné provázání plastických tvarů s plošnými kaligrafickými ornamenty, expanse kaud do bordur provázaná s droleriovými motivy nebo kombinace abstraktních kaligrafických motivů s kresebně provedenými stylisovanými rostlinnými motivy byzantisující tradice – Tab.V.2)3.c.7-11). Dílna Giovanniho da Gaibana tak představuje vrchol pozdně románského byzantismu i jednu z podob italské rané gotiky a současně její repertoár působil svou mimořádnou kvalitou i na toskánské a umbrijské dílny, které podle da Gaibanových vzorů a podle vzorů boloňského původu hledaly lokální výraz své místní tvorby (např. florentská dílna Mistra Bible z Laurenziany, Conv.Sopr.593 a v počátcích činnosti skriptoria při S.Maria Novella, podobně jako v počátcích aretinského skriptoria: Antifonáře dómu v Arezzu, B.Capitolare cod.A-E z 50.let '200, ale působnost vzorů da Gaibanovského výrazu lze velmi výrazně a dlouho doložit též v Siene; část rukopisů ze S.M.dei Servi: antifonář cor.E a graduál cor.F ze 70.let '200 a část antifonářů pro sienský dóm: cor.35E, 34D, 33-35 z 80.let '200 a podle florentských vzorů i Sienský graduál z Cortony č.1, Cortona, Opera del Duomo cod.1 z 1285-90 – detailněji viz kap.III.1.4). Raně gotický styl padovské dílny Giovanniho da Gaibana poskytl mimo jiné těmto dílnám vzor pro způsob spojování pozdně románských a západních motivů, který zejména toskánská a umbrijská skriptoria dovedou do důslednosti překonávající i padovskou dílnu.

Od 50.let '200 se mění styl **jihoitalských dílen**, které se před polovinou století významně podílely na formování onoho plně plastického pozdně románského tvárosloví, ale nyní i při zachování plastičnosti, stoupá **expresivita a hybnost** užívaného živloví a **kresebný** charakter ornamentálních i figurálních motivů, patrně v závislosti na vzorech přejímaných z repertoáru francouzských rukopisů, pravděpodobně silně podpořeného i činností francouzských skriptorií v Neapoli (činných právě od 50.let '200 – detailněji viz kap.II.1.2 a kap.II.2). V iluminacích Mistra Manfredinovy Bible (Vat.lat.36), sepsané v dílně písaře „Johensise“ a datovatelné mezi léta 1254-1266, dosáhl pozdní štaufský styl své nejvyšší kvality. Ornamentální repertoár však těží z předešlých tradic podstatně důsledněji než v jiných oblastech Itálie, i když je s ním nakládáno podle zcela jiného způsobu uvažování (např. typ zmíněný bordur, který je důsledným rozvedením románského systému výzdoby iniciál: Tab.V.3)1.d.6, dále využití románských skladebných schémat pletenců ve výzdobě bordur – Tab.V.3)6.b.2 nebo tradiční typy květinových srostlic orámované podle francouzských vzorů lištami – Tab.V.9)5.a.2b-3). V dílně Konradinovy Bible z Baltimoru (ms.152), datovatelné aq.1268, se mísí citace silně byzantisujících až historisujících motivů (návraty k 90.létům 12.století – kap.II.1.2 + kap.II.2) s maximální expansí výzdoby do bordur, popsanou výše (Tab.V.3)1.d.6). Dílna Bible z Trenta zv.Bassetti (Trento, Městská knihovna, ms.2868) z 60.let '200 (snad 1266-68) pak stupňuje výše naznačenou tendenci ke kresebnosti forem až **k elegantnímu linearismu**, inspirovanému francouzskými vzory a specifickým laděním barevné škály (červenavé hnědi, narůžovělé, okrové, jasně červené oproti modři, šedomodrým tónům a zářivému zlacení, avšak transparentním nepastózním způsobem nanášených) předjímá vznik Druhého boloňského stylu (detailněji viz kap.II.1.2 + kap.II.2.1-2). Tato manýristická podoba pozdního štaufského stylu bude v těchto dílnách udržována až do 80.let '200.

Zmíněnou tendencí **ke kresebnějším formám a k přímým citacím západních motivů** (plošnějších a kresebnějších) předjímá jižní Itálie vývoj Padovské školy (pozdní tvorba dílny Giovanniho da Gaibana či okruh iluminátorů pokračujících v jeho dědictví, totiž od 70.-80.let do 90.let '200).⁶⁸ Vývoj padovské iluminace je sledován též v benátském prostředí (dílna

⁶⁸ Do pozdní tvorby dílny Giovanniho da Gaibana či okruhu dílen na něj navazujících jsou zařazovány např. rukopisy z Gemony (dva antifonáře a graduál v Arcibiskupském museu v Udine), Dvousvazková Bible z New Yorku (Pierpont Morgan Library, ms.436), kterou podle kolofonu sepsal Modenese di Grasulfo, jeden

Třísvazkového Homiliáře z Marciany, Lat.III, 99-101=2428-2430 a dílna Dvousvazkového Rituale z Musea Correr, Cod.Cicogna 1006, cl.V.98 a Cicogna 2015 a furlanské dílny – detailněji kap.II.1.1 + kap.II.2.1-2), ale podobně jako v jižní Itálii i zde je využíváno místně tradiční tvarosloví, doplňované jako v Padově též do bordur expandujícími kaligrafickými ornamenty a maximálně protahovanými kaudami (detailněji kap.II.2.1-2). V Benátkách nadto převládne i **kontrastnější ladění barevné škály** (kontrasty modré, růžové a zelené), na rozdíl od chladných tónů padovských dílen pozdního '200.

Stylový zlom, který v Padově a Benátkách začíná v 70.letech '200, má dalekosáhlé důsledky. Pozvolné opouštění původních maximálně plastických forem pozdně románského dědictví a jejich **přizpůsobování odlehčenějším, protáhlejším, jednodušším a plošnějším motivům charakteristickým pro Boloňský první styl** znamená **počátek důsledného rozkladu pozdně románského systému**, z kterého bude italská knižní malba **na příště těžít jen dílčí, ale nikoliv systémové prvky**. Inspirovala-li tento proces stylově spřízněná produkce jižní Itálie, kde se tento vývoj projevuje již v 50.letech '200 anebo geograficky bližší Boloňa, kde se toto vývojové směřování prosadilo již od 30.let '200 ponechávám otevřené.

V **Boloňské škole** po polovině století vzniká První styl, jehož vývoj je spojen od 50.-60.let směrem k 70.létům s posunem **k zaostřenějším formám ornamentiky, ale též k prostorově logičtější skladbě původně plošných motivů** (např. zaostřené typy akantu, včetně lancetových listů, protahované do vlasových linií zakončených spirálou: Tab.V.4)3.b.6 či prostorovější skladby původně plošnějších liliových typů květinových srostlic: Tab.V.9)2.d.7 - detailněji viz kap.II.2.1-2 + orientačně kap.IV.2.2).

V dílnách **Toskánska a Umbrie**, které se mezi 30.-60.léty '200 podílely na vzniku Boloňského prvního stylu (hlavně ve vztahu Florencie a Arezza), se však během 3.čtvrtiny '200 začíná prosazovat **výrazná florealní tendence**, která nachází výraz v řadě **objemově a prostorově důmyslných motivů**, jimiž záhy tento okruh dílen zasáhne do vývoje Boloňské školy (např. laločnaté listové velkých tvarů, jež nahradí zaostřované a protahované akanty ze 70.let: Tab.V.4)1.c.5, masivnější těla iniciál i hmotnější tvary jednotlivých ornamentů – např. vícedílných kolének v tělech iniciál doplňovaných lasturami a zmnožovaným listovím: Tab.V.7.4.d. + Tab.V.1)1.e.2-3, návrat k rostlinným tělům iniciál skládaných z nálevkovitých útvarů: Tab.V.1)3.a.3+10.a-b, doplňovaných vidlicovitými sestavami: Tab.V.1)3.a.10.c +11, které jsou sice značně oprostěné a křehčí ve srovnání s totožnými motivy v Benátkách či u Giovanniho da Gaibana: Tab.V.1)3.a.1-2, ale oproti stylisovaným a francouzsky jemným nálevkám z Piacenzy působí velmi plasticky).

Pokud jsou v Padově a Benátkách 70.léta spojena s důsledně počínajícím stylovým obratem od pozdně románských (hmotných, plastických a barevně pestrých) forem, **80.léta '200** jsou dobou pronikavé **změny v Boloňské škole**. Právě zmíněný **okruh toskánských a umbrijských skriptorií, spojených s Boloňou již od 30.let '200** patrně spolufirmoval změny, ke kterým v Boloni tehdy dochází (viz kap.II.1.3). Původně plošný styl jednoduchých, útlých, protáhlých ornamentů s kontrastní barevností dominujících modrých a červených tónů se **mění ve prospěch plastičtějších ornamentů, prostorově složitějších i ve srovnání s místními motivy 70.let, barevná škála se rozšiřuje a původní kontrastnost ustupuje pestrosti**. Tuto tendenci v boloňském repertoáru doprovází opětovný návrat k využívání byzantských motivů (i palaiologovského původu), jak ve figurálním kánonu, tak v ornamentice (např. principy skladby některých květinových srostlic: Tab.V.9)2.d.10 a především pastózní způsob modelace ornamentiky). Dílna Mistra z r.1285, Maestro di Gubbio, Mistr Samuelovy knihy a Knihy králů (Laur.Plut.I.dex.9) a Mistr Bible Klementa VII. jsou hlavními představiteli těchto změn, přičemž na posledně jmenovaného patrně též **působí i jihoitalská dílna Bible z Trenta zv.Bassetti** (Trento, Městská knihovna, ms.2868), z jejichž iluminací (vznikajících od 60.do

z představitelů boloňské školy doložený mezi léty 1287-1295 a konečně též zmíněná *Druhá část františkánské Bible z Národního musea v Praze* (KNM XII.B.13), patrně ze 70.-80.let '200).

80.let '200) patrně Mistr Bible Klementa VII. čerpal vzor pro specifické ladění barevné škály (červenavé hnědi, narůžovělé, okrové, jasně červené oproti modři, šedomodrým tónům a zářivému zlacení, avšak transparentním nepastózním způsobem nanášených), které tak přímo předjímá vznik Druhého boloňského stylu (detailněji viz kap.II.1.2 + kap.II.2.1-2). Z obecného pohledu to tedy vypadá, jako by *od 70.let '200 Padova a Benátky přizpůsobovaly své tvarosloví vzorům boloňského původu* (od pozdně románské objemovosti a plasticity ke kresebnosti a kontrastu) a naopak **od 80.let Boloňská škola přejímá mnohé z kvalit získatelných z pozdně románské stylové vrstvy** (větší plasticita jednotlivých motivů i zvětšení měřítka rostlinné dekorace v rámci celkového systému výzdoby, spolu s hojnějším užíváním laločnatých typů akantu: Tab.V.4)1.b-c, včetně zkrácených laločnatých polopalmet: Tab.V.4)1.d.2-4, dále posun od kontrastní barevnosti k širší škále barev a větší objemovosti a prostorově rafinovanější hybnosti jednotlivých motivů – např. prostorovější přetáčení okrajů listů: Tab.V.9)3.a či prostorově efektnější kombinace obalování a ovíjení žerdí akantovým listovím: Tab.V.5)2.a.6-7). Zdroje této proměny byly v toskánských a umbrijských rukopisech připraveny nejpozději v 60.-70.letech '200, časově stejně jako předpokládané podněty jihoitalského původu ve štaufských dílnách. Právě **důsledné prolnutí obou dosud spíše protipólných tendencí dotváří skutečné základy italského gotického stylového systému knižní malby**. Boloňský první styl 50.-70.let '200 je vnější formou, systémovým rámcem, syntaxí, zatímco tvarosloví 80.let '200 je jeho obsahem, tvaroslovným repertoárem, morfologií.

Právě **od 80.let '200**, kdy tento vývoj v Boloňské škole vytváří základy Druhého Boloňského stylu, **vznikají na podobném principu i lokální styly v ostatních centrech Itálie** (s výjimkou Arezza a Perugie, kde místní syntéza vzniká již *od 50.-60.let* – viz kap.II.1.4-pozn.146-150 a II.1.5, ale *od 80.let* v Neapoli: *Historia Scolastica dochovaná v opatství S.Martino delle Scale v Palermu*, BN.ms.I.F.10, v Assisi: dílna *Breviře z Assisi*, Ass.600 a *od 80.-90.let* v Sieně: dílna Memma di Filipuccio, v Římě: kurijská skriptoria – kardinála J.Stefaneschiho do 1298, dílna *Exultet* Vat.F.S.Pietro B.78 a dílna *Petrarkova sborníku z Paříže*, BN.lat.5690 a s ní spojené Salerno: Mistr *Misálu ze Salerno*, Napolí, BN.ms.I.B.22, *od 90.let po 1.desetiletí '300* ve Florencii: dílna Pacina di Bonaguida, v Padově: součinností dílen *Monaldovy Sumy k Dekretáliím z Antoniany*, ms.51, *Boetiovy Útěchy z filosofie z Antoniany*, ms.203 a dílny *Spisů Uguccia Pisana z Antoniany*, ms.2., v Benátkách: dóžecí skriptorium *Pětisvazkového antifonáře pro San Marco*, Státní archiv v Benátkách, Reg.114-118 v Pise a Luce: dílna *Breve Pisani Communis z Městského archivu v Pise*, ms.A,N.3). Proces vyhranění místních stylů i mimo Boloňu je tedy **výsledkem obdobného vývoje, pro který Padovská škola (dílnou Giovanniho da Gaibana) poskytla výchozí vzor a pro který Boloňská škola ve vrstvě Prvního Boloňského stylu 50.-60.let (tedy časově souběžně) vytvořila rámec, naplněný kvalitativně novým obsahem v boloňských dílech kolem Mistra z r.1285, které vycházejí ze vzorů připravených v 70.letech v toskánském a umbrijském okruhu dílen, spojených se vznikem Prvního boloňského stylu (především v Arezzu a Florencii)**. Paralelita vzniku tohoto nového systému z hlediska chronologického i stylového **spojuje celou Itálii, i když místní realizace této syntézy se liší hierarchií výběru užívaného tvarosloví a intenzitou prolnutí principů kresebně odlehčujícího na straně jedné a hmotně objemového na straně druhé**. Rámcem tohoto systému je První boloňský styl. Tím lze vysvětlit jeho mimořádnou působnost i v 1.desetiletí '300, kdy se hlavní směr vývoje Boloňské školy ubíral k místně – regionálně autonomním formám, přitažlivým jen v geograficky omezeném okruhu, na rozdíl od Prvního boloňského stylu, který je výsledkem paralelního vývoje v širokém okruhu severní a střední Itálie. Mimo jiné Boloňský první styl též zdůraznil a modelově rozvedl expansivní tendenci (pomocí žerdí), vyvádějící výzdobu z iniciál do bordur. Ačkoliv tato expanse do bordur je lokálně řešena různě, její jednoznačné a intenzivní působení sjednocuje italské knižní malířství. Současně ovšem právě **od dovršení**

konstituce této syntézy (ve smyslu obecného prolnutí dosud protikladných forem a její vyjádření v paralelně vznikajících lokálních syntésách), **začíná proces důsledné stylové diferenciacce, který určuje vývoj v 1.třetině '300.**

Vývoj italské iluminace 1.třetiny '300 je z obecného hlediska přímým důsledkem změn 80.let '200. Určující tendencí se jeví směřování **k objemově plastickým a prostorově - pohybově expansivním formám**, v jejichž transformaci **stále výrazněji spolupůsobí florealní tendence.** Tato expansivní tendence formuje jednotlivé motivy i rozvrh výzdoby jako celku. Podoba italského gotického způsobu výzdoby knih byla však v základních obrysech konstituována právě v rozmezí 50.-80.let '200 a další proměny se odehrávají v rámci takto definovaného systému. Až po zpracování vrstvy italské knižní malby 30.-50.let '300 bude možné na základě tohoto kontextu detailněji upřesnit kontinuitu a intenzitu projevu vývojově určujících tendencí, ale již nyní lze konstatovat, že **různá intenzita expansivnosti a různé druhy řešení objemovosti, prostorovosti a pohybové rafinovanosti odlišují lokální styly 1.třetiny '300, avšak základní principy jsou pro celou Itálii společné** (detailněji viz kap.III.2.1-2).

Ve srovnání s vývojem monumentálního malířství je knižní malba až do 90.let '200 podstatně progresivnějším oborem umění. Linearisace forem deskové a nástěnné malby 1.poloviny '200 je výrazem „linearisujícího klasicismu,“ silně provázaného se starší vrcholně románskou a byzantsující tradicí (ve smyslu komnénovské vrstvy působících byzantismů).⁶⁹ Plastický a expresivní „neohelénismus“ Giunta Pisana je spíše italskou transformací palaiologovských principů a vrstva 3.čtvrtiny '200, jak ji reprezentuje např.Coppo di Marcovaldo je z hlediska budoucího systému srovnatelná s předstupni Boloňského prvního stylu z 30.-50.let '200 (první stupeň přímých zdrojů Prvního stylu – viz kap.IV.2.2).⁷⁰ Pouze snad Mistr sv.Petra pro Sienu a Cimabue pro Florencii se od přelomu 70.-80.let '200 blíží ke kvalitám lokálně definovatelného stylového základu, který bude pro příští půlstoletí základním východiskem dalšího vývoje.⁷¹ Vznik první velké syntézy italského monumentálního malířství se odehrává v časovém sevření od 80.let '200 po 1.desetiletí '300, v rámci součinnosti mimořádných osobností při výzdobě chrámu sv.Františka v Assisi. Teprve poté, nejčasněji od 90.let '200 se italské knižní malířství dostává do posice uměleckého druhu, který může těžit z monumentální malby inovativně přitažlivé podněty. Proces prolínání protipólně vymezených principů probíhá tedy časově paralelně v knižní i monumentální malbě, ale knižní malba pro tento vývoj vytvořila rámec již v 50.-60.letech (Boloňským prvním stylem), monumentální malířství až v okamžiku dokončení stylové syntézy v 80.-90.letech '200. Jde tedy o společný kontinuální proces, který vychází z pozdně románských a byzantských vzorů a postupně nezávisle na nich stupňuje skladebnou logiku, plasticitu tvarových sestav a prostorově expansivní charakter výzdobných prvků. Nejde však o princip ilusivní malby, která by se snažila vytvářet ilusi skutečnosti, napodobovat skutečnost, ale o postupnou, stále přesvědčivější sugesci skutečnosti, jako umělecké syntézy svěbytného bytí, nerealistického, ale reálně působícího a působivého. Ilusivní malby fiktivních architektonických prostor či grisaillově podané figury ctností a neřestí imitující kamenné sochy v Areně v Padově signalisují stále důslednější změnu tohoto systému. Počátek je v monumentální malbě sledovatelný od stále přesvědčivějších malířských imitací kosmateska zdobícího trůny či

⁶⁹ K malířství stylové vrstvy označované jako „linearisující klasicismus“ viz M.Boskovits; Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento, in: *Arte Illustrata*, n.55-56, 1973, s.339-352 a nověji A.Tartuferi; *Giunta Pisano*, Firenze 1991, s.11-30.

⁷⁰ K vývoji italské malby od Giunta Pisana po Coppo di Marcovaldo orientačně viz A.Chastel; *Storia dell'Arte italiana*, Roma - Bari 1993, s.90-93.

⁷¹ Ke zmiňovanému sienskému Mistru sv.Petra (dle deskového oltáře ze San Pietro in Banchi v Sieně – nyní v tamní Pinakotéce) viz P.Torriti; *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Genova 1990, s.18-20 a k Cimabuovo stylu 70.let '200 (např. k freskám dolního kostela sv.Františka v Assisi) viz E.Sindona; *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milano 1975, s.87 ad.

architektonické motivy (P.Cavallini) přes stále věrohodnější architektury (Vitale da Bologna, fresky ze Santa Apollonia in Mezzaratta) až po naturalistické studie rostlin a zvířat v náčrtníku Giovannina de Grassi a antikisující, tektonicky logické architektonické konstrukce neapolských a padovských rukopisů 80.let '400.

IV.1.5: PROBLÉM BYZANTISMŮ ITALSKÉ GOTICKÉ ILUMINACE

Motivy byzantského původu jsou trvalou součástí italského středověkého umění '200 i '300. Intensivněji se objevují v určitých časových etapách, většinou v dobách důležitých stylových proměn; Jedním z důsledků 4.křížové výpravy je právě vzestup byzantismů v časové vrstvě 1.desetiletí '200 (po vyplenění Konstantinopole r.1204), podobně byzantismy sílí i po polovině '200 (možná v důsledku expanse Palaiologů směřující k znovudobytí Konstantinopole r.1264) a poté od 80.let '200 až k počátku '300 (od kdy lze sledovat proměnlivou, ale stálou orientaci Palaiologů na Itálii a upevnění italských obchodních kontaktů s Byzancí), dále ve 30.letech '300 (počátky ekonomické závislosti Byzance na západní Evropě) a návrat k byzantisující tradici lze sledovat i po velkém moru po polovině '300 (po 1348-49).⁷² Zdroje i příčiny těchto proměnlivě intensivních projevů byzantisující složky jsou různé, od návratů k tradici přes kontakty se soudobým byzantským uměním a stejně tak rozsáhlá je i oblast italského umění, která je otevřena byzantské kultuře, jak v geografickém smyslu, tak z hlediska jednotlivých druhů umění.

Z hlediska ornamentiky italských rukopisů 2.poloviny '200 a 1.třetiny '300 lze v dekorativním tvarosloví italských rukopisů odlišit přímé citace byzantských motivů, motivy v Itálii transformované, ale ve formách, které nestírají svůj byzantský původ výchozích vzorů a konečně též schémata, technické postupy či s obsahem rozvrhu výzdoby související komponenty stylu italské knižní malby, které mohly působit jako impulsy k tvaroslovné či kompozičně skladebné transformaci italského živloví.

Ohniska byzantisující orientace lze spojit s centry, která intensivněji udržela a kultivovala vazby k byzantské tradici či k soudobému byzantskému umění, ale jak již bylo řečeno, byzantisující formy se vyskytují po celé Itálii. K nejtradičnějším ohniskům byzantismů patří Benátky, z části též Padova (intensivně do 90.let '200, poté se tyto vazby jeví méně zřetelně) a velmi silně též jižní Itálie, zvláště Sicílie.

Pokud jde o přímé citace byzantských motivů, je jasné, že během 1.poloviny '200 je ornamentika tohoto druhu jedním z velmi důležitých složek dobového dekorativního tvarosloví (viz kap.I.2.3) a postupně její význam klesá, jak jsou byzantské motivy a jejich skladebná logika přizpůsobovány italským formám. Např. v rámci druhého typu iniciál (kombinujících v tělech iniciál stvolu a pletence) se v 1.čtvrtině '200 objevují i citace byzantských schémat rozvilin (Tab.III.1)2.c.2) nebo se objevuje sedmý typ byzantských iniciál, který před tělo iniciály předsune figurální motiv či výjev, dokonce podle byzantských vzorů (ale i v souladu s předešlou románskou tradicí) bez orámování vnějšího pole (Tab.IV.1)7)a.2-3 srovn. s Tab.I.1)7 či II.1)1.c+3b), který je v byzantské knižní malbě velmi hojně zastoupen od 2.poloviny 12.století (detailněji viz kap.I.2.1.-pozn.24 a kap.I.2.3-pozn.27). Podobně lze též předpokládat přímou závislost na byzantských vzorech u listové ornamentiky vepisované do srdčitých tvarů (Tab.IV.8)3.a-b srovn. s Tab.I.10)4.a-c), neboť jde o tvarosloví velmi svérázné a v Itálii je vázáno pouze na dílny a centra intensivně spojená s byzantským světem. Hranice mezi motivy přímo přejatými z byzantských vzorů a repertoárem transformovaným podle byzantských východisek ale do podoby autonomní není vždy zcela zřetelná; Např. v Byzanci od přelomu 11. a 12.století oblíbené sestavy ze srdčitých či kapkovitých forem (Tab.I.5)4.c.4a-b - detailněji kap.I.2.1-pozn.84), které se ve transformované podobě objevují i v konstantinopolských dílnách od 70.let 13.století (Tab.II.5)3.b.2 - kap.I.2.2-pozn.27) mají

⁷² Orientačně o politických proměnách Byzantské říše viz B.Zástěrová ed.; *Dějiny Byzance*, Praha 1992, s.10 ad a k paralelám byzantského a italského umění sledované doby viz O.Demus 1970 (pozn.15), s.36-44 a 205-237.

své paralely v 1. třetině '200 v Itálii v benátské dílně Třisvazkového Legendáře z Marciany (Tab.IV.2)1.5-6a – kap.I.2.3-pozn.36-39) i v soudobých italisujících iluminacích latinských skriptorií v Levantě (Tab.III.2)2.c.2), ale obecně *srdčité a kapkovité listoví* patří k velmi oblíbeným a typickým formám byzantské iluminace od komnénovských (Tab.I.2)2.a-b) po palaiologovské doby (Tab.II.8)1.a-c) a v Itálii se objevuje ve skladebných variacích od 90.let 12.století v jižní Itálii a v Benátkách (Tab.IV.6)1-2), přes 2.polovinu '200 (kdy se vyskytují v kaligrafické ornamentice: Tab.V.2)1.d.9-13) a do repertoáru se znovu důsledně vrací během 1. třetiny '300, jednak v byzantisujících dílnách na Sicílii, ale i v nebyzantsky orientované produkci – např. ve Florencii (kde se stanou jednou z nezaměnitelných forem místního stylu: Tab.VI.6)2.a-b + 6)3.a-b.1-9+13-14). Podobně těsný vztah k původně byzantským vzorům lze předpokládat u *pseudokufických ornamentů*, které v 1.polovině '200 asi opakují byzantské předlohy (Tab.II.2)4.a-b srovn. s Tab.IV.2)4.b), zatímco od 2.poloviny '200 vznikají spíše italské parafráze tohoto druhu ornamentiky (Tab.V.2)4.b), což je v 1. třetině '300 již nepochybné (Tab.VI.2)4.b). Podobně též motivy *plastických rámců medailonů* (Tab.I.5)3) nebo *medailony spletané ze stvolů či pásek, ale důsledně symetricky* (Tab.I.5)2) jsou v 1.polovině '200 přímo přejímány z byzantských vzorů (Tab.IV.3)3.c.1-3 + 3)3.b), ale od 2.poloviny '200 i během 1. třetiny '300 se zdá, že tyto motivy variabilitou představují již svébytný italský motiv (Tab.V.3)2.+3.a+d + Tab.VI.3)2.a.2c+a.5 + 3)2.c + 3.d.2c), u kterého není nutné předpokládat bezprostředně působící byzantský vzor a mnohé shody lze patrně vysvětlit i paralelitou vývoje. Totéž platí i pro *šroubovitě přetáčené listoví*, které se v byzantských rukopisech objevuje od 10.století v mandlovitých tvarech (Tab.I.8)3.) a v této podobě je převzato do Itálie, ale již během 1.poloviny '200 tam vznikají transformované parafráze tohoto motivu (Tab.IV.4)1.e.4-5), který se od 60.let '200 velmi šířil po celé Itálii (Tab.V.4)1.e + 3.e + 4.e) a jeho dynamická prostorová skladba se stala jedním z nejtypičtěších ornamentálních prostředků italské iluminace, který též přispěl ke stupňování prostorové rafinovanosti ornamentiky 1. třetiny '300 (Tab.VI.4)2.a.19-25 + 2.b.13 + 3.e + 4.g.3-4). Naprostá většina *květinových srostlic* téměř všech typů užívaných v italských rukopisech '200 a 1. třetiny '300 je spřízněna s byzantskými vzory tohoto druhu ornamentů (srovn. Tab.I.11)1-5 a Tab.II.11)1-5 s Tab.IV.9)1-5 + Tab.V.9)1-5 + Tab.VI.9)1-5: s výjimkou nejzápadnějších typů – podrobněji viz kap.I.2.3 + II.2 + III.2).⁷³ Mezi motivy přímo přejímané z Byzance a současně transformované do místně nezaměnitelných forem lze zařadit též část *kaligrafických ornamentů* užívaných padovskou dílnou Giovanniho da Gaibana (Tab.V.2)3.c.3-11 a srovn. s Tab.I.2)2.c.4-7), protože v obou případech jde o tytéž kresebné variace byzantských typů výše zmíněných květinových srostlic.

Byzantské dekorativní tvarosloví ale poskytlo pro italskou gotickou iluminaci i mnohé *podněty a inspirující stimuly k vývoji*, jenž v Itálii vedlo ke zcela autonomním formám, které své kořeny (nebo lépe řečeno, část svých zdrojů) v byzantském knižním malířství svou finální podobou vlastně dokonale zastírají. Jde zejména o *expansivní figurální motivy v tělech iniciál*, které dle byzantských vzorů (kromě výše zmíněného sedmého typu byzantských iniciál, Tab.I.1)7 + II.1)4.a.2) zapustily v Itálii na počátku '200 kořeny v centrech silně spojených s byzantskou kulturou (zejména v jižní Itálii: Tab.IV.1)2.a + IV.1)5.c.3) a poté se od 80.let '200 šíří po Itálii (zejména ve vztahu s rukopisy boloňského původu, v nichž je tato tendence formulována nejzřetelněji, vč. motivů expanse figur do prostoru bordur: Tab.V.1)4.c.5 + IV.1)5.a.3) a následně od 2.desetiletí '300 již tento typ iniciál s těly překrývanými figurálními motivy v Itálii značně zobecněl (Tab.VI.3)1.b.1b). S touto expansivní tendencí též těsně souvisí i *systém výzdoby bordur založený na volně rozptýlených postavách či ornamentech*, jak je možné kontinuálně doložit v byzantské knižní malbě od 2.poloviny 11.století

⁷³ Výrazně byzantisující formy květinových srostlic i v 1. třetině '300 viz rosety (Tab.VI.9)1.a.8-11+ 1.b.5-7 +1.c.1-4 + 1.d.3-4), dokonce i velmi rozšířená část liliových typů srostlic většinou typicky západního původu (Tab.VI.9)2.a.1-4 srovn. s Tab.II.11)2.a) atd. viz kap.III.2.

(Tab.I.12)3 + II.12)2), zatímco v Itálii se tato koncepce objevuje nejdříve v 1.desetiletí '200 v Padově a Benátkách (Tab.IV.3)1.d.1-3 – kap.I.2.3-pozn.50), poté v Itálii ustupuje z repertoáru a znovu se vrací ve dvou variantách; Jednak od 50.-60.let '200 se volně rozptýlené postavy objevují v jižní Itálii (v pozdních štaufských dílnách), ale tam jsou orámovány a rámem spojeny s vnějším polem iniciály (Tab.V.3)1.d.6), takže jejich možná spojitost s tímto byzantským vzorem je značně setřena, ale za druhé, toto byzantské schéma se v mnohem čitelnější podobě vrací v 80.letech '200 – velmi výrazně s Místrem z r.1285 z Boloně (Tab.V.10)1.b.1 + 10)4.c) a následně je znovu zdůrazněno v Boloňském druhém a třetím stylu 1.třetiny '300 (Tab.VI.2)3.1.b.1c + VI.1)a3 + VI.3)1.d.7-8) a také v byzantských dílnách na jihu Itálie (Tab.VI.3)1.d.9). Původní byzantské zdroje této skladby jsou ale v boloňských iluminacích zcela nezřetelné a pro vznik tohoto motivu představuje byzantská knižní malba jen jeden ze zdrojů, ale velmi podstatných zdrojů, které umocnily stávající vývoj italské knižní malby a napomohly k definici typicky italského gotického komposičního schématu (detailněji viz kap.III.2.). Nelze opomenout ani *smysl pro prostorově logickou skladbu a plastickou modelaci*, která je charakteristická pro většinu byzantské rostlinné ornamentiky (kap.I.2.1-I.2.2) a podle jejího inspirativního vzoru i pro italské gotické ornamentální tvarosloví (kap.II.2 + III.2).

Byzantská stylová komponenta pro italskou gotiku představuje nejen zdroj historisujících motivů, ale i sféru důležitých impulsů přicházejících ze soudobého nebo časově nepříliš vzdáleného byzantského umění. Částečná paralelita vývojového směřování palailogovského umění s vývojem italské gotiky tradiční byzantisující sklony italského umění umocňovala i v průběhu '300 a jejich působnost není omezena jen na centra spojená s byzantisujícím pozdně románským základem, ale postupuje napříč prakticky celou Itálií. V knižním malířství se tyto vazby k soudobému byzantskému umění projevíly neméně intenzivně. Ať již motivy, které obohatily repertoár (např.květinové srostlice) nebo schémata a komposičními rozvrhy, které stimulovaly hledání a definici typicky italského způsobu řešení (např. pro výzdobu bordur) či technickými postupy (např. plastický způsob modelace i kultivace rafinovanosti smyslu pro objemově a prostorově efektní skladbu jednotlivých ornamentů). Plně zhodnocení významu mnohvrstevného dědictví byzantských inspiračních zdrojů pro ornamentiku italské gotické knižní malby ale může následovat až po zpracování vrcholné vrstvy knižní produkce z 30.-50.let '300.

IV.2.: JEDNOTLIVÉ TEMATICKÉ OKRUHY

V úvodu naznačený okruh problémů je zde předkládán ve zkratce na některých klíčových a sporných či problematických tématech, spojených s jednotlivými etapami vývoje italské iluminace. Jde tedy o dílčí příspěvky ke sledované problematice, jako ukázka možného způsobu aplikace údajů shromážděných v předešlých kapitolách.

IV.2.1.: PROBLÉM DATACE A LOKALISACE STYLU BIBLE Z GUARNERIANY

Jedním z problematických rukopisů s velmi kvalitní výzdobou je *Bible ze San Daniele ve Friuli* (Biblioteca Guarneriana, ms.3) zvaná „*(Byzantská) Bible z Guarneriany*.“

Z dosavadních názorů badatelů vyplývá nejistota její datace (pohybující se od poloviny 12.století po 2.polovinu '200) i lokalisace místa jejího vzniku (Sicílie – dvorské skriptorium v Palermu, Jerusálém – skriptorium při chrámu Božího hrobu, Konstantinopol – skriptorium latinského císařství, Apulie či Kalabrie – skriptorium v některém z klášterů spojených s chrámem Božího hrobu v Jerusálémě).⁷⁴ Nejasnosti se zařazením Bible z Guarneriany jsou dány její mimořádnou výzdobou, ojedinělou vysokou kvalitou provedení i jednoznačně zřetelnými vztahy k byzantské, italské i levantské knižní malbě.

⁷⁴ Shrnutí názorů badatelů na dataci a lokalizaci výzdoby *Bible ze San Daniele ve Friuli* (San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, ms.3) zvané „*(Byzantská) Bible z Guarneriany*“ viz kapitola I.1.1. – pozn.15-26.

Celkově systém výzdoby Bible z Guarneriany (ms.3) vykazuje značnou rovnováhu zmíněné trojice základních stylových komponent: italské, levantské a byzantské. Z *italských* komponent jde o systémově podstatné složky pozdně románského stylu, které nelze předpokládat v prostředí bez kontaktu s italským knižním malířstvím, ale současně jsou naopak některé pro Itálii charakteristické motivy zcela opomíjeny či používány minimálně (např. iniciály třetího typu z rostlinných forem a nálevek: Tab.IV.1)3.a.1-5 nebo minimální výskyt lastur: Tab.IV.7)5.a-c, které se objevují v podobě značně atypické: Tab.III.7)5.b), takže v přímém kontextu italské knižní malby by Bible z Guarneriany působila značně izolovaně.⁷⁵ Z italské knižní malby je Bible z Guarneriany nejbližší *jihoitalské a sicilské iluminaci*, s níž ji spojují mnohé motivy (např. detaily typů pletenců vč.zahrocených okrajů: Tab.III.7)2.a.1, jak ukazují iluminace *Misálu z Messiny*, Madrid, BN.cod.52 z 90.let 12.století a od této vrstvy v jižní Itálii oblíbené tvary srdčitých a kapkovitých listů, alespoň v jejich základních formách: Tab.IV.6)1.a, dále typy a způsob provedení monster i expansivní koncepce figurálních motivů v iniciálách: Tab.III.1)1.a.2 srovnatelné se *Sakramentářem z Vatikánu*, F.San Pietro F.18 z 1.čtvrtiny '200, ale bez důslednosti těchto expansivních motivů v *Žaltáři z Riccardiany*, ms.322 ze 30.let '200, s nímž naopak Bibli spojují bohaté formy dessinové výzdoby vnějších polí iniciál).⁷⁶

Současně je ovšem nutné upozornit i na dosud opomíjené motivické souvislosti Bible z Guarneriany *s benátským knižním malířstvím*. Vazby Bible z Guarneriany k Benátkám lze sledovat od motivů odvoditelných ze společných východisek v byzantské knižní malbě (např. oblíba základních forem srdčitých a kapkovitých listů obdobná iluminacím jižní Itálie: Tab.III.6)1.a srovn. s Tab.IV.6)1.a) a dále po analogie mezi motivy typickými pro Bibli z Guarneriany (či latinská skriptoria v Zámorí v 1.pol.'200) a benátským knižním malířstvím (např. zmíněné expansivní pojetí figurálních motivů v iniciálách, jež se v Benátkách objevuje od 2.svazku *Legendáře z Marciany*, Lat.IX, 27=2797 z 1.desetiletí '200, dále společná záliba v maximálně dynamisovaném listovní obalujícím a ovíjejícím stvolu, včetně kombinace ovíjení a obalování na jediném listu: Tab.III.5)1.d.1 + III.5)2, které se v Benátkách v poněkud méně zřetelně definovaných tvarech šíří od 30.let '200 – od 3.svazku *Legendáře z Marciany*, Lat.IX, 28=2798: Tab.IV.5)1.d.3 + IV.5)2 a do volnějších souvislostí lze přiřadit i benátské nápodoby složité pohybové dynamiky stvolů v tělech iniciál: Tab.III.1)2.a.2 srovn. s IV.1)3.a.4 + 3.e.2 či pravoúhle zalamané formy akantů: Tab.III.4)1.e.1, jež se v Benátkách objevují od 40.let '200 s protogaibanovskou výzdobou *Antifonáře ze soukromé sbírky*: Tab.IV.2.a.4).⁷⁷ Pokud

⁷⁵ Pro přímou nezařaditelnost Bible z Guarneriany do Itálie též E.B.Garrison; *Studies in the History of Medieval Italian Panel Painting*, II, Florence 1958, s.301 ad. a též; tamtéž, III, Florence 1961, s.386 ad. (pro Jerusálém, skriptorium při Božím horobu a datace do poloviny 12.století), S.Tavano; *Dalla Bibbia bizantina della Guarneriana al neoleonismo paleologo*, In: L.Menegazzi 1987 (pozn.18), s.67 ad. (při konstantinopolském původu mistra figurálních výjevů, ostatní části od iluminátorů z jerusalémských latinských dílen, při dataci do 80.let 12.století) a nepřímou též H.Buchthal 1957 (1986, pozn.13), s.103 ad. (pro skriptorium činné na Sicílii, ale přesídlené z Akry od sv.Jana).

⁷⁶ Pro analogické motivy s jihoitalským prostředím též H.Buchthal 1957 (1986, pozn.13), s.103 ad. (Sicílie, zde po přesídlení části skriptoria z Akry, levantští iluminátoři napodobují sicilské, datace do konce 12.století), naopak E.B.Garrison 1958 (pozn.75), s.301 ad. a též 1961 (pozn.75), s.386 ad. (při dataci do poloviny 12.století jsou shodné motivy v jižní Itálii nápodobou levantských vzorů), dále S.Bettini; *Bibbia di Guarneriana*, In: G.Bergamini 1972 (pozn.25), s.171-176 (v Zámorí či v těch částech Itálie, kde byzantská tradice nejsilnější), V.Pace; *Per la storia della produzione libraria nell Occidente mediterraneo al alba del '200*, In: G.Mariani Canova ed.; *La miniatura italiana in eta romanica e gotica. Atti del I.Congresso di Storia della Miniatura Italiana*, Cortona 26.-28.V.1978, Cortona 1979, s.131-157 (při pevném spojení s Levantou – Boží hrob v Jerusálémě, navrhuje Apulii či Kalabrii: klášterní prostředí udržující spojení s chrámem Božího hrobu v Jerusálémě a dataci na přelom 12. a 13.století) a ve zdůrazněné formě přímého „jihoitalského původu“ Bible z Guarneriany viz M.Daneu Latanzzi 1966 (pozn.5), s.42-46 (Sicílie – dvorské skriptorium v Palermu a detailně vazby k sicilským iluminacím, zlatnickým výrobkům i mozaikám v Monreale a pro dataci na počátek '200).

⁷⁷ Vazby části levantských iluminací k benátskému prostředí byly dosud v literatuře registrovány až pro pozdní vrstvy rukopisů z 2.poloviny '200, ze skriptoria při sv.Janu v Akře viz H.Buchthal 1957 (1986, pozn.13), s.48-50

analogie s jihoitalským knižním malířstvím představují motivický repertoár časově rozložitelný od 90.let 12.století po 30.léta '200, pak nejdůležitější vazby k Benátkám se týkají tamních rukopisů pocházejících až z vrstvy 30.-40.let '200. Podle dochovaného materiálu se tedy zdá, že *od 30.let '200 působila levantská stylová vrstva (representovaná Bibli z Guarneriany) na Benátky.*

Jádrem stylu výzdoby jsou však i komponenty *charakteristické pro latinská skriptoria v Levantě* (od typů iniciál ze stvolů: Tab.III.1)2.a.2 přes některé jinak ojedinělé typy kombinací šroubovitě přetáčených akantů: Tab.III.4)1.c.1-2 či jinde méně užívané zaostřené formy akantu: Tab.III.4)2 a netypické formy dessinových prokreseb: Tab.III.4)1.b až po zcela kuriosní formy kolének: Tab.III.7)4.b-c.1) a pro Levantu typické, ale jinak zvláštní motivy, které odrážejí spojování levantského tvarosloví západního původu s čistými byzantskými formami (např. aditivní typy iniciál doplňované ornamentikou byzantského původu: Tab.III.1)1.a + 2.b.2, 2.c.1, parafráze kornův spojujících západní pletence s byzantskou rozvilinovou komposicí: Tab.III.2)1.c + 1)2.c.2 či detaily kaligrafické ornamentiky – např. hvězdicovité sestavy: Tab.III.2)2.c.2) nebo se zjednodušovaným byzantským tvaroslovím (např.liliové květinové srostlice: Tab.III.9)2.a-c).

Současně je ovšem tento systém doplněn o systémově důležité komponenty *z byzantské knižní malby*, a to v čistotě forem či komposičních schémata mimo byzantské prostředí nezastoupených (figurální kánon i detaily provedení modelace figurálních výjevů, většina květinových srostlic rosetového: Tab.III.9)1.a-b srovn. s Tab.I.11)1.b.6 + III.9)1.c srovn. s Tab.I.11)1.e-f a kalichovitého druhu: Tab.III.9)3 dle I.11)4.a + III.9)3.b dle I.11)4.b.2,4 + III.9)3.c dle I.11)4.d.3 + I.11)4e-f jako II.11)1.h.4-5, třetí byzantský typ výzdoby bordur s figurami volně v bordurách vedle iniciál a v interkolumniích: Tab.III.12)2.a-b dle I.12)3.a-c).⁷⁸ Těžko by však Bible z Guarneriany mohla být přímou součástí soudobé byzantské iluminace. Kromě, sice důležitých, ale dílčích motivů byzantské malby je totiž systém podřízen logice západního pozdně románského systému. Odlišuje se však od soudobé Itálie i Levanty intenzitou byzantismů, prosazujících se i v komposičním rozvrhu výzdoby na stránce (např. zmíněný třetí typ byzantské výzdoby bordur: Tab.III.12)2.a-b dle I.12)3.a-c). Uvedený systém výzdoby je zcela autonomní a přes eklektickou skladbu jednotlivin míří k prolnutí jednotlivých motivů, aniž by však potřel zřetelnost jejich původu, tedy bez důsledné transformace živloví do jednodušné, plně vyvrálé syntézy. Je to velmi pozoruhodný druh eklektického stylu, který však působí jednotně a reprezentativně, kvalitou provedení i mnohostí výzdoby, včetně zlacení.⁷⁹ Kombinuje motivy nejen různého původu, ale i různého stupně vývoje, od *mimořádně pokročilých forem*, často bez přímých analogií v dobové

(při předpokládaném působení benátských vzorů na levantské dílny, nikoliv naopak) a též A.Caleca 1969 (pozn.7), s.79-82.

⁷⁸ Zdůraznění přímých vazeb této části výzdoby Bible z Guarneriany k iluminátorovi z byzantského prostředí viz C.Furlan; Bibbia di San Daniele della Biblioteca Guarneriana, In: A.Petrusi ed.; *Venezia e il Levante fino al secolo XV.*, Firenze 1972, s.119-123 (v Konstantinopoli za latinského císařství, tedy s datací 1204-61), S.Tavano; Bibbia bizantina della Guarneriana, In: G.Mariani Canova 1979 (pozn.76), s.119-129 (ač předpokládá vznik v latinském prostředí silně ovlivněném jerusalémskými skriptorii, zdůrazňuje konstantinopolský původ stylu figurálních výjevů při vyloučení možnosti latinského napodobitele byzantské malby a při dataci do 80.let 12.století) a též 1987 (pozn.75), s.67 ad. a ve volném smyslu též S.Bettini 1972 (pozn.76), s.171-176 (pro intenzitu byzantismů této vrstvy iluminací předpokládá vznik Bible v Zámorí či v těch částech Itálie, kde byzantská tradice nejsilnější).

⁷⁹ Zdůraznění luxurnosti rukopisu a jeho vysoké kvality viz M.Daneu Latanzzi 1966 (pozn.5), s.42-46 (Sicíle – dvorské skriptorium v Palermu činné pro Fridricha II. a pro dataci na počátek '200), viz C.Furlan 1972 (pozn.78), s.119-123 (latinské císařství v Konstantinopoli, datace 1204-61), S.Tavano 1979 (pozn.78), s.119-129 (předpokládá vznik v latinském prostředí silně ovlivněném jerusalémskými skriptorii, zdůrazňuje konstantinopolský původ stylu figurálních výjevů a Bibli datuje do 80.let 12.století), V.Pace; La Bibbia „bizantina“ di San Daniele del Friuli: le certezze di un enigma, In: L.Menegazzi 1987 (pozn.18), s.75-78 (spojení s dvorem Fridricha II. a datace na počátek '200 či do 1.čtvrtiny '200).

produkcí (např. prostorově dynamická skladba stvolů v tělech iniciál s naznačením spirálovitého přetáčení: Tab.III.1)2.a.2, dále důslednost spirálovitého stáčení listů dovedená až k protisměrnému přetáčení: Tab.III.4)1.c.1-2 a dynamisované formy listoví kombinujícího obalování a ovíjení: Tab.III.5)1.d.2 nebo motiv volné zlaté kapky, přičemž jde o motivy, které předjímají tvarosloví v Itálii šířené až během 2.poloviny '200) až po konservativnější tvarosloví, místy s nepochopením prostorové logiky rafinovanějších vzorů (otevřené-neorámované typy iniciál: Tab.III.1)2.a a tvarosloví základních forem akantu poplatné vrcholně románské tradici, včetně jisté aditivnosti a topornosti pohybu i při pokusech vyjádřit komposičně komplikované skladby: Tab.III.4)1.b.2+1.e). I při mimořádné kvalitě výzdoby není tedy Bible z Guarneriany kvalitativně jednoznačně špičkovým dílem své doby. Zakotvit Bibli z Guarneriany jednoznačně v italském prostředí ale nelze. Pokud by Bible z Guarneriany skutečně vznikla v Itálii, i v jižní Itálii či na Sicílii by byla dílem izolovaným a těžko předpokládat, že z Levanty přesídlení iluminátoři by nevešli v intensivnější kontakt se schémata a postupy plně charakteristickými pro místní prostředí.⁸⁰ Přesto analogie k jihoitalské knižní malbě a jejím historickým souvislostem mohou poskytnout oporu pro dataci Bible z Guarneriany.⁸¹ Jak již bylo naznačeno, spojnice analogií se časově rozevírají od 90.let 12.století po 30.léta '200. Expresivita, dynamisace i barevnost forem vrstvy z 90.let 12.století (*Misálu z Messiny*, Madrid, BN.cod.52 z 90.let 12.století) nekoresponduje s určitou aditivností i eklektičností celkové skladby výzdoby Bible z Guarneriany. Díla z jižní Itálie z 1.čtvrtiny '200 (*Sakramentář z Vatikánu*, F.San Pietro F.18) však tyto kvality již sdílejí. Je pravděpodobné, že dochované jihoitalské rukopisy 1.čtvrtiny '200 odrážejí stylové vazby k prostředí levantských latinských skriptorií.⁸² Nelze však přehlédnout, že ve výzdobě *Žaltáře z Riccardiany* (ms.322) ze 30.let '200 se již rýsují značně pokročilé motivy, intenzitou překonávající Bibli z Guarneriany i předešlé příklady jihoitalského původu. Pokud jsou 90.léta 12.století pro Bibli z Guarneriany datem post quem, pak oporou pro dataci ante quem mohou být 30.léta '200, a to jak v souvislosti se zmíněným *Žaltářem z Riccardiany* (ms.322), tak ve vztahu k benátské iluminaci. V benátských rukopisech se bližší analogie k Bibli z Guarneriany objevují až od 30.let '200 (od 3.svazku *Legendáře z Marciany*, Lat.IX, 28=2798), ale v podobě méně důsledné, patrně tedy v závislosti na vrstvě, jež Bible z Guarneriany reprezentuje. A naopak, styl benátské protogaibanovské dílny *Antifonáře ze soukromé sbírky* ze 40.let '200 po polovině '200 v Levantě jednoznačně převládne (skriptorium při sv.Janu v Akře činné do r.1291– např. *Misál z Perugia*, Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.6 z 2.poloviny '200).⁸³ Pokud by Bible z Guarneriany pocházela z Levanty, její styl by odrážel vazby k jižní Itálii, ale bez nejnovějších inovací z 30.let (z *Žaltáře z Riccardiany*, ms.322, na něž by však styl Bible z části působil) a současně od 30.let '200 by

⁸⁰ Pro lokalizaci vzniku Bible z Guarneriany do Itálie viz H.Buchthal 1957 (1986, pozn.13), s.103 ad. (Sicílie, kam přesídlena část iluminátorů z Akry a datace do konce 12.století), M.Daneu Latanzzi 1966 (pozn.5), s.42-46 (Sicílie – dvorské skriptorium v Palermu s datací na počátek '200), V.Pace 1979 (pozn.76), s.131-157 (při pevném spojení s Levantou – Boží hrob v Jerusalemě, navrhuje Apulii či Kalabrii: klášterní prostředí udržující spojení s chrámem Božího hrobu v Jerusalemě a dataci na přelom 12. a 13.století) a nepřímou též S.Bettini 1972 (pozn.72), s.171-176 (kromě Zamoří uvažuje též o těch částech Itálie, kde byzantská tradice nejsilnější).

⁸¹ Jihoitalské analogie k Bibli z Guarneriany lze použít pro upřesnění její datace v poněkud jiném smyslu než M.Daneu Latanzzi 1966 (pozn.5), s.42-46 (detailně vazby k sicilským iluminacím, zlatnickým výrobkům i mozaikám v Monreale a pro dataci na počátek '200).

⁸² O tomto vztahu jihoitalských rukopisů, poplatných levantským vzorům viz E.B.Garrison 1958 (pozn.75), s.301 ad a též 1961 (pozn.75), s.386 ad. (při dataci Bible do poloviny 12.století).

⁸³ K pozdní fási skriptoria při sv.Janu v Akře (tj. do r.1291) viz H.Buchthal 1957 (1986, pozn.13), s.48-50, monograficky k *Misálu z Perugia* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.6) z 2.poloviny '200 a jeho vazbám k Benátkám viz A.Caleca 1969 (pozn.7), s.79-82 a k převládajícímu podílu francouzských iluminátorů a jejich vztahů s dobovou knižní produkcí v Římě viz V.Pace; *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli 2000, s.205-207 a orientačně k politické situaci A.Bridge; *Křížové výpravy*, Praha 1995, s.206-222.

tento styl měl začít ovlivňovat Benátky. Bylo by logické, kdyby Bible vznikla před počátkem 30.let '200.

Vzhledem k vazbám Bible z Guarneriany k Benátkám, těžko předpokládat její vznik v jižní Itálii. Vznik v Benátkách či Benátsku zase nepřipadá možný pro její silnější vazby k jižní Itálii, které vykazují kontinuální charakter a vzájemné přejímání motivů od vrstvy 90.let 12.století. Iluminátorská produkce latinského císařství v Konstantinopoli neposkytuje jakékoliv bezpečné opory pro intenzivnější spojení s Biblí z Guarneriany.⁸⁴ Zbývá latinské prostředí Levanty.⁸⁵ Prolnutí vazeb k jižní Itálii, Byzanci a tradici latinských skriptorií (časově sevřené před počátek 30.let '200) naznačuje možnou souvislost tohoto stylu s logikou aktivit a směrů zájmu Fridricha II.⁸⁶ Luxusní charakter rukopisu by mohl nabízet jeho spojení s dvorským prostředím. Knihovna Fridricha II. je však dochována v žalostných troskách.⁸⁷ Možná, že Bible z Guarneriany skutečně s Fridrichem II. přímo či nepřímou souvisí, ale současně je pevně zakotvena v latinské Levantě, a to v časovém rozmezí 1200-1220/30 (při možném provázání s historickými aktivitami Fridricha II. - s hypotetickým zúžením datace do rozmezí 1225-29).⁸⁸

IV.2.2: PROBLÉM GENESE PRVNÍHO BOLOŇSKÉHO STYLU

Problém vzniku Prvního boloňského stylu, jak jej poprvé formuloval A.Conti (1981), je v souvislosti s vývojovým významem Boloňské školy současně problémem vzniku chronologicky prvního italského gotického stylu knižní malby.⁸⁹ Vzhledem ke skutečnosti, že základní tvaroslovný repertoár Boloňského prvního stylu krystalisuje v době vrcholné tvorby Giunta Pisana, činného tehdy právě i v Popádi a současně stylové kvality tohoto nového gotického stupně boloňské knižní malby jsou mu značně vzdáleny, jdou vlastně proti logice

⁸⁴ Pro spojení Bible z Guarneriany s latinským císařstvím v Konstantinopoli viz C.Furlan 1972 (pozn.78), s.119-123 (datace 1204-61).

⁸⁵ Jednoznačně pro levantský původ Bible z Guarneriany viz E.B.Garrison 1958 (pozn.75), s.301 ad a týž 1961 (pozn.75), s.386 ad. (skriptorium při chrámu Božího hrobu v Jerusalemě), S.Tavano 1987 (pozn.75), s.67 ad. (při konstantinopolském původu mistra figurálních výjevů, ostatní části od iluminátorů z jerusalémských latinských dílen, při dataci do 80.let 12.století) a nepřímou též S.Bettini 1972 (pozn.76), s.171-176 (předpokládá vznik Bible v Zamoří či v těch částech Itálie, kde byzantská tradice nejsilnější).

⁸⁶ K politickým aktivitám Fridricha II. v souvislosti s Levantou: formálně lze předpokládat možné vazby již od r.1215, kdy Fridrich II. přijal myšlenku Inocence III. o své účasti na křížovém tažení, které po r.1216 organizoval Honorius III., i když právě Fridrich II. byl v této souvislosti značně zdrženlivý a ani mezi léty 1217-20, tedy během vojenských akcí v Egyptě, kde byl Fridrich II. též očekáván, nic v této věci nepodnikal a takto setrval i po krachu vojenských akcí r.1221, teprve k r.1225, kdy se oženil s dědičkou jerusalémského království – Jolantou, dcerou Jana z Brienne, lze předpokládat intenzivnější vazby s latinským Zamořím (svatba mohla být připravována od r.1223/24; po Fridrichově ovdovění). Jolanta záhy po porodu zemřela a tudíž nárok Fridricha II. na Jerusalémské království byl po r.1227 oslaben: Fridrich II. mohl v Zamoří vystupovat pouze jako regent za svého syna. Právě v tomto časovém rozmezí (1227-1229) jeho zájem o Levantu značně zesílil a vyvrcholil jeho diplomaticky mimořádně úspěšným osmi měsíčním pobytem v Levantě (od 7.IX.1228 - přistání v Akkonu po 1.V.1229 – odplutí do Itálie). Po r.1229 zájem Fridricha II. o Zamoří opět upadá. viz A.Bridge 1995 (pozn.83), s.183-192.

⁸⁷ Orientačně o pozdějších ztrátách jihoitalských středověkých rukopisů viz M.Daneu Latanzzi 1966 (pozn.5), s.20, 49 ad., M.Rottili 1968 (pozn.26), s.10 ad. a nověji G.Cioffari; *I Codici liturgici in Puglia*, Bari 1986, s.47-64 nebo A.Putaturo Murano – A.Perriccioli Saggese; *Codici miniati della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, Napoli 1995, s.24 ad. a kap.I.1.4- pozn.85.

⁸⁸ Přibližně blízké časové vymezení vzniku Bible z Guarneriany též V.Pace 1987 (pozn.79), s.75-78 (počátek '200 či I.čtvrtina '200) a nepřímou i M.Daneu Latanzzi 1966 (pozn.5), s.42-46 (počátek '200) nebo V.Pace 1979 (pozn.76), s.131-157 (přelom 12. a 13.století). Pro spojitost Bible z Guarneriany s prostředím Fridricha II. též M.Daneu Latanzzi 1966 (pozn.5), s.42-46 (vznik Bible v Palermu, ve dvorském skriptoriu), V.Pace 1987 (pozn.79), s.75-78 (dílna ve vazbě k dvoru Fridricha II.). Z možných souvislostí s aktivitami Fridricha II. je zdůrazněno rozmezí mezi svatbou Fridricha II. s Jolantou, dcerou jerusalémského krále Jana z Brienne, r.1225 a odplutím Fridricha II. z Levanty v květnu r.1229 (po osmi měsíčním pobytu v Zamoří) – viz pozn.výše.

⁸⁹ K definici problému vzniku Prvního boloňského stylu viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.19-22.

Giuntova monumentálního malířského stylu, je problém geneze italské gotické iluminace zároveň problémem geneze italského gotického malířství a tím i jedním z nejdůležitějších témat italského dějepisu umění, protože právě malířství bylo hlavním oborem italské gotiky, bylo určující sférou, která dávala směr dalšímu vývoji.⁹⁰ Z hlediska hierarchie jednotlivých uměleckých oborů je zřejmé, že to byla právě knižní malba v Boloni, která je nositelem prvořadě kvalitativní změny – slohového obratu.⁹¹ Antikisující styl sochařské huti Nicoly Pisana, ač představuje jednu z hlavních podob italského gotického sochařství, je mnohem spíše italským sochařstvím v době gotiky a než-li by byl zdrojem vyhraněných ryze gotických forem (ve smyslu tvarosloví typického pro svoji dobu), je mnohem více spojnicí mezi bezprostředně předcházející pozdně románskou kulturou orientovanou antikisujícím směrem či jihoitalským sochařským okruhem doby Fridricha II. a navazující expresivnější, ale neméně antikisující stylovou polohou Giovanniho Pisana, od něž se teprve odvíjí přímá kontinuita italské gotiky v sochařství (a to ve třech hlavních směrech: Tino di Camaino, Andrea Pisano, Lorenzo Maitani).⁹² Tato antikisující tendence je trvalou součástí italské kultury bez ohledu na slohové proměny, ale ne vždy je dominantním a dobově klíčovým jádrem, které udává hlavní směr uměleckému snažení své doby.⁹³ Z hlediska budoucnosti (z perspektivy '400) je italské sochařství '200 dominantním oborem soudobého italského umění, ale z hlediska časového rozmezí 1200/1250-1280/90 je dominantním oborem, který rází cestu nové slohové kvalitě právě knižní malba. Teprve po vzniku jednoznačně gotického systému italské iluminace se mění hierarchie oborů a miniaturní malířství (alespoň v nejobecnějším smyslu) ztrácí svoji původní posici ve prospěch monumentální malby (deskové a nástěnné).⁹⁴ Z hlediska zúžené pozornosti k tématu geneze Prvního boloňského stylu na dekorativní tvarosloví knižní malby je nutné rozšířit okruh dosud uváděných zdrojů této zásadní stylové/slohové změny a následně nejobecněji odlišit dvě vrstvy, z nichž První boloňský styl vychází;

První představuje pozdně románské dědictví i soudobá (nebo časově mírně předcházející) pozdně románská produkce (zejména) popádkových dílen pozdního geometrického stylu, zatímco druhou vrstvou je onen okruh rukopisů, vznikajících v širokém geografickém prostoru od Popádi, přes Toskánsko až k Umbrii, který bývá s Prvním boloňským stylem spojován nejčastěji. Hranice obou stylových vrstev i geograficky vymezených oblastí nejsou neprostupné a vzájemné kontakty mezi dílnami, v nichž rukopisy v 1.polovině '200 vznikly jsou známy (detailněji viz kap.I.1.).

Co se týká první sféry **nepřímých zdrojů** důležitých pro vznik gotické iluminace v Boloni, jde především o pozdně románské dílny v **Piacenze** a v obecnějším smyslu též v Benátkách. Překvapivě právě v tomto okruhu dílen dochází již v rámci pozdně románského ornamentálního tvarosloví k zásadním změnám, které mohly inspirovat vývoj dovršený

⁹⁰ Jeden z rozhodujících metodických impulsů ke kvalitativně novému pohledu v řešení této otázky lze před prací A.Contiho spatřovat ve způsobu uvažování Roberta Longhiho a jím inspirované generace italských historiků umění. Ilustrativně viz R.Longhi; Giudizio sul Duecento (1939), In: *Proporzioni*, II, 1948, s.5-54. Další badatelé, kteří se před A.Contim zabývaly problematikou boloňské knižní malby např. viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.19-22 (přísl.pozn.). Po syntéze A.Contiho z r.1981 následuje řada monograficky zaměřených studií k jednotlivým osobnostem, dílnám či rukopisům sledované Boloňské školy např. F.Faranda; *Cor unum et anima una. Corali miniati della chiesa di Imola*, Faenza - Ravenna 1994, S.Marcon 1995 (pozn.7), G.Mariani Canova 1999 (pozn.7) atd (detailněji viz kap.II.1.3-pozn.80-105).

⁹¹ O významu boloňské iluminace v souvislosti se vznikem gotických malířských forem viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.12.

⁹² K vývoji italského sochařství během '200 a '300 např. viz J.Serra Raspi; *I Pisano e il gotico*, Milano 1968.

⁹³ Nejnověji o významu antikisující tradice pro italské středověké umění i s komentářem starší literatury k tématu viz C.King; *The Trecento: new ideas, new evidence*, In: D.Norman ed.; *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, Vol. 1: *Interpretative Essays*, London 1995, s.217-233 (zejména s.229 ad.).

⁹⁴ K vývoji italského malířství v průběhu 2.polooviny '200 a od '300 (z hlediska střídání hierarchie oborů knižní a nástěnné či deskové malby) viz A.Chastel 1993 (pozn.70), s.113-120.

v Boloni vznikem Prvního boloňského stylu. V kapitulním skriptoriu v Piacenze se již od přelomu 12. a 13. století ve výzdobě skupiny 9 rukopisů z tamního Kapitulního archivu (*Spisy církevních otců cod.60, Sakramentář cod.4, Lekcionář cod.6, Misál cod.42, Antifonář cod.33 Breviář cod.51 dva Misály cod.44 a 37 a Životopisy svatých cod.39*) objevuje nápadně časté využívání uzavřených forem iniciál s orámovaným vnějším polem a směrem k polovině '200 (ve výzdobě *Spisů sv. Jeronýma, cod.52 a Exodu, cod.29* z Kapitulního archivu v Piacenze) dochází k zužování a odlehčování původních masivních článků: trubic a nálevek v tělech iniciál (Tab.IV.1)3.a.6-7), ačkoliv tento motiv bude též zhodnocen, ale v mohutnějších formách i v padovské dílně Giovaniho da Gaibana. K protogotickým formám však ukazují těla iniciál obalovaná rostlinou ornamentikou (Tab.IV.1)3.b.1-2), hojně užívané hladké dřívky iniciál čtvrtého typu (Tab.IV.1)4.) v kombinaci oddělování těla iniciály od vnitřního pole malovaným rámem, prosté pravoúhlé typy rámu vnějších polí (Tab.IV.1)7.b) nebo kalichovité květinové srostlice z dvojlistého okvětí (Tab.IV.9)4.b).⁹⁵ Současně přibývá kresebných motivů a jejich význam v celkovém působení dekorativního systému vzrůstá: od dessinů prokreslujících jednotlivé prvky výzdoby až po kaligrafické ornamenty expandující od listoví do bordur a v Itálii i zcela ojedinělé bičíky přisazované k listoví (Tab.IV.5)1.b.2+ 5)4.a.3-4). Ve tvarosloví této dílny je však také mnoho motivů, jimiž zdejší iluminace souzní s pozdně románským stylovým zázemím a mnohé z motivů budou zdrojem repertoáru i padovské dílny Giovaniho da Gaibana (např. kromě výše zmíněného principu trubicovitých těl iniciál i mohutné kadeřavé akanty laločnatých forem: Tab.IV.4)2.a.1, „chobotnicové či hvězdivcovité“ květinové srostlice ze člunkovitě stáčených listů: Tab.IV.9)1.c, trychtýřovité srostlice: Tab.IV.9)3.c či sestavy kombinující kalichovitě rozevřený list s pletencem ze stvolů: Tab.IV.9)4.d.3). Avšak během 1. poloviny '200, ve výzdobě rukopisů ze zdejšího kapitulního skriptoria začaly motivy francouzského původu převažovat nad pozdně románskou tradicí středoitalského geometrického stylu a zejména droleriové motivy, ale i pojetí jednotlivých figur (lidských i zvířecích) ukazují, jak se rozšířila škála vzorů přicházejících z Francie, již nejen jižní, ale i severní. Tento „lokální styl“ piacenzské iluminace – **francouzsky orientovaný** a eklektický – v Piacenze kontinuálně pokračuje od 2. do poslední čtvrtiny '200, kdy zde z jeho základů vzniká místní varianta soudobé boloňské iluminace – konkrétně stylu, který v Boloni reprezentuje okruh rukopisů z dílny Mistra z r.1285.⁹⁶ Toto tvarosloví je tedy možným nepřímým zdrojem pro vývoj forem Prvního boloňského stylu a současně přímým zdrojem pro místní styl, jenž v Piacenze vedl k systému, který je svými formálními kvalitami paralelní k Boloňské škole (její tradicionalisticky orientované vrstvě, která ale současně připravuje vznik Druhého boloňského stylu) a v Piacenze samé možná vznikl časově paralelně s vývojem soudobé boloňské tvorby, nebo byl možná inspirován soudobou boloňskou iluminací, ale každopádně představuje projev velice spřízněné knižní kultury, navíc kontinuálně sledovatelné v přímé vývojové linii od konce 12. století. Takovouto kontinuitou místní tvorby se Boloňa vykázáti nemůže.

Souvislost **benátské** knižní malby s formováním Boloňského prvního stylu je mnohem obecnější. Dóžecí dílna Legendáře z Marciany (Lat.Z, 356=1609, Lat.IX,27=2797, Lat.IX, 28=2798) činná od počátku '200 do 40.let a zejména její pokračovatel Mistr Komentáře z Marciany (Lat.Z, 506=1611) a jeho díla z 30.let v jistém smyslu paralelně k vývoji druhé sféry zdrojů boloňského stylu (tj. k okruhu popádkských, toskánských a umbrijských rukopisů) nejenže využívají rovněž západní typy iniciál s listovými kaudami (i vedle tradičních

⁹⁵ Blíže o rukopisech uvedené skupiny (Piacenza, Archivio Capitolare: cod.60, 4, 6, 42, 33, 51, 44, 37 a 39) datovaných na přelom 12. a 13. století a jejich vztahu k jižní Francii viz A.C. Quintavalle 1963 (pozn.9), s.27-29 a k uvedeným rukopisům (Sv. Jeroným -cod.52, Exodus-cod.29) z 2.čtvrtiny '200 a jejich analogiích v Emilii viz tamtéž, s.23-30

⁹⁶ Blíže o vzniku a vývoji tohoto lokálního, francouzsky orientovaného stylu v Piacenze a v některých ostatních centrech Emilie (např. v Modeně) v době 2.-3.čtvrtiny '200 viz A.C. Quintavalle 1963 (pozn.9), s.29-30.

otevřených forem iniciál), ale především zběžností kresby i malířské modelace, dále zjednodušováním původních románských vzorů a stupňováním kontrastnosti barevné škály (zlato, modř a červeň) jakoby *ve 30.letech '200* souzněly s vývojem, který míří k Boloňskému prvnímu stylu (detailněji viz kap.I.1.4 + kap.I.2.3). Ve 40.letech se ale tvarosloví těchto benátských dílen mění: ornamentika mohutní, stává se plastičtější a přibývá monster, pletenců a motivů románského druhu – toto tvarosloví předjímá vývoj pozdně románského stylu k dílům Giovanniho da Gaibana, tedy orientaci protipólnou vůči Boloni (viz kap.I.1.4). Ve 30.letech '200 však v Benátkách působila táž tendence jako v Piacenze a druhé sféře zdrojů Boloňského prvního stylu, tedy na jeho přímé zdroje.

V každém případě iluminace uvedených dílen zůstávají jednoznačnou součástí pozdně románské knižní kultury a míra stylisace i plasticity modelace jednotlivých ornamentů je zcela zásadním způsobem přeci jen neodlišuje od obecně rozšířené podoby pozdně románského geometrického stylu. Současně se však (zejména v Piacenze) od zcela zobecněného tvarosloví ostatních dílen této slohové vrstvy výrazně odlišují, jdou dokonce proti logice vývoje tohoto stylu, který po polovině '200 vrcholí v kvalitativně mimořádných dílech skriptoria Giovanniho da Gaibana. To, co zmíněné dílny od běžné pozdně románské produkce odlišuje, je uvedená tendence k zužování, protahování, odlehčování ornamentiky i zdůrazňování významu kresebných součástí stylového systému. Právě tyto kvality vedoucí k oproštění, redukci hmoty a zdůraznění kresebnosti byly plně zhodnoceny ve druhé vrstvě zdrojů, tentokrát přímých zdrojů Prvního boloňského stylu. Teprve ale díla Prvního boloňského stylu logiku tohoto směřování dovršila do kvalitativně nového slohového systému. Bez východisek v této specifické pozdně románské vrstvě iluminací, by ale tomuto vývojovému proudu chyběl jeden z důležitých pramenů.

Přímé zdroje Prvního boloňského stylu, chronologie jejich působení i vzájemné vazby mezi jednotlivými díly lze nyní rekonstruovat po následujících stupních; *Prvním stupněm* může být skupina rukopisů především z **umbrijských, toskánských** a boloňských dílen, které vznikají v časovém rozmezí *od 30. do 50.let '200: Bible z Perugia* (Biblioteca Augusta, I.70) z 50.let '200 z dílny pokračovatelů *Mistra Bible Giovanniho da Parma* (Ass.17) a blíže nelokalisovatelné florentské skriptorium, z něž pochází skupina *Bibli: ze Santa Maria Novella* (Laur., Conv.soppr.596), z neupřesnitelného *florentského prostředí* (Laur.Conv., soppr.598) a z *kalmadolského kláštera* (Laur.Conv.soppr.60), *ze Santa Croce ve Florencii* (Laur.Plut.V., dex.1), *ze Santa Maria degli Angeli ve Florencii* (FI, BN.ms.D.13) a skupina *Bibli z Toskánska uložených v Paříži* (BN.ms.lat.4560, 2790, 826).⁹⁷ Uvedená vrstva rukopisů z Florencie představuje příklady iluminací, které kromě zužování, odlehčování a většího významu kaligrafie zdůrazňují ve svém tvarosloví i ztrátu smyslu pro plně plastickou modelaci jednotlivých ornamentů, jak byla pěstována v pozdně románské tvorbě 1.poloviny '200. Plošný, linearisující styl, který jakoby zjednodušuje a ochuzuje plastickou a modelační bohatost pozdně románské kultury nadto ve srovnání s běžnou podobou pozdního toskánského geometrického stylu zdůrazňuje i další důležitou novinku: expansi výzdoby do bordur a interkolumnií, již nejen základním tvarem kaud, ale i pomocí dalších ornamentů, o něž jsou kaudy rozšiřovány: v této vrstvě jde především o kresebnou ornamentiku, ale objevují se i figurální motivy a malované rostlinné ornamenty. K důležitému tvarosloví patří zejména důsledně oddělovaná těla iniciál od vnitřních polí malovaným rámem, bohatá kaligrafická a dessinová ornamentika (detailněji viz kap.I.2.3.1) a kresebné kombinace stylisovaných rostlinných forem a lineárních geometrických ornamentů, zvláště vidlicovitých sestav (Tab.IV.7)1.g.2), velmi časté jsou též liliové typy květinových srostlic ve formě liliového (Tab.IV.9)2.b.1) či kopinatého listu (Tab.IV.9)2.b.2) a zejména jejich vidlicovité (Tab.IV.9)2.c.5) či aditivní a plošné varianty doplňované abstraktní dessinovou prokresbou a

⁹⁷ Na souvislost této skupiny rukopisů se vznikem Prvního boloňského stylu upozornila M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto 1990 (pozn.10), s.88-90.

bičičky (Tab.IV.9)2.c.7-10) vytlačující kalichovité srostlice oblíbené především v pozdně románských dílnách, i když tvaroslovně blízké nálevkovité srostlice (Tab.IV.9)3.c.1-2) se také objevují, avšak v podobě prostorově nesrovnatelně plošnější oproti ostatním končinám Itálie (srovn. s Tab.IV.9)3.c.3-8). Současně se v repertoáru těchto dílen vyskytují i motivy společné s pozdně románsky orientovanými dílnami (např. včetně typu „chobotnicové či hvězdicovité“ srostlice ze člunkovité stáčených listů: Tab.IV.9)1.c, zmíněné výše v souvislosti se skriptoriem v Piacenze).

Soudobou produkci spřízněných **boloňských** skriptorií zastupují *Dekretálie z Oxfordu* (Bodleian Library, Lat.b.4) sepsané r.1241, *Dekretálie z Laurenziany* (Plut.III.sin.9) sepsané r.1239 a skupina rukopisů kolem *Vídeňské Bible* (ONB.cod.1101) z doby kolem poloviny '200, přičemž na mnohých z těchto příkladů se podílela dílna boloňského písaře Lanfranca de Pancis da Cremona a výčet uzavírá *Bible ze soukromé sbírky J.R.Abbey* (Library of Major J.R.Abbey, n.7345), dokončená r.1262.⁹⁸ Tato skupina sdílí s předešlými příklady základní škálu tvaroslovných prostředků, včetně repertoáru spřízněného s pozdně románskou tradicí, který bude v mohutnějších a plastičtějších formách užíván i v dílně Giovanniho da Gaibana, ale kromě již zmíněného oprost'ování, zužování, protahování až k důsledné expansi kaud do bordur, spolu se zplošňující modelací a větší kresebností i převahou hladkých těl iniciál čtvrtého typu, právě tento okruh rukopisů současně mění barevnou škálu ve prospěch kontrastní skladby modrých a červených tónů, tolik typickou pro počátky Prvního boloňského stylu.

Druhým stupněm v rámci přímých zdrojů Prvního boloňského stylu je skupina rukopisů, které geograficky navazují na předešlý toskánsko-umbrijský a boloňský okruh, i když center podílejících se na tvorbě tohoto druhu přibývá, přičemž jde o vrstvu časově paralelní se vznikem prvních příkladů iluminací vytvořených již v plně definovaném systému Prvního boloňského stylu. Tedy o **50.-60.léta '200**. Právě v aktivitě těchto iluminátorů První styl vznikl. Předivo vzájemných vazeb mezi těmito dílnami, dané značným pohybem iluminátorů mezi jednotlivými skriptorii i různými centry, výrazně znesnadňuje orientaci v činnosti jednotlivých tvůrců i dílen. Stávající stav poznání této problematiky i s využitím rozboru ornamentálního tvarosloví umožňuje díla tohoto vývojového stupně systematisovat do trojice okruhů (ovšem se značnou dávkou hypotetičnosti takové klasifikace);

První tvoří okruh rukopisů, jejichž výzdoba se s největší pravděpodobností **přímo podílí na vzniku Prvního boloňského stylu**; V **Boloni** patří k rukopisům toho druhu *Lekcionář z Arcibiskupského gymnasia* (Bologna, Biblioteca del Archiginasio, ms.A.1209), který je spojován s *Třís vazkovou Biblí z Laurenziany* (Firenze, Laurenziana, Plut.I.dex.1-3) z doby kolem poloviny '200.⁹⁹ Ta je ovšem neméně důležitá i pro počátky **Florentské školy**, takže iluminátoři tohoto rukopisu formují vývoj jak k Boloňskému prvnímu stylu, tak tendenci směřující k vytvoření lokální florentské syntézy (viz kap.II.1.4). V Boloni s největší pravděpodobností vznikla též výzdoba *Antifonářů z Vallepietra v Museo Civico* (Bologna, ms.510-513, 515-516), jejichž iluminátoři jsou ale závislí na aretinských vzorech z vrstvy po polovině '200 (např. *Antifonářích z dómu v Arezzu*, Biblioteca Capitolare, cod.A, C, D z 50.let '200), ale současně toto tvarosloví obohatili o nové motivy (např. francouzské typy

⁹⁸ O uvedených boloňských rukopisech využívajících tvarosloví benátsko – padovského pozdně románského stylu a vzorů z dílny Giovanniho da Gaibana (*Dekretálie z Oxfordu*, Bodleian Library, Lat.b.4, sepsaných r.1241, *Dekretálie z Laurenziany*, Firenze, Laurenziana, Plut.III.sin.9, sepsané r.1239, skupinu rukopisů kolem *Vídeňské Bible*, ONB.cod.1101, z doby kolem poloviny '200: *Statuty truhlářů z Boloně*, Archivio di Stato cod.1 a *Dekretálie z Laurenziany*, Plut.V.sin.2 sepsané k r.1258 Lanfrancem de Pancis a z jiné boloňské dílny *Bible ze sbírky J.R.Abbey*, London, Library of Major J.R.Abbey, n.7345, dokončenou do r.1262) viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.17-19.

⁹⁹ O počátcích Prvního boloňského stylu ve výzdobě *Lekcionáře z Arcibiskupského gymnasia* (Bologna, Biblioteca del Archiginasio, ms.A.1209) a *Třís vazkové Bible z Laurenziany* (Firenze, Laurenziana, Plut.I.dex.1-3) z doby kolem poloviny '200 viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.19.

drolerii).¹⁰⁰ Právě zmíněné příklady „Prvního stupně **aretinské** iluminace“ jsou dokladem stylového okruhu přímo inspirujícího vznik Boloňského prvního stylu, ale současně též podnětně formovaly i florentské knižní malířství (např. *Antifonáře z dómu v Arezzu*, Kapitulní knihovna, cod.A-E z 50.let '200 působí na florentskou dílnu při Santa Maria Novella). Druhým okruhem rukopisů z 50.-60.let '200 mohou být práce, které volně souvisejí s boloňským stylem, tj. **paralelně jako v Boloni** řeší tytéž formální problémy, ale výsledné formy nejsou zcela totožné s Boloňským prvním stylem. Do tohoto okruhu patří především skriptoria připravující místní lokální stylové syntézy. Např. ve Florencii skriptoria spojená s okruhem toskánských a umbrijských dílen (*Legendář od františkánů ze Santa Croce*, Firenze, BN. Conv.Sopr.Sta Croce, ms.C.V.5 ze 70.-80.let '200).¹⁰¹ Třetím okruhem mohou být rukopisy **reagující na vzory Boloňského prvního stylu**. Ve **Florencii** tuto vrstvu zastupují dílny, které používají pozdně románské motivy podle pokročilých schémat Boloňské školy (*Mistr Bible z Laurenziany*, Conv.Sopr.593) a podobně též dílny „Druhého stupně **aretinského** stylu“ (*Graduál dómu v Arezzu – cod.E a Antifonáře z Pieve d'Arezzo*, cod.A, H, I, L z 60.-80.let), který byl v originální variantě přetvořen i v **Cortoně** (*Pětisvazkový antifonář*, Cortona, Biblioteca Comunale, cod.4C, 5.D, 6.E, 7.F, 8.G z počátku 70.let), přičemž právě v 60.letech se v iluminacích tohoto okruhu objevují nejprogresivnější motivy z boloňských vzorů Prvního stylu (systém organisace výzdoby na stránce i typologie žerdí) a toto tvarosloví je spojováno s konservativními motivy vrcholně románské tradice (dle *Antifonářů z městské knihovny v Cortoně*, cod.43, 47, 12 z 12.století). Pozdní práce této dílny z 90.let '200 dokládají úplnou závislost na Boloňském prvním stylu (např. *Oxfordské Bibli Lanfranca de Pancis da Cremona*, Oxford Bodl.Library Lat.56 z r.1265 nebo jí blízké dílo).¹⁰² Týž vztah k Boloni je spojován i se **Sienskými statuty ze Státního archivu v Sieně** (ms.Statuti 11) z poloviny 90.let '200 a *Dvousvazkovým antifonářem ze San Lorenzo v Perugii* v **Kapitulní knihovně** (ms.11 a 43) z přelomu '200 a '300, i když jeho vazby k boloňským vzorům jsou podstatně volnější než je tomu u zmíněných toskánských a gubbijských rukopisů (viz kapitola III.1).¹⁰³

Problém jednoznačného či **nejistého zařazení** výzdoby toho kterého rukopisu je ovšem velmi složitý. Na výzdobě jednoho rukopisu se většinou podílelo vícero specialistů, takže zmíněné zařazení pracuje pouze s hlavními mistry či hlavním (nejpočetněji zastoupeným či nejkvalitnějším) stylem, který ovlivnil výzdobu zbývajících listů daného kodexu. Otázka zda jde o dílo inspirující První styl nebo závislé na boloňských vzorech závisí na interpretaci formálního provedení výzdoby (od míry pochopení konstrukční logiky jednotlivých motivů, přes celkový systém rozvrhu výzdoby, až po kvality iluminátorského provedení). K naprosto nejednoznačně zařaditelným dílům v tomto smyslu patří např. *Antifonář ze Státního archivu v Gubbio* (Gubbio, Archivio di stato, ms.02) ze 4.čtvrtiny '200.¹⁰⁴ Není jasné zda jde o dílo předjímající boloňský styl, reagující na jeho vzory nebo výsledek práce iluminátorů řešících obdobným tvaroslovím blízké formální problémy v čase paralelním aktivitám jejich kolegů v boloňských dílnách. Kromě uvedeného příkladu z **Gubbia** zbývá ještě početná vrstva,

¹⁰⁰ O vztazích uvedených rukopisů Antifonářů z dómu v Arezzu (Biblioteca Capitolare, cod.A, C, D) z 50.let '200 a navazujících Antifonářů z Boloně z Museo Civico, ms.510-513 a 515-516 z 60.let '200 viz R.Passalaqua – M.G.Ciardi Dupre Dal Poggetto 1980 (pozn.43), s.4-7, 13 ad. a také A.Conti 1981 (pozn.1), s.22.

¹⁰¹ Detailně k uvedeným dílnám kap.II.1.3.-pozn.115-133 a k problematice vztahů mezi toskánskými centry viz kap.IV.2.5.

¹⁰² K situaci v Arezzu a v Cortoně detailně viz kap.II.1.4.-pozn.146-150, kap.IV.2.5 a monograficky R.Passalaqua-M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto 1980 (pozn.43), s.3-20 a M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto – M.Degli Innocenti Gambutti 1977 (pozn.43), s.33-58.

¹⁰³ O Sienských statutech (*Constitutum Communis Senarum*, Siena, Archivio di Stato, Ms.Statuti 11) kolem r.1295 viz G.Preitali 1982 (pozn.1), s.61-62 a k *Dvousvazkovému antifonáři ze San Lorenzo v Perugii* (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms.11 a 43) z přelomu '200 a '300 viz A.Caleca 1969 (pozn.7), s.87-90.

¹⁰⁴ Ke zmíněné vrstvě rukopisů detailně viz kap.II.1.4.-pozn.151.

zejména florentských a s nimi spojených pistojských rukopisů, ale z části i umbrijských iluminací, u nichž je obtížné jednoznačně zjistit zda předjímají či naopak reagují na boloňský První styl.¹⁰⁵

Problematika systematisace a detailního rozboru rukopisů tohoto druhého stupně, tedy děl 50.-60.let '200 si rozhodně vyžádá ještě další studium. Společné rysy knižní produkce zmíněných center se od Benátsko – padovského okruhu i jižní Itálie odlišují nejen již zmíněnou důslednou oproštěností svých formálních prostředků, jak bylo možné sledovat i u předešlé vrstvy rukopisů (prvního stupně přímých zdrojů), ale oproti svým předstupňům ze 30.-40.let '200 intenzivněji zdůrazňují kresebnost i kontrastní transparentnost, jakoby zběžně provedené barevné škály, v níž dominují kontrasty temné modře a syté červeně, hnědě a zelené, přičemž tónový rozsah jednotlivých barev je oproti Benátkám a Padově či jižní Itálii značně zúžen. Oproti přímým předstupňům ze 40.let '200 vzrůstá též úloha motivů přejímaných z francouzských rukopisů (např. typy kaligrafických ornamentů: Tab.V.2)3.a-c.2 i kaligrafických iniciál: Tab.V.1)6.b.1-4, expanse kaligrafické výzdoby do bordur i uvedené kontrastní ladění barevné škály), ale na rozdíl od předešlé vrstvy jsou motivy tohoto druhu právě od 50.let '200 v okruhu Boloňské školy maximálně intenzivně transformovány – „poitalštěny“ a přetvořeny do kvalitativně nového a místně nezaměnitelného systému (např. liliové typy květinových srostlic: Tab.V.9)2.b.1).

Jádro ornamentálního systému této klíčové vrstvy lze typologicky rozlišit následujícím způsobem; Předně jde o motivy, které jsou přejímány z předešlé tradice, ale v Boloňském prvním stylu již mizí: tj. především aditivní typy iniciál (Tab.V.1)1.a.1), které se dosud objevují převážně ve florentských rukopisech (skriptorium při S.M.Novella) a v Boloni se vyskytují stále vzácněji (boloňské období Miniatora di Sant'Alessio in Bigiano), dále toskánské varianty nových typů iniciál skládaných z žerdí a hladkých dříků oválných tvarů litery, které jsou oproti boloňským příkladům toho druhu (Tab.V.1)1.f) doplňovány vícedílnými kolénky, lasturami a zmnožovaným listovím (Tab.V.1)1.e.2-3), což v čistém boloňském repertoáru Prvního stylu již nebude opakováno, podobně jako pro florentské dílny charakteristické návraty k typům iniciál z 12.století (zejména pro skriptorium při S.M.Novella): s tělem komponovaným z rozvilinově utvářených stvolů a pletenců (Tab.V.1)2.c). V Toskánsku a z části v Umbrii též přetrvává obliba rostlinných těl iniciál skládaných z nálevkovitých útvarů (Tab.V.1)3.a.3+10.a-b), doplňovaných vidlicovitými sestavami (Tab.V.1)3.a.10.c +11), které jsou sice značně oproštěné a křehčí (ve srovnání s totožnými motivy v Benátkách či u Giovanniho da Gaibana – Tab.V.1)3.a.1-2), ale oproti stylisovaným a francouzsky jemným nálevkám z Piacenzy působí velmi plasticky, prostorově a svým hojným výskytem vlastně zakládají tvaroslovný prvek pozdějších zdejších lokálních stylů (zejména ve Florencii a Sieně – viz kap.III.1.2 + kap.III.2.1). Ze sféry lokálně zabarveného tvarosloví, které rovněž nebude ve větší míře zužitkováno v Boloňské škole lze uvést zoomorfí typy iniciál (Tab.V.1)5.b.), které jsou ve sledovaném okruhu dílen velmi

¹⁰⁵ Ke zmíněným florentským rukopisům patří *Bible ze Santa Maria Novella* (Laurenziana, Conv.Soppr.596), *Bible z neupřesnitelného florentského prostředí* (Laurenziana, Conv.Soppr.598), *Bible ze Santa Croce ve Florencii* (Firenze, BN.ms.D.13) a skupina *Biblí z Toskánska uložených v Paříži* (Bn.lat.4560, 2790, 826) viz M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto 1990 (pozn.10), s.88-90, F.Avril ed.; *Manuscrits enlumines d'origine italienne, XIIIe siecle*, Paris 1984, kat.154 ad. a výzdoba *Antifonářů ze Santa Maria Novella* ve Florencii – zejména práce Třetího mistra zv.Geometrický tj. *Antifonář E a F* ze 70.-90.let '200 viz S.Orlandi 1966 (pozn.39), s.24-26. V Pistoji jde především o dílnu Mistra ze Sant'Alessio in Bigiano ze 70.let '200, která je A.Contim považována za jeden z přímých zdrojů boloňského Prvního stylu, ale současně ji M.Boskovits řadí i mezi florentské dílny činné pro Pistoju a Prato viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.23 a M.Boskovits 1997 (pozn.37), s.104-107 a 208-212. Z umbrijských příkladů tohoto druhu jde jednak o *Graduály z Assisi* (Biblioteca del Sacro Convento, ms.Cantorino 2, Cantorino 3) z 80.let '200, *Breviř z Assisi* (tamtéž, ms.Assisi n.272) z 80.let '200 viz M.G.Ciardi Dupre 1988 (pozn.83), s.18-19 a *Graduál z chrámu sv.Petra v Gubbio* (Gubbio, Archivio di Stato, ms.02) od Druhého mistra z Gubbia ze 4.čtvrtiny '200 viz F.Todini ed.; *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia: Miniature*, La Spezia 1996, s.273-277.

charakteristické zejména pro aretinské dílny (kap.II.2.1.-pozn.22), stejně jako masivní pravouhlé rámy vnějších polí s bohatě ornamentálně členěnými lištami (Tab.V.1)7.b.3 + 2)4.c), které z aretinských dílen převezme Florencie, pro níž se stanou místně charakteristickým motivem zdejší stylové syntézy dovršené počátkem '300 (viz kap.III.2.1), ale v Boloňském prvním stylu se rovněž neuplatní.

Ale i v Boloni lze v této vrstvě sledovat dozvuk pozdně románských principů ornamentiky, a to i ve způsobu konstrukce žerdí, kde se objevují zúžené nálevky, jakoby odsazené do prostoru a izolované (Tab.V.1)1.g.5), takže popírají konstrukční a prostorovou logiku tohoto motivu (např. u Lanfranca de Pancis da Cremona), což je motiv, který z pozdějšího repertoáru Prvního stylu také zmizí.

Naopak právě v této vrstvě se objevuje i *tvarosloví plně využívané Prvním boloňským stylem*: jde především o nové typy iniciál - iniciály skládané z medailonů a quadrilobů u počátků Genese (Tab.V.1)1.d.3), iniciály skládané z žerdí a hladkých dřívků oválných tvarů litery (Tab.V.1)1.f), ale kromě zmíněných inovací převezme boloňský repertoár též vidlicovité formy těl iniciál třetího typu (těla z rostlinných ornamentů), avšak v podobě maximálně oprostěné, útlé, současně však (na rozdíl od ornamentiky francouzského původu) přeci jen při zachování prostorových efektů (Tab.V.1)3.a.8+12-13). Tento motiv vytlačuje tradiční a v pozdně románském repertoáru oblíbené motivy hmotných trubíc, jejichž variace se v Prvním boloňském stylu i v toskánských dílnách také prosadí, ale v podobě útlé, s dessinovou prokresbou zdůrazňující pružnost pohybu nasunování a srůstání s protahovanými formami listoví (Tab.V.1)3.a.14), tedy zcela opačným způsobem než v dobovém tvarosloví Giovanniho da Gaibana, na něž možná tento motiv reaguje, protože se hojněji vyskytuje až od poloviny 60.let '200 (kap.III.2.1.-pozn.16), avšak ve formě značně transformované. Právě příklady tohoto druhu motivů ukazují, že nejen francouzské tvarosloví bylo důležité pro genesi typické italské gotické ornamentiky. Tento motiv bude i v '300 velmi často užíván (zejména v Toskánsku: Florencie i Siena a Umbrii: Perugia). Důležitou inovací 60.let '200, rozšiřující dosavadní ornamentální prostředky, která přejde i do Boloňské školy, jsou figurální typy iniciál „I“ tvořené figurálním výjevem (Tab.V.1)5.a.3-4), dále typologie medailonů (Tab.V.3)3) a především velmi oblíbené zlaté bobule přisazované k okrajům listů (Tab.V.4)2.a.7), které z okruhu toskánských a umbrijských dílen 50.-60.let přejdou do boloňského repertoáru (Tab.V.4)2.a.8+10-11) a již od 60.let '200 budou patřit k jednomu z nejrozšířenějších motivů italské knižní malby (viz kap.II.2.2). Velmi hojně se též od 60.let '200 v Toskánsku i Boloni vyskytují i šroubovitě přetáčené trojlísté polopalmety (Tab.V.8)2.d), které v průběhu 1. třetiny '300 do značné míry zobecní.

Význam Boloně je v tomto smyslu jednoznačný, protože v centrech, která představují zázemí zdrojů vzniku Prvního boloňského stylu lze dokumentovat paralelní stylové vrstvy s Boloňou do 70.-80.let '200, ale poté se již produkce mnohých z nich jeví jako lokální varianta Boloňské školy, závislá na boloňských vzorech (např. Imola) nebo se naopak od boloňských vzorů vzdaluje a začíná vytvářet své lokální styly (např. Florencie a Siena). Zmíněné vazby mezi Boloňou a uvedenými centry lze v 50. a 60. letech '200 z části vysvětlit i politickými peripetemi doby. Právě tehdy vrcholí zmatky po smrti Fridricha II. a tím rozvířená politická situace.¹⁰⁶ Pro florentské ghibelliny byla Siena a Arezzo jejich hlavním útočištěm a naopak po pádu florentských guelfů po bitvě u Montaperty (r.1261) přehající florentští guelfové nalézají asyl v Luce a v Pistoji a po r.1263 v Boloni, Modeně, Reggio a obecně v Popádí získávají důležité zázemí pro budoucnost.¹⁰⁷ Bez ohledu na momentálně vládnoucí stranu ale např. Florencie udržuje čilé spojenecké vztahy i s Orvietem, podobně

¹⁰⁶ Orientačně o situaci 50. a 60.let v souvislosti s předešlými aktivitami Fridricha II. viz D.Compagni – G.Villani 1969 (pozn.60), s.193 ad.

¹⁰⁷ K popisované politické situaci 60.let '200 a aktivitách florentských guelfů v Popádí viz tamtéž, s.222-224.

jako Siena s Pisou, Pistojou a Arezzem.¹⁰⁸ Čilé obchodní vazby i neustálý pohyb vyhnanců momentálně poražené strany zajišťují trvalé spojení mezi jednotlivými centry Itálie, takže zdánlivě nelogické umělecké vazby geograficky vzdálených skriptorií nejsou zcela neopodstatněné pro čilý ruch, který mezi nimi panuje. A současně zmíněné politické zvraty ani v místním měřítku nezanechávají výrazně zřetelnějších stop v italské knižní malbě. Kontinuita či diskontinuita uměleckých forem v daném místě není ve většině případů přímo závislá na místních politických převratech. Ovšem s výjimkou politických událostí katastrofických rozměrů (např. podlomení aretinského dominia v důsledku válek s Florencií mezi léty 1288-91 a jako jeden z důsledků pravděpodobný zánik zdejšího skriptoria – detailněji viz kap.II.1.4).

Iluminace plně zformovaného Prvního boloňského stylu lze soustředit do okruhu dílen spolupracujících na výzdobě rukopisů **60.-80.let '200**, v nichž se uplatnila řada vyhraněných osobností jako Maestro dei Corali di Bagnacavallo a Mistr ze Sant Alessio in Bigiano svými počátky provázaní s **florentským** prostředím a Oderisi da Gubbio, Maestro di Gubbio, kteří do Boloně přišli ze skriptoria při sv.Petru v **Gubbiu**. (detailněji viz kap.II.1.3).

Z nejskvělejších děl lze uvést *Oxfordskou Bibli z r. 1265* (Oxford, Bodleian Library, Canon.Bibl.Lat.56), sepsanou písařem Lanfrancem de Pancis da Cremona, která je současně prvním stoprocentním kusem Prvního boloňského stylu, od něž se odvíjí řada vrcholných iluminátorských výkonů:¹⁰⁹ *Pařížská Bible č.22* od písaře Ruggera di Paganello da Forli (*Bibliothèque Nationale, lat.22*) z let 1267-70 a zejména *Vatikánská Bible č.20* z dílny Miniatora di St.Alessio in Bigiano (*Vat.lat.20*) ze 70.let '200.¹¹⁰ Tento rukopis již odráží další změnu směrem k zdůraznění rychlosti a zběžnosti provedení – chladnými tóny akvarelových barev: hnědí, modří, zelení (střídajících původní kontrast dominující modře a červeně), s jednoduchými droleriiemi, které stále více obušují tradiční způsoby zobrazení ve prospěch postupně stupňované narativnosti (detailněji viz kap.II.1.3 + kap.II.2.1-2) a také posun v hojnosti výběru typů akantového listoví: od laločnatých k zaostřenějším formám (Tab.V.4)3.b.4-5 + 5)2.b.3-4), což je tendence prosazující se i ve výběru typů květinových srostlic ve prospěch liliových forem (Tab.V.9)2.b.1), v jejichž skladbě se projevuje značná dynamisace ornamentiky, obdobně jako ve výzdobě stvolů formou vidlicovitých sestav (Tab.V.5)3.d.3).¹¹¹

Kromě obecně rozšířeného tvarosloví lze za základ ornamentálního tvarosloví Boloňského prvního stylu považovat již zmíněné iniciály skládané z medailonů a quadrilobů – Incipity Genese (Tab.V.1)1.d.3), nové typy iniciál skládané z žerdí a hladkých dříků oválných tvarů listery (Tab.V.1)1.f), iniciály druhého typu s tělem tvořeným stvolem (Tab.V.1)2.b), u nichž pravidelně expandují kaudy do bordur přes rám vnějšího pole (Tab.V.1)2.a.1) a právě v Boloňském prvním stylu jsou pravidelně těla těchto iniciál překrývána expandujícími figurálními motivy (Tab.V.1)2.b.4). Od iniciál se též odvíjí rozvrh výzdoby bordur, přičemž právě iluminace Boloňského prvního stylu, ať již ve spojení s žerděmi (Tab.V.3)1.d.5b) či stvolů (Tab.V.3)1.d.5a) a jejich sestavami (Tab.V.3)5a-b) tento způsob rozvrhu výzdoby od 60.let '200 šíří po celé Itálii (nejčasněji zakotví ve Florencii: S.M.Novella a Gubbiu – kap.II.2.1.-pozn.31). S výzdobou žerdí jsou také spojeny ornamenty obalujícího a ovíjejícího listoví (Tab.V.5)1.d) a zejména kombinace obalování a ovíjení (Tab.V.5)1.e.1-2), která patří k základním prostředkům italského gotického systému výzdoby rukopisů, jenž od 60.let '200 šířily po Itálii právě boloňské iluminace, ale její vznik je komplikovanější a mezi možné

¹⁰⁸ O spojení Florencie 60.let '200 viz tamtéž, s.193-263.

¹⁰⁹ Blíže o boloňském Prvním stylu a *Oxfordské Bibli z r.1265* (Oxford, Bodleian Library, Canon. Bibl. Lat.56) viz A.Conti 1981(pozn.1), s.20-21.

¹¹⁰ Blíže o *Bibli z Paříže č.22* (BN.lat.22) z let 1267-70 a *Vatikánské Bibli č.20* (Vat.lat.20) ze 70.let '200 viz A.Conti 1981(pozn.1), s.21 ad. a ilustrativně viz F.Avril 1984 (pozn.31), s.78-79, 103, 118-119.

¹¹¹ Blíže o vývojovém přínosu *Bible Vat.lat.20* ze 70.let '200 viz A.Conti 1981 (pozn.1), s.21.

zdroje rozšíření tohoto motivu lze zahrnout i padovskou dílnu Giovanniho da Gaibana (detailněji viz kap.II.2.2.-po pozn.62). Vícedílná kolénka z drobných bobulí členící žerdi (Tab.V.7)4.d.1) patří rovněž k motivickému repertoáru typickému svojí četností pro tvarosloví Prvního boloňského stylu, na rozdíl od jejich masivnějších variant, častěji užívaných v Toskánsku (srovn.s Tab.V.7)4.d.4 – detailněji viz kap.II.2.2.-pozn.82), ale jejich vývoj k formám Druhého stylu také zahrnuje variace s masivnějším článkovým (Tab.V.7)4.d.3 + 7)4.d.2). Z komplikovanější komponovaného tvarosloví vynikají především šroubovitě přetáčené trojlísté polopalmety (Tab.V.8)2.d) a květinové srostlice: vícelísté rosety i s naznačenou rotací okvětních lístků (Tab.V.9)1.b.2-3, 5-6) společné pro okruh toskánských, umbrijských a boloňských dílen, podobně jako kombinace liliových květinových srostlic (Tab.V.9)2.d.1-14), přičemž v Boloňské škole se nadto objevují i liliové květinové srostlice inspirované tvaroslovím západního původu (Tab.V.9)2.b.1), avšak transformované do maximálně dynamisovaných a prostorově rafinovaných sestav (přetáčených a stáčených listů), typicky italského charakteru. Asi k největšímu přínosu Boloňského prvního stylu ale patří důsledný posun v obsahové skladbě výzdoby bordur, kterým boloňské rukopisy založily typický italský systém, v základních obrysech platný i v následujícím století (detailněji viz kap.II.2.2.-po pozn.100).

Mimořádný význam Boloňského prvního stylu pro italské gotické knižní malířství však neznamená, že Boloňa byla absolutně nejdůležitějším a hlavním centrem vývojových impulsů pro zbytek Itálie, ve smyslu naprosté nezávislosti boloňské knižní malby na podnětech přicházejících z jiných oblastí Itálie. Středověká polycentristická Itálie nemá svého jednoznačného hegemonu, ani v politické, ani v umělecké sféře. Již vznik Boloňského prvního stylu je nemyslitelný bez výrazné komponenty toskánských a umbrijských dílen a také ve vývoji vlastní Boloňské školy k formám Druhého stylu je podíl motivické složky toskánského původu velmi důležitý a to nejen z hlediska pojetí figurálního kánonu či prostorové koncepce obrazových výjevů, ale i z hlediska ornamentiky.¹¹² Kromě toskánských zdrojů na vznik Druhého stylu též působily důležité podněty jihoitalského původu.¹¹³ V každém směru jde tedy o oboustranně plodný proces vzájemně stimulujících vazeb v rámci celoitalského uměleckého prostoru mezi Boloňou a ostatními centry.

¹¹² Právě z toskánského prostředí (v okruhu dílen spojených s genésí Prvního boloňského stylu) se v 80. letech '200 do Boloně dostává např. nový typ iniciál s tělem tvořeným rostlinnými formami: hladké tělo je obalováno dvojicí srostlých polopalmet se středem v podobě zkrácené palmety (Tab.V.1)3.b.5-9), což je motiv, který vzniká v Toskánsku (Firence, Arezzo, Siena) či Umbrii (Gubbio, Perugia) v 70. letech '200, ale právě v Toskánsku se stane jedním ze základních formálních prostředků výzdoby knih, charakteristickým i pro další století. I v Boloni přejde prostřednictvím dílny Mistra z r.1285 do tvaroslovného repertoáru Druhého boloňského stylu a dále do '300, přičemž kolem poloviny '300 získá v dekorativním systému boloňských rukopisů na významu. Prostřednictvím zmíněné dílny Mistra z r.1285 zobecní ve Druhém boloňském stylu také masivní typy kadeřavých laločnatých akantů (Tab.V.4)2.a.5+17), jejichž inspiračním zdrojem jsou rovněž toskánské (zejména firenské) a aretinské dílny. Změnu tvarosloví vícedílných kolének členících nejčastěji žerdi (od odlehčených, drobných forem bobulí k prostorovějším a plastičtějším tvarům: Tab.V.7)4.d.1 srovn. s 7)4.d.2-3+5-6) mohly též inspirovat toskánské dílny, kde je toto mohutnější tvarosloví přímo součástí lokálně charakteristického stylu (Tab.V.7)4.d.4), podobně jako lastury s příklopkou ve formě listoví (Tab.V.7)5.c.2-4).

¹¹³ K možným podnětům jihoitalského původu, kromě výše zmíněné proměny barevné škály (kap.II.1.3) lze připojit též dynamisované formy rámu vnějších polí iniciál (Tab.V.1)7.c.1), které se prostřednictvím Mistra z r.1285 stávají rovněž nedílnou součástí repertoáru Druhého stylu, i když v daném případě je možné předpokládat i možné ovlivnění z dozrívající produkce padovských dílen – následníků Giovanniho da Gaibana nebo toskánské (aretinské) produkce, kde je tento motiv rovněž hojně zastoupen již od poloviny '200. Každopádně tvarosloví Boloňského prvního stylu bylo založeno na prostých, pravouhlých formách rámu vnějších polí. Paralelně se vyskytující inovaci v jižní Itálii (První stupeň stylu z Cava dei Tirreni) i v Boloni (dílna Mistra z r.1285) je důsledná expanse figurálních motivů do bordur, kde se volně v prostoru, neorámovány a nsvázány s rostlinnou ornamentikou objevují od 80. let '200 (Tab.V.3)1.d.4), přičemž jde o způsob rozvrhu výzdoby patrně v obou případech inspirovaný byzantskými vzory (Tab.I.12)2).

IV.2.3.: *PROBLÉM PŮVODU STYLU A DATAČE KODEXU SV. JIŘÍ*

Iluminovaný rukopis uložený pod signaturou C 129 v Archivu sv. Petra Vatikánské knihovny, známý jako Kodex svatého Jiří lze považovat za jeden z největších uměleckých výkonů středověku. Poutal pozornost badatelů již od počátku 16. století, kdy došlo k převazbě rukopisu.¹¹⁴ Z nejstarších autorů, kteří Kodex sv. Jiří zmiňují, bývá F. Baldinucci (1681) spojován s připsáním kodexu Giottovi, a to v souvislosti s jeho triptychem pro kardinála J. Stefaneschiho.¹¹⁵ Tento názor pak převzala a rozvíjela většina badatelů do počátku minulého století. První, kdo zapochyboval o Giottově autorství, byl L. Lanzi (1789), který poukázal na stylové souvztažnosti s díly Simona Martiniho.¹¹⁶ Zlom názorů na výzdobu kodexu nastal na počátku minulého století, kdy se přímo k Lanziho domněnce vrátil F. Hermanin (1901), který provázal rukopis *se sienskou školou*, hlavně *se S. Martinim*, což tehdy nepřímou naznačil i M. Dvořák v souvislosti s problémem avignonského umění a jeho hlavním zdrojem v sienské škole.¹¹⁷ G. De Nicola (1908) uvedl výzdobu rukopisu do závislosti na avignonském pobytu S. Martiniho, datoval jej *do 40. let 13. století a Mistra Kodexu sv. Jiří zařadil mezi následovníky S. Martiniho*.¹¹⁸ Tento názor přejala většina badatelů, kromě několika výjimek; F. Mason Perkins (1917) poprvé naznačil *možnost florentského původu mistra*, což rozvíjeli někteří další badatelé, z nichž R. Longhi (1939-48 a 1951) poprvé označil dobovou florentskou iluminaci za „antigiottovskou“ a C. Volpe (1951) upozornil na rozdíl mezi většinou florentských miniatur připisovaných Mistru Kodexu sv. Jiří a jeho avignonskými díly, přičemž na florentských miniaturách shledal výrazný *vliv Bernarda Daddiho*, na což navázal M. Salmi (1954) a definováním působnosti „Maestra daddesca“, oddělil od Mistra Kodexu sv. Jiří většinu florentských iluminací, které s ním byly do té doby spojovány.¹¹⁹ *Možnost římského původu stylu* Mistra Kodexu sv. Jiří zmiňuje poprvé C. Cecchelli (1952) v souvislosti s Giottovým *Triptychem pro Jacopa Stefaneschiho* a uvažuje o genezi jeho stylu *v rámci dílny P. Cavalliniho a Giotta* a teprve poté o jeho kontaktu se sienským malířstvím, přičemž také poprvé pochybuje o avignonském původu kodexu i jeho dataci (z kodikologických důvodů mohl vzniknout již po r. 1313).¹²⁰ Problematiku původu stylu Mistra Kodexu sv. Jiří rozšířil i F. Bologna (1969) o předpoklad jeho *možného*

¹¹⁴ Pod názvem Kodex o životě sv. Jiří (Un libro della vita di San Giorgio) uvedl rukopis do literatury r. 1639 F. M. Torrigio; *Le sacre grotte vaticane*, Roma 1639, s. 162. Do té doby byl převážně označován dle liturgického obsahu (libro delle Messe con storia di San Giorgio), bohatství výzdoby či objednavatele (un libro di bellissime miniature, donato già alla sagrestia di San Pietro dal Cardinale Stefaneschi con istorie e prospettive). Záznam o převazbě rukopisu viz přípis na c. II. od opata Evangelisty Carbonensia Boloňského z r. 1601.

¹¹⁵ Z nejstarších zmínek o sledovaném rukopisu – G. Grimaldi; *Index omnium et singulorum librorum bibliothecae sacrosanctae vaticanae basilicae*, Bibliotheca Vaticana – Salla consultatione manoscritti 1603, inv. 405, dále Torrigio 1639 (pozn. 114), s. 162, G. Baglione; *Le nuove chiese di Roma*, Roma 1639, s. 45, S. Vannini; *Vita del cardinale Pietro Stefaneschi* (Cod. Barb. Lat. 4875), 1642, f. 981-82, 991 a F. Baldinucci; *Notizie dei professori del disegno*, I., Firenze 1681, s. 112.

¹¹⁶ L. Lanzi; *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1789, s. 61.

¹¹⁷ F. Hermanin; *Il Miniaturista del Codice di San Giorgio nell'Archivio Capitolare di San Pietro in Vaticano*, in: *Scritti vari di filosofia in onore di E. Monaci*, Roma 1901, s. 445-453 a M. Dvořák; *Die Illuminatoren des Johannes von Neumark*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Alleröchsten Kaiserhauses*, XXII, 1901, Heft 2, s. 35-126.

¹¹⁸ G. De Nicola; *Opere del Miniaturista del Codice di San Giorgio*, in: *L'arte*, XI., 1908, s. 385-386.

¹¹⁹ F. Mason Perkins; *Di alcuni dipinti di scuola senese*, in: *Rassegna d'arte*, 1917, s. 45-54, R. Van Marle; *Simone Martini et les Peintres de son Ecole*, Strasbourg 1920, s. 110 a 112, A. Venturi; *Una tavoletta inedita del Maestro del Codice di San Giorgio*, in: *Arte*, XXXIII, 1930, s. 375, 377-378, R. Longhi 1948 (1939, pozn. 90), s. 5-61 a též; Stefano Fiorentino, in: *Paragone*, 13, 1951, s. 18-40, C. Volpe; *Una Crocefissione di Niccolò Teglicci*, in: *Paragone*, n. 21, 1951, s. 39-41 a M. Salmi 1954 (pozn. 1), s. 35-36.

¹²⁰ C. Cecchelli; *La vita di Roma nel Medioevo*, Roma 1952, s. 618-627.

neapolského původu, v souvislosti s *tamními aktivitami Giotta* kolem r.1330, kam datuje i *Stefaneschiho triptych*.¹²¹

Velkým zlomem v nejnovějším studiu této problematiky byla práce C.Bertelliho (1970), v níž na základě rozboru *rukopisů ze Settima u Florencie* dospěl k jejich dataci (z paleografických, kodikologických a formálních důvodů) mezi léta 1313-1328, přičemž jejich vztah k Mistru Kodexu sv.Jiří dokládá, že tou dobou byl jeho styl již skutečností, která působila na ostatní tvorbu doby, takže *nemůže být epigonem S.Martiniho*, ač by Kodex sv.Jiří pocházel z doby mnohem pozdější.¹²² Tento názor přijali a dále upřesňovali M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto (1973), C.De Benedictis a L.Bellosi (1974), jenž zdůrazňuje florentský původ této „antigiottovské tendence.“¹²³ První *pokus o syntésu* dosud převládajícího tradičního názoru na Mistra Kodexu sv.Jiří jako sienského umělce a žáka S.Martiniho s těmito novými studiiemi r.1976 sestavil J.Howett: přejímá tradiční charakteristiku jeho tvorby jako avignonský styl, rané období 1325-1330 spojuje s florentským prostředím, kde na něj silně působil Pacino di Bonaguida, jehož styl překonává příklonem k sienské škole a tak předjímá její vliv na Florencii, poté ve svém vrcholném *období 1330-1340* vstřebává Giottův styl, který v Avignonu propojuje s francouzskými a se sienskými podněty S.Martiniho a v pozdním období 1340-1345 stupňuje elegantnost stylu a bohatost barev, takže jeho vývojové proměny odpovídají vývoji B.Daddiho.¹²⁴ Tuto teorii r.1981 odmítla M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto jako příliš mechanickou a evolucionistickou a ve své obsáhlé monografii potvrzuje římský původ Mistra kodexu sv.Jiří, navrhuje jeho ztotožnění s J.Camerinim (pomocníkem z dílny P.Cavalliniho), sestavuje chronologii jeho tvorby v souvislosti s aktivitami s ním svázaného J.Stefaneschiho, a tím datuje Kodex sv.Jiří *do let 1325-28*, přičemž sleduje nejen zdroje, ale i odraz jeho stylu v římském, toskánském a francouzském prostředí.¹²⁵ Nový aspekt do studia této problematiky vnesl M.Dykmans (1981), který se zabýval Kodexem sv.Jiří *z kodikologického a liturgického hlediska* a spojuje kodex s *Pontifikálem z Boulogne sur mer, Misálem z Morganovy knihovny a Pontifikálem z Paříže do liturgicky jednotného celku*.¹²⁶

Teorie Ciardi Dupre výrazným způsobem zasáhla do dalšího studia této problematiky; *Většina badatelů odmítla římský původ* mistra i jeho ztotožnění s J.Camerinim, rekonstruuji jinak *chronologii* jeho tvorby, ale její *datace kodexu do 20.let '300 byla přijata*: L.Bellosi (1982) zdůrazňuje *sienský původ* jeho vrcholného stylu, i když *počátky mistrovny tvorby hledá ve Florencii* po r.1310, F.Avril (1982) v rozboru kaligrafické výzdoby kodexu a jemu nejbližších rukopisů nachází v části složek díla jihofrancouzského kaligrafa (kodex datuje do 20.let), na což navazují M.Laclotte a D.Thiebaut (1983) zdůrazněním *významu avignonského prostředí na charakter výzdoby rukopisu* (kodex datují *1320-25*), přičemž M.Boskovits (1984) shrnul dosavadní studium problematiky (s důrazem na *historismy* v jeho stylu, na jeho význam pro další vývoj francouzského malířství i pro formování mezinárodního gotického stylu).¹²⁷ Novější *paleografické studie* E.Condello (1987) opětovně potvrdily souvislost

¹²¹ F.Bologna; *I Pittori alla Corte Angioina di Napoli*, Roma 1969, s.159.

¹²² C.Bertelli; Un Corale della Badia a Settimo scritto nel 1315, in: *Paragone*, XXI, n.249, 1970, s.14-30.

¹²³ M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto; La miniatura gotica in Toscana, in: *Civiltà delle Arti minori in Toscana*, Firenze 1973, s.61, C.De Benedictis; A proposito di un libro su Buffalmacco, in: *Antichità viva*, XIII, 2, 1974, s.3-10 a L.Bellosi; *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Torino 1974, s.78-80.

¹²⁴ John Howett; Two Panels by the Master of the St.George Codex in the Cloisters, in: *Metropolitan Museum Journal*, 11, 1976, s.85-102.

¹²⁵ M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto 1981 (pozn.4).

¹²⁶ M.Dykmans; *Il Ceremoniale papale dalla fine del Medioevo al Rinascimento*, II: *Da Roma in Avignone ossia il ceremoniale di Jacopo Stefaneschi*, Bruxelles - Roma 1981, s.103-104.

¹²⁷ L.Bellosi; Il Maestro del Codice di San Giorgio, in: G.Previtalli 1982 (pozn.1), s.166-167, F.Avril; Maestro del Codice di San Giorgio - kat.57-61, in: tamtéž, s.167-176, dále M.Laclotte-D.Thiebaut; *L'Ecole d'Avignon*, Tours 1983, s.10 a 12 ad. a M.Boskovits; *The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturist Tendency*, Firenze 1984, s.36 a 196 ad.

sledovaných rukopisů s *římskými skriptorii* a datují sepsání kodexu aq.1330, což podpořil i rozbor *ikonografie a typologie liturgických rukopisů* E.Palazza (1999).¹²⁸ Poslední z větších studií tohoto tématu: E.Condello, S.Maddalo a M.T.Gousset (2000), datují kodex ***do 20.let '300 a hlavního mistra spojují se Sienskou školou.***¹²⁹

Dlouhotrvající zájem o Mistra Kodexu sv. Jiří a jeho mimořádný význam je i z tohoto neúplného přehledu zřejmý. Ačkoliv jde o téma nadmíru studované, stále přetrvává řada nejasností, z nichž problém chronologie tvorby s otázkou upřesnění datace představuje jeden z vrcholů studia, kterému by měl předcházet důkladný rozbor jednotlivých děl v souvislosti s upřesněním lokálního a časového původu zdrojů jejich stylu. Pro rámeček tohoto příspěvku pouze shrnuji výsledky svého rozboru výzdoby Kodexu sv. Jiří, a to od typologie výzdoby rukopisu jako celku po analýsu předpokládaného podílu jednotlivých tvůrců.¹³⁰

1. Základy stylu:

Základem dekorativní výzdoby kodexu je *styl sienské školy utvářený na přelomu '200 a '300 a vyhraněný v 1. desetiletí '300* do podoby, jíž reprezentují rukopisy z dílny *Memmo di Filippuccio*, a to jak ve výběru základních dekorativních článků (např. ovíjejší srostlice nejčastěji vázané na žerdi: VII.Tab.19.a,b, typy lastur: VII.Tab.6.a, trojdílných kolének: VII.Tab.7.a, pletencových prstenců: VII.Tab.9.a a trojlistů: VII.Tab.18.a-c), tak v barevném pojetí měkce modelovaných kontrastních tónů (zářící modře, červeně, narůžovělé a okrové, s častými černými vnitřními poli iniciál), ale i v základní skladbě konstrukcí iniciál a bordur, včetně části pestíkovitých a nálevkovitých typů květinových srostlic (VII.Tab.22, 23). Stylovým základem pro figurální kánon a typiku tváří jsou sienské a římské tradice podílející se na konci '200 a počátku '300 na formování stylové syntézy, z níž nejdůležitějšími zdroji pro Kodex sv. Jiří jsou *díla spojovaná s Ducciem a P. Cavallinim*, a to zvláště v typice tváří (ženské tváře užívají šedavého inkarnátu a protáhlých rysů s tradičním typem šterbinovitě sevřených očí a rovného nosu, jehož šíře limituje zčervenalé masité, ale krátké rty, kontrastující s mužskou typikou narůžovělých, přesto šerosvitně modelovaných inkarnátů s oblymi tvářemi a masivním krkem, ne ovšem v duchu Giottova hmotného stylu, ale spíše blíže k sochařské tradici raných děl Tina di Camaino či Lorenza Maitaniho).¹³¹

¹²⁸ E.Condello; I Codici Stefaneschi: uno scriptorium cardinalizio del Trecento tra Roma e Avignone ?, in: *Archivio della Societa Romana di Storia Patria*, 110, 1987, s.21-61 a E.Palazzo; *L'Evêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Age*, Turnhout 1999, s.153-166 a 266-292.

¹²⁹ E.Condello; Libri e committenza nella Roma del primo giubileo: I Codici Stefaneschi e dintorni, in: M.Righetti Tosti – Croce ed.; *Bonifacio VIII. e il suo tempo: anno 1300 il primo giubileo*, Milano 2000, s.103-106, dále S.Maddalo; Da Magister Nicolaus al Maestro del Codice di San Giorgio: Linee di sviluppo del libro miniato a Roma nella seconda metà del Duecento, In: tamtéž, s.99-102 a M.T.Gousset; *Manoscritti miniati a Roma nei fondi della Bibliothéque Nationale di Parigi*, in: ibidem, s.107-110.

¹³⁰ Rozbor Kodexu sv. Jiří a analýsu teorie M.G.Ciardí Dupre dal Poggetto (1981) mi umožnilo stipendium Českého historického ústavu v Římě v letech 1998-2000. Za což tímto opětovně děkuji nejen jmenované instituci, ale zvláště prof.Z.Hledíkové a prof.J.Homolkovi. Pro závěrečné práce mi pak byla oporou podpora z grantu MŠMT „ukazatel F.“ Nejobecněji typologicky velmi jednoduchou výzdobu utváří 19 malovaných figurálních iniciál, 116 dekorativních malovaných iniciál s 8 nedokončenými (jen v podkresbě), mnohé kaligrafické iniciály, které nejsou předmětem této práce. Celkovou výzdobu dotvářejí bordury (21 př.), nejčastěji vázané na žerdi rámujiící text ze 3 stran (18 př.), výjimečně spojené s rozvilinami (f.91v) a pouze ve 2 případech jsou bordury zdobené ze 2 stran (f.88v: rozviliny, f.114v: žerdi). Z 21 příkladů bordurové výzdoby se na 11 listech objevují i figurální motivy a výjevy, nejčastěji provázané s iniciálami a jen ve 2 př. jde o droleriový typ výzdoby (f.17r a 85r). Detailněji V.Kubík; *Poznámky k původu stylu a k dataci výzdoby Kodexu svatého Jiří*, nepubl.písemná práce ÚDU FF UK v Praze a ČHÚ v Římě 2000, s.12-29 a kodikologický rozbor s vazbami iluminací k textu tamtéž, s.7-11.

¹³¹ Detailní analýsa V.Kubík 2000 (pozn.129), s. 30-42: Srov. f.1r s fragmenty z náhrobku Markéty Lucemburské z Janova od Giovanniho Pisana z r. 1311 (J.Serra Raspi 1968, pozn.92, s.46), typikou andělských tváří z náhrobku Marie Uherské z Neapole (S. Maria Donna Regina z r. 1325 tamtéž, s.54-55) a práce orvietské

II. Prvky obohacující základy stylu, zařaditelné do přímých souvislostí:

1) V dekorativním tvarosloví se objevují:

a) Motivy a schémata převzatá z *té části florentské školy*, která v průběhu 1. desetiletí '300 vstřebává a transformuje podněty ze sienských dílen (např. od Memma di Filippuccio). Jde zvláště o *dílnu Pacina di Bonaguida* a rukopisy z vrstvy reprezentované *Breviřem čís. 325 ze Settima u Florencie* (Florencie, Knihovna arcibiskupského semináře), u nějž lze však předpokládat i částečné spojení s dílnou J. Stefaneschiho, patrně prostřednictvím Maestra daddesca.¹³² Tato díla jsou datovatelná do 20. let '300. Z dílčích motivů jde např. o základní typ květinové srostlice (VII.Tab.8), akanty kombinující laločnaté a zaostřené části (VII.Tab.14), trojlísté lastury (VII.Tab.6.b) či archaizující skladbu dolní bordury f.89r (VII.Tab.12.a).

b) V souvislosti s těmito florentskými prvky pronikají do výzdoby kodexu i motivy z té vrstvy písánské školy, která rovněž přejímá a v průběhu 20. let '300 transformuje, v té době již společný siensko-florentský styl a zejména v dílně *Mistra breviře z Laurenziany ms. Strozzi II* dospívá k jeho vyhraněné podobě, datovatelné po r.1326, přičemž i v tomto případě lze předpokládat účast Stefaneschiho dílny při dotváření tohoto stylu.¹³³ Z motivů jde zejména o rozvilinový typ bordur a častější používání zaostřených typů akantu (VII.Tab.16.b-c) i trojlístů (VII.Tab.18.b.e) a vyhraněnou podobu zoomorfních motivů, častějších v Pise ve srovnání se Sienou či Florencií.¹³⁴

c) Nadto je styl kodexu obohacován *o výrazně pokročilejší motivy*, dohledatelné *ve 30. letech '300* v rukopisech *sienského skriptoria při San Eugenio* (např. přetáčivé okraje listů: VII.Tab.13.c, 14.j, k, 15.c, 16.h) a motivy doložitelné *z florentských rukopisů 40. let '300* (např. podoba trubicovitého nasunování žerdí či vidlicovité štěpení listů a nárožních závitnic: VII.Tab.10.a, 14.j.2, 15.b, 11.b), jež jsou ovšem závislé na stylu Mistra Kodexu sv. Jiří a interpretují jeho jednotlivé motivy s větším či menším pochopením (např. Jacopo del Casentino, jenž navazuje též na pozdní styl Pacina di Bonaguida z 30. let či pozdní práce Maestra daddesca v rukopisech ze San Marco ve Florencii).¹³⁵

2) Ve figurálním kánonu lze sledovat absorpci prvků:

a) Odvoditelných z *Giottova stylu* (např. nadsazená psychologická charakteristika fyziognomie části komparzních postav bordurového výjevu f.85r či koncepce prostoru výjevu).

b) Spolu s prvky společnými s pokročilejší stylovou tendencí prosazující se zejména ve florentské škole od 30. let '300 v souvislosti s růstem vazeb k popádkému malířství, jak lze dokumentovat *pozdními pracemi dílny Pacina di Bonaguida*, v nichž se již prosazuje styl jeho následníka *Maestra delle effigi domenicane* (jde např. o typický boloňský prvek kalichovité květinové srostlice: VII.Tab.21.a+, zde však transformovaný do originální podoby s přetáčenými bočními okraji nebo směřování k asymetričnosti a dynamizaci sestav vnitřních polí - např. „I“ f.115r, „Q“ na f.119v a „G“ na f.122v, doprovázené tvarovými inovacemi a kombinacemi jednotlivých článků či plastických a pohybových konstrukcí těl iniciál (např. „S“ f.120v: VII.Tab.3.a: 2. př., „S“ na f.121r: VII.Tab.6.b: 5. př.), jakož i vyhraněnou barevnou škálou převážně využívající ostré kontrasty jasné či temné modře, bledých a

dílny rodiny Maitaniů pro tamní katedrálu (tamtéž, s.58) či reliéf Trůnící Madony ze San Bernardino v Sieně od Giovanniho d'Agostina z r. 1336 (tamtéž, s.60).

¹³² M.G.Ciardì Dupre dal Poggetto; *Codici liturgici miniati dei benedettini in Toscana*, Firenze 1982, s.141-161.

¹³³ K souvislosti Mistra Breviře Strozzi II se Stefaneschiho dílnou G.Dalli Regoli; *Miniatura pisana del Trecento*, Pisa 1963, s.20 ad., nověji F.Todini 1996 (pozn.105), s.231-238. A do této vrstvy lze zařadit i vyřiznuté miniatury z Berlína (Kupferstichkabinett, inv.č.: 1984-1987, 1989-1991, 1993-1998, 2000).

¹³⁴ K oblibě monster v rukopisech z Pisy viz G.Dalli Regoli; *Mostri, maschiere e grili nella miniatura medievale pisana*, Pisa 1980.

¹³⁵ K vrstvě rukopisů ovlivněných Mistrem Kodexu sv. Jiří nejpřehledněji M.G.Ciardì Dupre dal Poggetto 1981 (pozn.4), s.132-134, 171-198.

zchladnělých tónů růžové, hnědé, kovově modro-šedé a zeleno-modré barvy, doprovázené výraznými bílými konturami s čitelně ostrou, ale jemnou šrafurou);¹³⁶

c) Spolu s **osobitým pojetím figurálního kánonu a prostorové a pohybové skladby výjevů** (např. f.41r portrétem objednatele a pojetím trůnu, f.42v komposicí Stětí sv. Jiří a f.85r bordurovým výjevem: Sv. Jiří osvobozuje princeznu). Tento osobitý styl nachází výraz v protáhlé oválné či obdélné typice tváří, v eleganci skladby draperie i při plně plastickém pojetí hmoty a objemů lidského těla, spolu s naturalistickým zájmem o popis jednotlivostí a přirozenějším utváření pohybu v čitelně definovaném prostoru, jakož i ve využití rafinovanosti scelující šerosvitné světelné modelace. Celkově **jde o tendenci, jejíž vrchol sice reprezentuje S. Martini**, ale která má **širší zázemí i mimo Sienu** (ve Florencii např. v dílně **Maestra daddesca**).

III. Osobitě interpretace a rozšiřující inovace, bez analogií mimo dílnu J. Stefaneschiho či děl vzniklých před polovinou 300:

1) Historizující motivy, ať již ve figurálním kánonu, výběru jednotlivých dekorativních motivů či skladbě iniciál, bordur a květinových srostlic, mají pro charakter Kodexu sv. Jiří mimořádný význam a jsou podány zcela osobitým způsobem, který je založen na jejich transformaci pomocí dobového tvarosloví, aniž by však tím byl setřen jejich tradicionalistický ráz (jde např. o cavalliniovské pojetí figurálního kánonu inic. I na f.116r – archanděl Michael). V tomto smyslu se tyto „modernizované“ historizmy stávají součástí dekorativního systému, který Mistr Kodexu sv. Jiří takto přetváří a rozšiřuje jimi škálu prostředků. Jde např. o prokrajované typy rámců iniciál (VII.Tab.1.b.d), typ konstrukce iniciál „I“ s trubcovitým nasunováním částí dřívků (VII.Tab.2) a zoomorfních iniciál (např. f.29r), květinové sestavy bobulovitých, pestíkovitých a nálevkovitých tvarů (VII.Tab.8.a-c, 22, 23.b, 24.a-b) nebo ojedinělý naturalistický list vinné révy (VII.Tab.26) či podobu medailonů (VII.Tab.11.a).

2) Z dekorativních prvků, zatím nesrovnatelných, jde především;

a) O zjednodušené motivy pletenců (VII.Tab.9.b-e), vzešlé patrně z florentské iluminátorské tradice a přetvořené varianty trojlistů původně obalujících žerdí, nyní však spojené s motivem srůstání s žerdí (VII.Tab.18.f).

b) O motivy **převzaté z boloňské školy** (zejména od Neriho da Rimini a Jacopina da Reggio), přetvořené však k větší hybnosti a pestrosti forem, jako např. tvary nálevkovitých srostlic či volných výběhů nálevkovitě skládaných trojlistů (VII.Tab.18.g, h) a dynamizovaných volných výběhů (VII.Tab.19.i, 19.m). Tuto dynamizaci forem snad mohl inspirovat styl Mistra z r. 1328, jenž spolu s ohlasy popádkého malířství patrně působil na **florentské malířství 30. let**, což dokládá např. **Maestro daddesco či Maestro delle effigi domenicane**, ale míra hybnosti a pestrosti forem těchto motivů v kodexu je s ničím nesrovnatelná.

c) O bohaté a různorodé **variace prvků v rámci daného stylového systému**, ale bez analogií před rokem 1350. Jde např. o přetáčivé výhonky zasazované do rozeklaných částí listu (VII.Tab.16.d), často u ostře prožrávaných akantů, dále motivy zvlnění akantu (VII.Tab.14.g, h), kombinace přetáčení okrajů listu s volným výběhem (VII.Tab.16.i), nahrazení výběhu palmetovým listem (VII.Tab.19.k, l) či polopalmetové listy zavěšené na žerď (VII.Tab.14.h) a bohaté variace základního typu květinových srostlic (VII.Tab.8), lastur (VII.Tab.6.b), volných polopalmetových trojlistů (VII.Tab.18.i, j) a motivů prohýbání žerdí.

3) Ve figurálním kánonu dosud přetrvává nejasnost chronologických vazeb prvků spojitelných s italským zlatnictvím a sochařstvím 1. poloviny 300 (např. v souvislosti s Giovannim d'Agostino a ranými díly Tina di Camaino či tvorbou rodiny Maitaniů).¹³⁷ A podobně

¹³⁶ K Pacinovi di Bonaguida M. Boskovits; *A critical and historical corpus of Florentine painting*, sec.III./II., Firenze 1987, s.568 ad.

¹³⁷ Orientačně pozn.131.

otevřená je i problematika vztahů k francouzskému knižnímu malířství, přičemž v úvahu přichází nejen souvislost s vrstvou Mistra Honore či J. Pucella, ale i J. le Noira.¹³⁸ Nejobecněji lze podle typologie iluminací usuzovat na **nejčasnější zařazení vzniku výzdoby Kodexu sv. Jiří do 30. let '300** (nikoliv 20.let, jak je předpokládáno v současné literatuře) a potvrdit zakotvení zdrojů jeho stylu v toskánském prostředí. Bezpečným datem **ante quem zůstává rok 1343**, rok smrti kardinála J. Stefaneschiho (i s ohledem na nedokončení výzdoby rukopisu).

Navzdory značné typologické jednoduše a nápadné snaze o stylové sjednocení všech částí malované výzdoby kodexu ji lze přesto rozčlenit dle způsobů a postupů práce, výběru a formy provedení jednotlivých motivů i skladby kompozic do vyhraněných skupin iluminací, z nichž jsou některé nesrovnatelné svojí rozdílnou kvalitou a způsobem provedení a jiné mohou představovat jen výkyvy v tvorbě téhož tvůrce.¹³⁹ Podle mého rozboru lze ve výzdobě Kodexu sv. Jiří vysledovat 7 stylově definovatelných skupin a 1 solitérní dílo.

Je možné předpokládat, že **1., 2. a 3.skupina představuje práci jednoho mistra**, jehož styl byl zformován **v sienské škole 1.desetiletí '300**. Jednotlivé skupiny se odlišují mírou valérové harmonisace kontrastů (nejměkčeji 1.skupina) a mírou zjednodušování společných typologických vzorů (nejřemeslněji 2.skupina a nejinvenčněji 3.skupina).¹⁴⁰ Zdá se, že tento iluminátor byl spíše dekorátérem než malířem figurálních výjevů a novější motivy 20. a 30.let si plně neosvojil. Pro tuto vrstvu iluminací je charakteristická naprostá převaha sienských motivů, podepřená i typem žluté dessinové kresby na zlacených svatozářích (pomocí drobných kroužků), i když je uvedené spojení lehce znejistěno typicky florentským motivem hvězd na Mariině plášti na f.1r, který byl J. Květem hledán coby významný motiv pro dessinové tvarosloví českých rukopisů 14.století.¹⁴¹ Pokud jde o jednoho iluminátora, jeho podíl na výzdobě kodexu je značný (viz Přehled podílu jednotlivých tvůrců na výzdobě Kodexu sv. Jiří), zahrnuje většinu výzdoby 1.složky, celé 2.složky, téměř celé 4.složky, celé 5.složky, téměř celé 6.složky a celé 7. a 8.složky. Dále zasáhl do výzdoby 10. a 12.složky a z poloviny i do 13.složky.

Naopak, **4.skupina iluminací**, i přes snahu přizpůsobit se jednotícímu stylovému základu, včetně eliminace stylově nesystémových prvků výzdoby, ukazuje ku malíři **florentské školy 20. a 30.let '300**, jehož doménou byly spíše figurální výjevy než dekorace, ale na rozdíl od předešlého mistra, zcela organicky používá i stylově mladší dekorativní motivy 20. a 30.let '300. Využívá kresebnější a plošně kontrastní formy, zdobňuje jednotlivé dekorativní motivy: zavínuté výhonky (VII.Tab.14.f), srostlice s přetáčenými okraji (VII.Tab.21.a) i s jejich výrazným protažením v opačném směru ku směru růstu listu (VII.Tab.19.l+). Neméně odlišující je i rozvilinová sestava v dolní borduře f.89r (VII.Tab.12.a) a značný důraz na používání ostře prořezávaných akantů (VII.Tab.16). Tvrdost bílých dessinů je nesrovnatelná se zběžností sledovatelnou u 2. a 3.skupiny, neboť zde je dessinů užíváno beze smyslu pro plastický tvar a pohyb, s čímž souvisí též potlačení složitějších motivů tordování těl iniciál. Ještě radikálněji než u 2.skupiny došlo k proměně barevné škály, využívající tvrdé kontrasty chladných temných modří a černí s cihlově červenou, ostře žlutou a zcela ojedinelou světle hnědou barvou.

¹³⁸ Ke vztahům mezi Mistrem Kodexu sv. Jiří a francouzským uměním zejména J.Howett 1976 (pozn.124), s.85-102, M.G.Ciardí Dupre Dal Poggetto 1981 (pozn.4), s.28-30, 60-65, 97-103, M.Boskovits 1984 (pozn.127), s.36 a 196 ad., nověji S.Maddalo 2000 (pozn.129), s.99-102 a T.Gousset 2000 (pozn.129), s.107-110.

¹³⁹ Názory badatelů na počet tvůrců výzdoby Kodexu sv. Jiří jsou nejasné pro převažující typologickou stejnorodost výzdoby; Kolísají mezi představou početné dílny (M.Meiss; *French Painting in the time of Jean de Berry*, London 1967, s.313) anebo naopak dílny omezené na hlavního mistra a 1 pomocníka (M.G.Ciardí Dupre Dal Poggetto 1981 [pozn.4], s.37, 134-140, 253).

¹⁴⁰ Detailněji V.Kubík 2000 (pozn.129), s.30-32.

¹⁴¹ viz J.Květ; *Iluminované rukopisy královny Rejčky*, Praha 1931, s.233 a týž; Liber viaticus Jana ze Středy, In: *Volné směry*, XXXIII., 1938, s.248. O florentském charakteru tohoto motivu M.Boskovits 1997 (pozn.37), s.102.

Táž tvrdost a kresebnost prostupuje i figurální motivy iniciál 4.skupiny, snad jen s výjimečnou mírnou snahou přiblížit se valérovosti modelace 1. a 5.skupiny u f. 89r, na němž je patrná snaha pomocí jemnější šrafury tlumit kontrast potemnělého inkarnátu narůžovělými plošnými tahy nasazenými na tváře, čela a rty, což ovšem neubírá celkové kontrastnosti a kovové ostrosti barevného ladění. Zjednodušení barevné modelace však není v tomto případě znakem slabší kvality, neboť ve způsobu řešení postoje Krista na f.89r, stojícího v kontrapostu s výrazně odlišenou volnou a nosnou nohou, jakož i citlivé různosměrné pootočení horní a dolní části jeho těla, spolu s rafinovanou skladbou modrého pláště, přehozeného přes žehnající pravici vystrčenou k divákovi a podvlečeného pod levici držící zavřenou knihu, mezi nimiž se v duchu logiky organického tvaru houpají mísovité záhyby, doplněné na pravém boku Krista neméně logickou kaskádou, spolu s důmyslným propojením iniciály s bordurami (Kristus šlape na pružný akant srostlý s bordurou, čímž je též zdůvodněn jeho postoj), ukazují k velice kvalitnímu mistru, který si osvojil schémata užívaná v 1. a 2.skupině, ale na rozdíl od uvedených vzorů odkazuje ku kresebnější, analytičtější a neharmonizující stylové tendenci nesienského původu. Typika tváří je rovněž jednotná a ovalností tvaru obličejů s rysy výrazně blízkými figurám 5. a 6.skupiny ukazuje k jisté závislosti na jejich tvůrci. Účast na výzdobě rukopisu lze u tohoto předpokládaného Druhého mistra sledovat ojedinelé v 1.složce, dále téměř v celé 12.složce a v celé 13.složce. Dílem **hlavního mistra** je s největší pravděpodobností **5. a 6.skupina iluminací**. Jejich rozlišení ukazuje jen k dílčím rozdílům v barevném ladění, modelaci, stupňování prostorovosti a složitosti kompozic, jakož i k jejich různému působení či vazbám na jiné stylové skupiny. Oba soubory zahrnují největší počet nejkvalitnějších dekorativních a figurálních iniciál s bordurami, přičemž skladba dekorativních iniciál 5.skupiny slouží za vzor iniciálám 3.skupiny, zatímco s nimi provázané dekorativní iniciály 6.skupiny jsou hlavním vzorem 1. a částečně 2.skupině. Stylovým **základem tohoto dekorativního systému jsou sienské práce 1. a 2.desetiletí '300, ale obohacené o nesienské, nejspíše florentské novinky 20. až 30.let '300** (viz Shrnutí typologického rozboru II.1.a), ale současně mnoho pro florentské dílny typických prvků neuzívá (např. srdčité tvary zlatých bobulí, rozvilinovou skladbu bordur a důraz na užívání trojlistů), takže je nutné předpokládat **dominantní úlohu spíše sienského prostředí při formování tohoto stylu**, nikoliv ovšem bez kontaktů s širším toskánským zázemím či přímo Florencií). Systém je však rozšířen o řadu ojedinelých inovací, provedených v duchu daného stylu, ale nesrovnatelných svou kvalitou a skladbou s dosud známými díly, které by nebyly spojovány s dílnou kardinála J. Stefaneschiho či nepocházely až z 2.poloviny '300 (Shr.typol.rozb.III.2.). Dekorativní tvarosloví 5.skupiny obsahuje i stopy hledání možností rozšíření stylu **o nejmladší dekorativní motivy** (Shr.typol.rozb.III.1.c), v dokonalé podobě zastoupené solitérním f.1v. Jde např. o způsob výzdoby těla iniciály (srovn. f.85r s f.1v), které jsou ale hlavním mistrem podány s podstatně menším pochopením, schématictější a nejistější než na f.1v. Současně dekorativní iniciály 6.skupiny ukazují **hledání nových možností tvarové konstrukce a organizace ornamentálního živloví v rámci daného systému**, myšlena vrstva 1310-20, a to velmi vynalézavým způsobem, který stupňuje dynamičnost skladby až k asymetrickým kompozicím, spolu s méně kontrastní a zúženou barevnou škálou matnějších a chladnějších tónů modré, okru, růžové, červené a s kovovým nádechem podané zeleno-modré, modro-šedé a zeleno-modré. V této skupině lze též sledovat postupné zdokonalování pružnosti dessinů a plastičnosti tvarů. Právě způsob dosažení plastického dojmu nejzřetelněji odlišuje obě skupiny iluminací, a to i v případě figurálních iniciál, které jsou s dekorativními iniciálami provázány: 5.skupina kombinuje valérově měkké tahy s jemným šrafováním, zatímco 6.skupina je plně malířská a naopak vyniká čistotou a dokonalostí splývavé valérové modelace. Základním východiskem figurálního kánonu zůstává stylová syntéza přelomu '200 a '300, zformovaná v součinnosti hlavních představitelů

zakladatelské generace, P. Cavalliniho, Cimabua, Duccia a raného Giotta.¹⁴² I pro tuto čitelnost uvedených společných základů je nesnadné jednoznačně určit původu stylu. A na straně druhé, tyto iluminace výrazně stupňují snahu spojit předešlou stylovou orientaci s navazující ducciovskou tradicí a zdůrazňují v ní obsaženou tendenci spojující plně plastický objem (vč.naturalistických motivů) s ornamentální až abstraktní elegancí západních figurálních schémat: vracejí logiku tvarové skladbě „poklasických“ vzorců, aniž by však hmota a objem tvarů umenšila elegantní, ornamentální ráz zobrazovaným postavám.¹⁴³ Tento rys směřuje k vyhranění osobité stylové syntézy, kterou sice ve vrcholné podobě reprezentují díla S. Martiniho,¹⁴⁴ avšak již nelze dávat do jednostranné závislosti na S. Martinim (Shr.typol.rozb.II.2.c). **Dokonalé využití světla**, nejen pro modelaci plastických tvarů, ale i pro celkový **scelující účín figurálních i dekorativních složek výzdoby**, činí z f.85r jedno z nejdokonalejších děl iluminátorského umění.¹⁴⁵ Podle povahy těchto výjimečných motivů lze předpokládat jejich vznik na přelomu 20. a 30.let '300. Vysoká kvalita souboru 5. a 6.skupiny je pozorovatelná v dekorativních i figurálních složkách výzdoby a zahrnuje ojedinělé zásahy do 1., 3., 4. a 6.složky, téměř celou výzdobu 10. a celou 11.složku, hlavní list kodexu – f.85r z 12.složky a celou 14.složku s částí 15.složky a celou 16.složku.

Iluminace **7.skupiny**, ač nepočtené a sevřené v 15.složce, patří spolu s díly hlavního mistra k nejkvalitnějším částem výzdoby rukopisu. **Nelze vyloučit, že jsou dílem hlavního mistra, to ale předpokládá, že by vznikly po určitém časovém odstupu** a dokládaly by **změnu jeho stylu**, pro niž však chybí analogie v jiných dílech připisovaných Mistru Kodexu sv. Jiří.

Pravděpodobnější je tedy možnost účasti Čtvrtého mistra, patrně **z florentské školy konce 20. a zejména 30.let '300**, nesouměřitelného však kvalitou, ale ani stylovou orientací s Druhým mistrem kodexu, který je též spojitelný s Florencií. Chladné tóny, ostré kontrasty a téměř „grisaillový“ efekt jeho iluminací nabízí možnost obecného vlivu francouzských vzorů, ale nevyklučuje ani přímější florentská východiska ve stylu Maestra daddesca nebo pozdní tvorby Pacina di Bonaguida, v součinnosti s jeho nástupcem Maestrem delle effigi domenicane.¹⁴⁶ Typologicky se tato skupina opírá o motivy velice vzdálené hlavnímu mistru, jak jej zastupuje 5. a 6.skupina, i když u komparsních postav v borduře f.123r jisté známky snahy napodobit typiku a figurální kánon hlavního mistra lze přece jen vysledovat (srov. f.123r s f.85r), podobně jako ve společném výjimečném způsobu práce se světlem. Dalším výrazným rysem iluminací 7.skupiny je **snaha napodobit část tvarosloví užívaného ve výzdobě solitérního f.Iv**. Jde především o polopalmetové akantové listy zaostřených tvarů, doprovázejících žerdi a vrcholících do zvlněného výhonku (VII.Tab.14.g, h) či zavěšené akanty s přetáčenými výhonky (VII.Tab.20.e, f) nebo zaostřené listy akantu obalující tělo iniciály „G“ na f.123r. Jistá tuhost a aditivnost provedení zmíněných motivů ukazuje k nepochopení tohoto živloví a dokládá též snahu prostupující celou výzdobu kodexu po scelení a sjednocení stylu i přes

¹⁴² O vzniku stylové syntézy od 80. let '200 do počátku '300 – R.Longhi 1948 (1939, pozn.90), s.49-55, L.Bellosi 1974 (pozn.123), s.77-78, F.Bologna; Nascita dell'arte senese, in: G.Previtalli 1982 (pozn.1), s.33-36, A.Tartuferi; *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990, s.51 ad.

¹⁴³ Zvláště výmluvné může být srovnání s predelou a s rubovou stranou Ducciovy Maesty z r. 1308-11 ze sienského dómu – G.Cattaneo; *L'Opera completa di Duccio*, Milano 1981, obr. 41-46, XXI-LXIV.

¹⁴⁴ Blíže C.Volpe; Il primo Trecento, in: G.Previtalli 1982 (pozn.1), s.139-140, 142, též; Simone Martini, in: tamtéž, s.177-180, dále G.Contini; *Simone Martini*, Milano 1970, s.5-8, 13-14.

¹⁴⁵ Takto výrazná úloha světla pro modelaci plastických tvarů i pro scelení prostoru předznamenává novou stylovou tendenci prostupující od 30.let a zejména 40.let '300 sienské, ale i boloňské malířství, reprezentované např. dílnou bratří Lorenzettiů (C.Volpe 1982 [pozn.144], s.143) či dílnou Vitaleho da Bologna (R.D'Amico-M.Medica; *Vitale da Bologna*, Bologna 1986, s.90-91, 95-96). Mistr Kodexu sv. Jiří je i v tomto smyslu patrně jedním z **průkopníků této nové stylové orientace**.

¹⁴⁶ K předpokládaným raným dílům, která dokládají součinnost Maestra daddesca, Maestra delle effigi domenicane či pozdní etapy tvorby Pacina di Bonaguida s iluminátorem, který se též podílel na výzdobě Kodexu sv.Jiří (naším předpokládaným hlavním mistrem) patří výzdoba již zmíněného *Graduálu D ze Settima u Florencie* (nyní Sta Croce in Gerusalemme v Římě).

rozdílné zaměření a umělecký původ jejich autorů.¹⁴⁷ Ale naopak již zmíněné plně suverénní a současně velmi pokročilé sestavy ve vnitřních polích iniciál, volné výběhy nasazované k trojlistům skládaným do párů a vytvářejících nálevkovitý útvar (VII.Tab.18.g, h) představují **pozoruhodnou inovaci, datovatelnou do 30.let '300** (Shr.typol.rozb.III.2.b). Způsobem práce i časovým zakotvením tvůrce ve 20.letech '300, **přibližují tyto iluminace hlavnímu mistru.**

Solitérní f.1v je neméně kvalitní než iluminace 7.skupiny. Dokládá účast mistra **pisánské stylové varianty** v kodexu převládajícího siensko-florentského stylu, patrně z **30.let '300**. Jeho styl zůstává izolovaný i přes snahy napodobit jej v dílčích motivech, sledovatelných u Prvního mistra (např. 1.skupina: f.3v), u hlavního mistra (5.skupina: f.85r či 6.skupina: f.7r) i Druhého mistra (f.91v) a předešlého Čtvrtého mistra (7.skupina: f.123r). Stylové zázemí f.1v rovněž využívá pisánská schémata jako Druhý mistr (4.skupiny), ale zcela jiného druhu, podobně jako Čtvrtý mistr (7.skupiny) vychází z jiných florentských vzorů než Druhý mistr. Zcela jiný je způsob malířské práce, ale i výrazně pokročilejší výběr a způsob provedení dekorativních motivů. Modelace pomocí maximálně jemné šrafury vlasových tahů dosahuje valérového efektu bez splývavosti typické pro 1. či 5. a 6.skupinu a bez zmatnění barevné škály, typické pro 5. a 7.skupinu iluminací. Naopak, barevná škála f.1v se pohybuje v nejširším rozpětí barev hlavního mistra, ale na rozdíl od něj častěji využívá výjimečné barevné kombinace: např. červené a zelené či hnědé a modré. Svým vyzněním tedy působí zcela jinak; Vyvolává dojem kovově lesklého šerosvitu, jenž patrně zčásti sloužil za vzor zmatňující a chladnoucí barevnosti 6.skupiny spojitelné s hlavním mistrem kodexu.

Typika tváří a pojetí figurálního kánonu zachovává z velké části věrnost společným stylovým východiskům ze sienské vrstvy 1.desetiletí '300 (např. Memma di Filippuccio). Tvář Panny Marie dokládá schéma obvyklé v 1.polovině '300, bližší spíše zlatnické a sochařské tradici než malbě,¹⁴⁸ což je ovšem typické nejen pro styl hlavního mistra, ale i 1. až 3.skupinu iluminací. Sienský styl 1.desetiletí '300 představuje jen nejobecnější základ, který je organicky obohacen o výrazně mladší motivy, jejichž vznik lze předpokládat v průběhu 20. a zejména 30.let '300 (např. motiv přetáčení okrajů listu [VII.Tab.13.c, 14.k, 16.h] doložitelný ze sienské školy od 30.let a z Florencie ze 40. let - Shr.typol.rozb.III.1.c). Pro pisánský původ této varianty stylu svědčí i kovově lesklý a chladný šerosvit, který se ale v pisánské iluminaci plně prosadil až po polovině '300.¹⁴⁹

Z rozboru dekorativního tvarosloví, figurálních výjevů i analýzy podílu jednotlivých tvůrců vyplývá **stylově nadregionální povaha výzdoby Kodexu sv. Jiří, časově zařaditelná nejspíše do 30.let '300**. Ať již se na výzdobě podílelo oněch předpokládaných 5 mistrů, anebo byl-li jejich počet jiný, uvedená pětice reprezentuje stylové základy a zdroje formující charakter výzdoby kodexu.

Ačkoliv je Kodex sv. Jiří jedním z nejdůležitějších děl středověkého umění a patří k nejstudovanějším památkám, stále přináší provokující a uspokojivě neuzavřené otázky i nejistotu v podstatných faktech. Počet tvůrců jeho výzdoby, datace a určení stylových východisek či přímo původu jeho stylu se bude patrně proměňovat v závislosti na novém poznání dochovaných pramenů, ale spolu s tím bude znovu a znovu přetvářen nejen obraz chronologie tvorby Mistra Kodexu sv. Jiří a dílny kardinála J. Stefaneschiho, ale i obraz a

¹⁴⁷ Snahu po sjednocení výzdoby v této souvislosti dokládá např. srovnání bordury f.116r ze 7.skupiny s výzdobou f.111v z 5.skupiny, ale i f.89r ze 4.skupiny.

¹⁴⁸ Dobrým srovnávacím materiálem takto definované typiky tváří mohou být zlatnické práce Giovanni d'Agostina, činného v Sieně v 1.polovině '300 – např. reliéf Trůnící Madony s anděly z r. 1336 ze sienského Oratoria sv. Bernardina či rané pisánské práce z 1. a 2.desetiletí '300 od Tina di Camaino, zmiňované i v souvislosti s iluminacemi 1. a 3.skupiny – pozn. 131.

¹⁴⁹ Uvedená florentsko-pisánská vrstva rukopisů je před polovinou '300 zastoupena především Mistrem brevire z Laurenziany ms. Strozzii 11 (G.Dalli Regoli 1963 [pozn.133], s.32) a po polovině '300 dílnou, v níž vznikly *antifonáře E.8 a C.5 z Bibliot. Capitolare v Pise a antifonář V. z Musea San Matteo v Pise* (G.Dalli Regoli 1963 [pozn.133], s.55-69, 90-92).

význam Avignonské školy, pro níž představuje jedno z klíčových děl. Jakékoliv úvahy nad Místrem Kodexu sv. Jiří tedy znovu otevírají kontext, do něž je jeho tvorba zasazena, a to nejen se zřetelem k Itálii, Avignonu, Francii, ale i k českému umění a jeho prostřednictvím k širším středoevropským souvislostem.

IV.3.: ZÁVĚREČNÉ OTÁZKY

Shrnutí výsledků rozboru ornamentiky italské knižní malby sledované doby naznačilo základní obrysy i spojnice mezi sledovanými díly i produkcí jednotlivých dílen a center, přičemž ze zjištěného vyplývá řada dalších problémů a otázek. Naznačená syntéza vývoje italské iluminace, organisovaná z hlediska pozornosti soustředěné k ornamentice i typologický rozbor sledující systémové kvality výzdoby knižních stran ve vývoji (též se zřetelem k proměnám jednotlivých motivů v konkrétních dílnách či centrech, a to v celoitalském kontextu), vytváří základní podklad pro další upřesňující a doplňující studium, jak ve smyslu heuristického rozšiřování základních forem ornamentiky, tak upřesňování možných chronologických vztahů a stylových souvztažností studovaného materiálu. Ačkoliv mnohé z motivů patří k dobově obecně rozšířenému tvarosloví, typologický rozbor se snaží poodhalit jejich zdroje a průběh jejich vývojových proměn s datačním a lokalizačním zakotvením, aby se orientace i v dosud nezpracovaném materiálu (při hledání původu a datace studovaného díla) mohla opírat též o širší zázemí sledovaného motivu, ve smyslu jeho předcházejícího či navazujícího vývoje, tedy nejen z hlediska možných úzce dobově sevřených analogií. Právě tyto vztahy mohou napomoci k bezpečnější dataci a lokalizaci stylového původu studovaného díla. Současně typologie ornamentiky sleduje i systémové kvality výzdoby knižních stran, tedy dobově či dílensky definovatelné kompozice, sestavy či organisaci celkového rozvrhu výzdoby, včetně základních a dobově příznačných proměn obsahových vztahů v rámci celkové koncepce výzdoby, a to na konkrétních modelových příkladech, ilustrujících a zastupujících obecněji rozšířené vzory či schémata významových konstrukcí. Výsledná analýsa jednotlivých prvků dekorativního tvarosloví by tedy neměla potlačovat evidenci jejich uplatnění v celkovém systému výzdoby. Zvláště u sporných děl, obtížně zařaditelných z hlediska stylového nebo časového, může snad uvedený širší kontext užitečně napomoci v orientaci.

V každém případě ale snesené informace představují otevřený systém, zakotvený v okamžiku, který registruje stávající stav poznání, takže onen otevřený systém je nutné dále doplňovat a opravovat. Možné směry dalšího studia postupujícího naznačenou metodou se na základě zjištěných a nyní předkládaných informací mohou ubírat mnoha směry;

Jednak zůstává otevřena otázka dalšího upřesnění motivického ornamentálního repertoáru, kterým Boloňská škola působila na vývoj italské knižní malby. Nelze ji řešit bez stanovení chronologie vzniku sledovaných motivů i celkového systému výzdoby, ani bez kontextu řešení problematiky stylové diferenciaci boloňské, padovské a benátské knižní malby.

Stávající shromážděné údaje poskytují jedno z možných východisek, ale bylo by předčasné řešit tento problém bez obdobně důsledného zpracování vrstvy iluminací ze 30.-50.let '300.

V souvislosti s aktuálním problémem nedávno zakoupeného *Pařížského zlomku latinského překladu Dalimilovy kroniky* (nyní Národní knihovna v Praze, XII.E.17) se toto téma stává časově naléhavým.

Druhou z otázek, ke kterým bude nutno se vrátit, představuje problém stylové diferenciaci toskánských dílen a jejich poměr k Umbrii. V oblasti monumentálního malířství i v sochařství je toto téma stále důsledněji mapováno, z hlediska knižní malby zůstává mnohé k vyjasnění.¹⁵⁰ Téma se váže jednak ke 2.polovině '200, přičemž navržená specifikace motivického repertoáru mezi boloňskými rukopisy na straně jedné a toskánskými a

¹⁵⁰ Orientačně viz L.Bellosi ed.; *Umbri e Toscana tra Due e Trecento*, Torino 1988.

umbrijskými rukopisy podílejícími se na vzniku Prvního boloňského stylu na straně druhé, může být východiskem pro navazující krok v pokusu o další, ještě důkladnější definici vztahů mezi dílnami v Toskánsku a Umbrii, tentokrát nikoliv z hlediska geneze Prvního stylu v Boloni, ale s větším důrazem k základům místních stylů v toskánských a umbrijských centrech. Předkládaná zjištění v této věci nutno ještě přesněji zmapovat v linii vztahů Florencie - Arezzo, Florencie - Siena. Za druhé, problém stylové diferenciaci toskánských dílen a jejich vztahů k Umbrii souvisí i s 1. polovinou '300. Tedy s naznačenými vztahy mezi sienskými dílnami vycházejícími z tradic Memma di Filippuccio, florentskými soupeřícími a následníky Pacina di Bonaguidea a dále nutno znovu prostudovat vazby obou center k Mistru Kodexu sv. Jiří a s ním provázané produkce. Zjištění navržená touto předkládanou prací bude nutné znovu ověřit v kontextu s hypoteticky následnou produkcí zmíněných center a dílen i v souvislosti s přetrvávajícím problémem chronologie některých děl Mistra Kodexu sv. Jiří. Osměluji se doufat, že právě důkladným rozbořením i méně studovaných částí výzdoby pojednáváných rukopisů lze přesněji rozkrýt jak předivo vazeb mezi dílnami, tak upřesnit stávající chronologický rámec pro dataci konkrétních rukopisů.

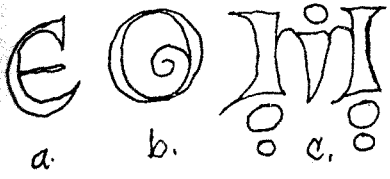
Třetí naléhavé téma, které se rýsuje na základě předkládané práce, objímá rozsáhlý problém jihoitalské knižní malby. Na první pohled vypadá téma již značně vytěženě. Chronologie i vazby mezi jednotlivými centry a hlavními díly se jeví ve zřetelném přehledu, podloženém konkrétními vztahy sledovaných motivů, jak bylo jedním z cílů této práce. Ale stávající řešení obsahuje několik nášlapných min. Z těch, o kterých v tuto chvíli vím, se velmi nebezpečně jeví problematika spojená s francouzskými skriptorii činnými v Neapoli a v Římě. Dosud jsem francouzské tvarosloví sledoval pouze z vývojového hlediska proměn celkového systému francouzských rukopisů a jejich ornamentiky nebo z hlediska motivů nepřitažlivějších pro italské iluminátory. Upřesnění původu francouzské komponenty italské gotické knižní malby je navzdory mnohým mimořádným studiím k tomuto tématu stále otevřeným problémem. Původ hypoteticky působících (nejlépe v místě samém vznikajících) francouzských rukopisů je třeba přesněji ukotvit ve vývoji francouzské iluminace samé, a to v rámci sledované metody opět s důrazem na ornamentiku studovaných děl. Toto téma souvisí nejen s produkcí zmíněných francouzských dílen v Itálii či do Itálie dováženými a dochovanými francouzskými rukopisy, ale i s uměleckým původem francouzské části iluminátorů z latinských skriptorií v Zámorí a jejich vztahům k tamní italisující knižní produkci. Z hlediska francouzského systému výzdoby rukopisů nelze se do budoucna vyhnout důkladnějšímu studiu kaligrafické ornamentiky, která v posledních letech přitahuje pozornost některých badatelů a jak se ukazuje může také výrazně napomoci ve studiu, ačkoliv jde o výzdobný prostředek značně internacionalisované povahy.¹⁵¹ Současně je problém původu francouzské komponenty italské gotické iluminace velmi důležitý i z hlediska vývoje pozdního Štaufského stylu, který tak výrazně zasáhl do vývoje italské gotické knižní malby (včetně Boloňské školy) a samozřejmě též v souvislostech vztahů římské a neapolské stylové syntézy a jejich proměn od 80. let '200 po polovinu '300. V žádném případě nejde o téma lokálního významu i s ohledem na „avignonský“ problém a jeho možné souvztažnosti s českým malířstvím.

Právě z tohoto hlediska by se mělo další studium zaměřené k italské knižní malbě posledního dvacetiletí před velkým morem souběžně ubírat i k „avignonské“ otázce. A teprve poté bude možno přistoupit k důslednějšímu řešení problematiky italisující složky v českém gotickém malířství, jak z hlediska upřesnění jejího původu, chronologických spojitostí a možných způsobů jak a v jakých souvislostech se v malířském tvarosloví české gotiky objevuje a v jakých proměnách i intenzitě se ve vývoji uplatňuje. Opět v nezbytném kontextu k domácí tradici i vztahu k motivům jiného původu. V textu naznačené souvislosti některých motivů

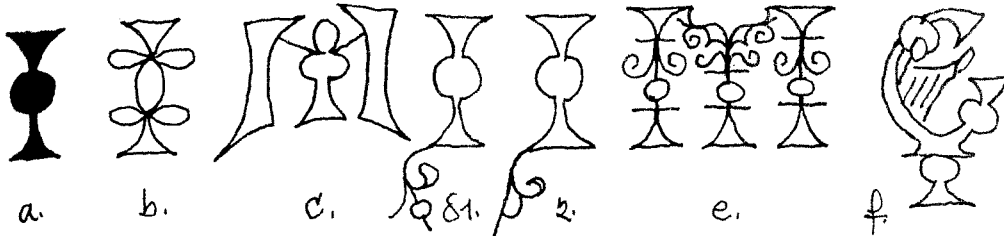
¹⁵¹ viz Úvod, pozn.3.

s českým materiálem nutno zatím chápat jako předběžné rozpracování zatím chronologicky vedlejšího tématu.

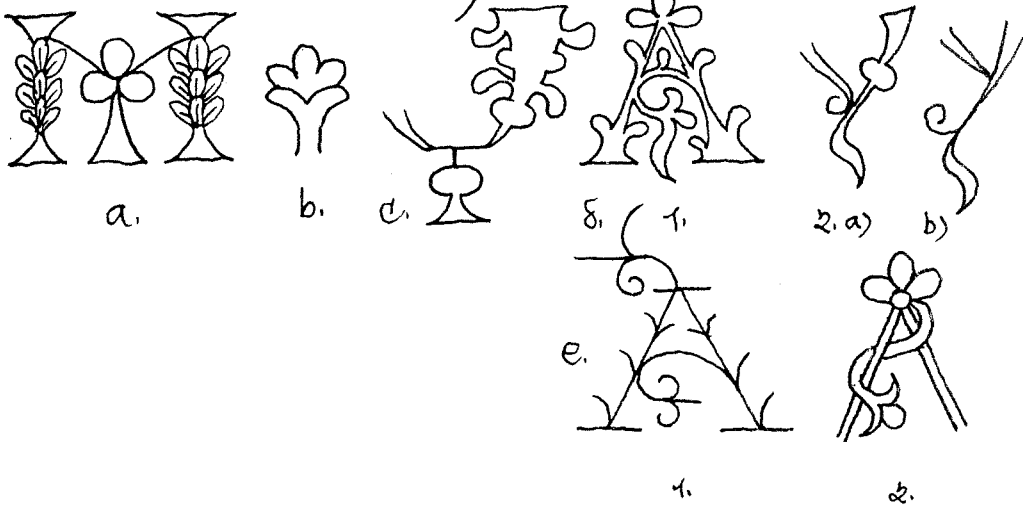
1)



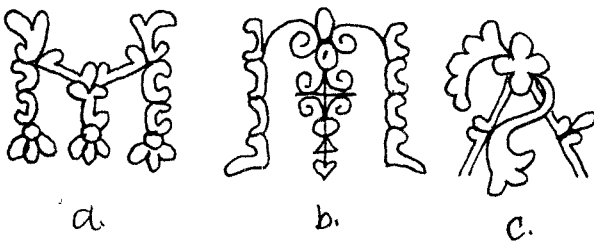
2)



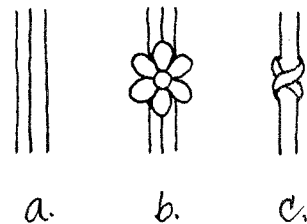
3)



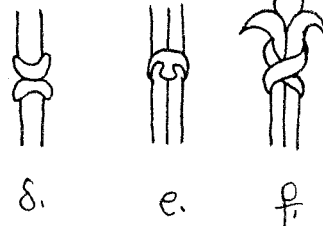
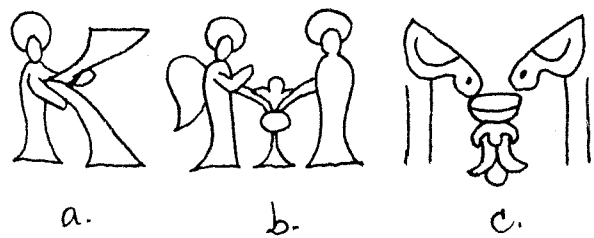
4)



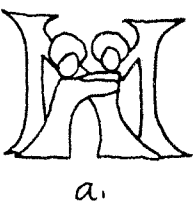
5)



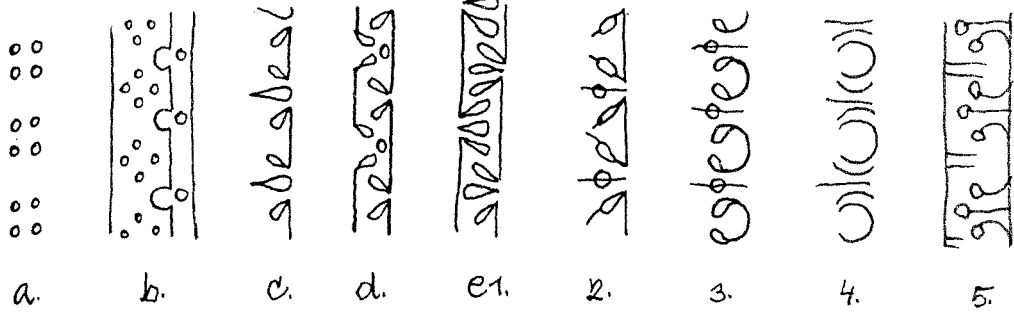
6)



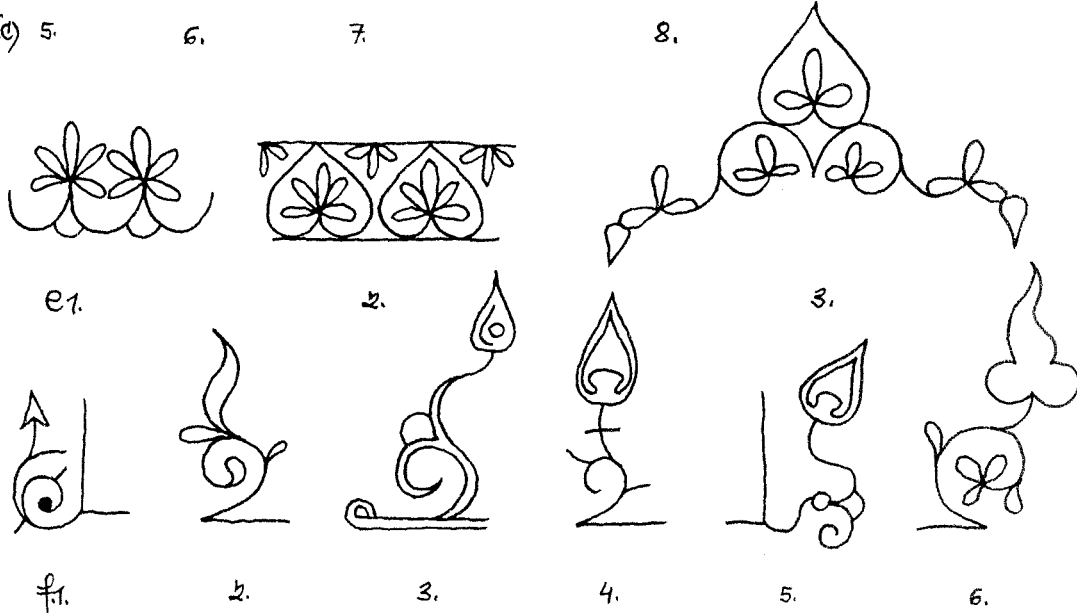
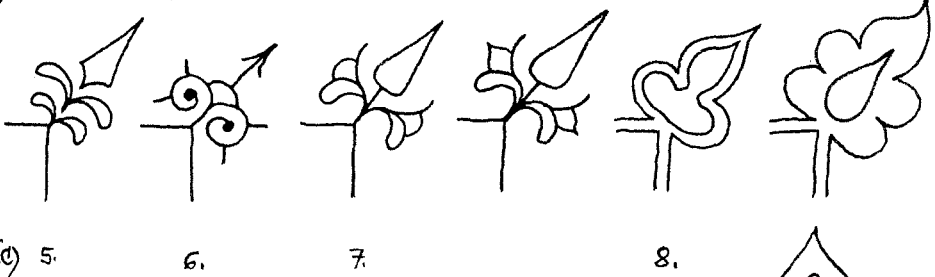
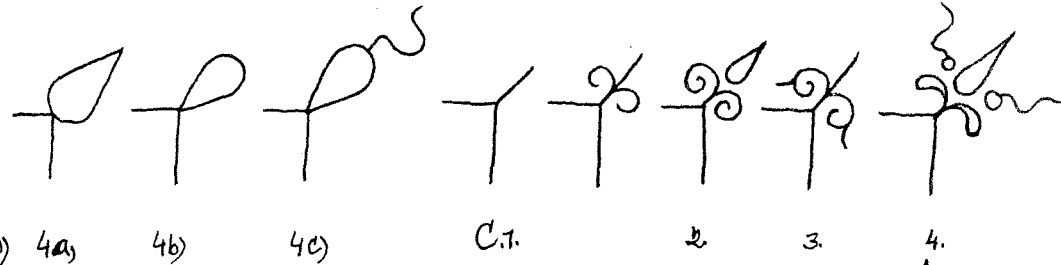
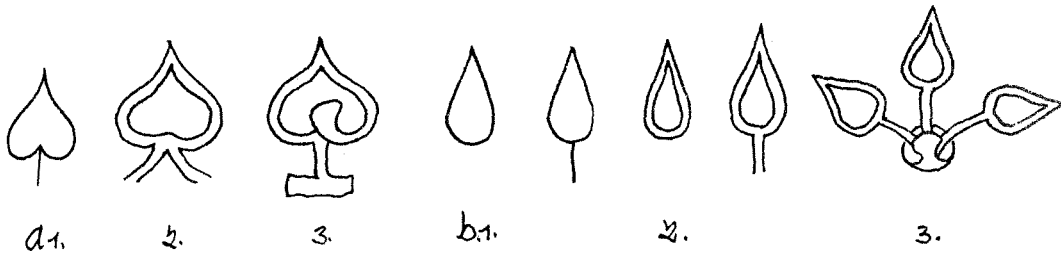
7)



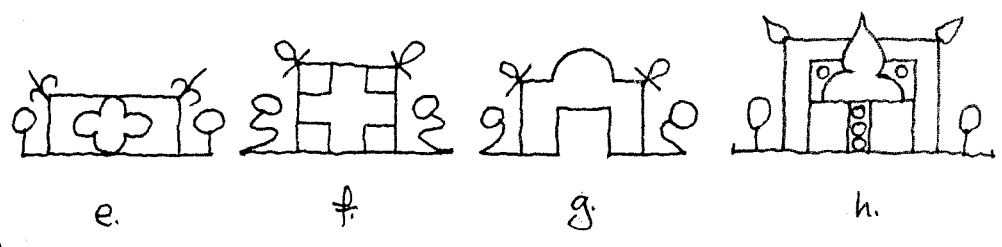
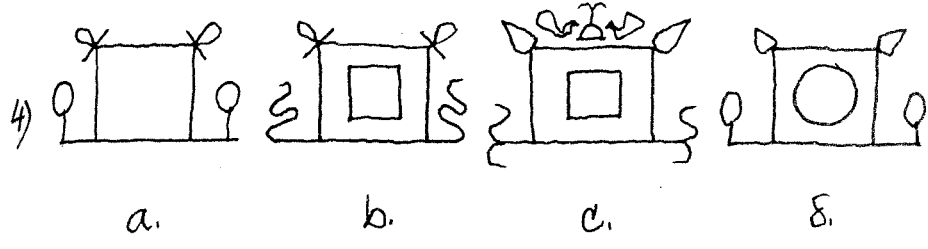
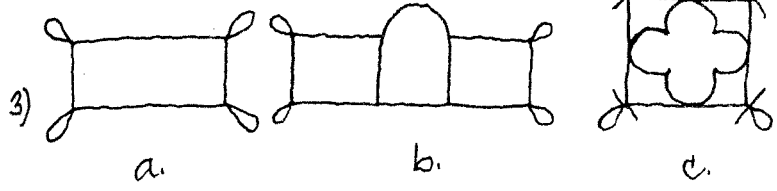
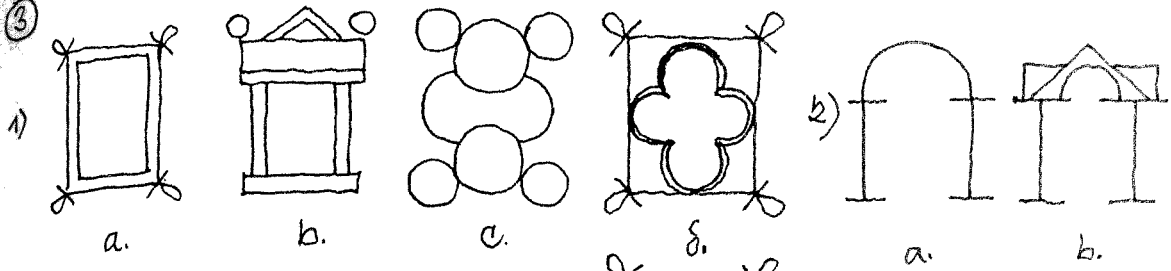
2)



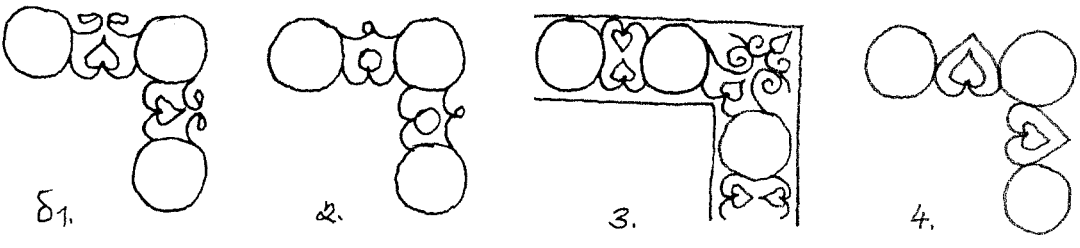
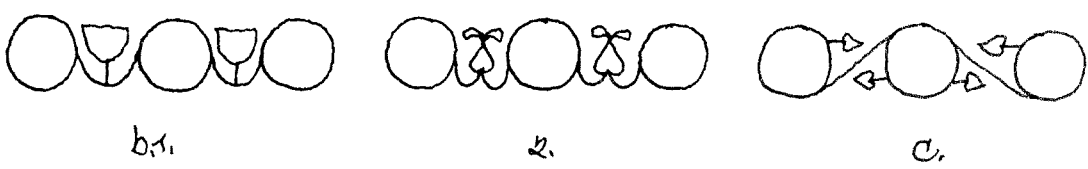
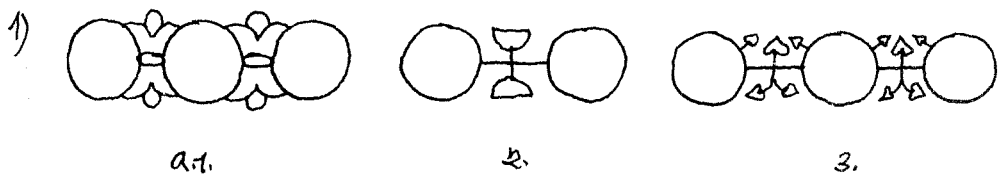
3)



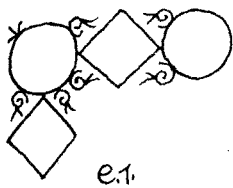
3



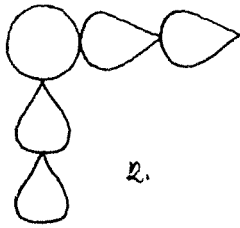
4



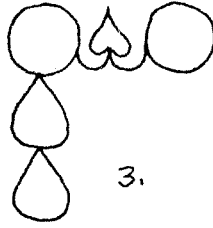
Ab4 AS 1)



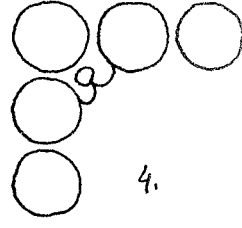
e.1.



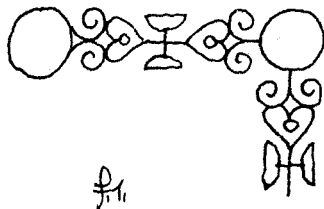
2.



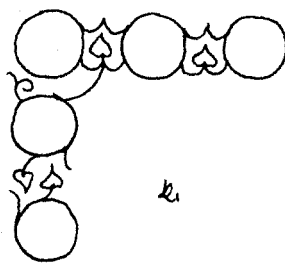
3.



4.



f.1.



2.

2)

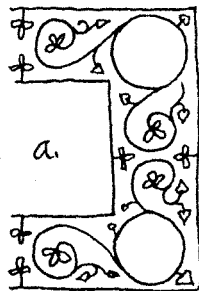


a.



b.

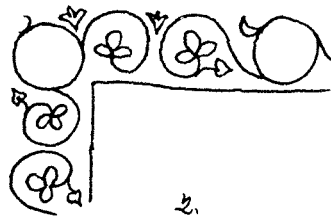
3)



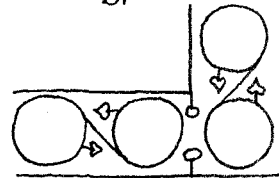
a.



b.1.



2.

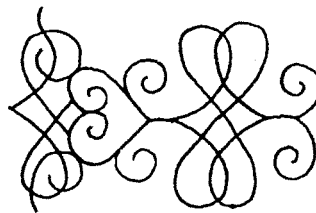


c.

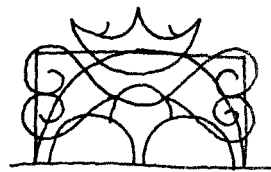


8.

4)



a.



b.

5)

1)



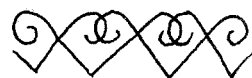
a.



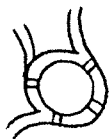
b.



c.1.



b.



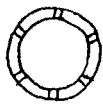
c.

2)

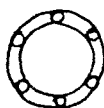


3.

3)



a.



b.



c.



d.



e.



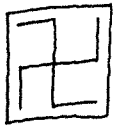
f.



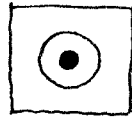
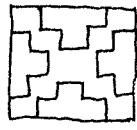
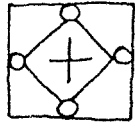
g.

465

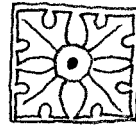
4)



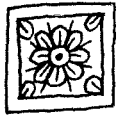
a.1.



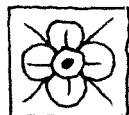
b.



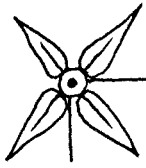
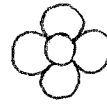
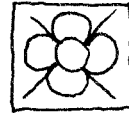
b.



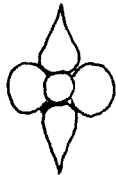
c.1.



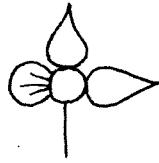
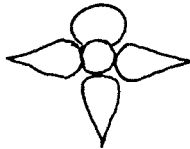
c.2.



c.3.

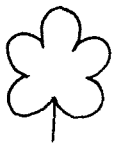


c.4.

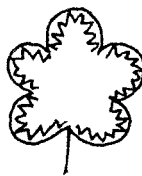
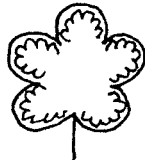
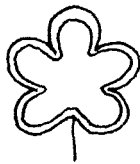
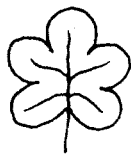


6)

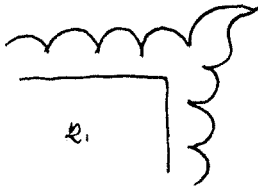
1)



a.



b.1.



b.



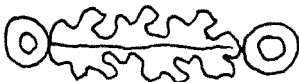
c.1.



c.



c.



d.



e.1.



f.1.



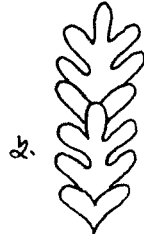
f.



f.



f.



f.

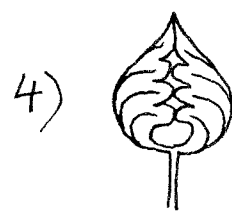
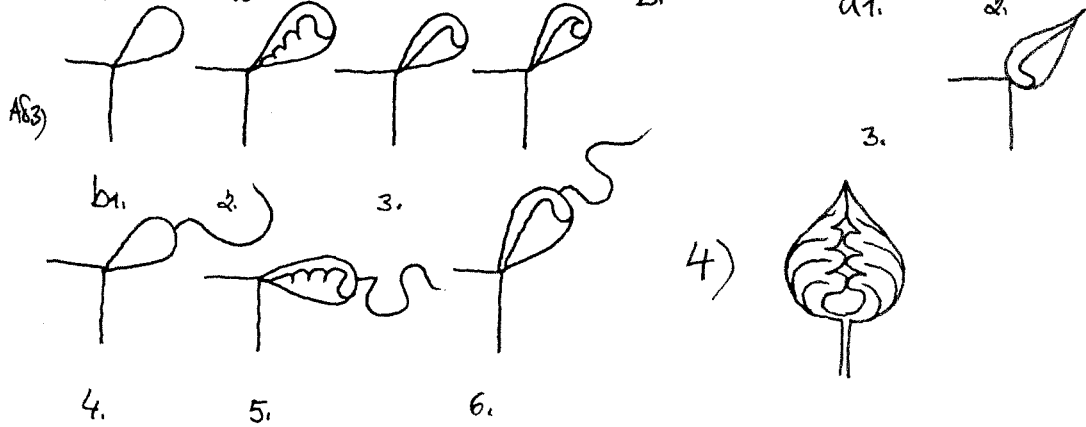
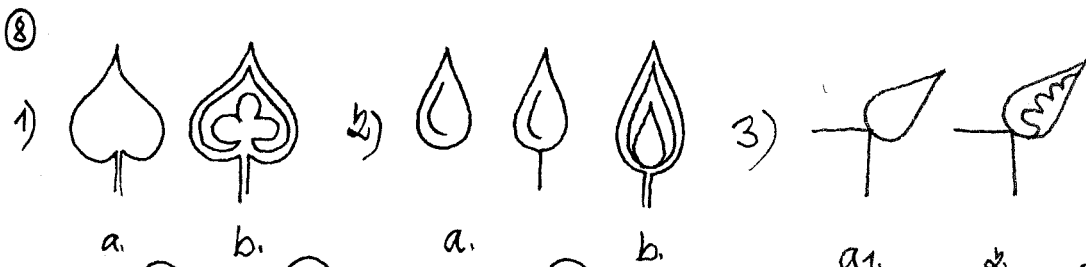
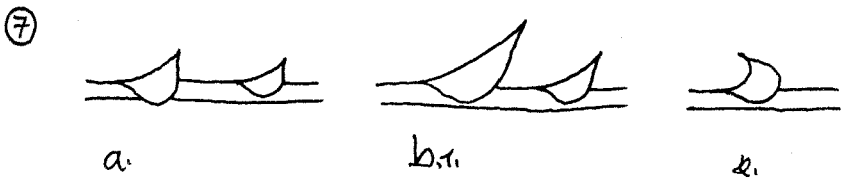
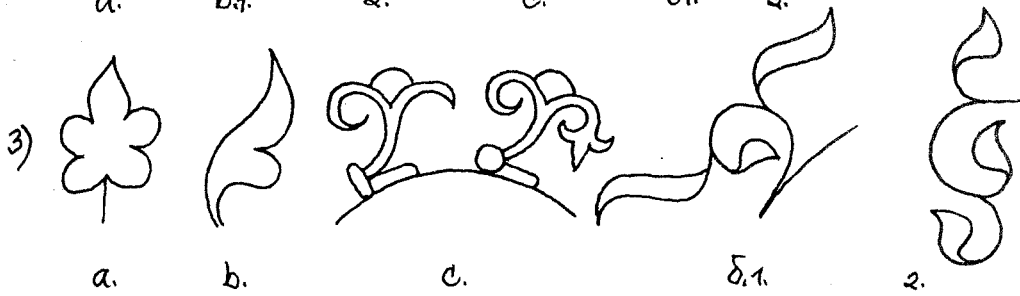
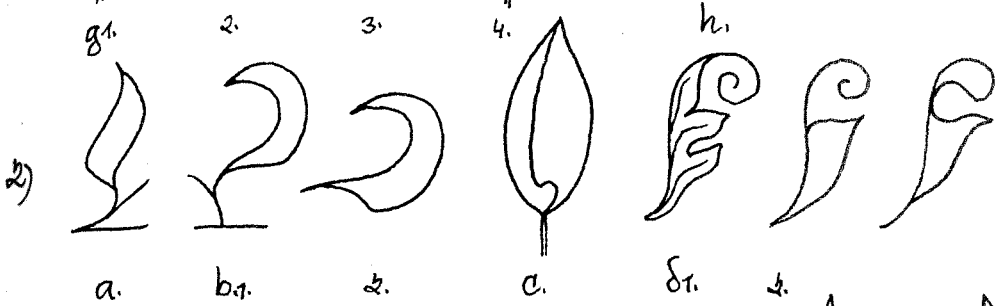
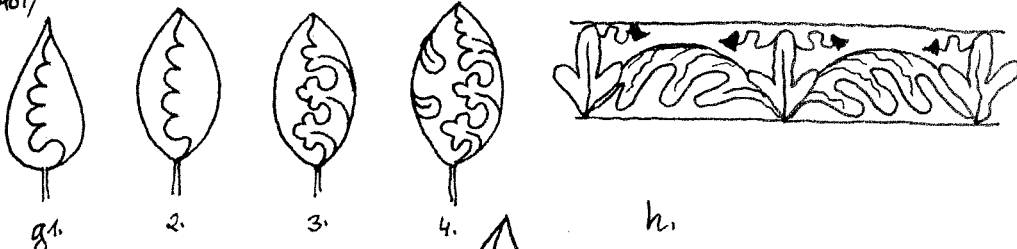


f.



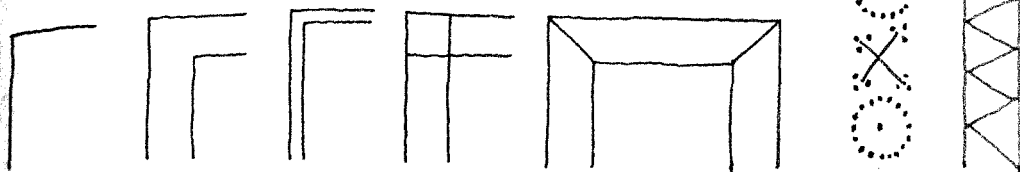
f.

Ab6 A87



2)

1)



a.1.

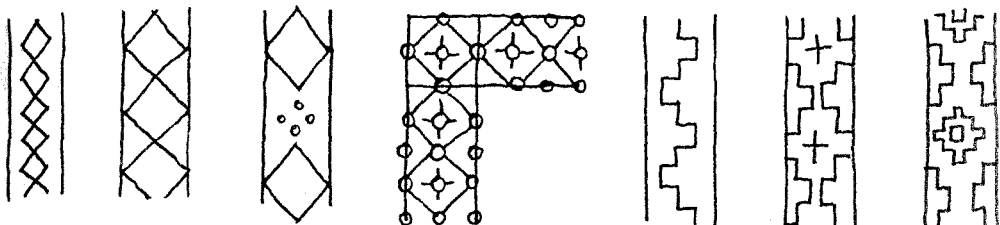
b.

3.

4.

5.

b.



a.1.

b.

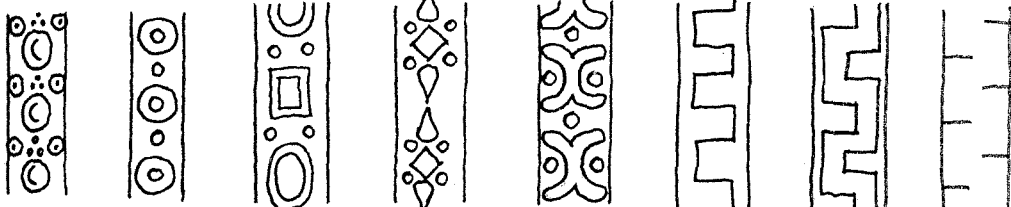
3.

4.

5.1.

2.

3.



a.1.

2.

3.

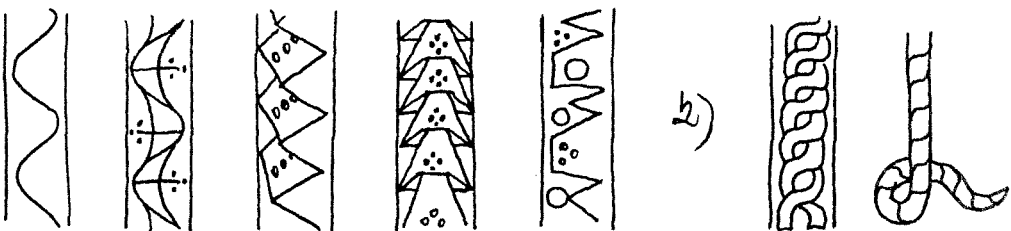
4.

5.

6.1.

2.

3.



a.

b.

3.

4.

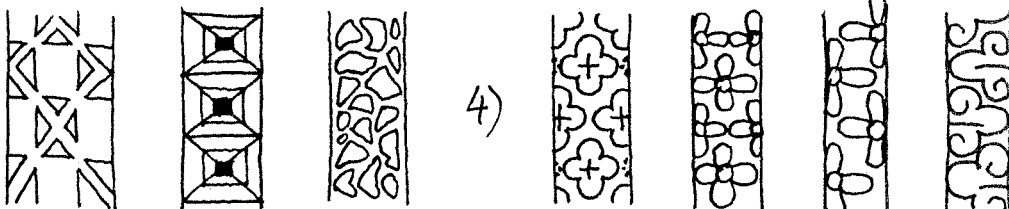
5.

6.)

a.

b.

3)



a.

b.

c.

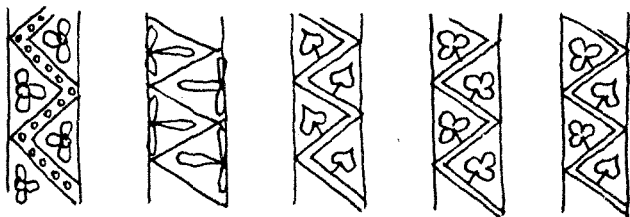
4)

a.1.

2.

3.

4.



a.

b.

3.

5)

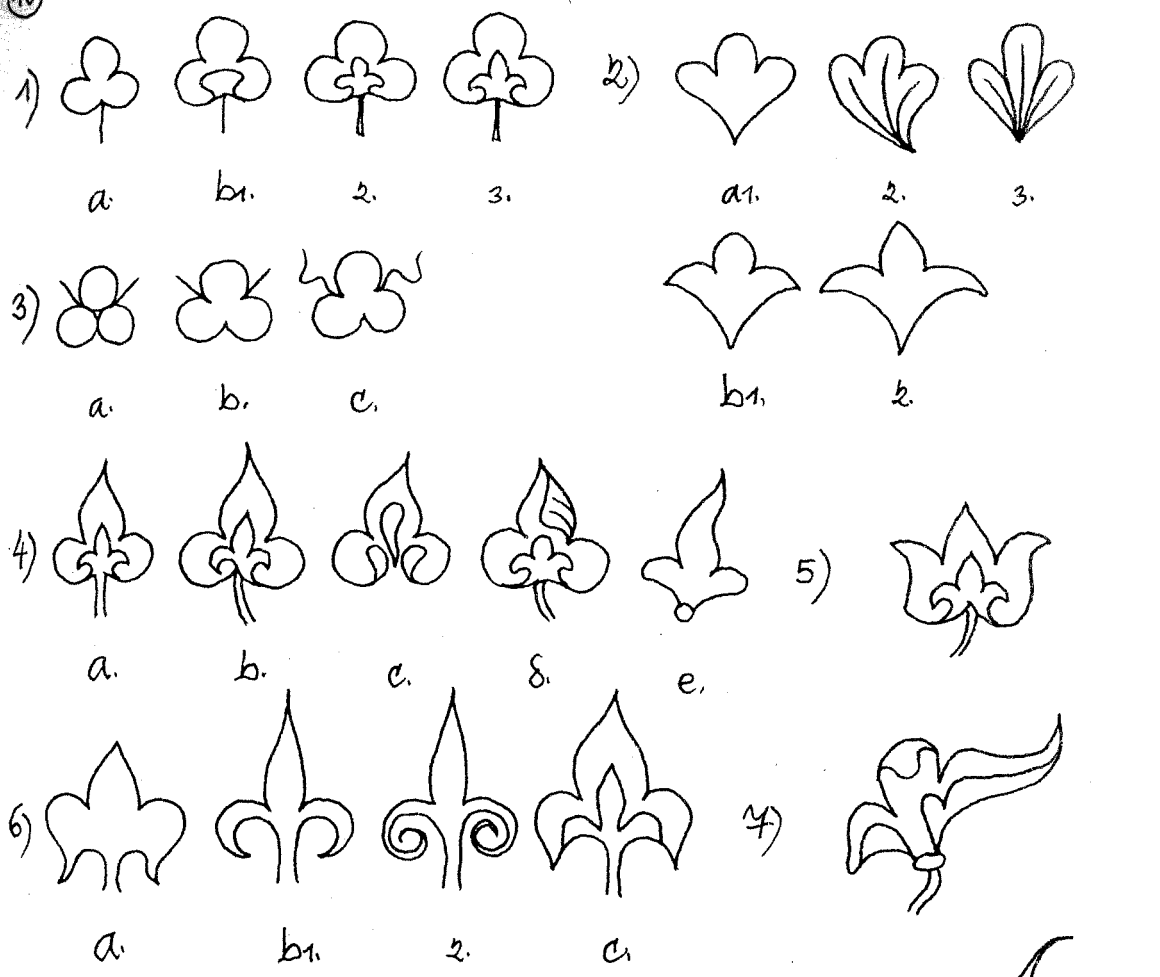
a.

b.

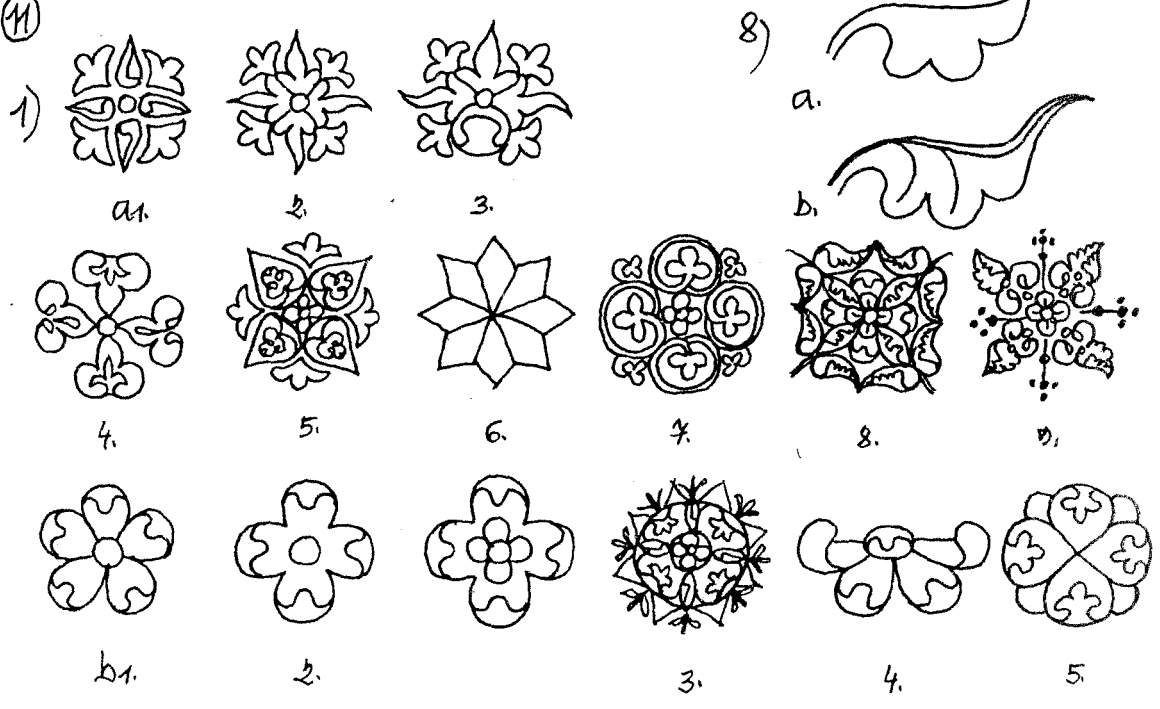
c.

δ.

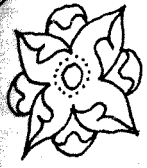
10



11



(A811) A81



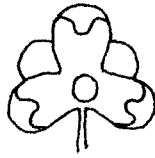
A8b. 6.



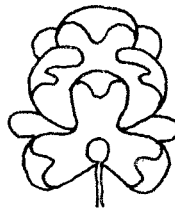
7.



8.



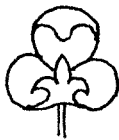
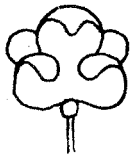
C1.



2.



81.



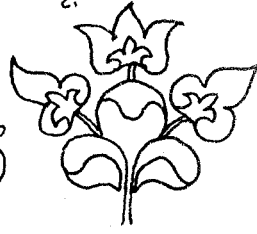
2.



3.



4.



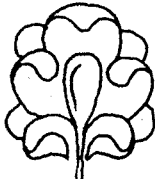
5.



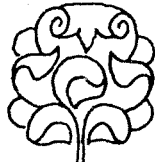
e1.



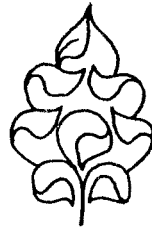
2.



3.



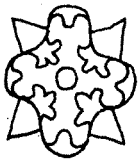
4.



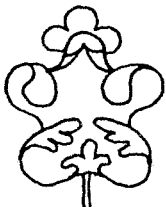
f1.



2.



g1.



2.



3.



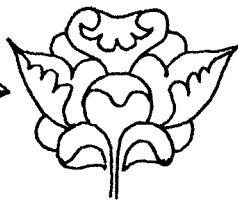
4.



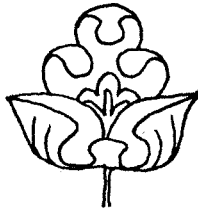
3.



h1.



2.



3.

2)



a1.



2.



3.



4.

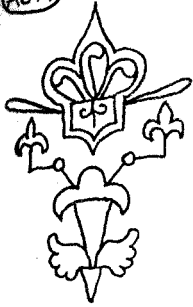


b1.

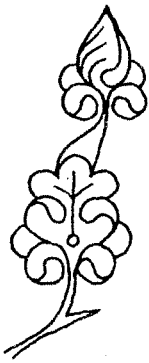


2.

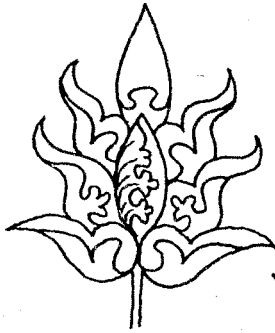
(A811) A82)



1.



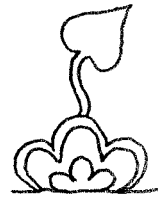
2.



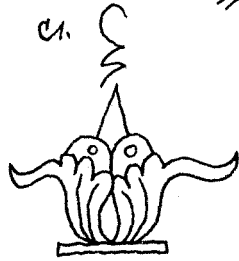
3.



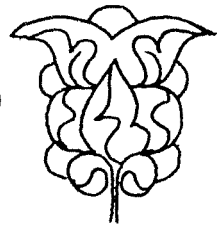
4.



5.



6.

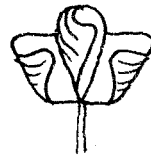


7.

3)



a.

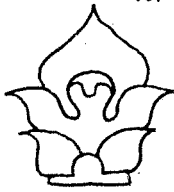


b.

4)



a1.



2.



3.



c1.



2.



4.



5.



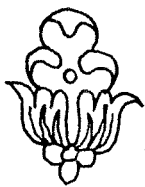
6.



7.



8.



b1.



2.



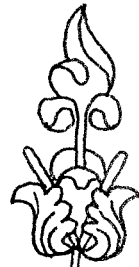
3.



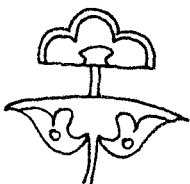
4.



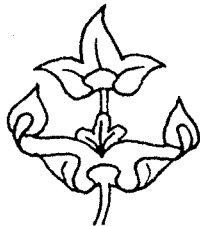
5.



6.



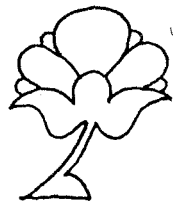
7.



8.

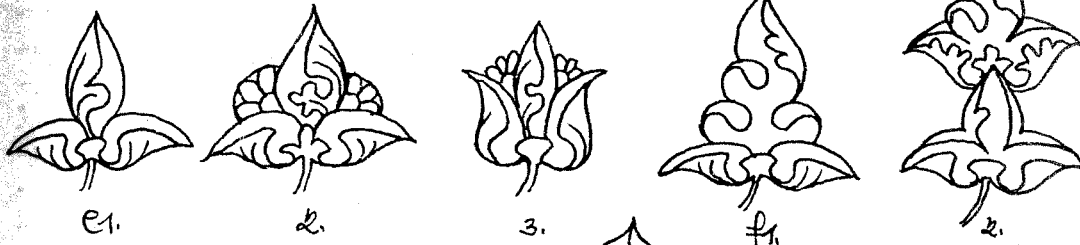
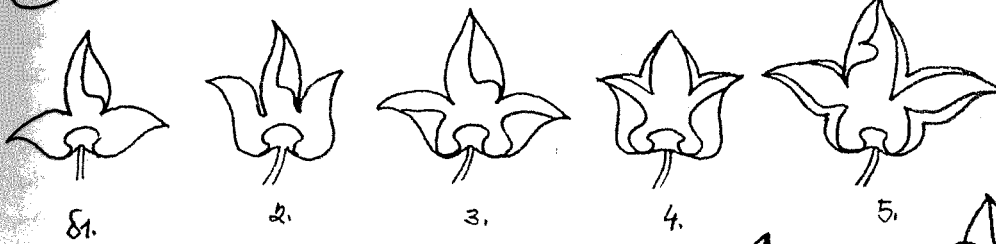


c1.

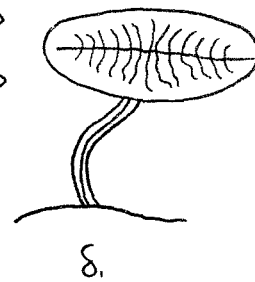
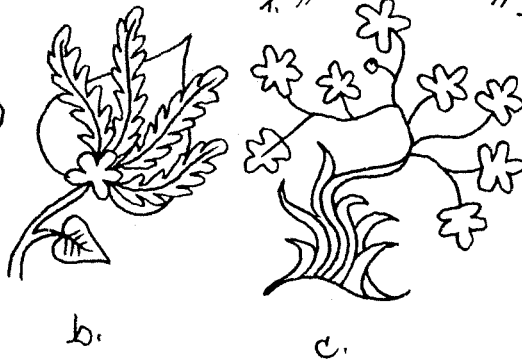
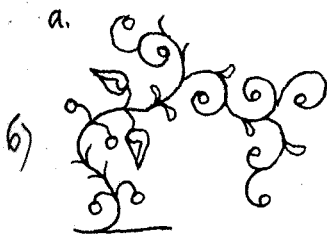


2.

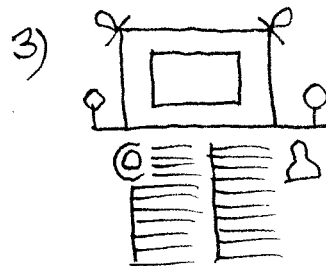
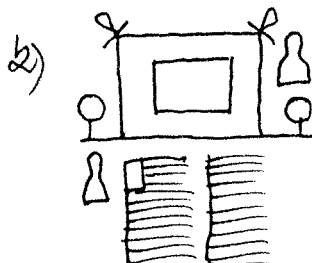
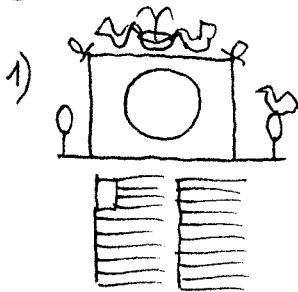
Ⓐ 11) A84)



A82) e)



Ⓐ 12)



Tabulka I.:

1) TĚLA INICIÁL**1. těla iniciál v základním řezu litery**

- a. základní tvar
- b. s přísazenými závitnicemi
- c. s doplněnými bobulemi

2. těla iniciál s nálevkovitými tvary a kolénky

- a. s jednodílnými kolénky
- b. s nálevkovitými formami, kolénky a přísazenými bobulemi
- c. v kombinaci předešlých forem
- d. s přísazovanými vidlicovitě komponovanými závitnicemi
- e. s abstrahovanými sestavami závitnic
- f. se vsazeným figurálním motivem do vnitřního pole iniciály

3. těla iniciál porostlá rostlinnou ornamentikou či tvořená rostlinou ornamentikou

- a. s hustě porostlými dřívky (laločnatým akantem)
- b. s masivními nálevkami, do nichž vsazeny trojlisty
- c. v kombinaci s nálevkami, kolénky, zalamovanými tvary těla iniciály a vidlicovitými výhonky
- d. varianta b) doplněna expandujícími výhonky
- e. varianta d) se zúžením těla iniciály a zmnožením rostlinných prvků (1. základní sestavy, 2. motiv obtáčení stvolem)

4. aditivně skládaná těla iniciál i z motivů dessinové ornamentiky

- a. základní typ
- b. varianta a) kombinovaná se stylisovanými kaligrafickými ornamenty
- c. v kombinaci s expandujícími stvoly přetáčejícími těla iniciál a laločnatým listovým

5. těla iniciál z žerdí, lišt a k sobě přísazených prutů

- a. zdvojené lišty
- b. s rosetovým terčem
- c. s motivem pletencového prstence v základní podobě pletence
- d. s motivem dvojdílného kolénka
- e. s motivem lasturovitého prstence
- f. v kombinaci pletencového prstence s vidlicovitým štěpením těla iniciály a přísazováním bobulí

6. těla iniciál tvořená figurálními motivy

- a. postavy či předměty komponované do tvaru těla iniciály
- b. tělo iniciály tvořené výjevem (1. základní typ, 2. oblíbený motiv pijících holubic)

7. těla iniciál překrývána předsunutým figurálním výjevem**2) KALIGRAFICKÉ ORNAMENTY A DESSINY****1. abstraktní pásová ornamentika**

- a. čtveřice bodů
- b. lineární ornamenty vsazené na dvojici přísazených lišt
- c. antikisující sestavy (s dostředivě přetáčenými okraji a přísazenou kapkou)
- d. (v kombinaci dvojice přísazených linií)
- e. (do sebe zaklesnutý stylisovaný palmetový vlys a jeho varianty: 1-5)

2. stylisovaná kreslená rostlinná ornamentika

- a. srdčité listy (1. základní varianty, 2. s obrysovou páskou, 3. v obrysové linii sestavené dle malované ornamentiky)
- b. kapkovité listy

(1.základní tvar, 2.v obrysové pásce, 3.v trojdílné výhonkovité sestavě, 4.varianty přisazování zlatých kapek k nárožím rámu)

--c.liliové sestavy (1.nárožní osten či max.stylisovaná lilie, 2.-7.varianty stylisace liliových sestav, 8.v obrysové pásce ve skladbě dle malované ornamentiky)

--d.vidlicovitě štěpené výhonky (1.základní tvary, 2.jejich varianty v obrysové pásce)

--e.pásové rozvilinové sestavy (1.parafráze vejcovce, 2.v adici srdčitých palmet, 3.v adici štěpených a srdčité formovaných stvolů)

--f.rozvilinově komponované vidlicovitě štěpené výhonky (často s výraznými tvarovými doplňky z repertoáru malované ornamentiky (1.-6.varianty od abstrahovaných a max.stylisovaných forem po sestavy spojené s tvaroslovím malované ornamentiky)

3) TYPOLOGIE KOMPOZIČNÍHO USPOŘÁDÁNÍ RÁMŮ

1.celostrané uzavřené rámy (většinou pro obrazové výjevy)

--a.pravoúhlý typ s diagonálními nárožními květinovými srostlicemi

--b.edikulová typ

--c.aditivní sestava do tvaru quadrilobu

--d.quadrilob vepsaný do plného rámu

2.celostrané otevřené architektonické rámy (pro obrazové výjevy i text: hlavně kanonových tabulek)

--a.arkádový typ

--b.portikový typ

3.záhlaví kapitol s diagonálně zdobenými nárožními

--a.základní podélný typ

--b.varianta a) s vloženým středovým segmentem (s figurální výplní)

--c.čtvercový typ s vepsaným quadrilobem (varianta k Tab.I.3)1.d)

4.záhlaví kapitol s dolní lištou a diagonálně zdobenými horními nárožními

--a.-h.varianty základního typu

4) TYPOLOGIE ROZVILIN

1.aditivní konstrukce s medailony

--a.pás medailonů pevně spojený pomocí přímých žerdí (1.-3.varianty)

--b.pás medailonů spojených volněji pomocí jediného stvolu

--c.pás medailonů spojený na přeskáčku vedeným stvolem

--d.pás medailonů spojených volněji pomocí dvojice pružných stvolů

2.pseudorozviliny (tj. volná skladba jedn.motivů, jež ve svém celku připomínají rozviliny)

--a.základní typ s antikisujícím kadeřavým akantem

--b.stylisovaná varianta typu a)

3.antikisující dynamické rozviliny

--a.základní kombinace stvolů a medailonů

--b.nestylované, ale zjednodušované varianty od typu a)

--c.max.redukovaná a stylisovaná varianta typu a)

--d.dynamické skladby rozvilin bez medailonů (v kombinaci s nálevkami)

4.arabesky

--a.-b.základní typy (plošné)

--c.byzantská varianta (v plastickém prostorovém provedení)

5) TYPOLOGIE MEDAILONŮ

1.rámy medailonu tvořené stvolem

--a.pružný způsob napojení na rozviliny (zpod rámu medailonu)

--b.přímý způsob napojení na rozviliny (rám součástí stvolu rozvilin)

--c.varianta typu c) se zdůrazněnou pružností a mnohonásobným štěpením stvolu

2.rámy medailonu tvořené obrysovou páskou (po ose doplněnou motivy zauzlování)

3.medailony s plastickými rámy (se ornamentálně zdobeným povrchem)

- a.rám zdobený páskovými plošnými prstenci
- b.rám zdobený bobulovitými prstenci
- c.vnější plastický rám s vnitřní malovanou obrubou
- d.vnější plastický rám s vnitřním dessinovým obrysem
- e.rám zdobený kaligrafickými pásovými ornamenty
- f.vnější doplňky rámu medailonů v podobě obalujícího listoví
- g.vnější doplňky rámu medailonů v podobě přísazených výhonků

4.náročná terče a jejich výplně

- a.geometrické
- b.se stylisovanými rosetami (seříznuté či zaostřené listoví)
- c.s rosetami laločnatých tvarů (1.-4.varianty od komponovaných laločnatých roset přes abstrahované ke kombinacím zaostřených, laločnatých a kapkovitých forem)

6)AKANT

1.laločnatý akant

- a.palmety základního typu (varianty dessinové prokresby)
- b.stylisovaný pás palmet (ve variantách s dessinovými doplňky)
- c.protáhlé palmety s prostorově přetáčenými okraji
- d.kadeřavý laločnatý akantový stvol
- e.kandelábr z hustých akantových stvolů (1.-3.varianty dle míry stylisace provedení)
- f.polopalmety laločnatých akantů
- g.laločnaté polopalmety se šroubovitým přetáčením
(1.kapkovité, 2.mandlovité, 3.kadeřavé, 4.oboustranně i protisměrně přetáčené)
- h.rozvilinová skladba laločnatých kadeřavých polopalmet a trojlistů

2.zaostřený akant

- a.lancetové palmety
- b.lancetové polopalmety základních typů
- c.šroubovitě přetáčené lancetové polopalmety
- d.rozeklaný typ polopalmet ze zaostřeného akantu (základní typy a stylisované varianty)

3.kombinace laločnatých a zaostřených listů

- a.palmety
- b.polopalmety
- c.vidlicovité výhonky
- d.volné výhonky

7)DROBNÉ OBALUJÍCÍ A OVÍJEJÍCÍ LISTOVÍ

1.základní typy obalujících zavíjených lístků

2.varianty obalujících zavíjených lístků (1.protahované, 2.odtahované od obalovaného rámu)

8)SRDČITÉ A KAPKOVITÉ LÍSTKY

1.srdčité listy

- a.základní typ
- b.varianty s vnitřní prokresbou (trojlist vepsaný do srdčitého listu)

2.kapkovité listy

- a.základní typy
- b.vepisované listy do kapkovitých listů

3.způsob přísazování kapkovitých listů k vnějšímu nároží rámu (kapky a šroubovitě přetáčené polopalmety kapkovitých tvarů)

- a.diagonálně přísazené s ostrým vrcholkem mířícím do bordury
- b.diagonálně přísazené ostrým vrcholkem k rámu

4.kapkovité pupence z laločnatých polopalmet

9)GEOMETRICKÉ MOTIVY

1.abstraktní geometrické motivy

- a.lineární formy (od prostých přes zmnožované motivy až po kasetové varianty rámu)
- b.klikatky, zubořez vlčích zubů
- c.routové motivy
- d.zubořez schodištních forem a jeho kombinace
- e.kruhové formy
- f.kombinace kruhových a hranolových forem
- g.kombinace s laločnatými vidlicemi a bobulemi
- h.meandry (základní, plastické, redukované)
- i.vlnovky (od plošných k prostorovým variantám)
- j.vlčí zuby (dynamisované prostorové varianty)
- k.nepravidelný zubořez

2.pletence

- a.základní typ (uvolněná vazba)
- b.utažená varianta

3.motivy z repertoáru sochařských inkrustací

- a.šachovnice
- b.diamantování
- c.mramorování

4.ornamenty kombinující rostlinné a geometrické formy

- a.pásové kombinace s laločnatými čtyřlísty a trojlísty
- b.laločnaté trojlísty vsazené do zubořezu vlčích zubů

5.lastury (lasturovitě prstence)

- a.základní typy
- b.varianty dessinové prokresby
- c.bobulovitý typ lastury natáčené z boku
- d.bobulovitý list se šroubovitě stáčeným okrajem (parafráze lastur natáčených z boku, tj.typu c)

10)TROJLISTY

1.laločnaté trojlísté palmety (základní typ – „jetelový list“)

- a.základní typ
- b.s přetáčeným spodním okrajem (do laločnatého listu či trojlístu)

2.vějířové trojlísté palmety

- a.základní varianty (dle dessinové prokresby a míry aditivnosti)
- b.varianty kombinující laločnaté a zaostřené tvary

3.laločnaté trojlísté srostlice (s přísazenými bičíky)

4.trojlisté palmety s laločnatými boky a protáhlou zaostřenou střední částí („sásánovský typ“ trojlístů)

- a.-b.varianty s přetáčenou spodní částí do trojlístu
- c.stylisovaná varianta dle typu a)
- d.kombinace typu a) se šroubovitým přetáčením okrajů střední části trojlístu
- e.zjednodušená varianta s laločnatými boky a protáhlou zaostřenou střední částí

5.trojlisty se zaostřenými tvary a přetáčenou spodní částí

6.kopinatý trojlíst (liliové typy trojlístů)

- a.liliový list
- b.varianty kopinatého listu
- c.varianta se šroubovitě přetáčenou spodní částí do trojlístu

7.nálevkovitý trojlíst s přetáčenými okraji (kombinace šroubovitého přetáčení a člunkovitého stáčení)

8.trojlisté laločnaté polopalmety

- a.základní typ

--b.s dessinovou prokresbou
11) **KVĚTINOVÉ SROSTLICE**

1. rosety

- a. aditivní sestavy
- b. čtyřlísté sestavy ze člunkovitě stáčených listů
- c. trojlísté sestavy ze člunkovitě stáčených listů s přísazenými zlatými bobulemi
- d. trojdílné sestavy z bočních přetáčených okrajů a středového člunkovitě stáčeného listu
- e. prokomponované srostlice dle typu d)
- f. kombinace typu d-e) s liliovými formami květinových srostlic
- g. kombinace roset z plošně utvářeného listu s přetáčenými okraji s liliovými formami květinových srostlic
- h. kombinace varianty d) s kalichovitými formami květinových srostlic

2. liliové květinové srostlice

- a. zjednodušující skladby trojlístých roset typu 11)1.d (s přetáčenými boky a člunkovitě stáčeným vrcholem)
- b. zaostřené listy ve funkci liliového nárožního ornamentu
- c. aditivní varianty
- d. kombinace liliových forem s kalichovitými
- e. kombinace liliových a kalichovitých tvarů komponovaných do rosetových sestav

3. nálevkovité květinové srostlice

- a. nálevkovitě zprohýbaný list
- b. aditivní typ nálevek
- c. trychtýřovité srostlice

4. kalichovité květinové srostlice

- a. z kalichovitého okvěti o 3 listech (s přetáčenými nebo člunkovitě stáčenými okraji a doplňky z liliových motivů)
- b. aditivní sestavy z dvojice kalichovitě přísazených listů (s doplňky z liliových motivů)
- c. základní typy kalichovitých forem (dvojlísté či trojlísté okvěti)
- d. trojlístá skladba se šroubovitě stáčenými okraji trojlístů
- e. aditivní skladby trojlístých srostlic typu d)
- f. prokomponované varianty kalichovitých srostlic (připomínající liliové formy)

5. plošné aditivní květinové srostlice

6. ornamentální formy stromů

- a. rozvilinová skladba
- b. strom ve formě stylisovaného listu
- c. "naturalisující typ" (kombinace rozeklaného kmene a stylisované koruny jednotlivých listů, v plošné stylisaci)
- d. stylisované až abstrahované schéma

12) **SYSTÉM VÝZDOBY BORDUR**

1. první typ (výjevy či postavy v horní borduře nad záhlavím kapitoly či nad rámem figurálního výjevu)
2. druhý typ (výjev ve vnitřním poli iniciály pokračuje v protilehlé borduře)
3. třetí typ (figurální motivy či ornamenty volně rozptýleny v prostoru bordury: vedle iniciály či ornamentálního záhlaví kapitoly)



2)

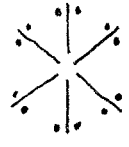
1)



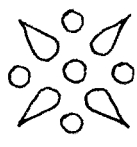
a.1.



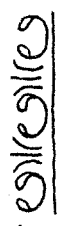
2.



3.



4.



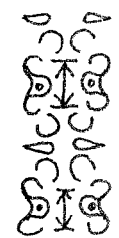
b.



c.



d.

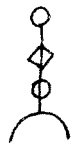


e.

2)



a.1.



2.



3.



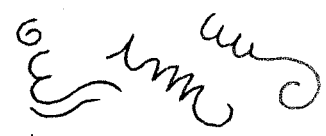
4.



5.



6.



7.



b.



c.1.



2.



3.



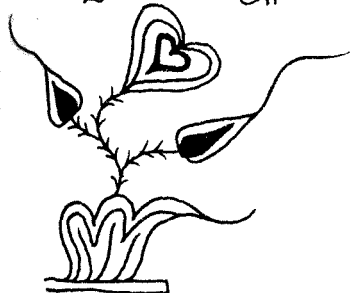
4.



5.

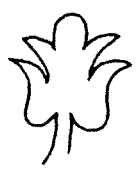


6.

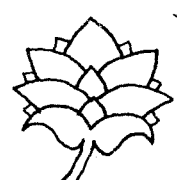


8.

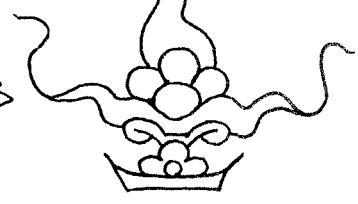
3)



a.

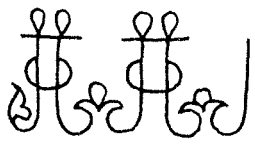


b.



c.

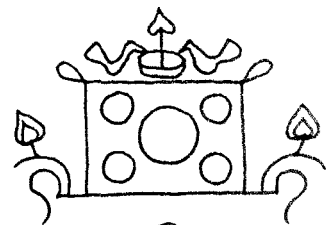
4)



a.



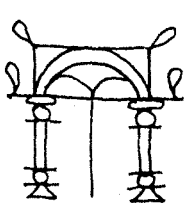
b.



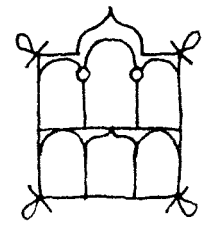
A8a)

3)

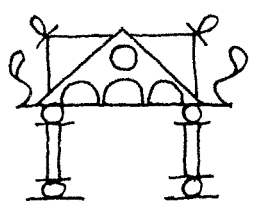
A8b)



A8a.1.

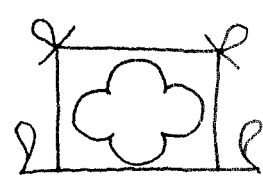


2.



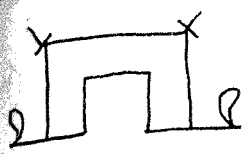
A8b.

A8c)

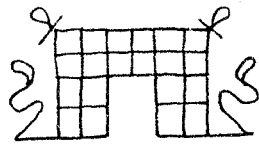


A8e)

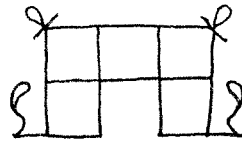
3) A84)



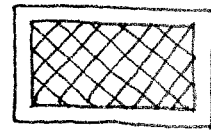
A8 g2.



i.1.



2.



5)

4)

1)



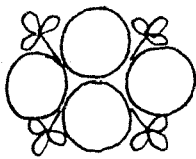
a.1.



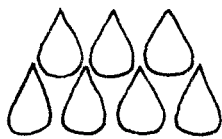
2.



b.



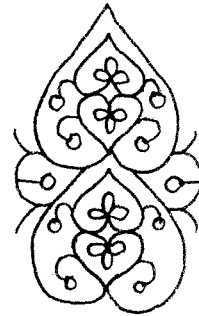
c.1.



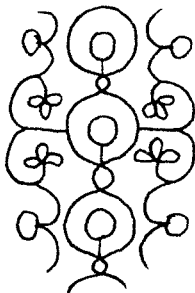
2.



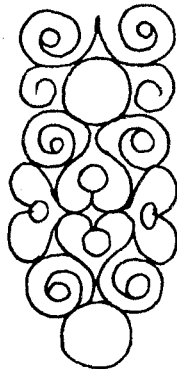
3.



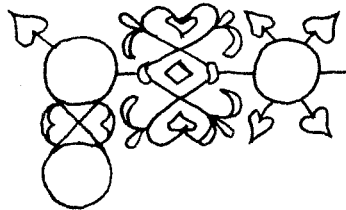
4.



δ.1.



2.



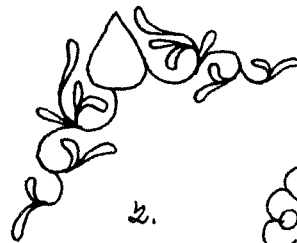
3.



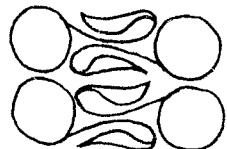
a.



b.1.

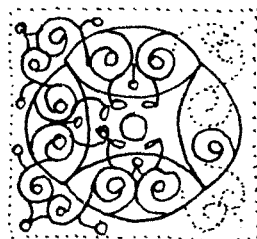


2.

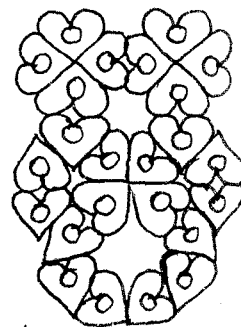


c.

3)



b.1.

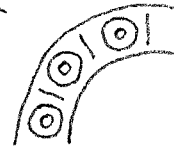


2.

5



2)



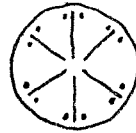
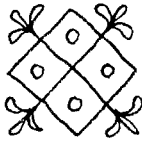
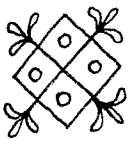
a.

b1.

2.

3.

3)



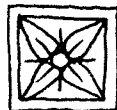
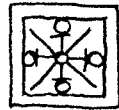
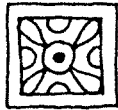
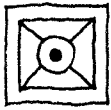
a.

b1.

2.

3.

4)



a1.

2.

3.

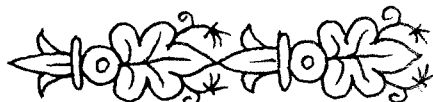
b1.

2.

6



Aδ1)e.1.



Aδ1)e.4.

7

1)



2)



3)



a1.

2.

b.

a1.

b.

8

1)



a1.

2.

b1.

2.

3.

c1.

2.

3.



δ.1.



2.



3.



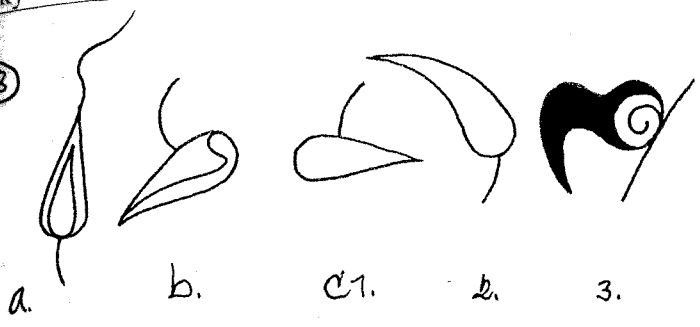
4.



e.

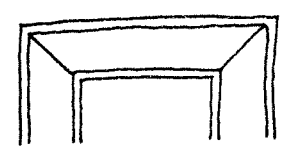
(A88)

b)



(9)

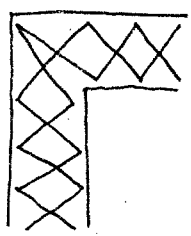
(A89)



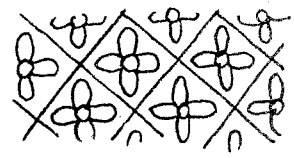
A8a.5.



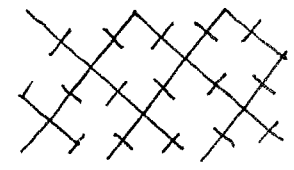
A8b.3.



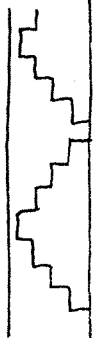
A8b.4.



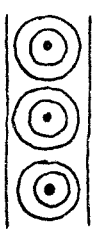
A8c.5.



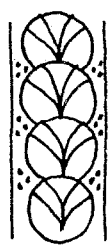
A8c.6.



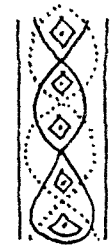
A8d.4.



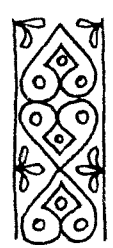
A8e.3.



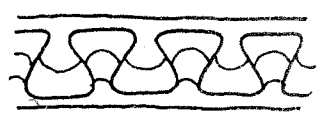
A8e.4.



A8f.3.



f.4.

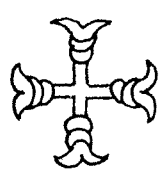


A8i.3.

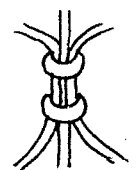
(A90)



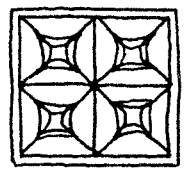
c.



c1.

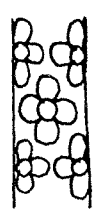


(A83)



A8b.2.

(A91)



A8a.2.b.



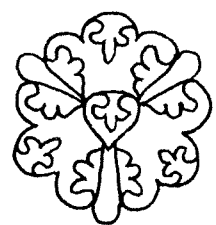
A8b.1.b.



c.

(M)

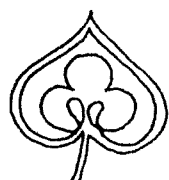
1)



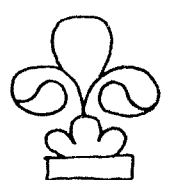
A8b.9.



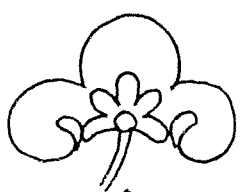
A8d.3.b.



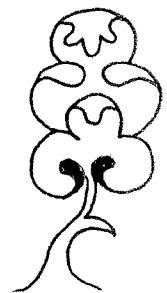
6.



7.

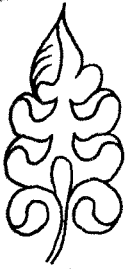


8.

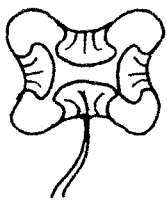


A8e.5.

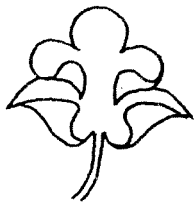
A811 A81



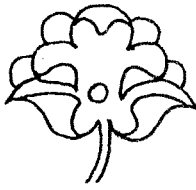
A8f.4.



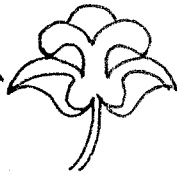
A8g.5.



A8h.4.



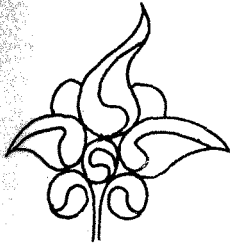
5.



6.



7.



i.

A8j



A8a.5.



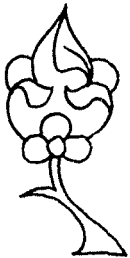
6.



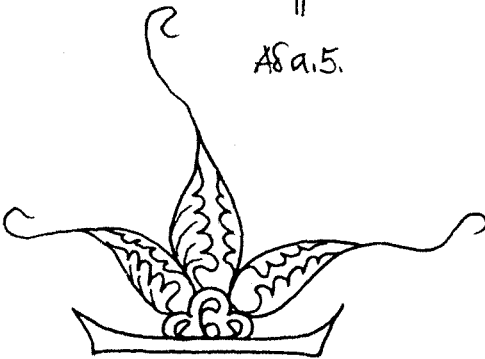
7.



A8b.3.



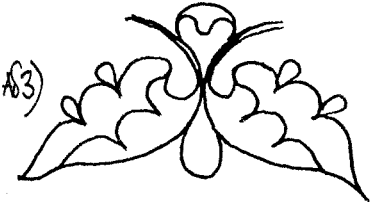
A8c.2.b.



A8c.3.b.



f.1.



A8a.2.



8.



e.1.



2.

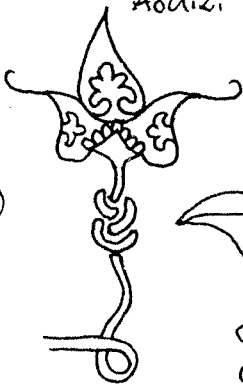


2.



3.

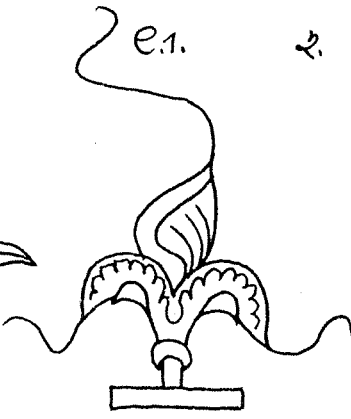
A84



A8b.3.b.



b.9



10.



11.

AS 11 AS 4)



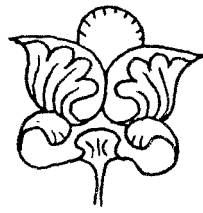
ASb.12.



13.



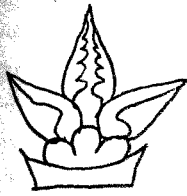
14.



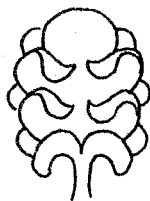
ASC.1.b.



C.1.C.



ASe.4.



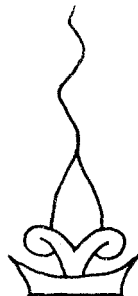
g.1.



2.



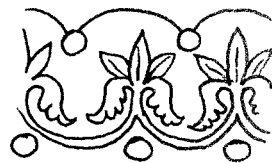
3.



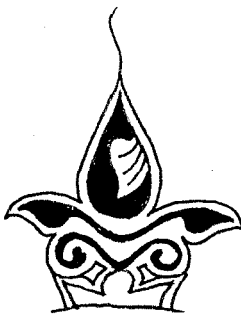
4.



5.



6.



ASa.2.



3.



4.



b.1.



2.



3.



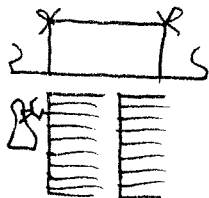
C.1.



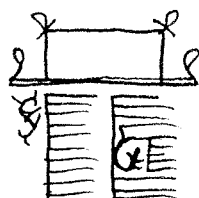
2.

12)

4)



5)



1) TĚLA INICIÁL**1. těla iniciál v základním řezu litery**

- a. základní tvar doplněný rostlinnou ornamentikou
- b. s přísazenými stylisovanými kaligrafickými ornamenty
- c. v kombinaci rostlinné ornamentiky a stylisovaných kaligrafických ornamentů

2. těla iniciál s nálevkovitými tvary a kolénky

- a. s prostorovými nálevkami (od variant přesně sledující tvar litery po volné sestavy)
- b. těla z žerdí

3. těla iniciál porostlá rostlinnou ornamentikou či tvořená rostlinou ornamentikou

- a. tělem iniciály stvol a ve vnitřním poli figurální motiv
- b. tělem stvol pokrytý laločnatými polopalmetami a ve vnitřním poli figurální motiv

4. těla iniciál tvořená figurálními motivy

- a. těla iniciál z části tvořená figurálními motivy (motivem pávů sedících na sloupech, postavou lidskou či zvířecí)
- b. těla iniciál zcela tvořená figurálními motivy
- c. těla iniciál držaná lidskými postavami
- d. těla iniciál z narativního figurálního výjevu

2) KALIGRAFICKÉ ORNAMENTY A DESSINY**1. abstraktní ornamentika**

- a. seskupování bodů, linií a kapek
- b. stylisovaný palmetový vlys a jeho varianty
- c. prokombinované varianty typů b)
- d. kaligraficky transformované motivy z malované ornamentiky

2. stylisovaná kreslená rostlinná ornamentika

- a. typy bičíků
- b. nárožní kaligrafické šroubovitě přetáčené listoví kapkovitých tvarů
- c. vidlicovitě štěpené a spirálovitě stáčené stvol rozvilin
- d. stylisovaná srostlicová sestava

3. rostlinné ornamenty přejímané z repertoáru malované ornamentiky

- a. obrysové květinové srostlice
- b. "sásánovské palmety" s vnitřní prokresbou
- c. kombinace kalichovitých a liliových květinových srostlic

4. abstraktní ornamenty typu „pseudokufických motivů“

- a. obrysové varianty
- b. plné varianty

3) TYPOLOGIE KOMPOZIČNÍHO USPOŘÁDÁNÍ RÁMŮ**1. celostrané uzavřené rámy (většinou pro obrazové výjevy) viz Tab. I.3)1.****2. celostrané otevřené architektonické rámy (pro obrazové výjevy i text: hlavně kanonových tabulek)**

- a. arkádový typ
- b. portikový typ

3. záhlaví kapitol s diagonálně zdobenými nárožními viz Tab. I.3)3.**4. záhlaví kapitol s dolní lištou a diagonálně zdobenými horními nárožními – doplněk k variantám v Tab. I.3)4.****5. typ pravouhlého podélného rámu bez výzdoby nároží****4) TYPOLOGIE ROZVILIN****1. aditivní konstrukce s medailony**

- a. pás medailonů pevně spojený pomocí přímých žerdí
- b. pás medailonů spojených volněji pomocí jediného stvolu

- c. medailony přisazené těsně k sobě
- d. syntéza typů rozvilin ze stvolů a závitnic (dle Tab.I.4)1.f) s medailony
- 2. antikisující dynamické rozviliny – doplněk k Tab.I.4)3
- a. pružné skladby ze stvolů do spirál stáčených a vidlicovitě štěpených v nepřerušované skladbě
- b. varianta a) v přerušované skladbě
- c. varianta s motivem na přeskáčku vedených stvolů (bez propojení mezi medailony – volná variace k Tab.I.4)3.c. či 1.c)

4. arabesky

- a. základní typy (plošné) viz Tab.I.4)4.a-b.
- b. arabeskové úpravy rozvilin (variace k Tab.I.4)c)

5) TYPOLOGIE MEDAILONŮ

1. rámy medailonu tvořené stvolem

2. medailony s plastickými rámy (se ornamentálně zdobeným povrchem)

- a. rám zdobený pletencem
- b. s kaligrafickými pásovými ornamenty (na způsob perlovce)

4. pravouhlé terče a jejich výplně

- a. geometrické
- b. se stylisovanými rosetami

6) AKANT

1. laločnatý akant

- a. palmety základního typu (varianty dessinové prokresby)
- b. stylisovaný pás palmet (ve variantách s dessinovými doplňky)
- c. protáhlé palmety s prostorově přetáčenými okraji
- d. kadeřavý laločnatý akantový stvol viz v Tab.I.6)1.
- e. kandelábr z hustých akantových stvolů (1.-2. varianta jako doplněk k Tab.I.6)1.e.1.-3.)
- f. polopalmety laločnatých akantů viz Tab.I.6)1.f-h
- g. laločnaté polopalmety se šroubovitým přetáčením (1. kapkovité, 2. mandlovité, 3. kadeřavé, 4. oboustranně i protisměrně přetáčené)
- h. rozvilinová skladba laločnatých kadeřavých polopalmet a trojlistů

2. zaostřený akant viz Tab.I.6)2.

- a. lancetové palmety
- b. lancetové polopalmety základních typů
- c. šroubovitě přetáčené lancetové polopalmety
- d. rozeklaný typ polopalmet ze zaostřeného akantu (základní typy a stylisované varianty)

3. kombinace laločnatých a zaostřených listů viz Tab.I.6)3.

- a. palmety
- b. polopalmety
- c. vidlicovité výhonky
- d. volné výhonky

7) DROBNÉ OBALUJÍCÍ A OVÍJEJÍCÍ LISTOVÍ

1. zavinuté výhonky

- a. základní typy
- b. spirálovitě stáčené varianty

2. základní varianty ovíjené stvolu

3. obalování stvolu zavíjeným výhonkem

8) SRDČITÉ A KAPKOVITÉ LÍSTKY

1. srdčité listy

- a. základní typ dle Tab.I.8)1.a. + varianta 2.s přisazenými bičíky
- b. varianty s vnitřní prokresbou (varianty po šroubovitě přetáčení listu)

--c.srdčité lístky s vepsaným listovím a přísazenými bičíky (od kapkovitých tvarů přes srdčité po kombinace)

--d.sestavy srdčitých listů

--e.dynamická varianta srdčitého listu

2.kapkovité listy

--a.s vepsaným listovím a přísazenými bičíky

--b.s motivem šroubovitého přetáčení

--c.dynamické varianty kapkovitých lístků

9)GEOMETRICKÉ MOTIVY

1.abstraktní geometrické motivy

--a.lineární formy (od prostých přes zmnožované motivy až po kasetové varianty rámu + 5.varianta ke kasetovému typu rámu v Tab.I.9)1.a.4)

--b.klikatky, zubořez vlčích zubů (+ 3-4.varianta k Tab.I.9)1.b)

--c.routové motivy (+ 5-6.varianta tapetové ornamentiky k Tab.I.9)1.c)

--d.zubořez schodištních forem a jeho kombinace (+ 4.varianta k Tab.I.9)1.d)

--e.kruhové formy (+ 3-4.varianta k Tab.I.9)1.e)

--f.kombinace kruhových a hranolových forem (+ 3-4.varianta k Tab.I.9)1.f)

--g.kombinace s laločnatými vidlicemi a bobulemi viz Tab.I.9)1.g.

--h.meandry (základní, plastické, redukované + 3.varianta k Tab.I.9)1.h)

--i.vlnovky (od plošných k prostorovým variantám)

--j.vlčí zuby (dynamisované prostorové varianty)

--k.nepravidelný zubořez viz Tab.I.9)1.i-k.

2.pletence

--a.základní typ (uvolněná vazba)

--b.utažená varianta viz Tab.I.9)2.a-b

--c.sestava z cibulovitých prstenců a protáhlé vracející se pásky

--d.sestavy z cibulovitých prstenců a vidlic

3.motivy z repertoáru sochařských inkrustací

--a.šachovnice viz Tab.I.9)3.a.

--b.diamantování (+ 2.varianta k Tab.I.9)3.b)

--c.mramorování viz Tab.I.9)3.c.

4.ornamenty kombinující rostlinné a geometrické formy

--a.pásové kombinace s laločnatými čtyřlísty a trojlísty (doplňk k Tab.I.9)4.a.2)

--b.laločnaté trojlísty vsazené do zubořezu vlčích zubů (doplňk k Tab.I.9)4.b.1)

--c.kombinace diamantování a laločnatých polopalmet

5.lastury (lasturovitě prstence) viz Tab.I.9)5.

10)TROJLISTY -viz Tab.I.10)1.-8.

11)KVĚTINOVÉ SROSTLICE

1.rosety

--a.aditivní sestavy viz Tab.I.11)1.a.

--b.čtyřlísté sestavy ze člunkovitě stáčených listů (+ 9.varianta k Tab.I.11)1.b)

--c.trojlisté sestavy ze člunkovitě stáčených listů s přísazenými zlatými bobulemi viz Tab.I.11)1.c.

--d.trojdílné sestavy z bočních přetáčených okrajů a středového člunkovitě stáčeného listu (+ varianty 3b., 6-8. k Tab.I.11)1.d)

--e.prokomponované srostlice dle typu d) + 5.varianta k Tab.I.11)1.e.

--f.kombinace typu d-e) s liliovými formami květinových srostlic (+ 4.varianta k Tab.I.11)1.f)

--g.kombinace roset z plošně utvářeného listu s přetáčenými okraji s liliovými formami květinových srostlic (+ 5.varianta k Tab.I.11)1.g)

--h.kombinace varianty d) s kalichovitými formami květinových srostlic (+ 4-7.varianta k Tab.I.11)1.h)

--i.srostlice kombinující rosety, kalichovité dvojlisty a liliový vrcholek se šroubovitě přetáčeným okrajem

2.liliové květinové srostlice

--a.zjednodušující skladby trojlistých roset typu 11)1.d (s přetáčenými boky a člunkovitě stáčeným vrcholem) + 5.-7.varianta k Tab.I.11)2.a.

--b.zaostřené listy ve funkci liliového nárožního ornamentu + 3.varianta k Tab.I.11)2.b

--c.aditivní varianty + varianty 2.b, 3.b. k Tab.I.11)2.c

--d.kombinace liliových forem s kalichovitými viz Tab.I.11)2.d-e.

--e.kombinace liliových a kalichovitých tvarů komponovaných do rosetových sestav

3.nálevkovité květinové srostlice

--a.nálevkovitě zprohýbaný list + 2.varianta k Tab.I.11)3.a

--b.aditivní typ nálevek

--c.trychtýřovité srostlice viz Tab.I.11)3.b-c.

--d.nálevky s trojlistým předním okrajem (v rozvilinách i borduře)

--e.vidlicovité nálevky a jejich sestavy (volně v prostoru bordur)

--f.zjednodušené vidlicovité nálevky (od základního typu přes protáhlé varianty po proplétané typy)

4.kalichovité květinové srostlice

--a.z kalichovitého okvěti o 3 listech (s přetáčenými nebo člunkovitě stáčenými okraji a doplňky z liliových motivů) viz Tab.I.11)4.a.

--b.aditivní sestavy z dvojice kalichovitě přisazených listů (s doplňky z liliových motivů) + varianty 3.b, 8.b, 9-14. k Tab.I.11)4.b.

--c.základní typy kalichovitých forem (dvojlisté či trojlisté okvěti) + varianty 1.b, 1.c. k Tab.I.11)4.c.

--d.trojlistá skladba se šroubovitě stáčenými okraji trojlistů viz Tab.I.11)4.d-f.

--e.aditivní skladby trojlistých srostlic typu d) + 4.varianta k Tab.I.11)4.e.

--f.prokomponované varianty kalichovitých srostlic (připomínající liliové formy)

--g.vidlicovité srostlice (zjednodušení kalichovité formy a kombinace s liliovými tvary)

5.plošné aditivní květinové srostlice

--a.vidlicovitá sestava se vsazeným trojlistem + 2.-4.varianta k Tab.I.11)5.

--b.vidlicovitá srostlice se vsazenými bobulemi či kapkami (3.varianty)

--c.sestavy kombinující kalichovité a rozvilinové formy

6.ornamentální formy stromů – viz Tab.I.11)6.a-d

12)SYSTÉM VÝZDOBY BORDUR

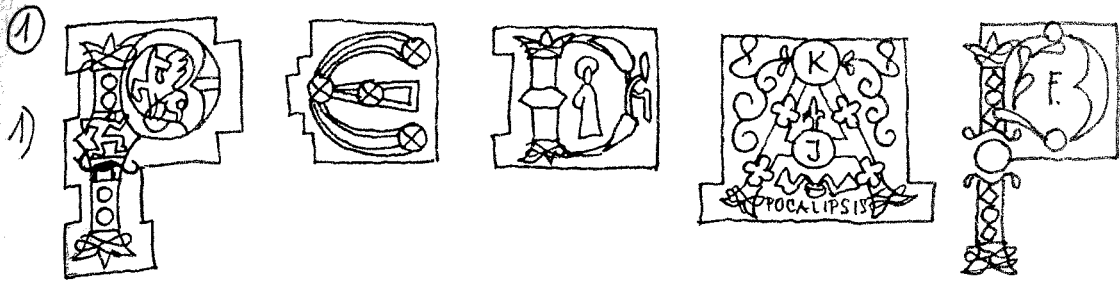
1.první typ (výjevy či postavy v horní borduře nad záhlavím kapitoly či nad rámem figurálního výjevu) viz Tab.I.12)1-3.

2.druhý typ (výjev ve vnitřním poli iniciály pokračuje v protilehlé borduře)

3.třetí typ (figurální motivy či ornamenty volně rozptýleny v prostoru bordury: vedle iniciály či ornamentálního záhlaví kapitoly)

4.čtvrtý typ (figura pozdvihuje iniciálu v kombinaci s výzdobou záhlaví – variace na šestý typ byzantských iniciál – Tab.II.1)4.c)

5.pátý typ (rostlinné ornamenty expandují do bordur od těla iniciál nebo se volně vznášejí v prostoru bordur)



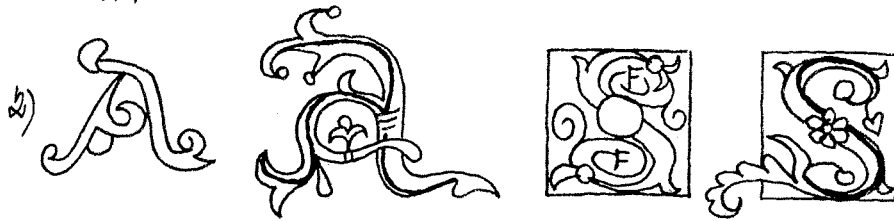
a.1.

b.

b.1.

b.

3.



a.1.

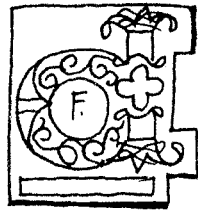
b.

b.1.

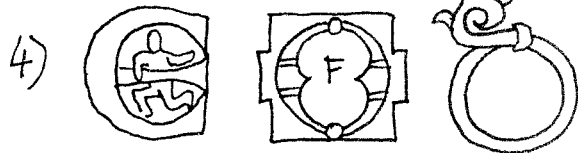
b.



c.1.



b.



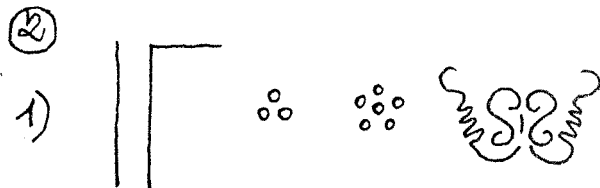
a.

b.

c.



a.

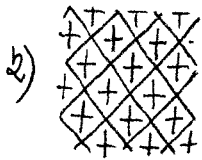


a.

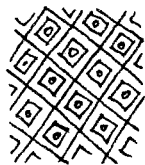
b.1.

b.

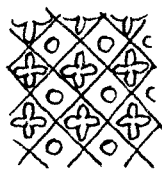
c.



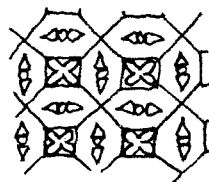
a.1.



b.



3.



b.



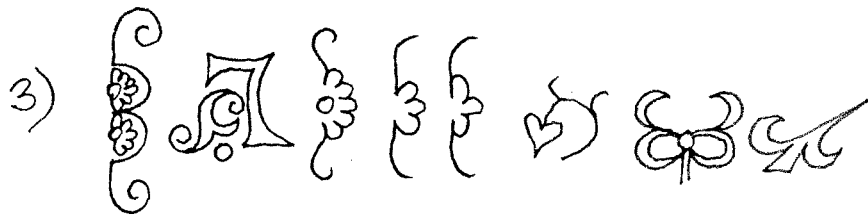
c.1.



b.



8.



a.1.

b.

3.

4.

5.

b.1.

b.

182

4)



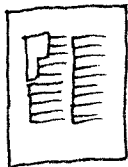
a.



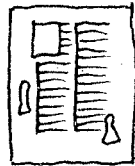
b.

3)

1)



a.



b.

2)



a1.



2.

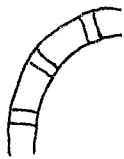


b1.



2.

3)



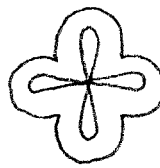
a.



b.



c.



d.

4)

1)



a.



b1.



2.



3.



4.



d1.



2.



e1.



2.



f1.



2.

2)



a1.



2.



b1.

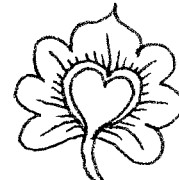


2.



c.

3)

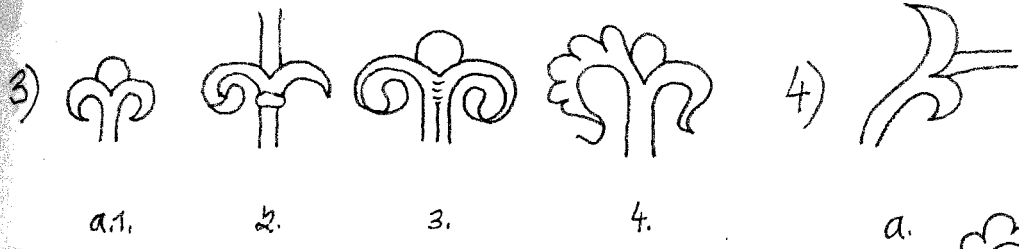
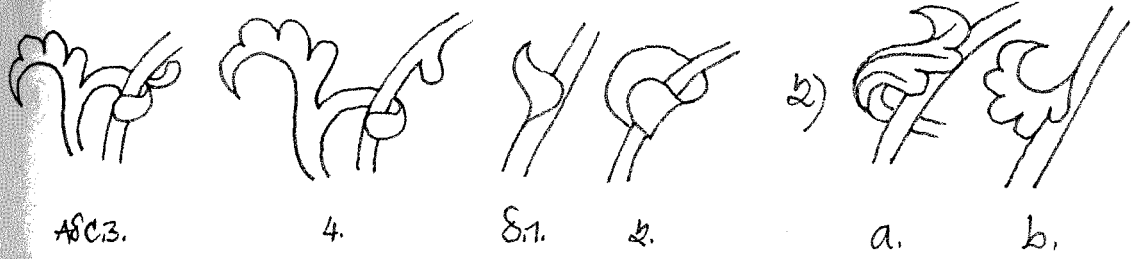
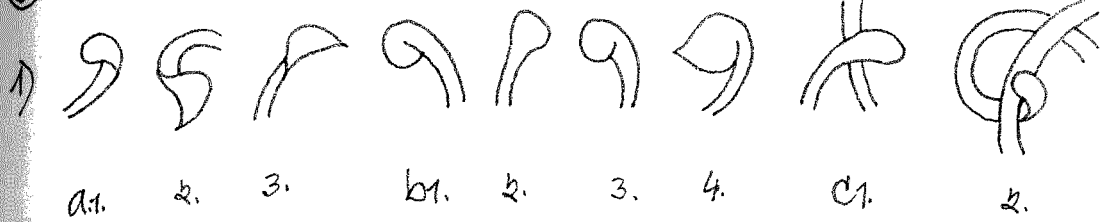


a.

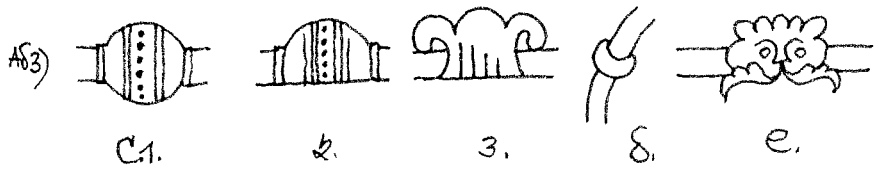
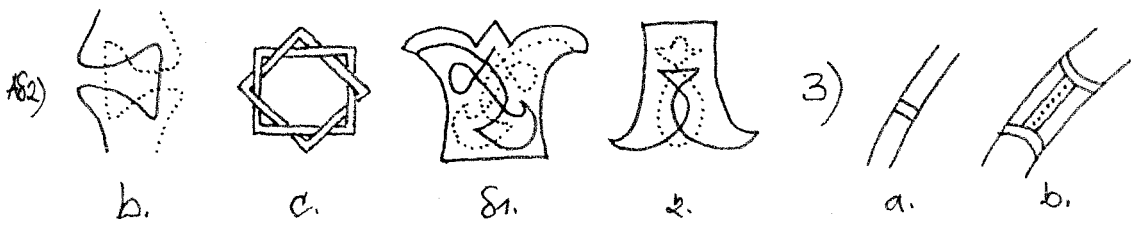
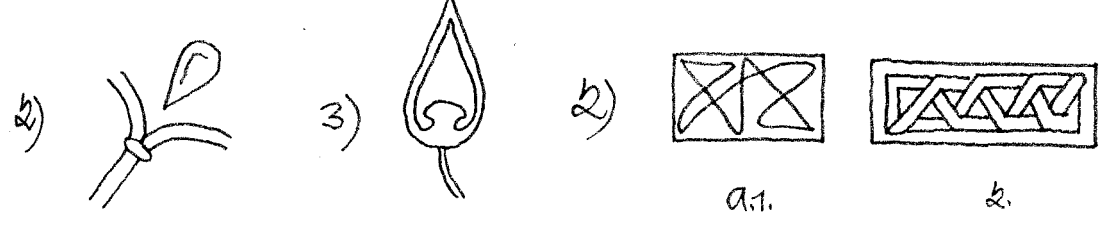
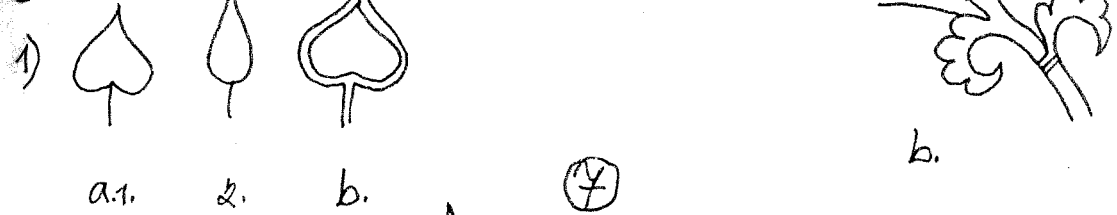


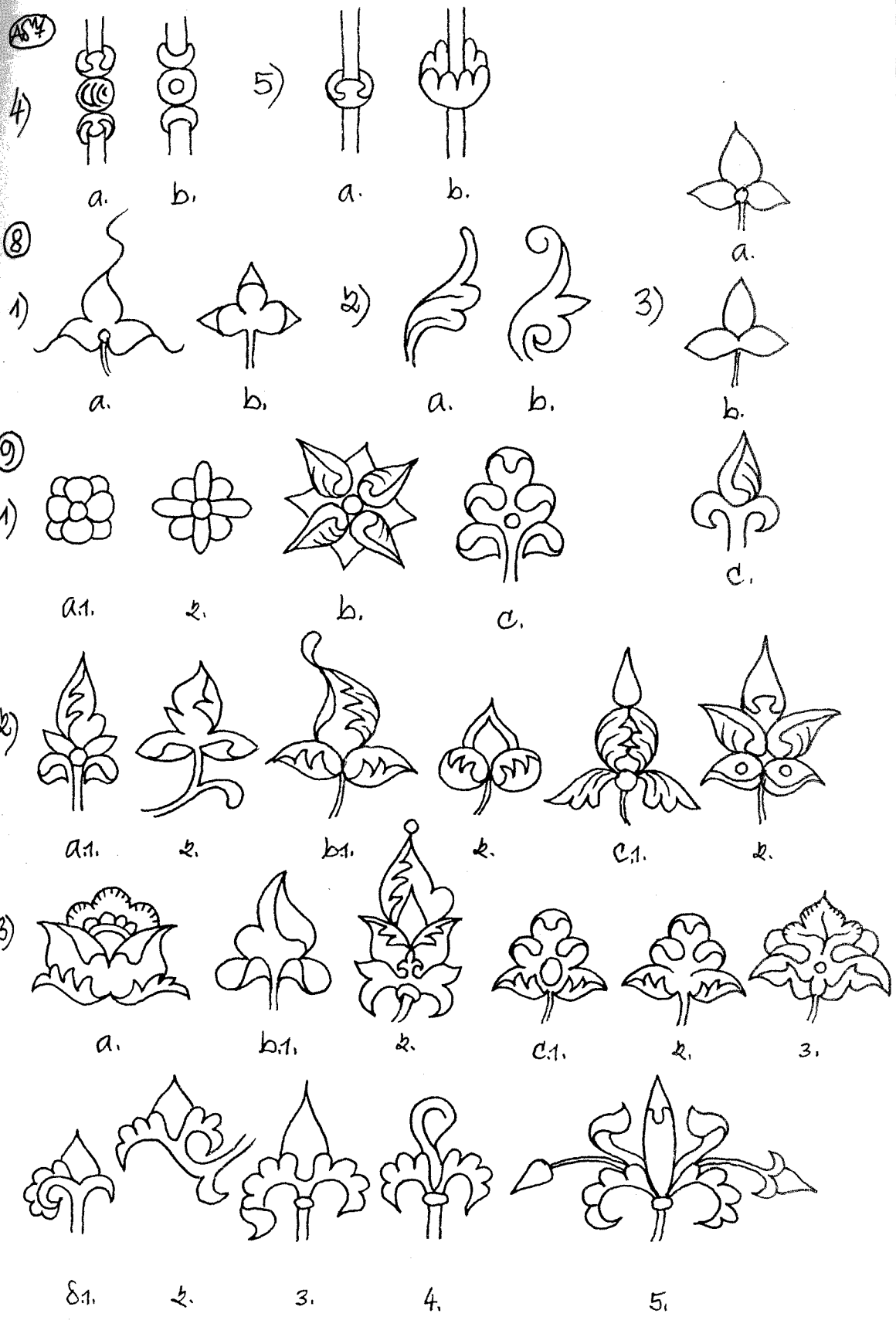
b.

5



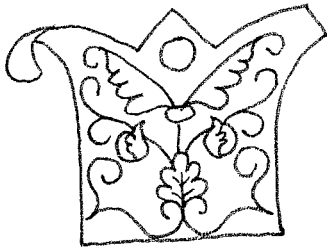
6





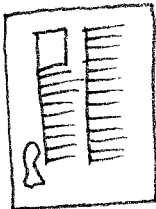
480

4)

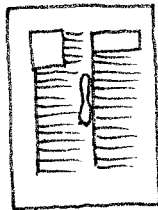


10

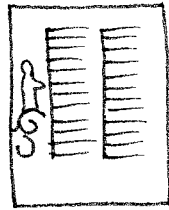
2)



a.



b.



c.

1) INICIÁLY**1. tělem iniciály** především lišty

--a. aditivní základní typy (1. lišty plné, 2. prázdné)

--b. základní kombinace lišt, kornuí a monster (1. lišty, kornua a monstra, 2. lišty, kornua a medailony, 3. lišty, kornua, medailony a stvolu)

--c. těla z žerdí viz Tab. IV. 1) 1. c.

2. tělem iniciály stvolu (původně pásky)

--a. základní typ bez rámu (otevřené formy iniciál – od jednoduchých po složitý typ přetáčení stvolu kolem osy)

--b. základní typ s rámem (uzavřená forma iniciály)

--c. kombinace stvolů, lišt, monster a medailonů

3. těla iniciál z rostlinných motivů – viz Tab. IV. 1) 3. a-d.**4. tělem iniciály hladký dřík**

--a. bez rámu vnějšího pole

--b. s orámovaným vnějším polem

--c. kombinace hladkého dříku a stvolu

5. tělem iniciály figurální motivy (lidská či zvířecí) – viz Tab. IV. 1) 5.**6. kaligrafické iniciály**

--a. tělem stvol

--b. tělem prostý tvar litery – viz Tab. IV. 1) 6.

7. typy rámu vnějších polí – viz Tab. IV. 1) 7.**2) KALIGRAFICKÉ ORNAMENTY****1. linie a body**

--a. základní typy lineárních sestav

--b. základní typy sestav z bodů a kroužků

--c. kornua v kaligrafické sestavě bičiků

2. plošné výplně (tapety)

--a. varianty lineární skladby do sítě

--b. diamantování – fasetování

--c. kruhové sestavy

--d. kapkovité sestavy

3. jednotlivé motivy kaligrafických iniciál

--a. ve vnitřním poli iniciál

--b. ve vnějším poli iniciál

4. dessinové rozviliny

--a. základní aditivní typ

--b. dynamisovaná varianta typu a)

3) SYSTÉM VÝZDOBY**1. základní systém rozvrhu výzdoby na stránce**

--a. výzdoba vázaná na iniciály

--b. byzantský systém výzdoby s postavami vedle iniciály či volně v borduře

--c. celostranné typy obrazů – viz Tab. IV. 3) 1. b.

2. skladba medailonů do lišt těl iniciál

--a. z románských tradic převzaté přísazování a svírání

--b. byzantisující aditivní sestavy

3) typy medailonů

--a. s rámem z prostých útlých lišt (s dessinovými prstenci)

--b. plastické rámy medailonů s vnitřní obrubou

--c. hmotné typy rámu s ornamentálně zdobeným povrchem

--d. quadriloby

4) **AKANT**

1. laločnaté akanty

--a. palmety

--b. polopalmety

--c. pohybově dynamisované polopalmety (spirálovitě stáčené)

--d. výrazně zkrácené polopalmety (1. přetáčené, 2. spirálovitě stáčené)

--e. šroubovitě přetáčené (1. protáhlé, 2. s vidlicovitě rozštěpeným vrcholkem)

--f. polopalmety vyrůstající z okrajů trubicovitých tvarů (stvolu)

2. zaostřené akanty

--a. zaostřené polopalmetové lancety

--b. šroubovitě přetáčené a člunkovitě stáčené polopalmety

--c. nálevkovité vidlice

3. listy kombinující laločnaté a zaostřené formy akantu

--a. palmety (s vloženým středovým listem)

--b. trubicovitá (nálevkovitá) sestava

5) **DRÖBNÉ OVÍJEJÍCÍ A OBALUJÍCÍ LISTOVÍ**

1. drobné bobulovité lístky

--a. základní typy přetáčených zavíjených lístků

--b. základní varianty zavíjených lístků

--c. varianty ovíjení stvolů

--d. základní typy obalování stvolu

2. laločnaté polopalmety ovíjející a obalující stvol

--a. ovíjející stvol

--b. obalující stvol

3. vidlicovité motivy

--a. základní varianty

4. trubicovité stvol

--a. varianty z bobulovitých a zavíjených lístků

--b. varianta z laločnatých polopalmet

6) **SRDČITÉ A KAPKOVITÉ LISTY**

1. základní typy srdčitých a kapkovitých listů

--a. varianty základních typů

--b. srdčité listy v obrysové pásce

2. volná zlatá kapka (před ústím do vidlice)

3. člunkovitě stáčené kapkovité listy

7) **GEOMETRICKÉ MOTIVY**

1. lineární viz Tab. IV. 7) 1.

2. pletence

--a. základní typ v lištách (1. se zahrocenými okraji, 2. pletence na způsob zalamované klikatky)

--b. proplétané obrubové pásy těl iniciál

--c. rosetové pletence (průnik čtverců do tvaru osmicípé hvězdy)

--d. nárožní pletence těl iniciál (kornua: 1. základní typ, 2. zjednodušená byzantsující varianta)

3. prstence

--a. lineární

--b. barevně a kresebně odlišené, ale v šířce stvolu

--c. bobulovité prstence (1. základní typ, 2. asymetrická varianta, 3. varianta s přísazenými zavíjenými výhonky)

--d. cibulovité prstence

--e. zoomorfí prstence

4.trojdílná kolénka

- a.kombinace středové bobule s bočními lasturami
- b.kombinace středového terče s bočními cibulovitými prstenci

5.lasturovitý motiv

- a.základní typ
- b.v podobě laločnatého prstence

8)TROJLISTY

1.trojlisté palmetry

- a.zaostřené
- b.kombinace zaostřených a laločnatých forem

2.trojlisté polopalmetry

- a.laločnaté
- b.zaostřené se spirálovitě stáčenými okraji

3.trojlisté aditivní sestavy

- a.z trojice zaostřených listů
- b.z dvojice srostlých zaostřených listů a přisazeného vrcholku
- c.vidlicovitého stvolu a přisazeného šroubovitě přetáčeného listu

9)KVĚTINOVÉ SROSTLICE

1.rosety

- a.varianty ze čtyřlaločnatého okvětí s přisazenými bobulemi
- b.čtyřdílné rosety ze šroubovitě stáčených lístků (s motivem rotujícího květu) s přisazenými zaostřenými listy
- c.byzantský typ roset (dle Tab.I.11)1.e-f)

2.liliové srostlice

- a.zjednodušené varianty byzantských typů (Tab.I.11)1.e-f) roset s přisazením šroubovitě stáčeného listu
- b.kombinace kalichovitých a liliových forem (západní parafráze předešlého byzantisujícího typu)
- c.aditivní sestavy kombinující liliové a kalichovité formy

3.kalichovité květinové srostlice

- a.základní typ z dvojice kalichovitých listů
- b.kombinace kalichovitých a liliových forem
- c.kombinace kalichovitých a rosetových forem
- d.kalichovité srostlice s vidlicovitým okvětím a liliovými vrcholky

4.kombinovaná sestava do kornuí

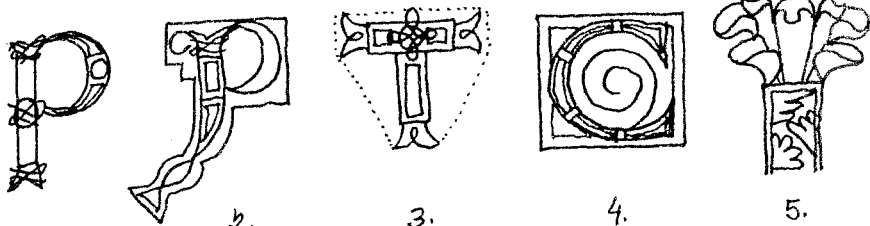
10)SYSTÉM VÝZDOBY BORDUR

1.románské typy výzdoby viz Tab.IV.10)1.

2.byzantisující schémata v levantském prostředí

- a.volné figury v borduře vedle textu
- b.volné figury v interkolumniu
- c.volná postava vedle textu, ale stojící na rozvilině

①
1)



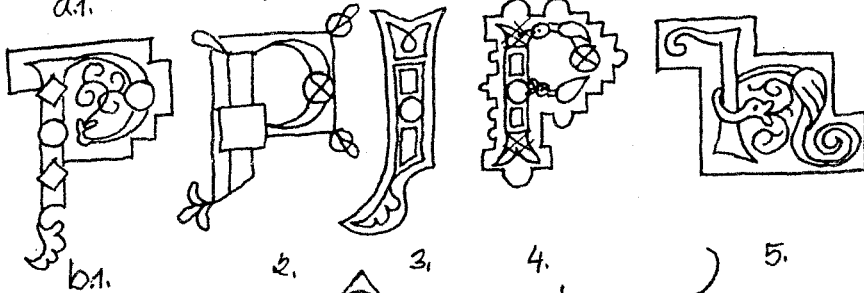
a.1.

b.1.

c.1.

d.1.

e.1.



b.1.

b.2.

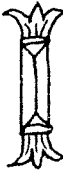
c.2.

d.2.

e.2.



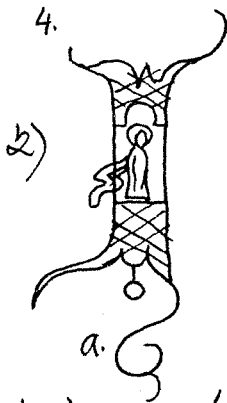
c.1.



b.2.



c.2.



b.)

a.2.



b.2.

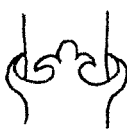
A82)



a.1.



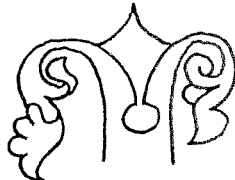
b.1.



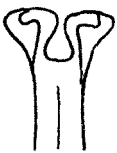
c.1.



d.1.



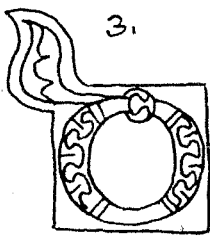
e.1.



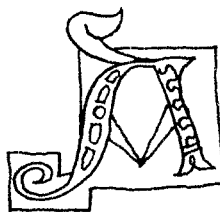
A8 a.6.



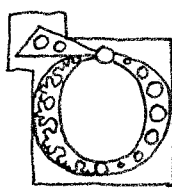
7.



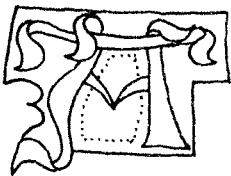
b.1.



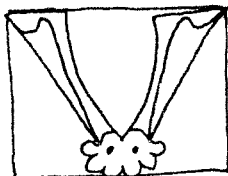
c.1.



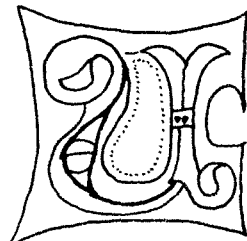
d.1.



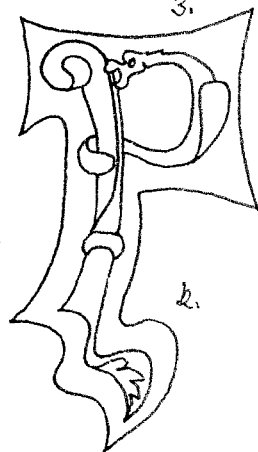
c.2.



d.2.

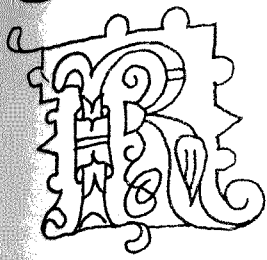


e.1.

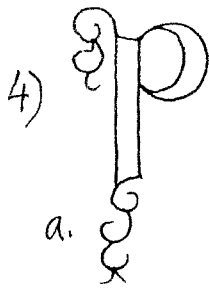


d.2.

AS1 AS3



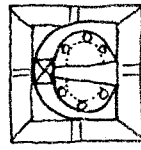
AS e.3.



a.



b.1.

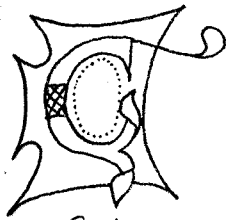


b.2.

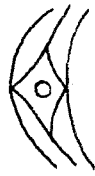


c.1.

AS4



AS c.2.



3.

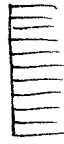


4.

5)



a.



b.1.



b.

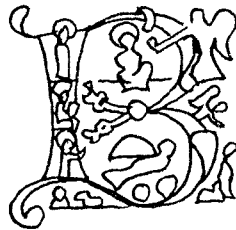
AS5



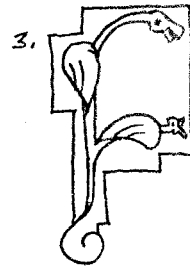
c.1.



2.



3.



3.

6)



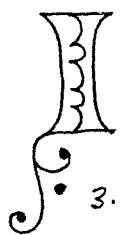
a.



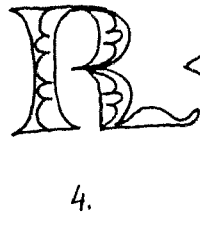
b.1.



2.



3.



4.

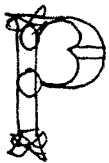


c.1.



2.

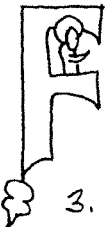
7)



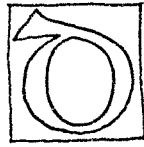
a.1.



2.



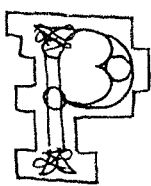
3.



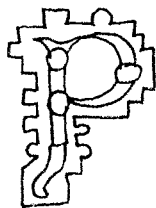
b.



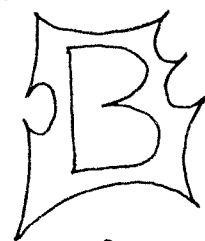
c.1.



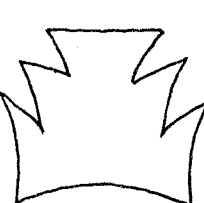
AS c.2.



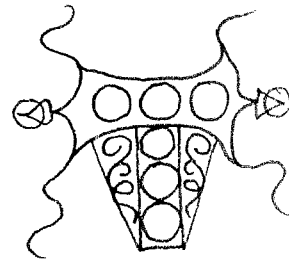
5.



e.1.

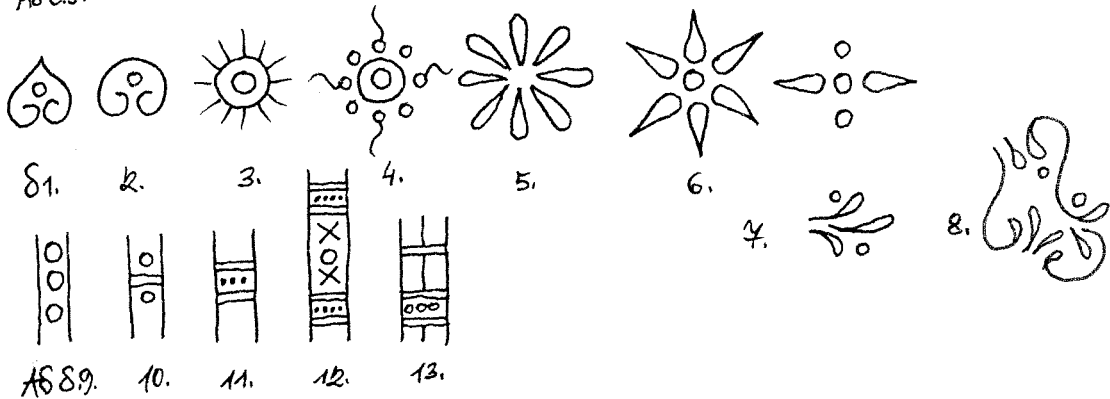
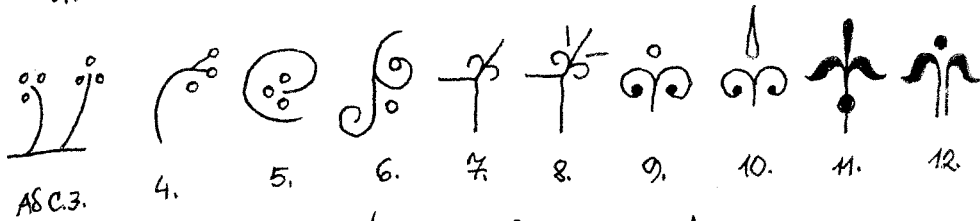
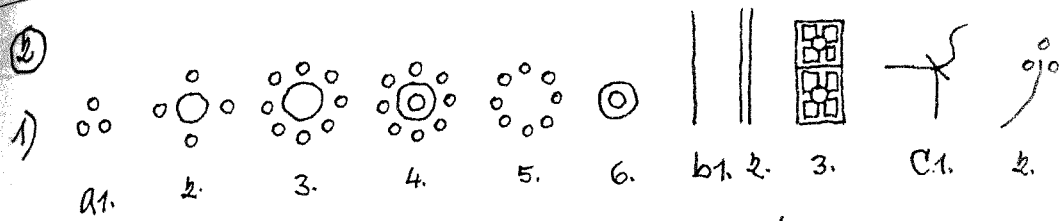


2.

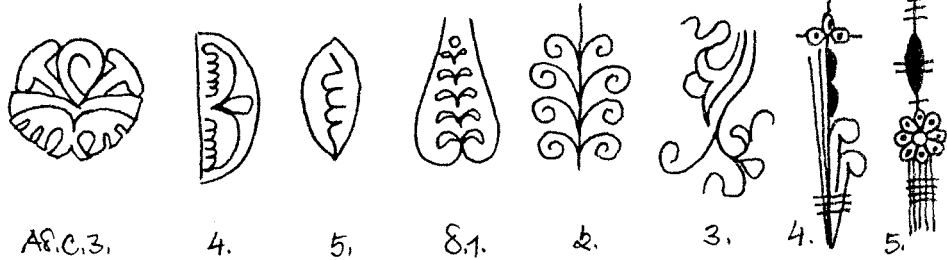
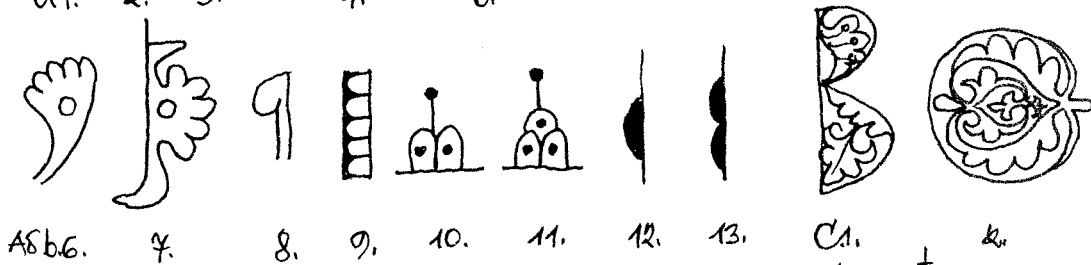
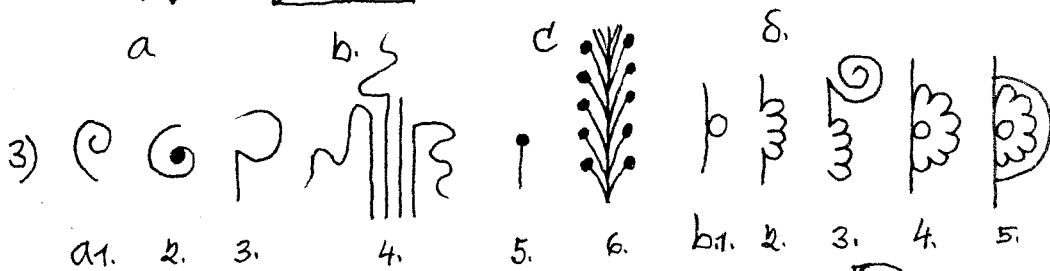
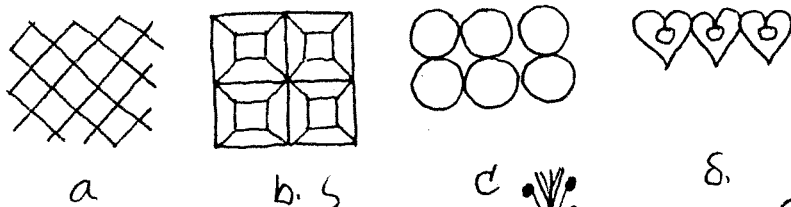


3.

2)



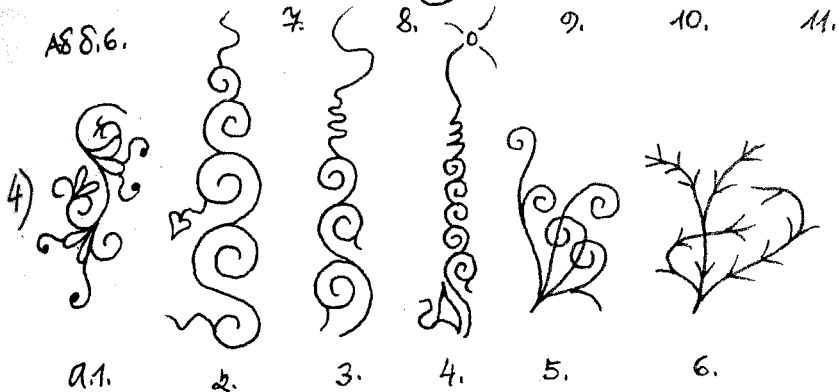
2)



(A82) A83)



A88.6.



a.1.

2.

3.

4.

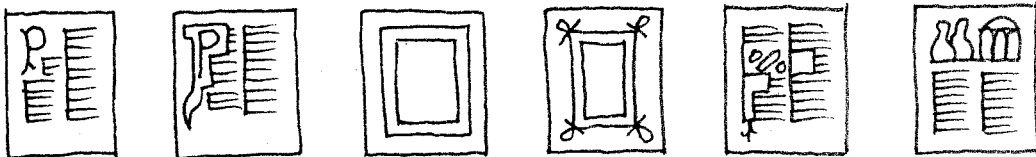
5.

6.

b.

③

1)



a.

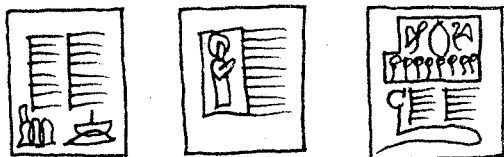
b.

c.1.

2.

δ.1.

ε.

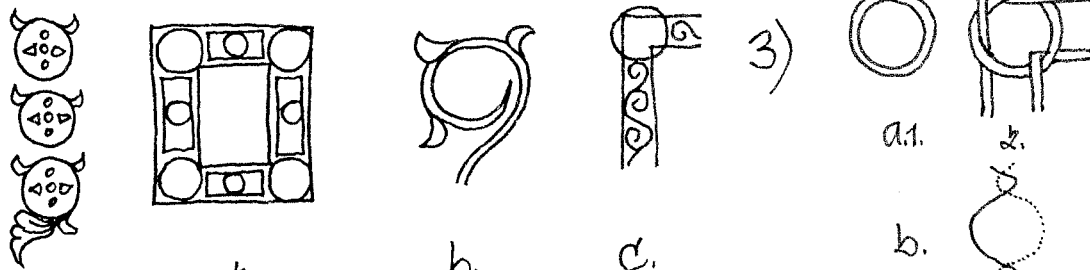


A88.3.

4.

5.

2)



a.1.

2.

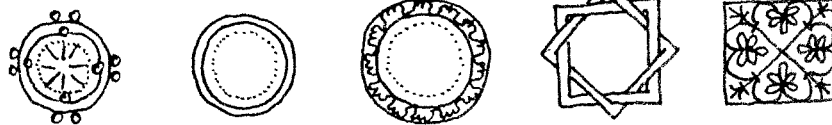
b.

c.

a.1.

b.

A83)



c.1.

2.

3.

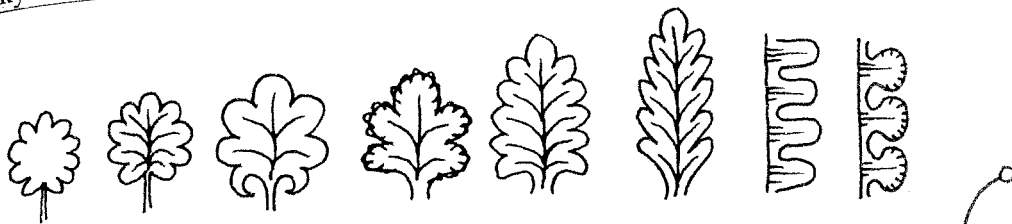
e.1.

2.



④

↑



a.1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.



b.1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.



c

δ.1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.



d

8.

9.

10.

11.

12.

e.1.

2.

3.



Aδ e.4.

5.

6.

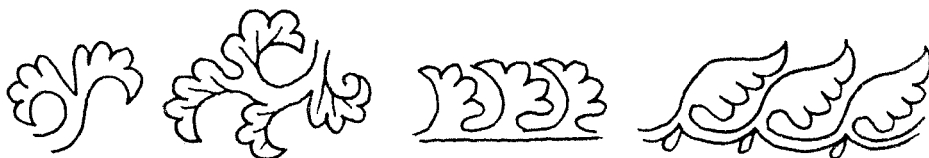
7.

8.

9.

10.

11.

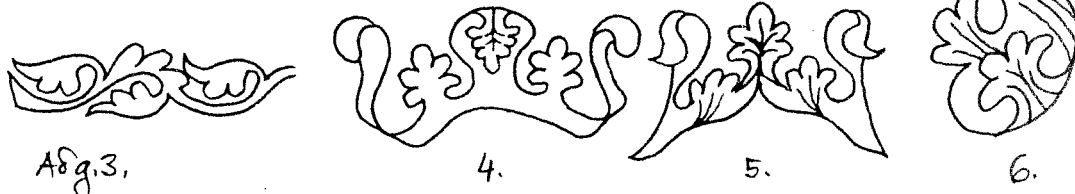


f.1.

2.

g.1.

2.



Aδ g.3.

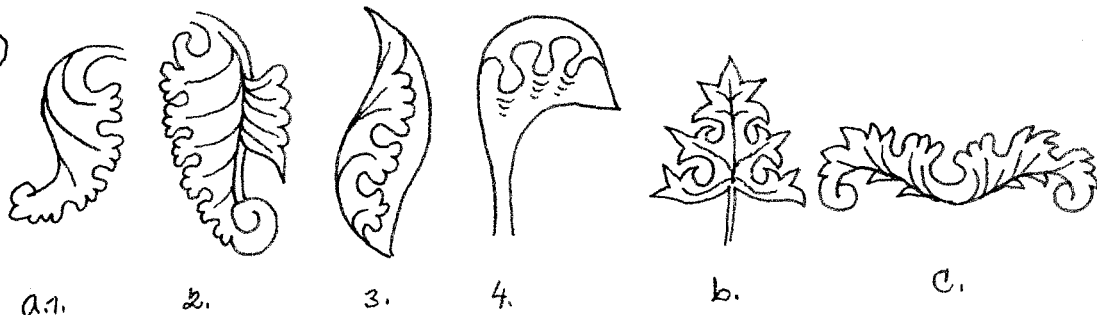
4.

5.

6.

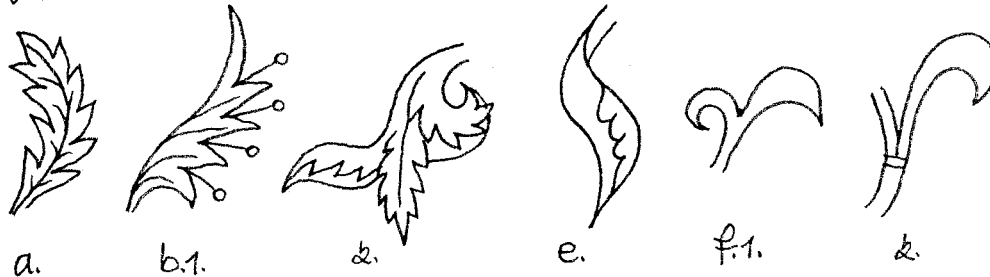
AS4

2)

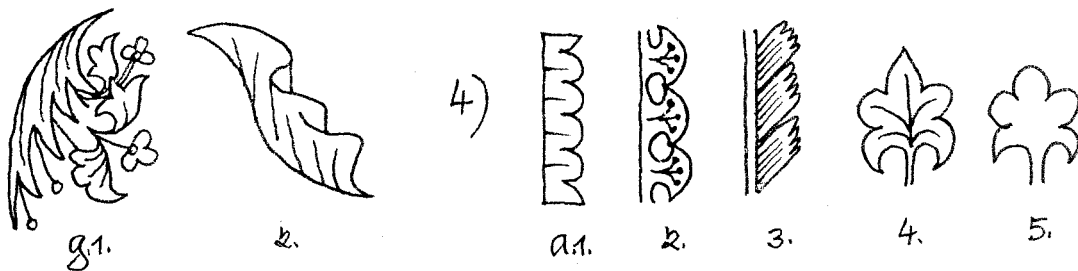


a.1. 2. 3. 4. b. c.

3)



a. b.1. 2. e. f.1. 2.



g.1. 2. 4) a.1. 2. 3. 4. 5.

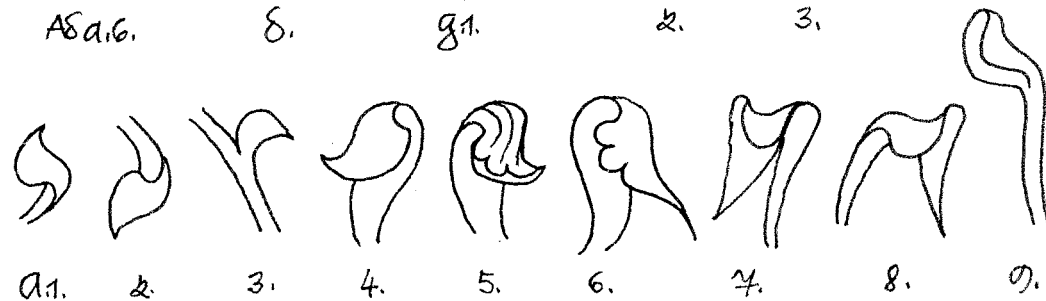
AS4



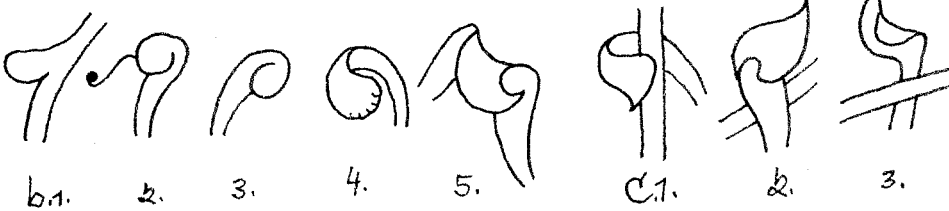
ASa.6. 8. g.1. 2. 3.

5)

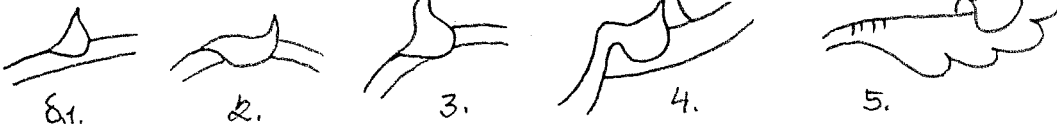
1)



a.1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.



b.1. 2. 3. 4. 5. c.1. 2. 3.



8.1. 2. 3. 4. 5.

(A85) (A81)



e.1.



2.



3.



4.



b.1.

2.

3.

3)



b.



c.1.



2.



d.1.



2.



3.

4)



a.1.



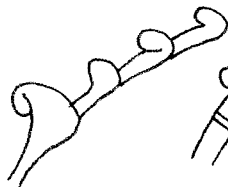
2.



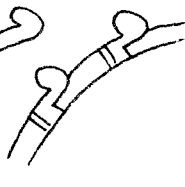
3.



4.



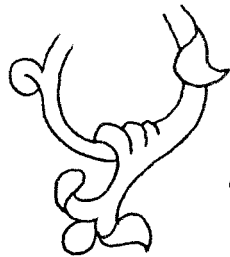
b.1.



2.



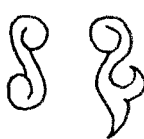
3.



4.



5.



c.1.



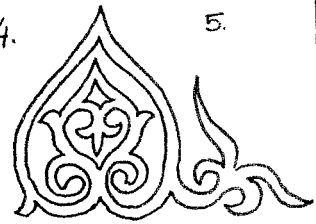
2.



3.



4.



5.

6)

1)



a.1.



2.



b.



c.

2)



a.



b.

7)

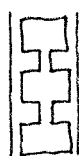
1)



a.



b.



c.



d.



e.1.



2.



3.



4.

A87 A81



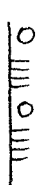
1.



2.



3.



g1.



2.



3.



4.



5.



6.



A89.7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.

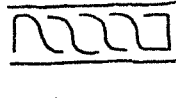


14.

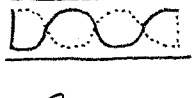
2)



a1.



2.



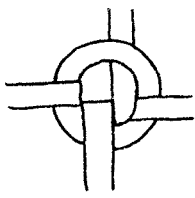
3.



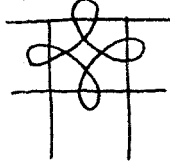
4.



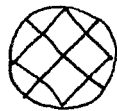
b1.



2.



3.



4.



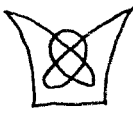
c1.



2.



3.



4.



5.



6.



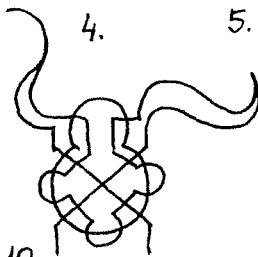
7.



A82.8.

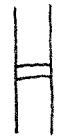


9.



10.

3)



a.

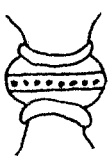


b1.



2.

A83)



c.



6.

4)



b1.

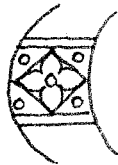


2.



3.

3.



A84)



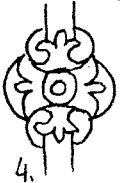
c1.



2.



3.



4.

5)



a1.



2.



b1.



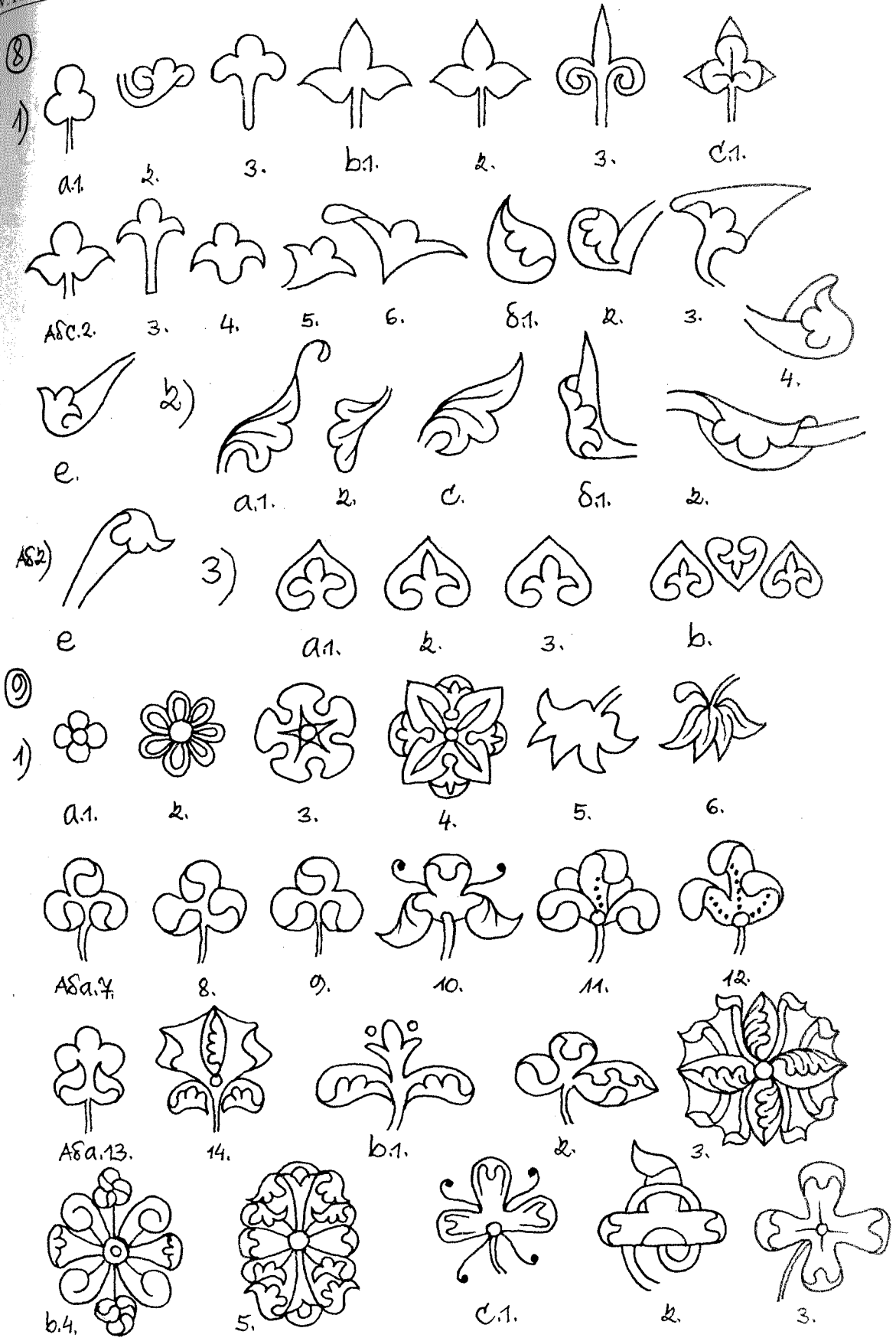
2.



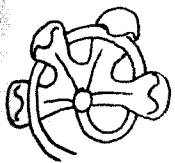
3.



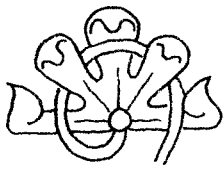
c.



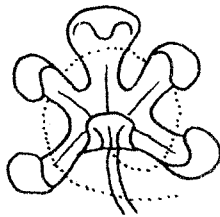
(A89) A81)



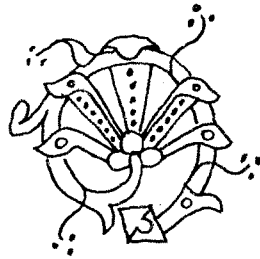
A8C.4.



5.



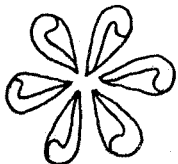
6.



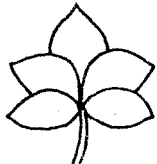
7.



8.



8.1.



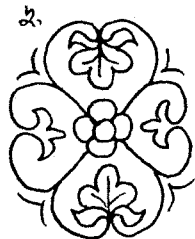
2.



9.



A88.3.



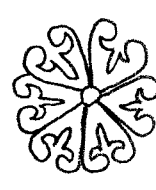
4.



5.

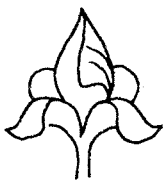


6.



7.

b)



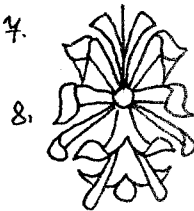
a.1.



2.



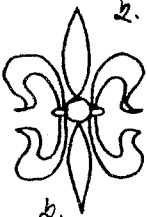
3.



8.



b.1.



2.



c.1.



2.



3.



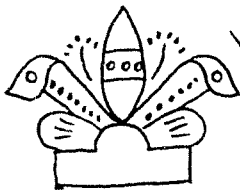
4.



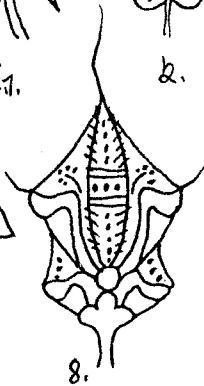
5.



A8b.6.



7.



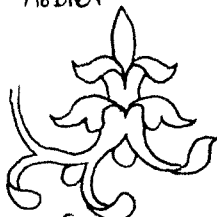
8.



9.



10.



8.

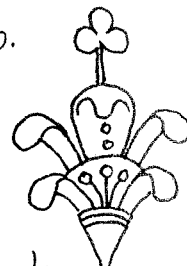
3)



a.1.

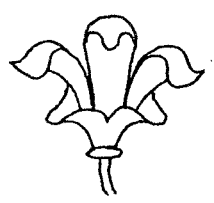
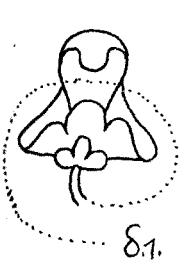
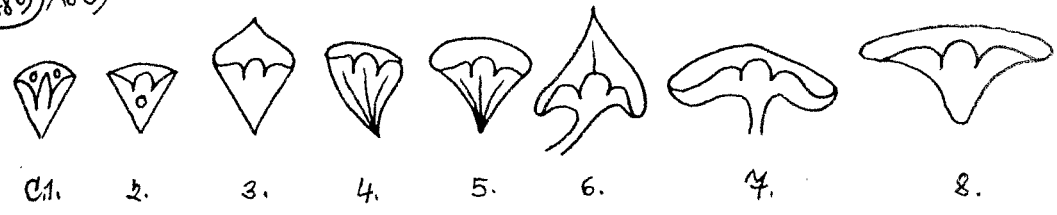


2.

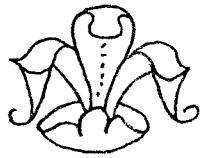


b.

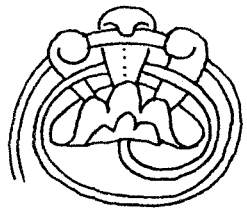
(A83) A83)



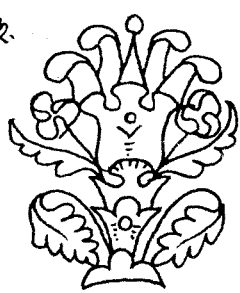
4)



A84)



A8.a.3.



4.



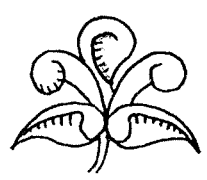
a.1.



2.



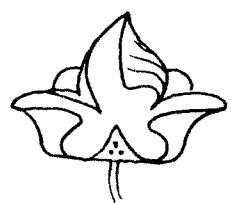
3.



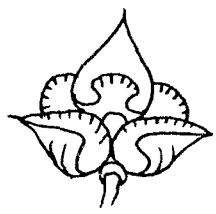
A8.b.4.



C.1.



2.



3.



δ.1.



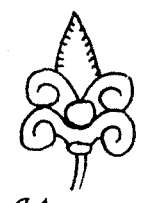
A8.8.2.



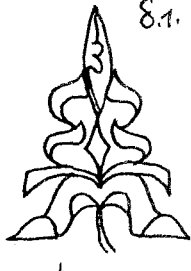
3.



5)



a.1.



2.

A85)



b.1.



2.



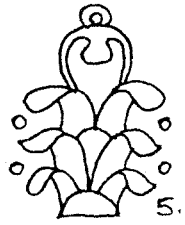
3.



3.



A8.b.4.



5.



6.

1) INICIÁLY**1. aditivní typ**

- a. z lišt a kornuí
- b. lišty medailony a kombinace pletenců
- c. typ lišt-žerdí

2. tělem iniciály stvolý (původně pásy, stuhy, pletence)

- a. základní typ bez rámu vnějšího pole (otevřené formy iniciál)
- b. základní typ s rámem vnějšího pole (uzavřená forma iniciály)

3. těla iniciál z rostlinných motivů

- a. nálevkovité tvary
- b. dřík obalovaný rostlinnou ornamentikou
- c. tělo iniciály ovíjené rostlinnou ornamentikou
- d. tělo iniciály jako rub šroubovitého přetáčení listu
- e. kombinace předešlého tvarosloví

4. tělem iniciály hladký dřík

- a. bez rámu vnějšího pole
- b. s orámovaným vnějším polem
- c. kombinace hladkého dříku s ostatními typy konstrukcí iniciál

5. tělem iniciály figurální motivy (lidská či zvířecí)

- a. tělem iniciál lidské postavy
- b. tělem iniciály monstra
- c. tělem iniciály kombinace monster a lidských postav

6. kaligrafické iniciály

- a. tělem stvol
- b. tělem prostý tvar litery (vnější i vnitřní pole iniciály s kaligrafickými ornamenty)

7. typy rámu vnějších polí (shrnutí)

- a. bez orámovaného vnějšího pole
- b. prostý pravoúhlý rám vnějšího pole
- c. rám obrysově sledující tvar těla iniciály
- d. s pravoúhlými segmenty i nezávislémi na tvaru těla iniciály
- e. dynamicky prokrajované rámy vnějších polí i tvarově nezávislých na těle iniciály

2) KALIGRAFICKÉ ORNAMENTY**1. linie, body a jejich sestavy**

- a. body a kruhové formy
- b. linie a jejich sestavy
- c. bičíky a základní vidlicovité sestavy
- d. dessinové a kaligrafické sestavy

2. plošné výplně (tapety)

- a. varianty lineární skladby do sítě
- b. diamantování – fasetování
- c. kruhové sestavy
- d. kapkovité a srdčité sestavy

3. jednotlivé nejužívanější motivy kaligrafických iniciál

- a. bičíky
- b. bobule
- c. základní druhy sestav ve vnitřních polích kaligrafických iniciál
- d. základní druhy sestav ve vnějších polích kaligrafických iniciál

4. kompozičně komplikované druhy kaligrafických ornamentů

- a. základní typy kaligrafických rozvilin

--b.pseudokufické ornamenty

3) SYSTÉM VÝZDOBY

1. základní systém rozvrhu výzdoby na stránce v románských rukopisech

--a.výzdoba vázaná na iniciály otevřených forem

--b.výzdoba vázaná na iniciály zavřených forem, které expandují do bordur kaudami

--c.celostrané typy obrazů

--d.v kombinaci s postavami volně v bordurách (dle byzantského systému)

2. skladba medailonů

--a.aditivní přisazování

--b.medailony v podobě závitnic stvolů

--c.aditivní skladba s prostředkující rozvilinou (byzantisující aditivní sestavy)

3) typy medailonů

--a.s rámem z prostých útlých lišt (s dessinovými prstenci)

--b.ze stvolů a pásek

--c.plastické rámy medailonů s vnitřní obrubou

--d.hmotné typy rámu s ornamentálně zdobeným povrchem viz Tab.III.3)3.c.

--e.quadriloby a pletence

4) AKANT

1. laločnaté akanty

--a.palmety

--b.polopalmety

--c.výrazně spirálovitě stáčené listy

--d.výrazně zkrácené listy

--e.šroubovitě přetáčené listy

--f.vidlicovité a trubicovité listy

--g.složité skladby laločnatých akantů

2. kadeřavé akanty

--a.laločnaté

--b.zaostřené

--c.kombinující laločnaté a zaostřené tvary

3. zaostřené akanty

--a.zaostřené palmety

--b.zaostřené polopalmety

--c.spirálovitě stáčené

--d.výrazně zkrácené

--e.šroubovitě přetáčené

--f.vidlicovité a trubicovité

--g.složité sestavy ze zaostřených listů

4. listy kombinující laločnaté a zaostřené formy akantu

--a.palmety

--b.polopalmety

--c.spirálovitě stáčené listy

--d.výrazně zkrácené listy

--e.šroubovitě přetáčené listy

--f.vidlicovité a trubicovité listy

--g.sestavy z listoví kombinujícího laločnaté a zaostřené tvary

5) DROBNÉ OVÍJEJÍCÍ A OBALUJÍCÍ LISTOVÍ

1. drobné lístky (bobulovité)

--a.základní typy zavíjených lístků

--b.základní varianty zavínutých lístků

- c. varianty ovíjení stvolů a těl iniciál
- d. základní typy obalování stvolu a těl iniciál
- e. kombinace obalování a ovíjení
- 2. ostatní druhy listoví užívané k ovíjení a obalování stvolu a těl iniciál

--a. laločnaté listoví

- b. zaostřené listoví
- c. kombinace laločnatých a zaostřených forem

3. vidlicovité motivy (ve spojení s obalujícím listovím)

- a. se zaostřenými polopalmetami
- b. se zavíjenými listy
- c. se zavinutými listy
- d. kombinace zavíjených a zaostřených listů

4. stvolý doplňované zavíjenými a zavinutými lístky

- a. sestavy ze zavíjených lístků
- b. trubicovité stvolý
- c. orientační základní schémata rozvilin a srostlic

6) SRDČITÉ A KAPKOVITÉ LISTY

1. základní typy srdčitých a kapkovitých listů

- a. varianty základních typů
- b. srdčité listy v obrysové pásce
- c. sestavy srdčitých listů s vepsaným trojlistem

2. konstrukčně či pohybově složité sestavy

- a. motiv vepisovaného listu do srdčitého listu z obrysové pásky
- b. atypický způsob vepisování z boku obrysové pásky

7) GEOMETRICKÉ MOTIVY

1. abstraktní lineární ornamenty

- a. linie ráků
- b. vlnovky
- c. klikatky a zubořez
- d. čtvercové, obdélné a routové sestavy
- e. kruhové formy
- f. rostlinné lineární abstraktní ornamenty
- g. kombinace předešlých lineárních geometrických ornamentů

2. pletence

- a. základní typy pletencových vlysů
- b. pletencové prstence
- c. nárožní pletence těl iniciál (kornua)

3. prstence

- a. lineární
- b. barevně a kresebně odlišené, ale v šířce těla iniciály či stvolu
- c. bobulovité prstence
- d. cibulovité prstence
- e. zoomorfni prstence viz Tab. III. 7) 3. e.

4. kolénka

- a. jednodílná
- b. dvojdílná
- c. trojdílná (kombinace středové bobule s bočními lasturami)

5. lasturovité motivy

- a. základní typy
- b. trojlisté lastury

--c. lasturovité srostlice

8) TROJLISTY

1. trojlisté palmety

--a. laločnaté

--b. zaostřené

--c. kombinace zaostřených a laločnatých forem

--d. šroubovitě přetáčené trojlisté palmety

--e. zpětně přetáčené trojlisté palmety

2. trojlisté polopalmety

--a. laločnaté

--b. zaostřené

--c. kombinující zaostřené a laločnaté tvary

--d. šroubovitě přetáčené

--e. zpětně přetáčené trojlisté polopalmety

3. trojlisté aditivní sestavy

--a. trojlist vepsaný do trojlistu

--b. sestavy z typu a)

9) KVĚTINOVÉ SROSTLICE

1. rosety

--a. základní varianty

--b. rosety ze šroubovitě přetáčených lístků

--c. rosety z člunkovitých lístků

--d. aditivní sestavy

2. liliové květinové srostlice

--a. trojlisté liliové sestavy dle byzantských typů roset (Tab.I.11) 1.d-f)

--b. liliový list

--c. aditivní liliové sestavy

--b. kombinace forem liliových srostlic

3. nálevkovité květinové srostlice

--a. varianty nálevkovitého listu

--b. aditivní sestavy nálevkovitých srostlic

--c. trychtýřovité sestavy

--d. nálevkovité srostlice kombinující ostatní druhy srostlic

4. kalichovité květinové srostlice

--a. z trojlistého okvěti

--b. z dvojice lístků

--c. trojlisté kalichovité sestavy

--d. kalichovitý list a jeho sestavy

5. kombinace konstrukcí květinových srostlic

--a. kombinace roset lilií a kalichovitých forem

--b. vidlicovité srostlice a sestavy

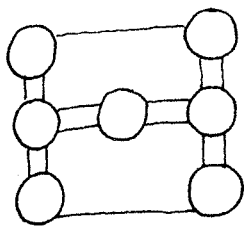
10) SYSTÉM VÝZDOBY BORDUR

1. byzantské typy viz Tab.I.12) a Tab.II.12): např. volné figury v interkolumniu nebo volná postava vedle textu, ale stojící na rozvilině

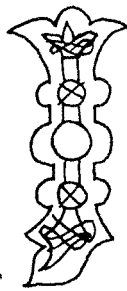
2. románské typy viz Tab.III.10): např. iniciály + kaudy nebo figurální motivy vázané na těla iniciál (+ komentář v kap.I.2.3)

①

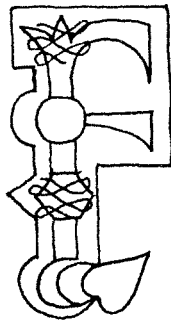
1)



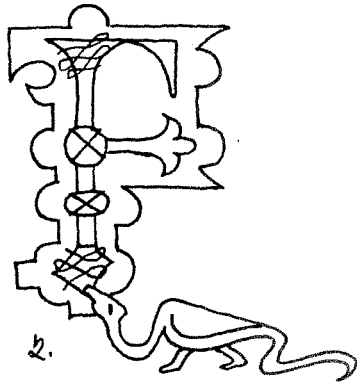
a.1.



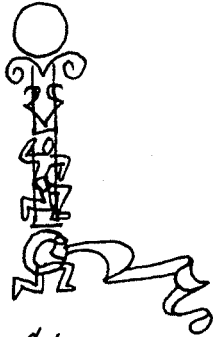
b.1.



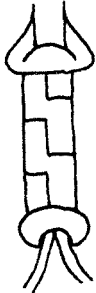
b.1.



b.1.

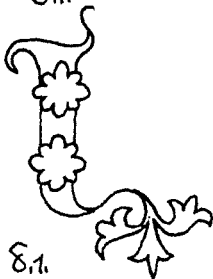
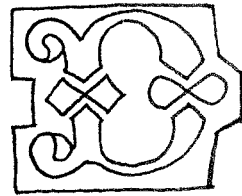


c.1.

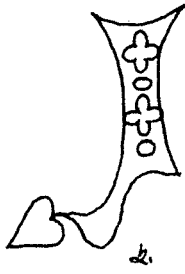


d.1.

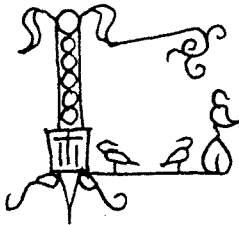
3.



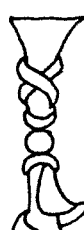
e.1.



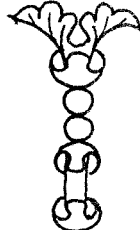
f.1.



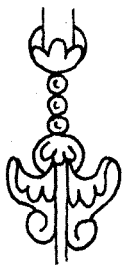
g.1.



h.1.



i.1.



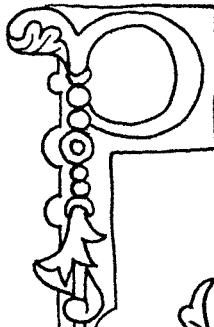
j.1.



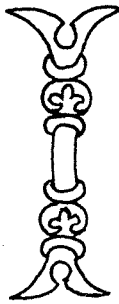
k.1.



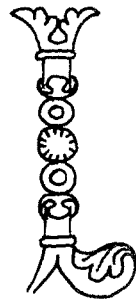
l.1.



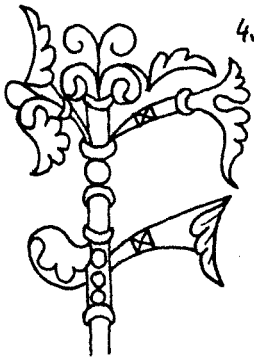
m.1.



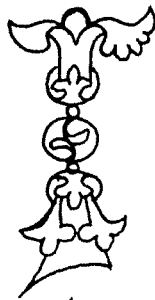
n.1.



o.1.



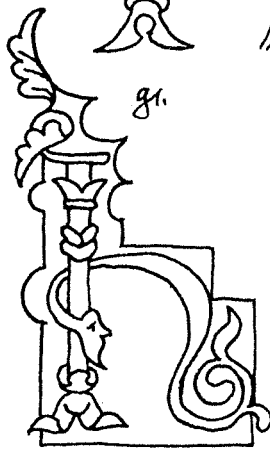
p.1.



q.1.



r.1.



s.1.

AS 1

2)



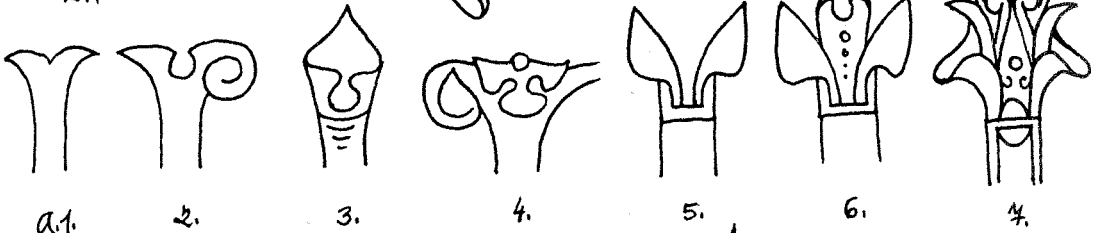
b.1.

2.

3.

4.

3)



a.1.

2.

3.

4.

5.

6.

4.



AS a. 8.

9.

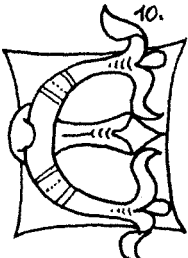
10.



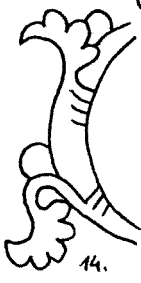
AS a. 11.



12.



13.



14.



b.1.



2.



3.



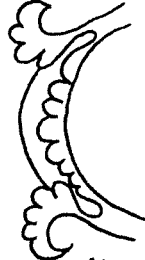
AS b. 4.



5.



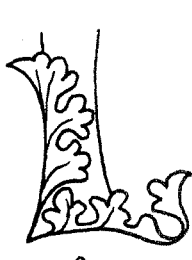
6.



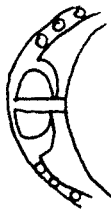
7.



8.



9.



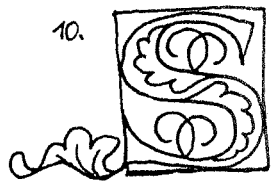
6.



e.1.



2.



10.

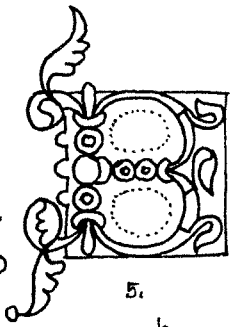
A87 A83



A8 e.3.

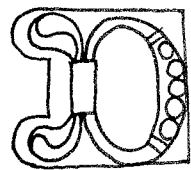


4.



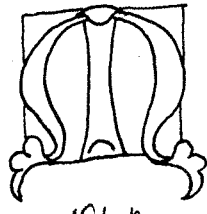
5.

4)

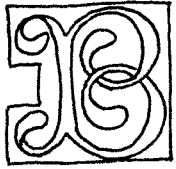


b.1.

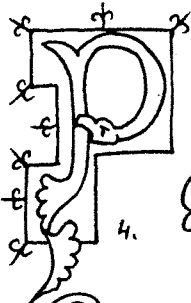
A84)



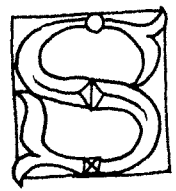
A8 b.2.



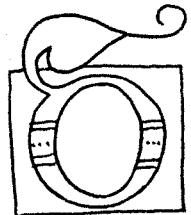
3.



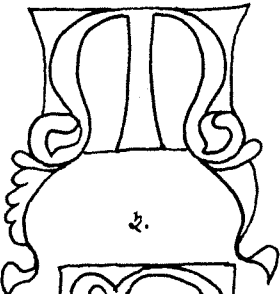
4.



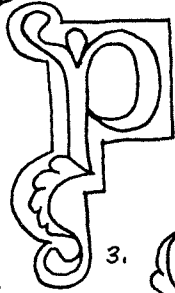
5.



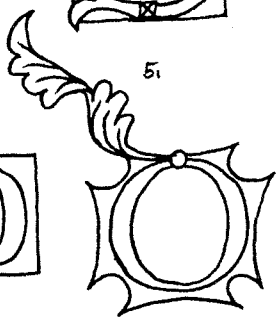
c.1.



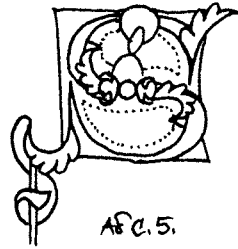
2.



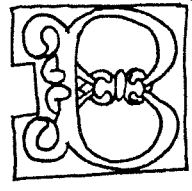
3.



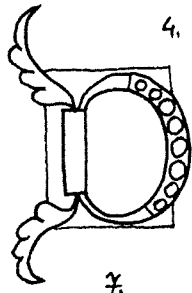
4.



A8 c.5.



6.



7.



8.

5)



a.1.



2.



3.



4.



b.1.



2.



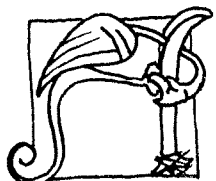
A8 b.3.



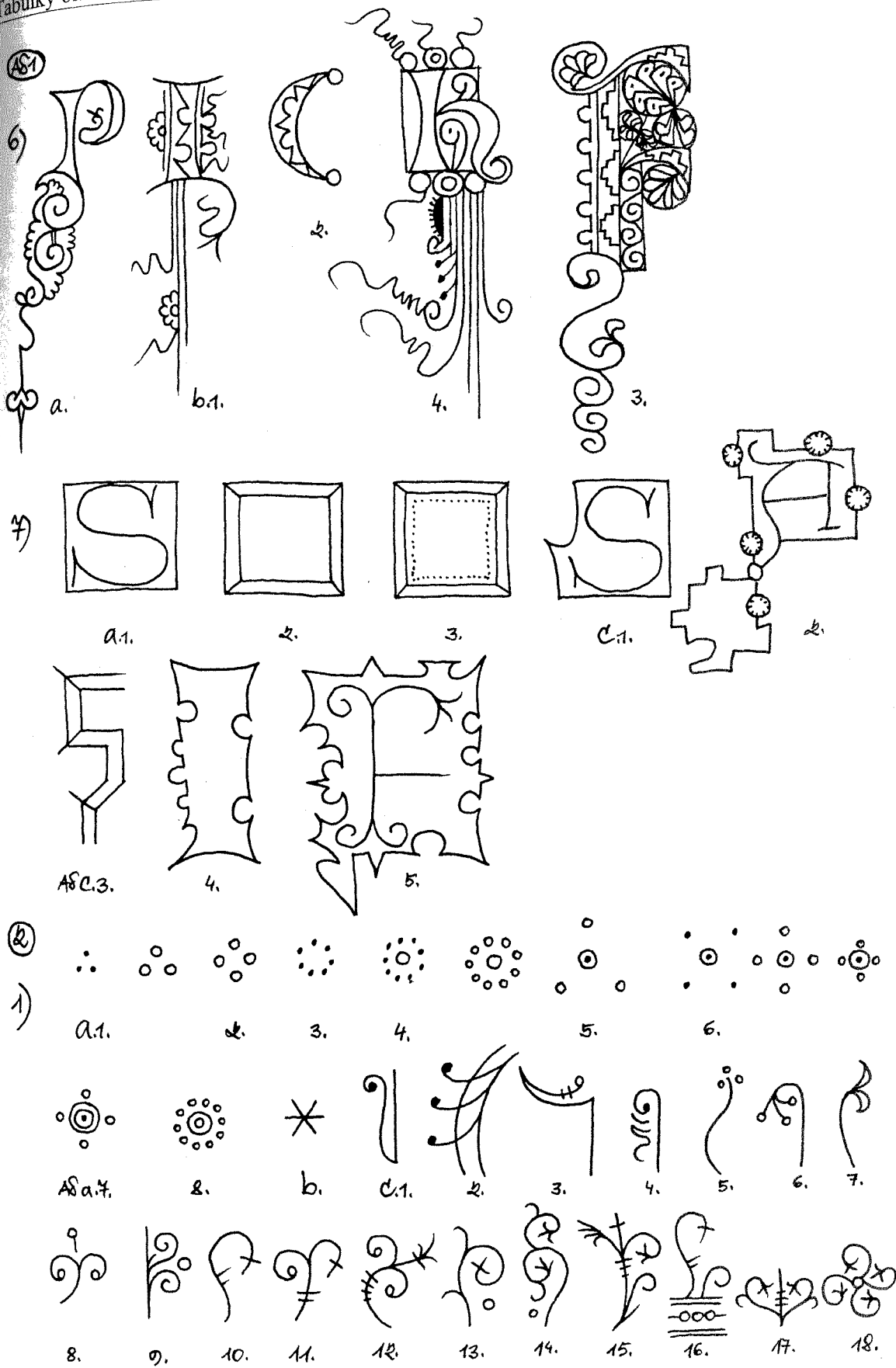
4.



5.



6.



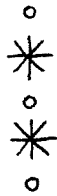
Ab 2) AS 1)



8.1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



AS 8.10.



11.



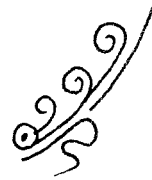
12.



13.



14.



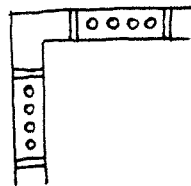
15.



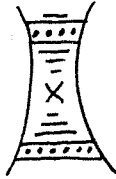
16.



AS 8.14



18.



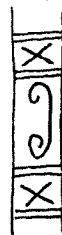
19.



20.

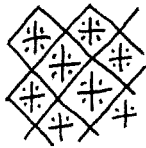


21.

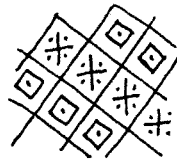


22.

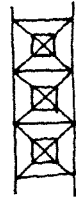
2)



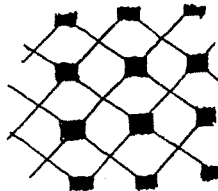
a.1.



2.



b.1.

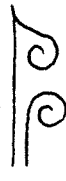


2.

3)



a.1.



2.



3.



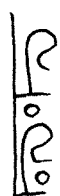
4.



5.



6.



7.



b.



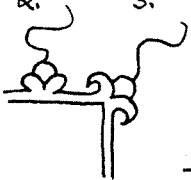
c.1.



2.



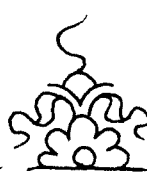
3.



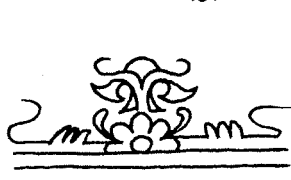
4.



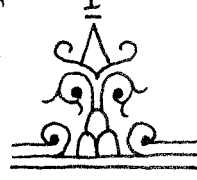
5.



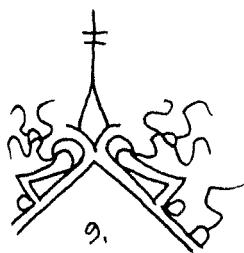
6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



8.1.

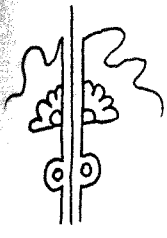


15.



3.

AS2 AS3



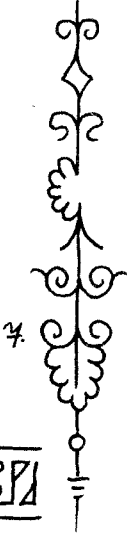
AS24.



5.



6.



7.

4)

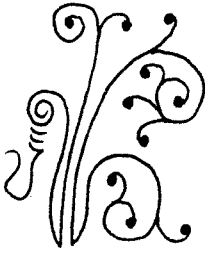


a.1.



2.

AS4)



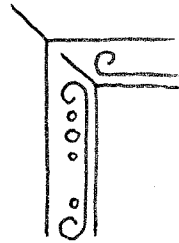
ASa.3.



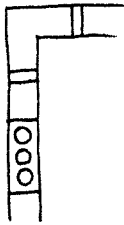
b.1-2



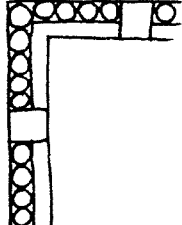
c.1.



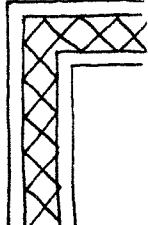
2.



ASc.3.



4.



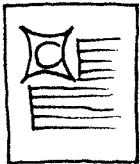
5.



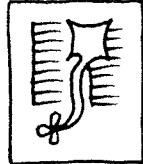
6.

3)

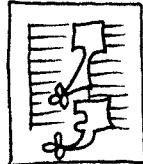
1)



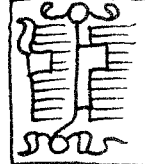
b.1.



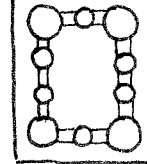
2.



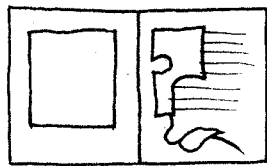
3.



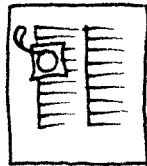
4.



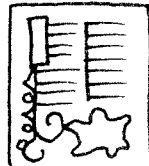
c.1.



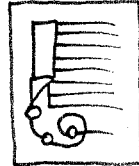
ASc.2.



8.1.

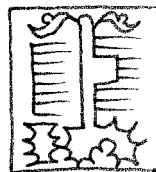
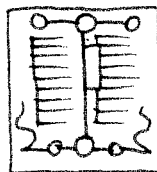
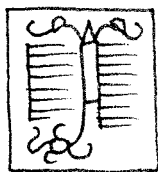
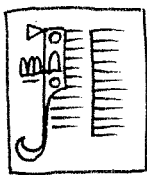


2.



3.

As3 As1



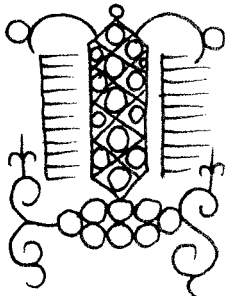
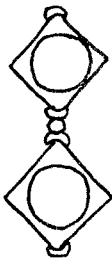
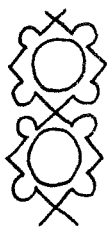
As 8.3b.

4.

5.

6.

b)



3)



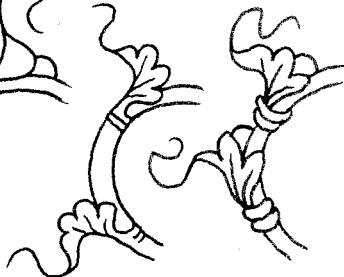
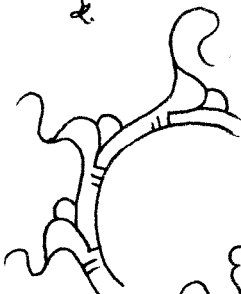
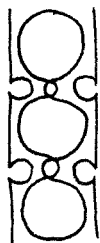
a.1.

2.

a.1.

2.

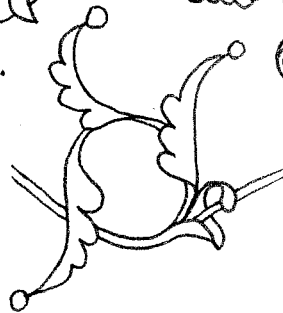
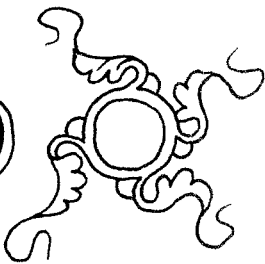
3.



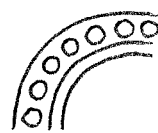
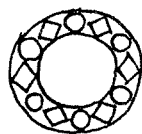
b.1.

2.

3.



4.



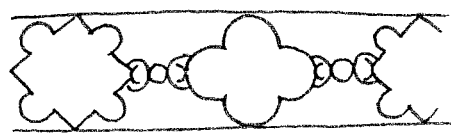
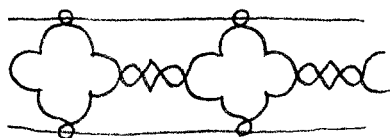
c

8.1.

2.

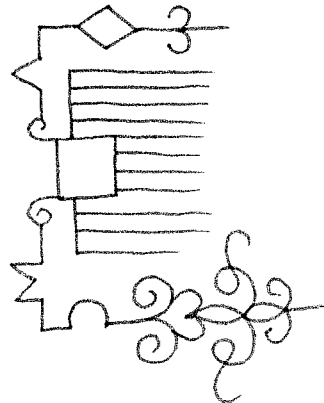
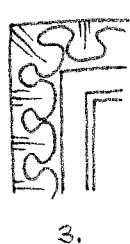
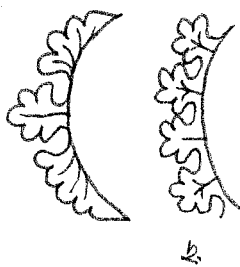
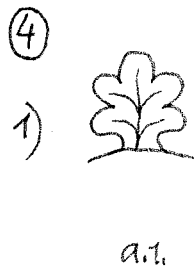
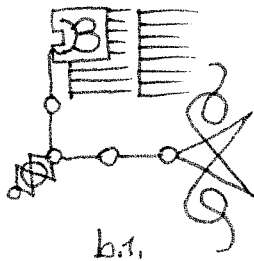
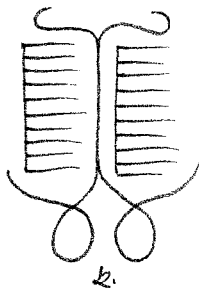
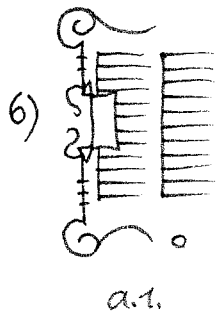
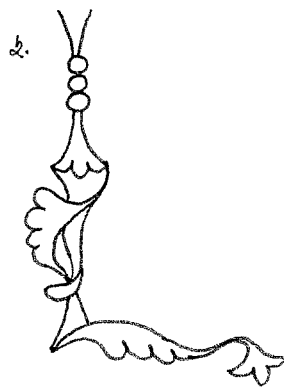
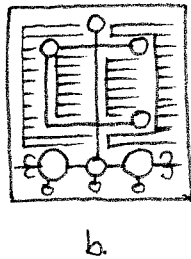
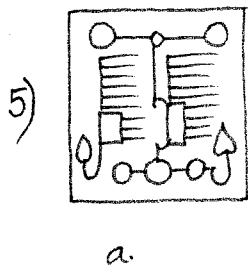
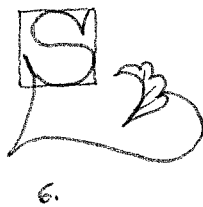
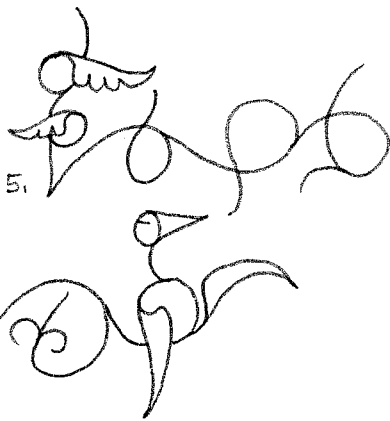
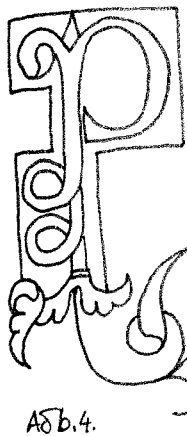
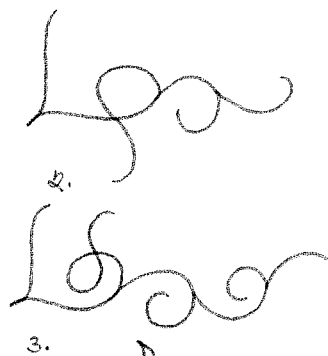
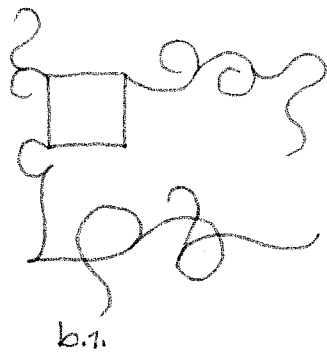
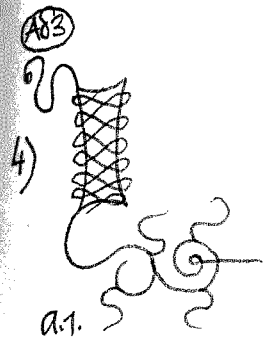
3.

4.

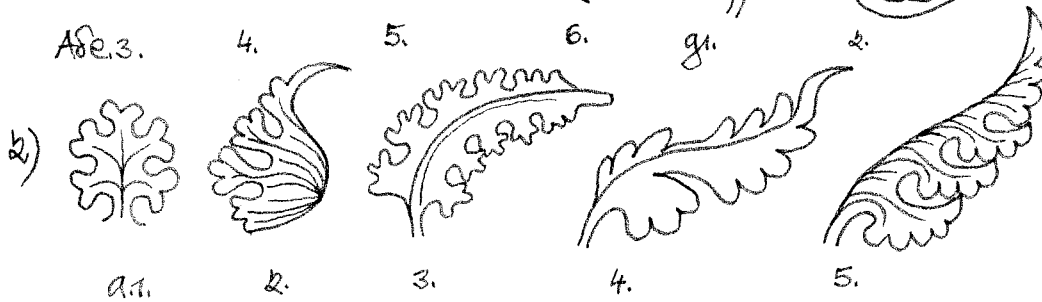
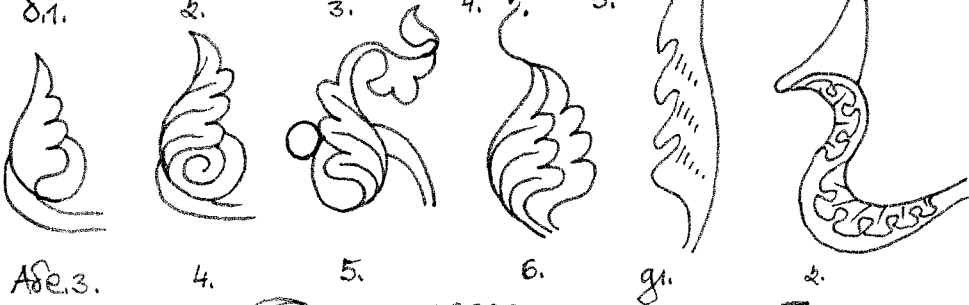
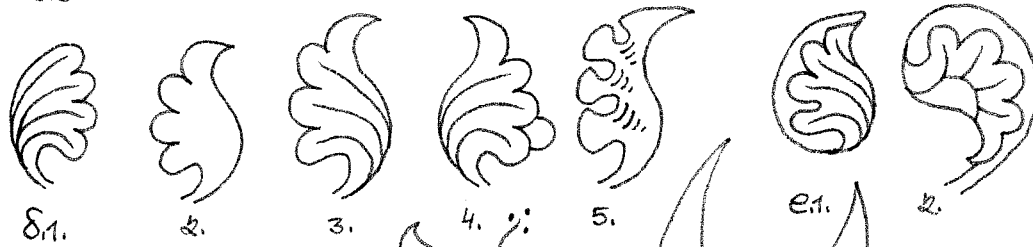
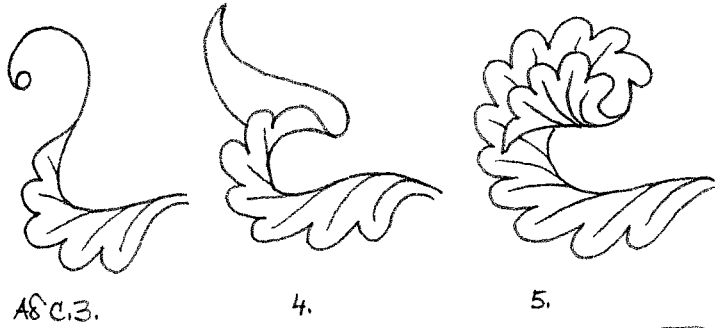
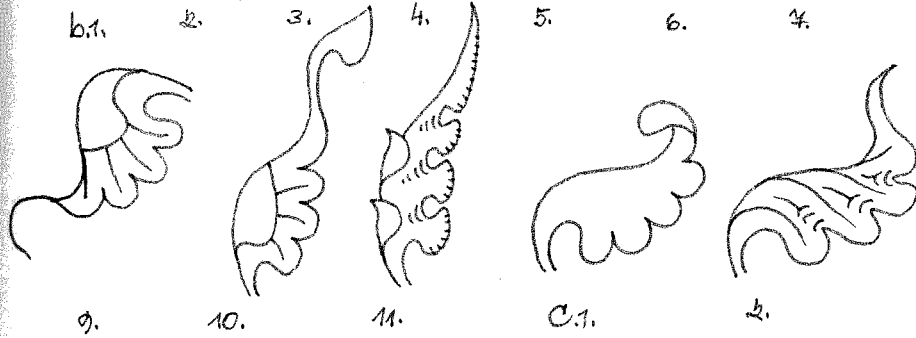
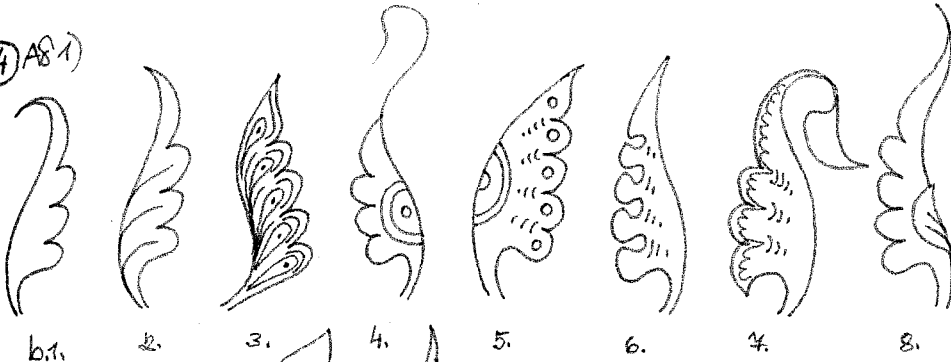


e.1.

2.



(A84) A81)



(A84) A82)



A8a.6.



7.



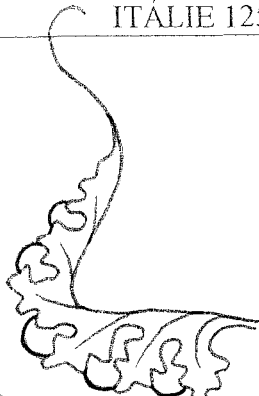
8.



9.



10.



11.



12.



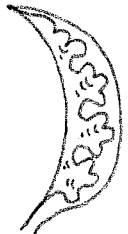
13.



14.



15.



16.



17.



b.1.



b.



3.



c.1.



2.



3.



4.



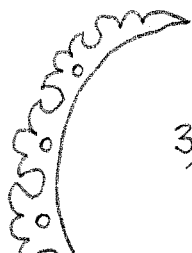
5.



6.



7.



8.

3)



a



b.1.



2.



3.

(A85)



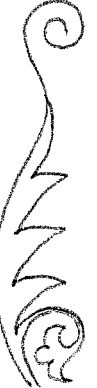
A8b.4.



5.



6.



7.

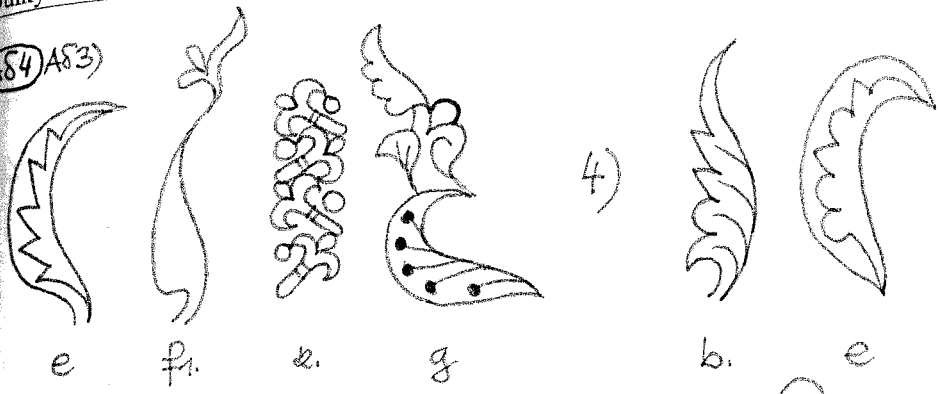


c

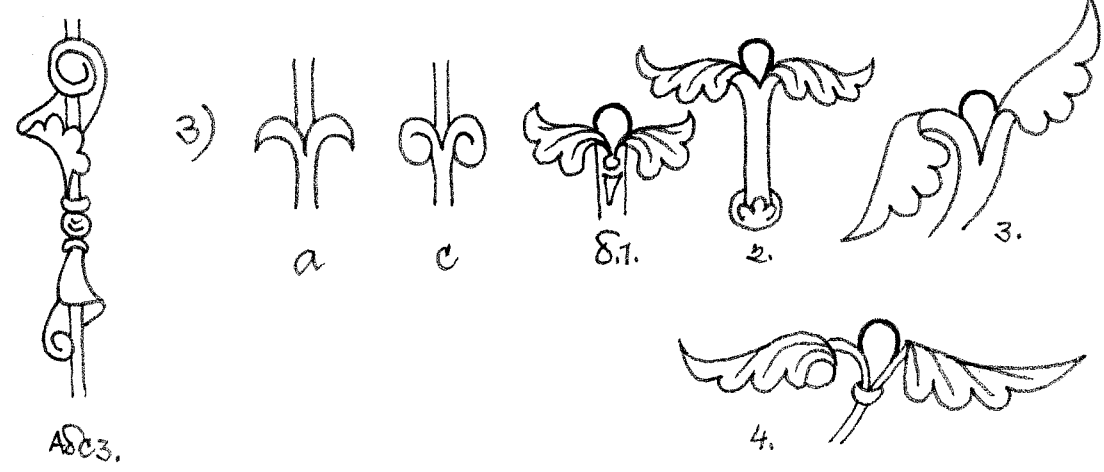
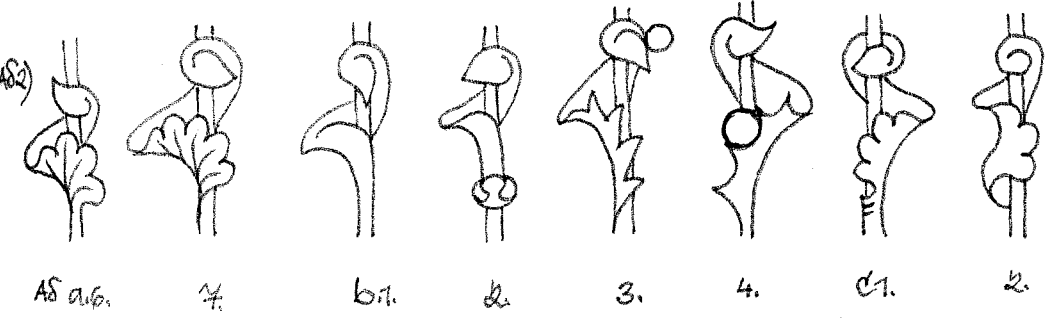
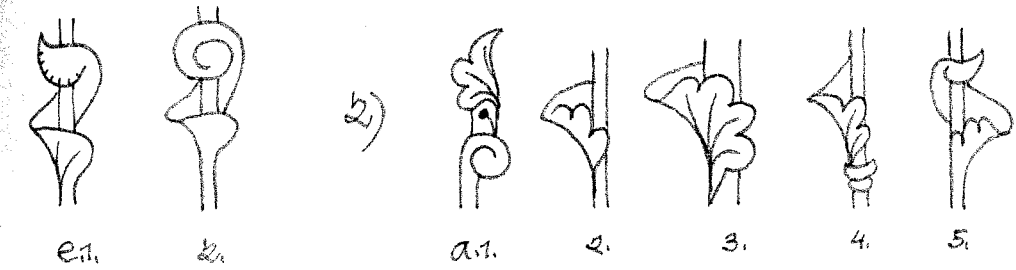
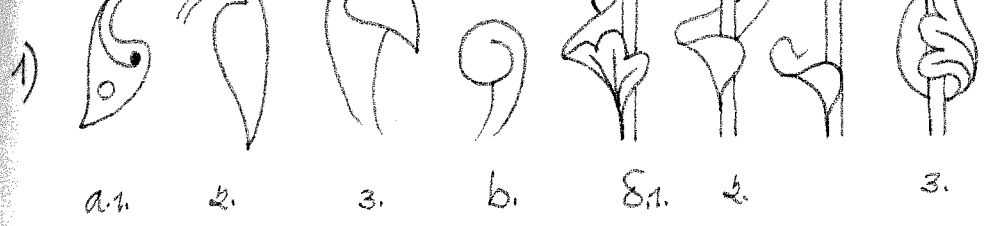


8.

(A84) A83)



⑤



A8 c.3.

A85

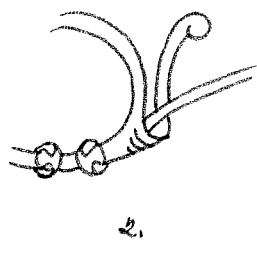
4)



a



b.1.



2.



3.



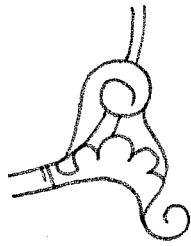
4.



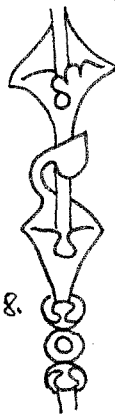
A85b.5



6.



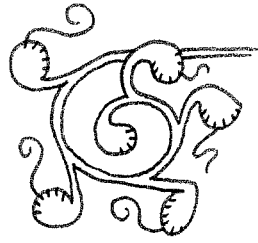
7.



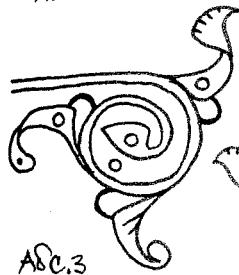
8.



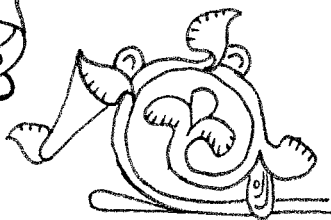
C1.



2.



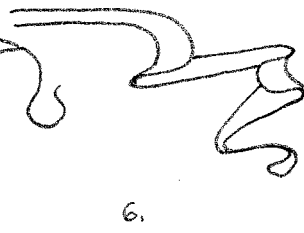
A85c.3



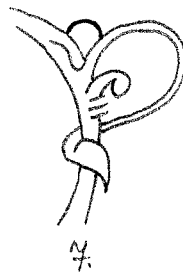
4.



A85c.5



6.



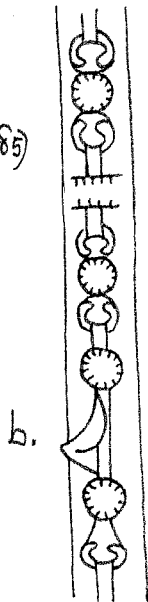
7.

5)



a

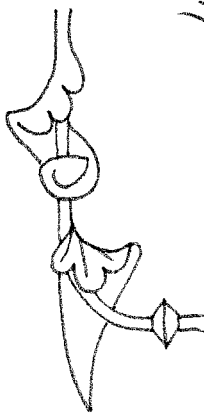
A85



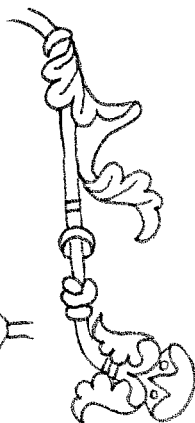
b.



C1.



2.

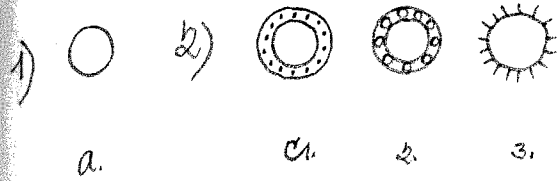


3.

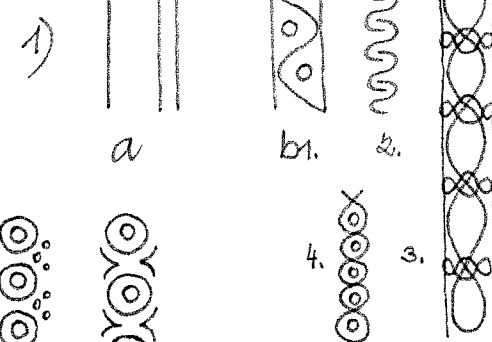


8

6)

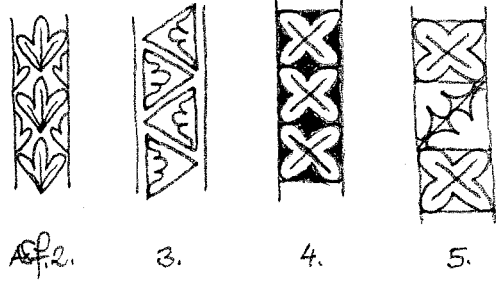
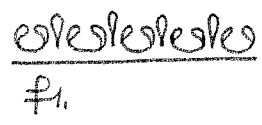
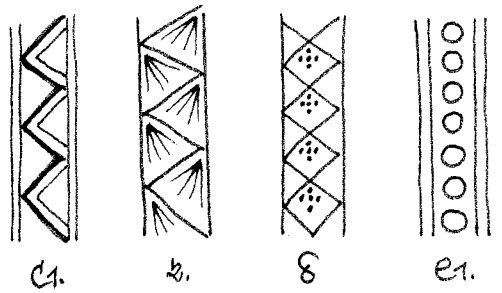


7)

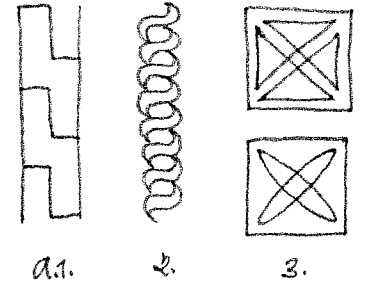


8)

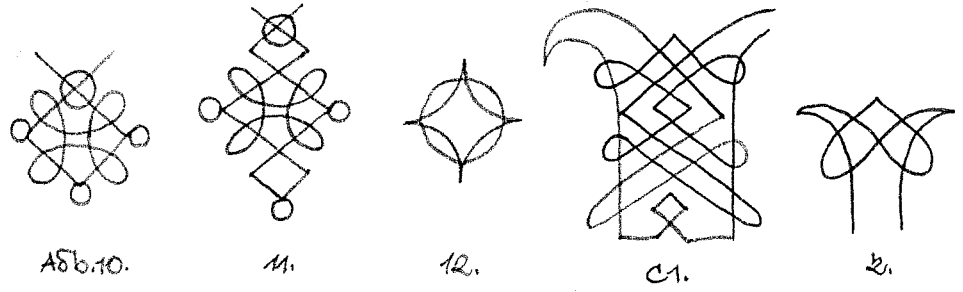
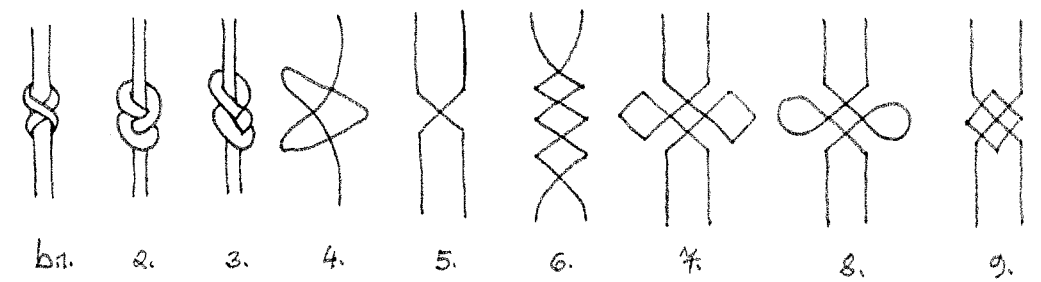
9)



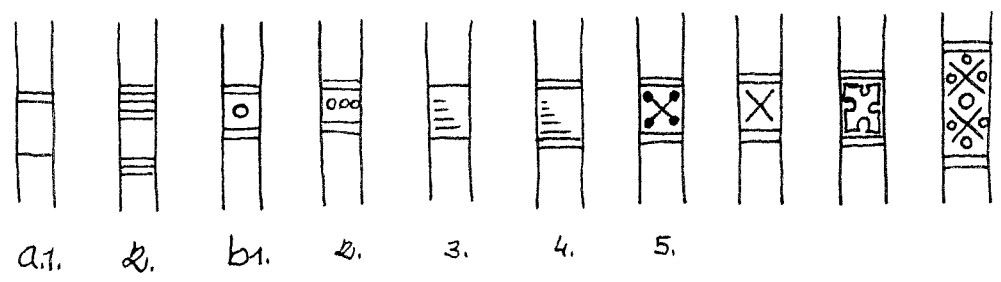
2)



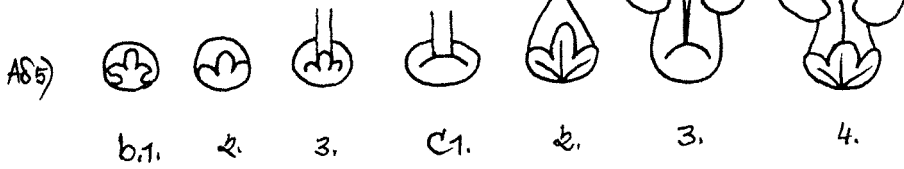
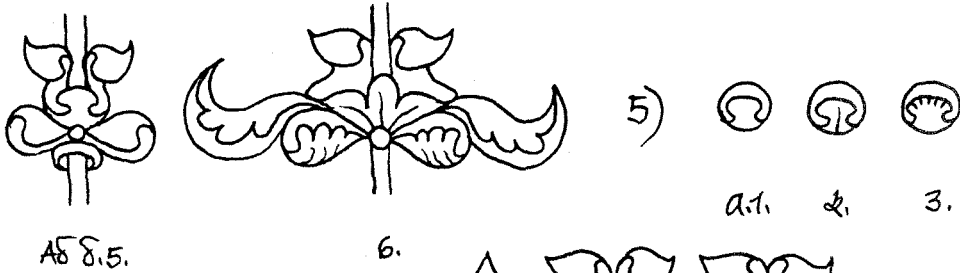
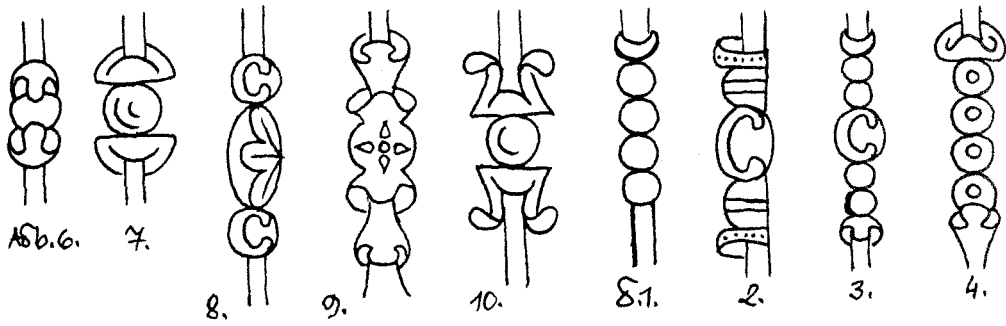
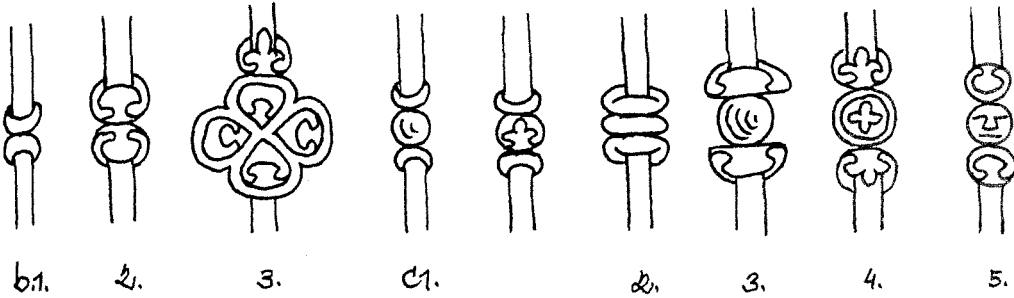
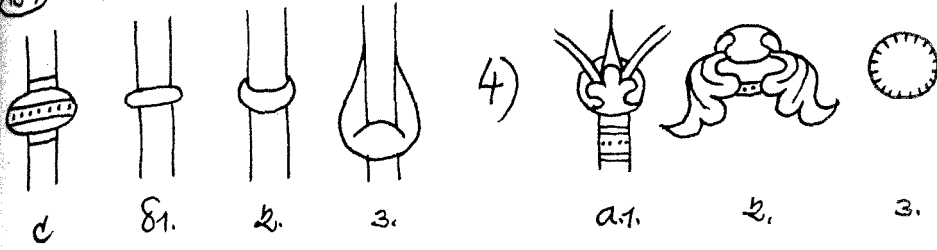
10)



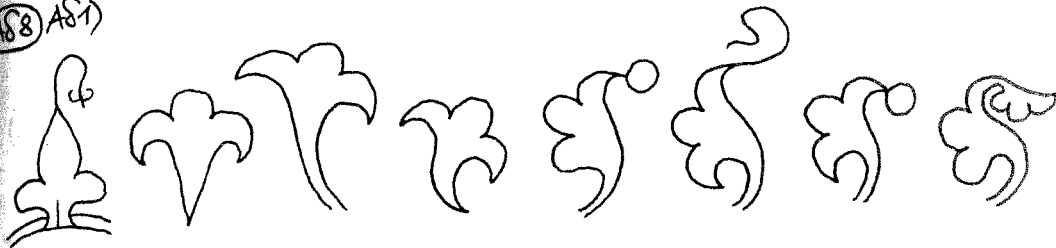
3)



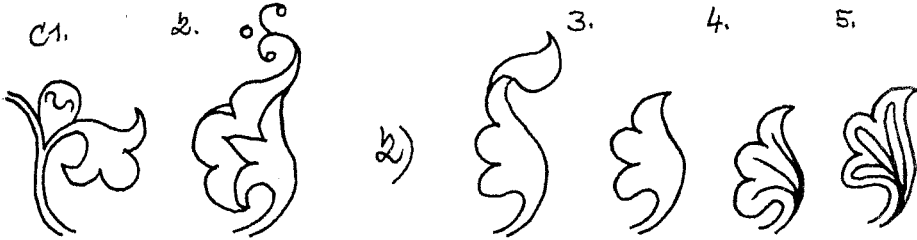
484 483



AS 8 AS 1)



c1. 2. 3. 4. 5. 6.

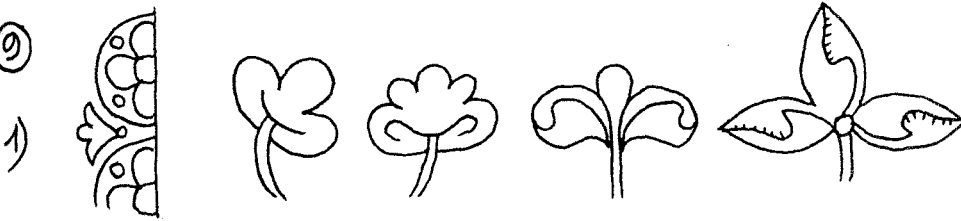


AS c 7. 8. AS a. 3. c1. 2. 3.

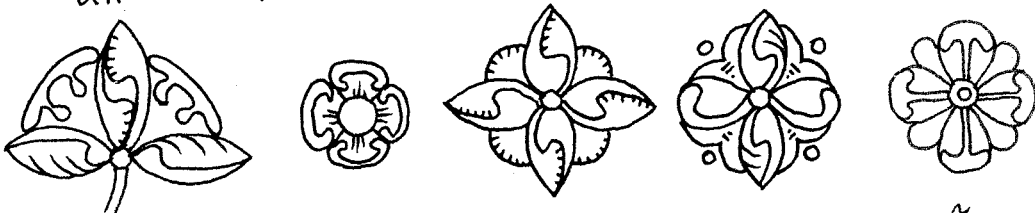


AS c 4. 8. 1. 2. e 3) a b

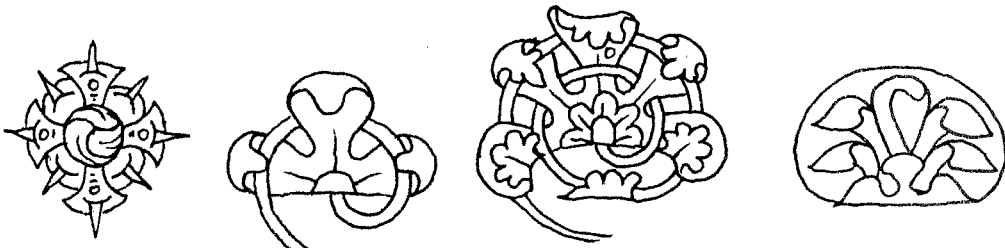
9)



a1. 2. 3. b1. 2.



AS b. 3. 4. 5. 6. 7.

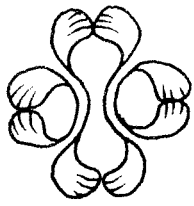


AS b. 8. c1. 2. 3.

AS 1)



81.



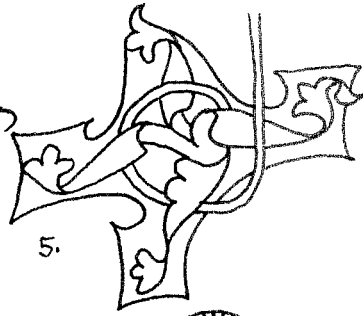
2.



3.

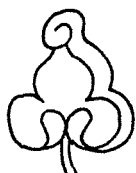


4.

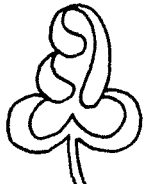


5.

2)



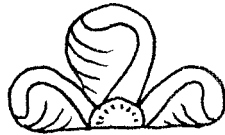
a.1.



2.



3.



4.



5.



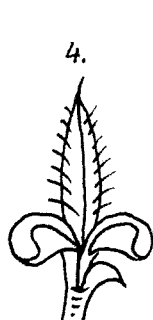
AS a. 6.



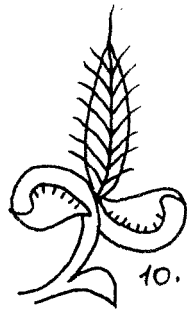
7.



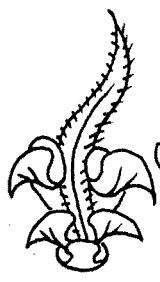
8.



9.



10.



AS a. 11.



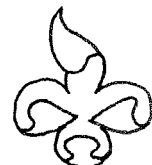
+ b. 2. b.



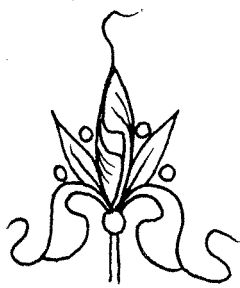
AS b. 3.



4.



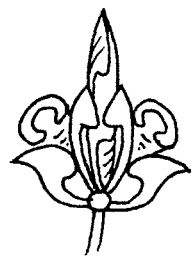
5.



c. 1.



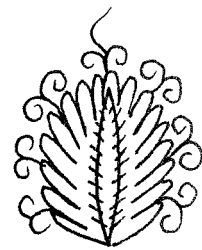
2.



3.

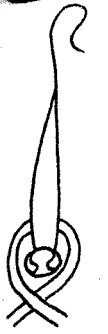


4.

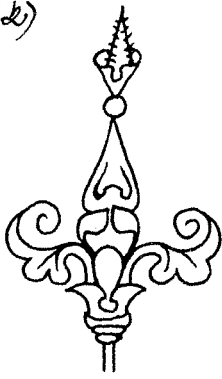


5.

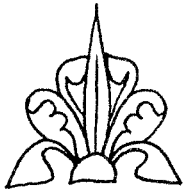
A89 A8e)



8.1.



8.2.



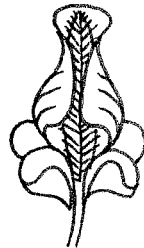
3.



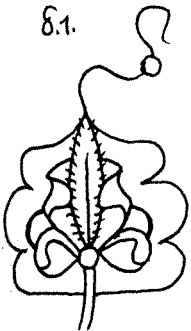
4.



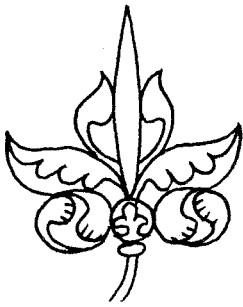
5.



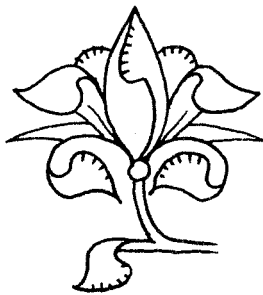
6.



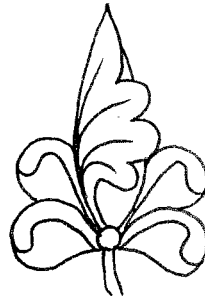
7.



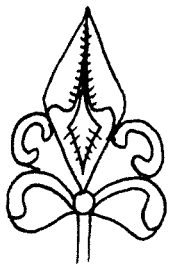
8.



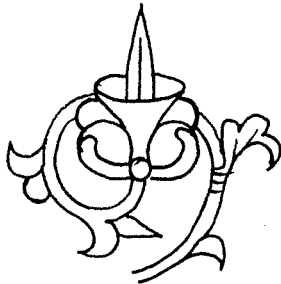
9.



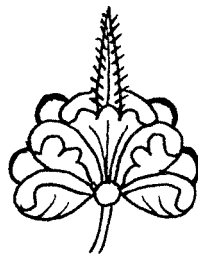
10.



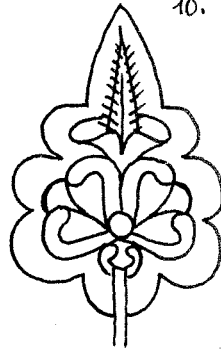
11.



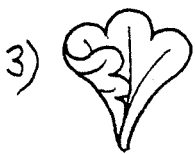
12.



13.



14.



a.



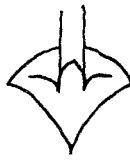
c1.



2.



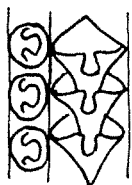
3.



4.



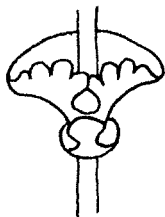
5.



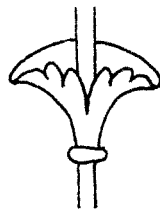
A8c.6.



7.



8.



9.

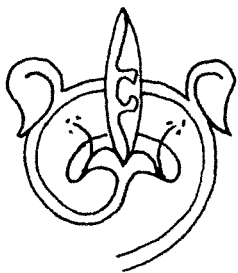


10.

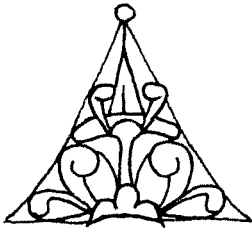
AS 3)



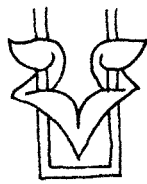
8.1.



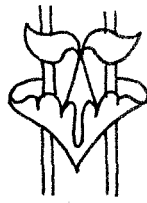
2.



3.



4.

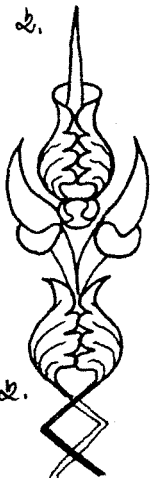


5.

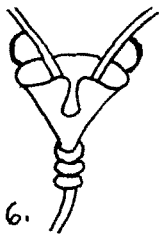


4)

b.1.



2.



6.



7.



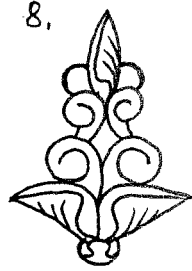
8.



3.



4.



5.

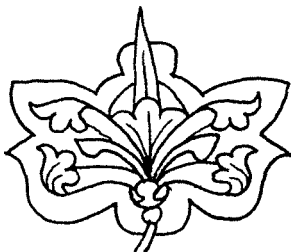
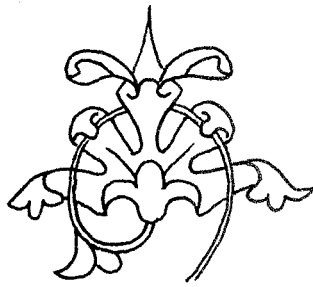
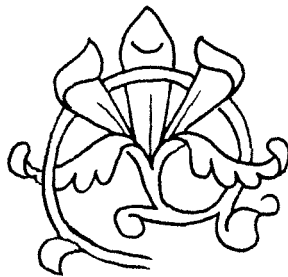


AS b. 6.

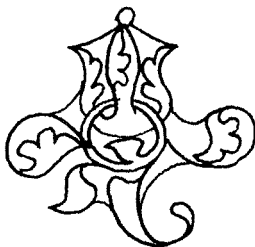


7.

5)

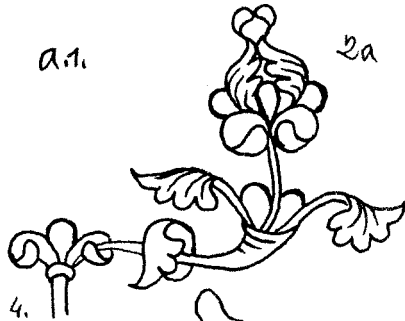


AS a. 2b.



3.

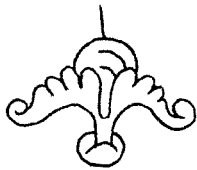
a.1.



2a



b.1.



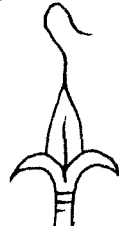
2.



3.



4.



5.

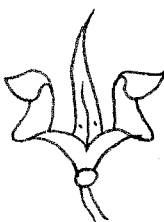


6.

ASb 5)



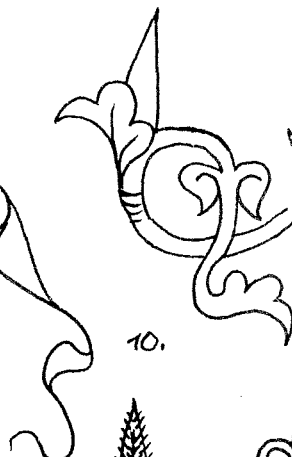
ASb.7.



8.



9.



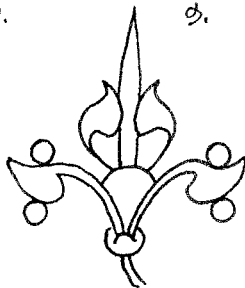
10.



11.



12.



13.



14.



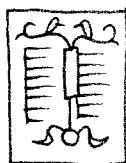
15.



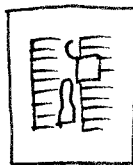
16.

10

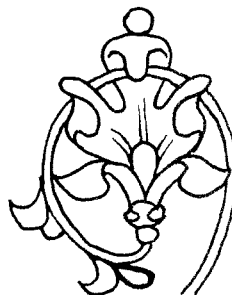
1)



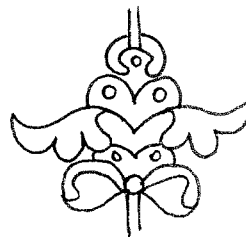
a



b.1.

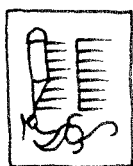


ASb.14.

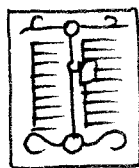


18.

2)

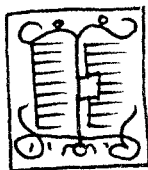


a



b.

3)



a

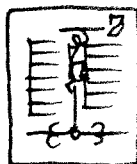


b

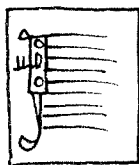
4)



a.



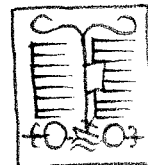
b.1.



c.



d



e

1) INICIÁLY**1. tělem iniciály lišty**

- a. aditivní typ z lišt a kornuí
- b. lišty medailony a kombinace pletenců
- c. typ přisazených lišt-žerdí
- d. kombinace medailonů a quadrilobů
- e. tělo iniciál z žerdí
- f. žerdí v tělech iniciál v kombinaci obalování a ovíjení
- g. žerdí v tělech iniciál v kombinaci nálevek a figurálních motivů

2. tělem iniciály stvolů (původně pásy, stuhy, pletence)

- a. základní typ bez rámu vnějšího pole (otevřené formy iniciál) viz Tab. IV. 1) 2. a.
- b. základní typ s rámem vnějšího pole (uzavřená forma iniciály)
- c. tělem iniciály rozviliny a pletence

3. těla iniciál z rostlinných motivů

- a. nálevkovité a trubicovité tvary
- b. dřík obalovaný rostlinnou ornamentikou
- c. tělo iniciály ovíjené rostlinnou ornamentikou viz žerdí – Tab. V. 1) 1. e-g.
- d. tělo iniciály jako rub šroubovitého přetáčení listu
- e. kombinace těl iniciál z rostlinných prvků

4. tělem iniciály hladký dřík

- a. bez rámu vnějšího pole
- b. s orámovaným vnějším polem (od stvolů a trubic přes listové kaudy, obalování těl po vidlicovité hladké dřívky s monstry)
- c. kombinace hladkého dřívku s ostatními typy konstrukcí iniciál

5. tělem iniciály figurální motivy (lidská či zvířecí)

- a. tělem iniciál lidské postavy
- b. tělem iniciály monstra
- c. tělem iniciály kombinace monster a lidských postav

6. kaligrafické iniciály

- a. tělem stvol
- b. tělem prostý tvar litery (vnější i vnitřní pole iniciály s kaligrafickými ornamenty)

7. typy rámu vnějších polí (shrnutí)

- a. bez orámovaného vnějšího pole
- b. prostý pravoúhlý rám vnějšího pole
- c. rám obrysově sledující tvar těla iniciály
- d. s pravoúhlými segmenty i nezávislými na tvaru těla iniciály
- e. dynamicky prokrajované rámy vnějších polí i tvarově nezávislých na těle iniciály

2) KALIGRAFICKÉ ORNAMENTY**1. linie, body a jejich sestavy**

- a. body a kruhové formy
- b. linie a jejich sestavy
- c. bičíky a základní vidlicovité sestavy
- d. dessinové a kaligrafické sestavy ve vnitřních a vnějších polích iniciál

2. plošné výplně (tapety)

- a. varianty lineární skladby do sítě
- b. fasetování
- c. kruhové sestavy
- d. kapkovité a srdčité sestavy

3. jednotlivé nejužší motivy kaligrafických iniciál

- a.základní formy bičků
 - b.bobule a jejich sestavy s bičkou
 - c.základní druhy kruhových sestav ve vnitřních polích kaligrafických iniciál
 - d.základní druhy sestav ve vnějších polích kaligrafických iniciál a v bordurách
- 4.komposičně komplikované druhy kaligrafických ornamentů

- a.základní typy kaligrafických rozvilin
- b.pseudokufické ornamenty
- c.dessinové sestavy rámu vnějších polí iniciál

3)SYSTÉM VÝZDOBY

1.základní systém rozvrhu výzdoby na stránce

- a.výzdoba vázaná na iniciály otevřených forem
- b.výzdoba vázaná na iniciály zavřených forem, které expandují do bordur kaudami
- c.celostrané typy obrazů
- d.základní kombinace typů rozvrhu výzdoby na stránce

2.skladba medailonů

- a.aditivní přísazování
- b.svíráání medailonů
- c.aditivní kombinace medailonů s pravouhlymi terči (byzantisující typy)

3)typy medailonů

- a.s rámem z prostých útlých listů (s dessinovými prstenci)
- b.ze stvolů a pásek
- c.plastické rámy medailonů s vnitřní obrubou
- d.hmotné typy rámu s ornamentálně zdobeným povrchem
- e.quadriloby a rámy medailonů z pletenců

4.schémata rozvilinové skladby (ve výzdobě bordur)

- a.pravidelné závitnice
- b.proplétané závitnice
- c.rozvilinová skladba ze šroubovitě a spirálovitě přetáčených rubů listů

5.systém rozvrhu žerdí

- a.pravouhle zalamované žerdi s přísazovanými medailony
- b.žerdi s přísazovanými pravidelnými závitnicemi a medailony

6.schémata kombinující žerdi a rozviliny

- a.varianty vertikálních žerdí a horisontálních rozvilin
- b.varianty kombinující vertikální i horisontální žerdi s rozvilinami

4)AKANT

1.laločnaté akanty

- a.palmety
- b.polopalmety
- c.spirálovitě stáčené laločnaté akanty
- d.výrazně zkrácené laločnaté listy
- e.šroubovitě přetáčené listy
- f.vidlicovité a trubicovité listy
- g.složité skladby laločnatých akantů (od zvlnění okrajů po kombinace šroubovitěho přetáčení)

2.kadeřavé akanty

- a.laločnaté
- b.zaostřené
- c.kombinující laločnaté a zaostřené tvary

3.zaostřené akanty

- a.zaostřené palmety

- b.zaostřené polopalmety
- c.spirálovitě stáčené
- d.výrazně zkrácené
- e.šroubovitě přetáčené
- f.vidlicovité zaostřené listy
- g.složité sestavy ze zaostřených listů – rozvilinové skladby ze zaostřeného listoví

4.listy kombinující laločnaté a zaostřené formy akantu

- a.palmety
- b.polopalmety
- c.spirálovitě stáčené listy
- d.výrazně zkrácené listy
- e.šroubovitě přetáčené listy
- f.vidlicovité a trubcovité listy
- g.sestavy z listoví kombinujícího laločnaté a zaostřené tvary

5)LISTOVÍ OVÍJEJÍCÍ A OBALUJÍCÍ STVOLY A ŽERDÍ

1.drobné lístky (bobulovité)

- a.základní typy zavíjených lístků
- b.základní varianty zavíjených lístků
- c.varianty ovíjení stvolů a těl iniciál – v izolované podobě viz Tab.IV.5)1.c.
- d.základní typy obalování stvolu a žerdí
- e.kombinace obalování a ovíjení (list obalující žerď ji ovíjí svým přetočeným výběhem)

2.ostatní druhy listoví užívané k ovíjení a obalování stvolů a žerdí

- a.laločnaté listoví
- b.zaostřené listoví
- c.kombinace laločnatých a zaostřených forem listoví

3.vidlicovité a trubcovité motivy (ve spojení s obalujícím listovím)

- a.se zaostřenými formami listoví
- b.se zavíjenými listy
- c.se zavínutými listy
- d.kombinace zavíjených a zaostřených listů

4.komplikované typy motivů vázaných na výzdobu žerdí a stvolů

- a.stvoly ze zavíjených a zavínutých lístků
- b.trubicovité a nálevkovité sestavy ve výzdobě stvolů
- c.základní typy závitnic v rozvilinách a srostlicích rozvilinových

5.atypické motivy ve výzdobě žerdí

- a.základní typ s trojdílnými kolénky a laločnatým listovím ovíjejícím žerdi svými výhonky
- b.základní typ žerdí s vícedílnými kolénky, motivy přepásání žerdí podložené lištou
- c.typ žerdí s motivy výběhů volně expandujícími do bordur a pouze doprovázejícími, ale neovíjejícími žerdi
- d.žerdi s motivy roset, ovíjením a volnými zlatými bobulemi

6)SRDČITÉ A KAPKOVITÉ LISTY A ZLATÉ BOBULE

1.základní typy srdčitých a kapkovitých listů a zlatých bobulí

- a.varianty základních typů srdčitých listů
- b.varianty základních typů kapkovitých listů
- c.základní formy zlatých bobulí

2.konstrukčně či pohybově složité sestavy

- a.ze srdčitých listů
- b.z kapkovitých listů
- c.ze zlatých bobulí

7) GEOMETRICKÉ MOTIVY

1. abstraktní lineární ornamenty

- a. linie
- b. vlnovky
- c. klikatky a zubořez
- d. čtvercové, obdélné a routové sestavy
- e. kruhové formy
- f. rostlinné kresebné abstraktní ornamenty
- g. kombinace předešlých lineárních geometrických ornamentů viz Tab. IV. 7) 1. g.

2. pletence

- a. základní typy pletencových vlysů
- b. pletencové prstence
- c. nárožní pletence těl iniciál (kornua)

3. prstence

- a. lineární
- b. barevně a kresebně odlišené, ale v šířce těla iniciály či stvolu
- c. bobulovité prstence
- d. cibulovité prstence
- e. zoomorfni prstence viz Tab. III. 7) 3. e.

4. kolénka

- a. jednodílná
- b. dvojdílná
- c. trojdílná (kombinace středové bobule s bočními cibulovitými prstenci či lasturami)
- d. vícedílná kolénka

5. lasturovité motivy

- a. základní typy
- b. trojlisté lastury
- c. skladebně atypické lastury a lasturovité srostlice

8) TROJLISTY

1. trojlisté palmety

- a. laločnaté
- b. zaostřené
- c. kombinace zaostřených a laločnatých forem
- d. šroubovitě přetáčené trojlisté palmety
- e. zpětně přetáčené trojlisté palmety viz Tab. IV. 8) 1. e.

2. trojlisté polopalmety

- a. laločnaté (+ 3. varianta k Tab. IV. 8) 2. a)
- b. zaostřené
- c. kombinující zaostřené a laločnaté tvary
- d. šroubovitě přetáčené
- e. zpětně přetáčené trojlisté polopalmety
- f. přetáčené polopalmetové trojlisty

3. trojlisté sestavy

- a. palmetový list s přetočeným rubem do trojlistu (prostorová parafráze trojlistu vepsaného do trojlistu)
- b. k sobě (k hřbetu listu) přisazované trojlisté polopalmety

9) KVĚTINOVÉ SROSTLICE

1. rosety

- a. základní varianty
- b. vícelisté koncentrické rosety

--c. rosety z člunkovitě stáčených listů

--d. aditivní rosetové sestavy

2. liliové květinové srostlice

--a. trojlisté liliové sestavy dle byzantských typů roset (Tab.I.11)1.d-f)

--b. liliový list

--c. aditivní liliové sestavy

--b. kombinace forem liliových srostlic

3. nálevkovité květinové srostlice

--a. nálevkovitě stáčený list

--b. aditivní sestavy nálevkovitých srostlic

--c. trychtýřovité sestavy

--d. nálevkovité srostlice kombinující ostatní druhy srostlic

4. kalichovité květinové srostlice

--a. z trojlistého okvěti

--b. z dvojice listů

--c. trojlisté kalichovité sestavy

--d. kalichovitý list a jeho sestavy

5. kombinace konstrukcí květinových srostlic

--a. kombinace roset, lilií a kalichovitých forem

--b. vidlicovité srostlice a sestavy

10) SYSTÉM VÝZDOBY BORDUR

1. byzantská skladebná schémata

--a. symetricky umístěvané motivy dvojic opeřenců v horizontálních bordurách (dle Tab.I.12)1.)

--b. volně do prostoru vedle textu (nejčastěji vedle iniciály) umístěné postavy

2. románská tradiční schémata výzdoby bordur

--a. výzdoba expanduje do bordur pomocí kaudy (na níž 1.monstra či 2.květinové srostlice nebo 3.medailony s figurální výzdobou)

--b. kauda jen prostředkem ukotvení žerdi (kauda samotná do prostoru bordury neexpanduje)

3. schémata francouzského původu

--a. izolované postavy rozmístěné do rostlinné dekorace bordur

--b. postavy v borduře (na žerdi či stvolu) ve významově nižší či následné pozici ve vztahu k výjevu v kolumnách textu

4. italská schémata výzdoby bordur

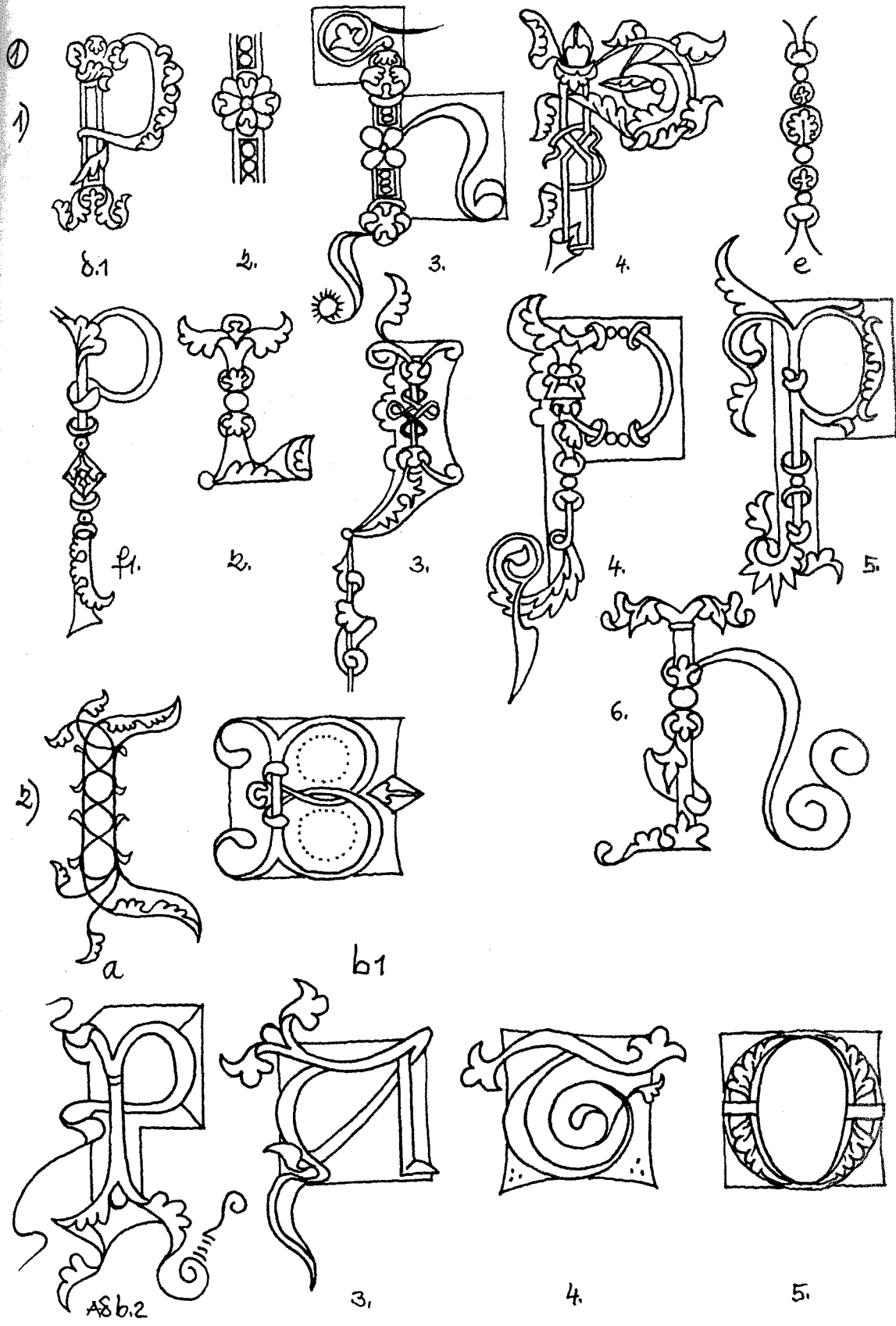
--a. expanse figurálních motivů z vnitřních polí iniciál přes těla iniciál i vnější pole iniciál s dílčími přesahy do bordur

--b. důsledné vyvedení figurálních motivů z vnějších polí iniciál do prostoru bordury kolem iniciály (1.lidská postava opuštějící vnější pole iniciály, 2.do bordury u iniciály pokračuje figurální výjev, ovšem s malířsky provedeným prostorem: od prvního plánu po pozadí výjevu)

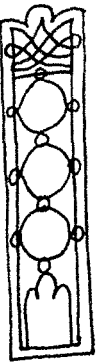
--c. figurální výjevy vyvedeny nejen do prostoru kolem iniciály, ale i do bordur (neorámované, ale s malířsky charakterizovaným prostředím výjevu až po pozadí)

--d. syntéza výzdoby bordur (pomocí kaud, od nich výzdoba interkolumnií i bordur, droalerie zasazené do rostlinné dekorace i izolované postavy, medailony s figurálními výjevy a

neorámované figurální výjevy volně v prostoru bordury s malířsky provedeným prostředím od prvního plánu po pozadí)

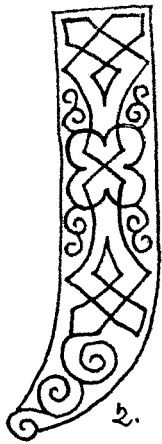


Ab1

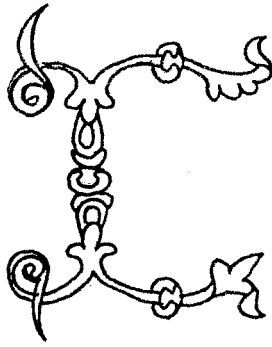


Ab1.

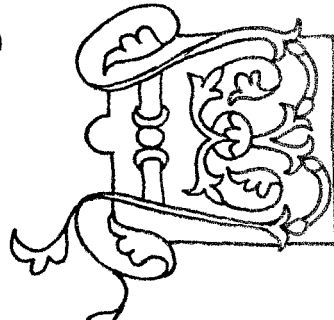
Ab2



Ab2.

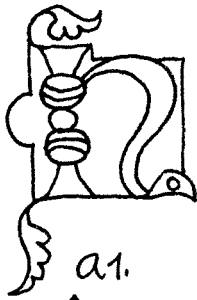


3.

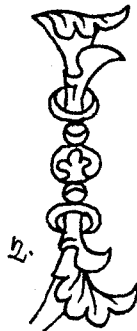


4.

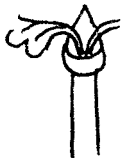
3)



a1.



2.



3.



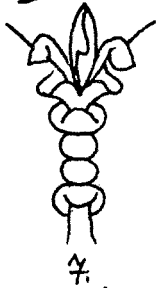
4.



5.



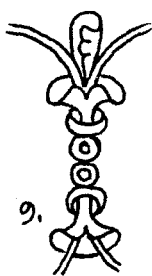
6.



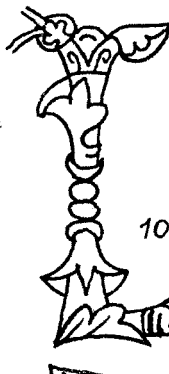
7.



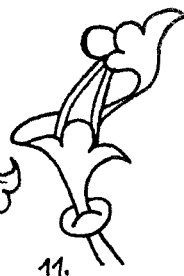
8.



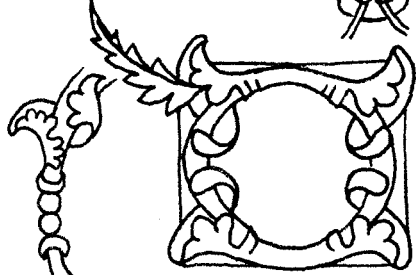
9.



10.



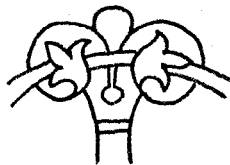
11.



12.



13.



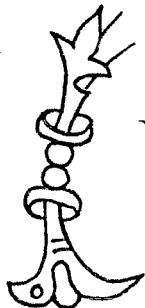
14.



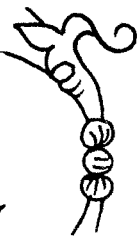
15.



16.



17.



18.



AS1

AS3



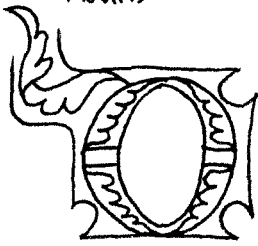
ASa.19

20.

21.

22.

b1.



ASb.2.

3.

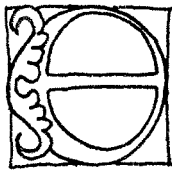
4a.

4a.2

4b

4c

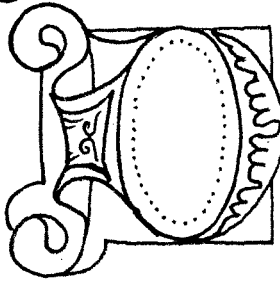
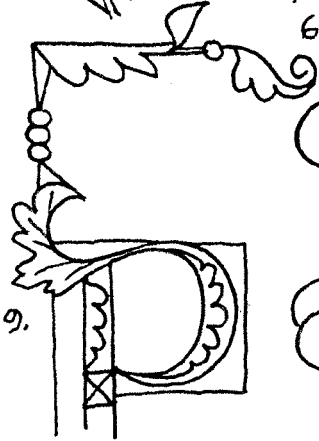
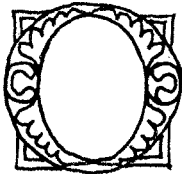
4d



ASb.5

6.

7.

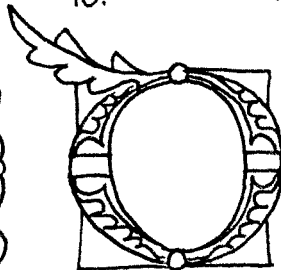


ASb.8.

9.

10.

11.



ASb.12

13.

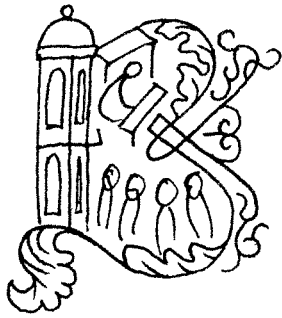
14.

15.

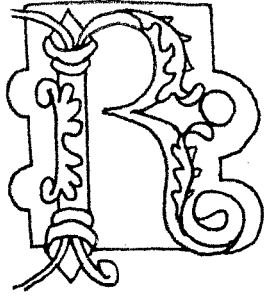
δ1.

2.

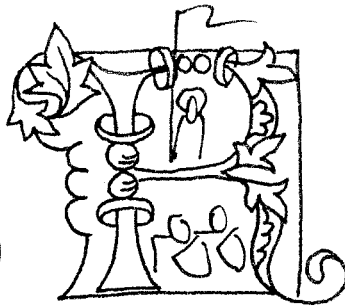
A81



e.1.

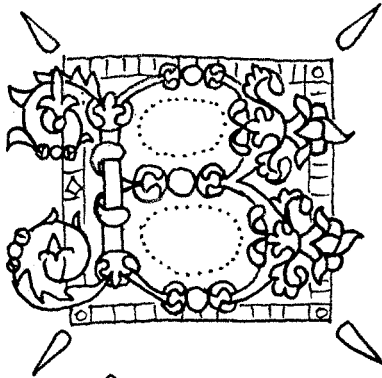


b.

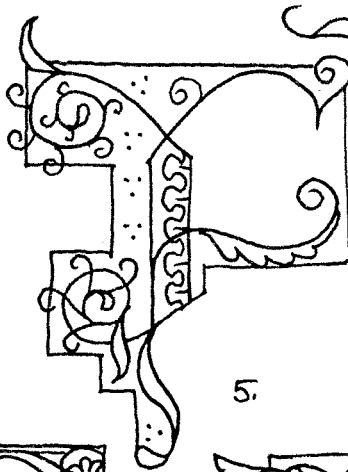


3.

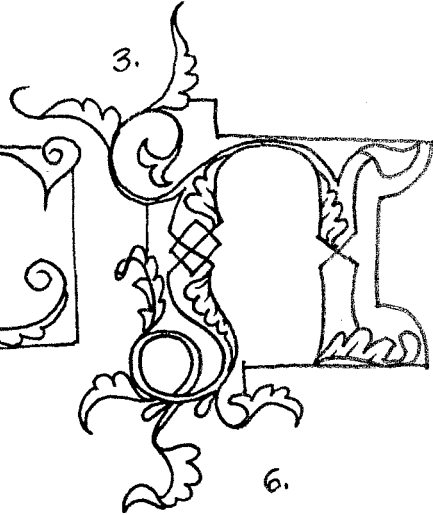
A83



A8 e.4.



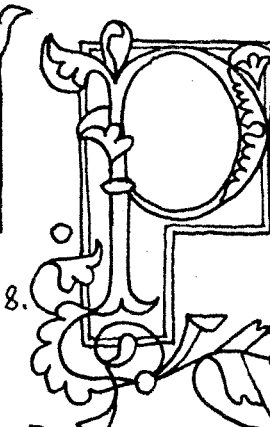
5.



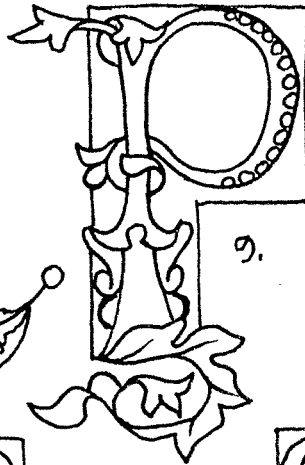
6.



A8 e.7.



8.



9.

4)



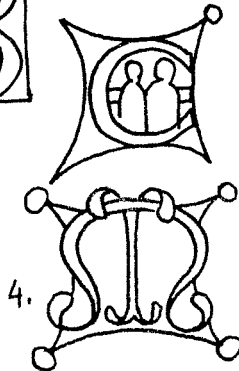
b.1.



b.



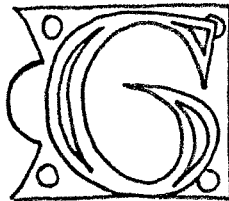
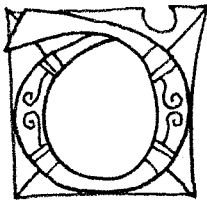
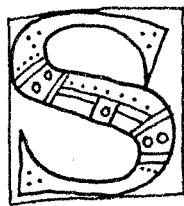
3.



4.



A87

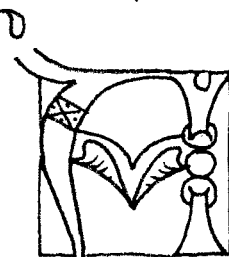


A84

A8b.5

6.

7.

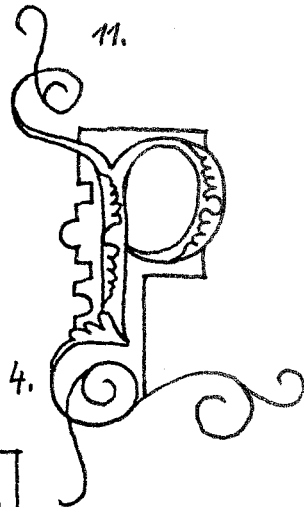
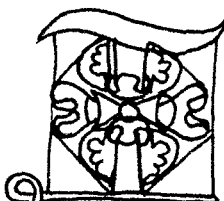
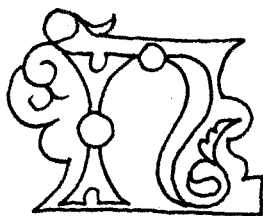
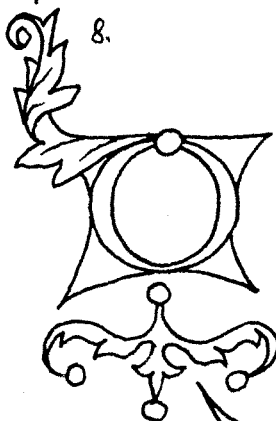


8.

9.

10.

11.



12.

13.

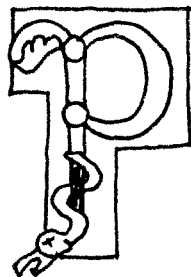
14.

c1.

5)

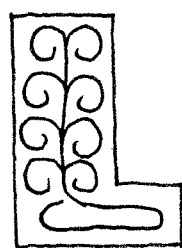
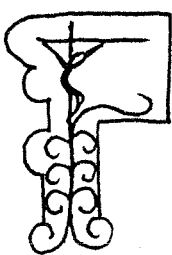


5.



a.1.

2.



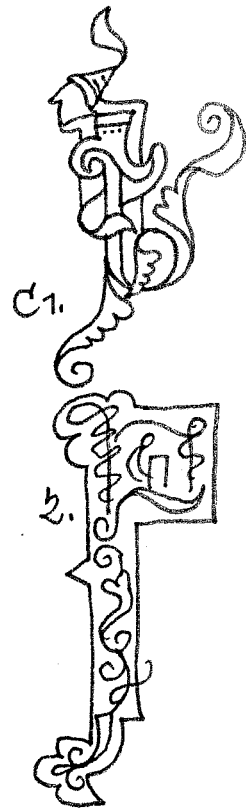
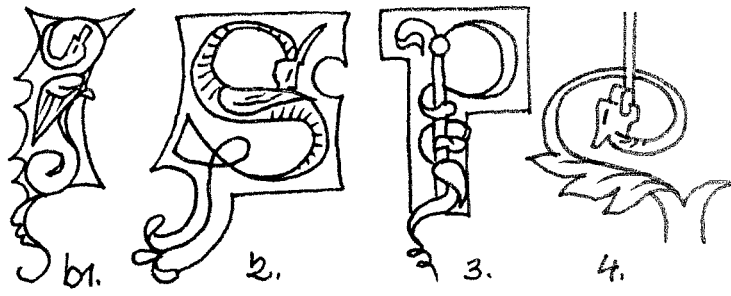
A8a.3.

4.

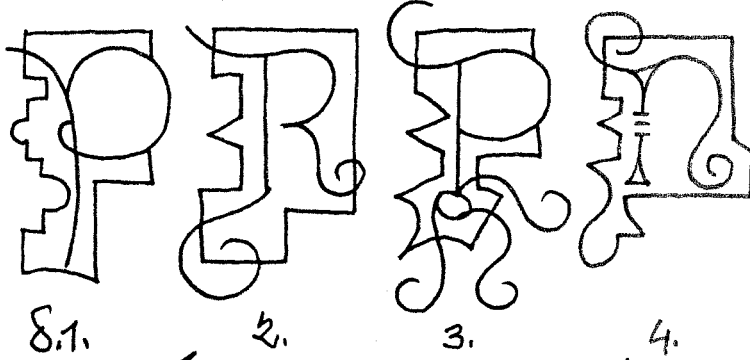
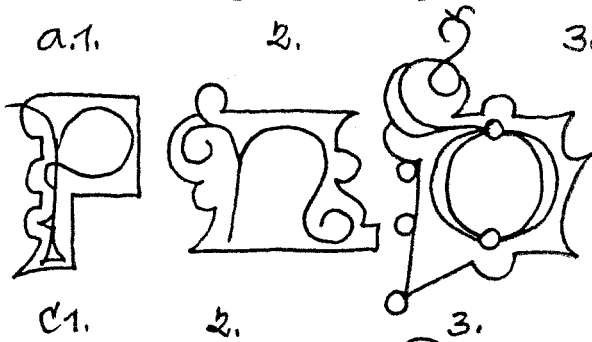
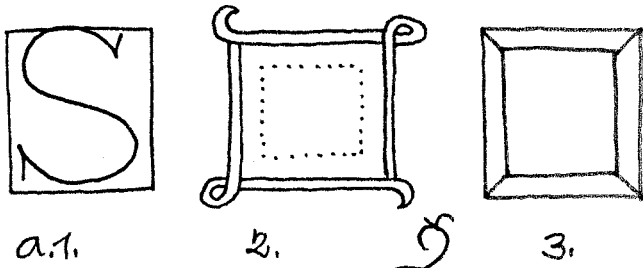
5.

481

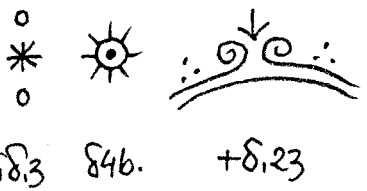
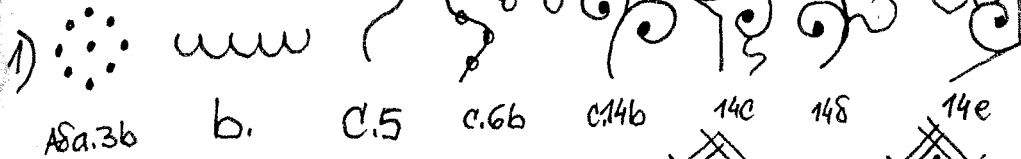
485)



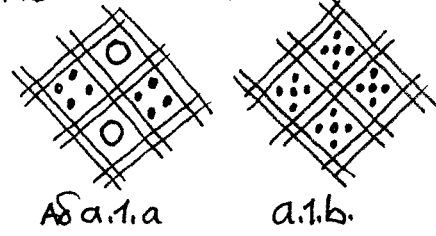
47)



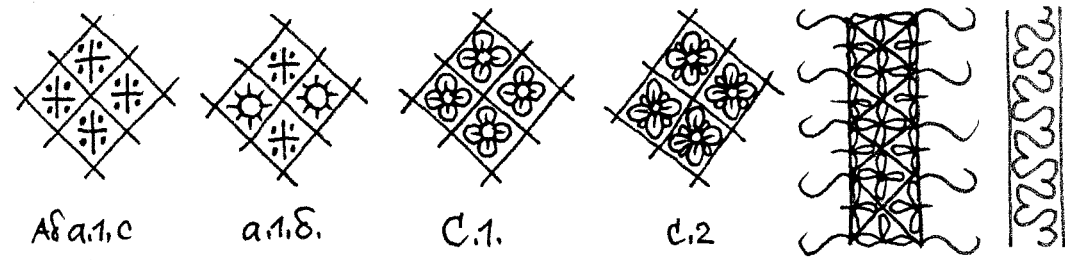
②



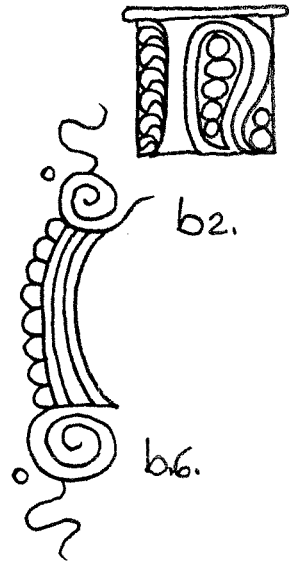
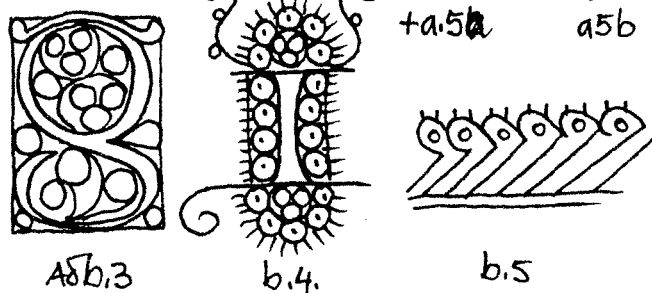
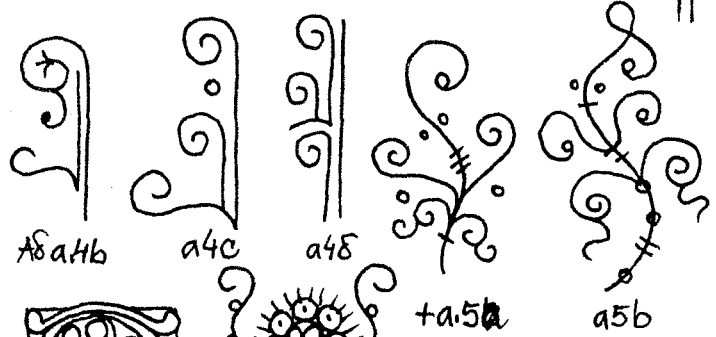
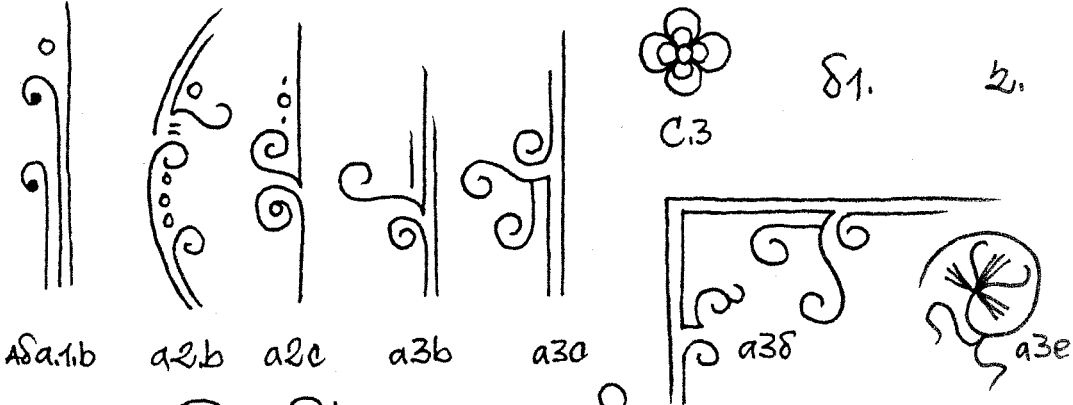
2)



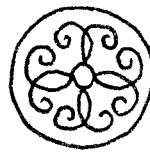
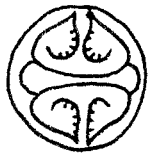
$\delta 2)$



3)



A82



A83

c.1.b

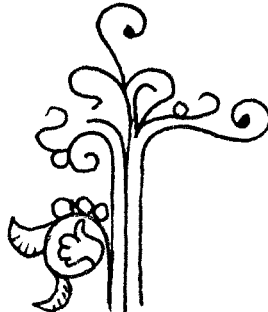
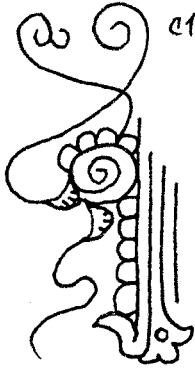
e1c

A8c.2b

c2a

c28

A8c.1.a



A88.1b

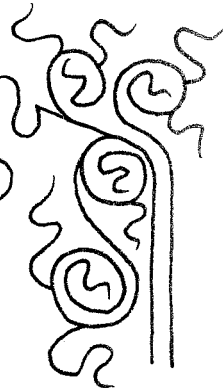
81.c

84.b

84c

87b

4)



A8a.1.b

a.1.c

a.2b

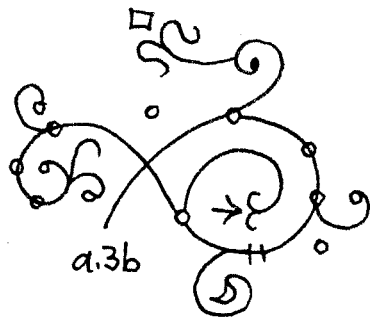
a2c

a.28

a.2e



A8a.2f



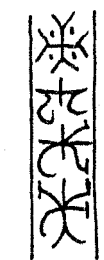
a.3b



a.3c



a.38



A8b.3



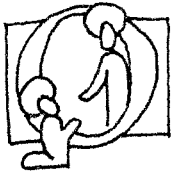
b4a



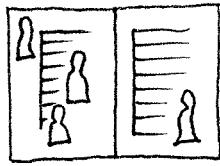
b4b

③

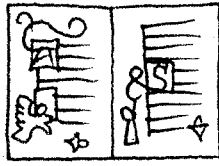
1)



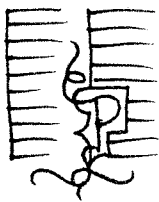
A8b.1b



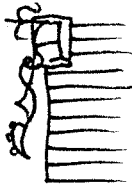
b1.c



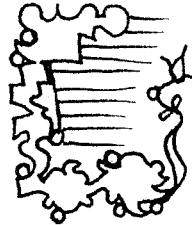
b1f



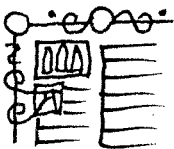
A8b.2b



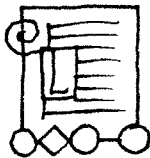
b2c



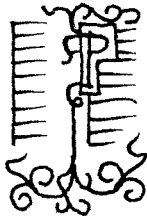
b2f



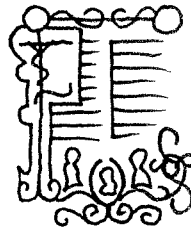
A881b1.



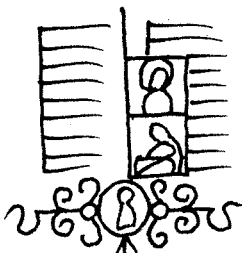
81.b2



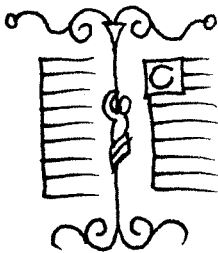
+8.2b



+8.3a2



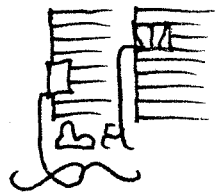
+8.3a3



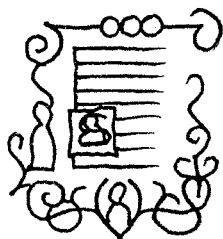
+8.3b2



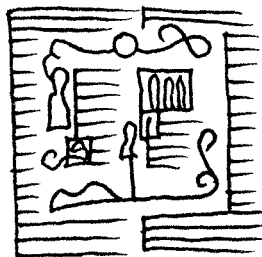
+84b



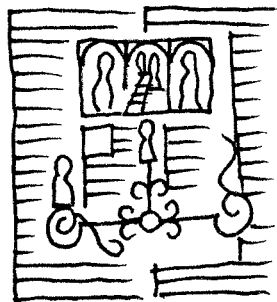
85a2



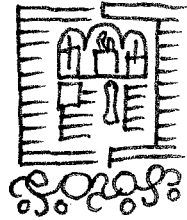
A885a3



8.5a4

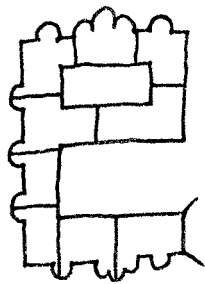


+8.5b.2



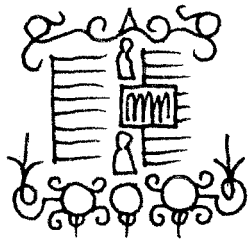
+8.5b3

(1) A83

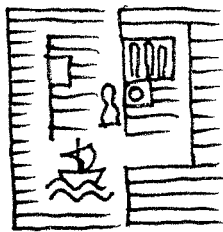


A836.b

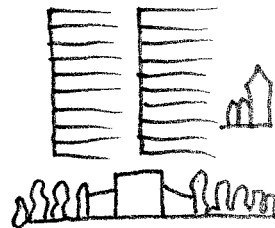
A81



+8.7

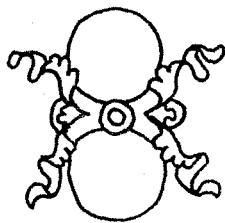


+8.8

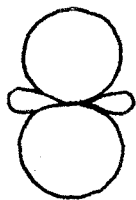


+8.9

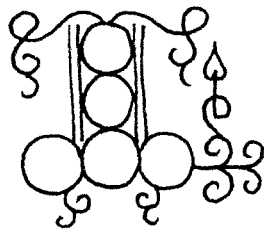
(2)



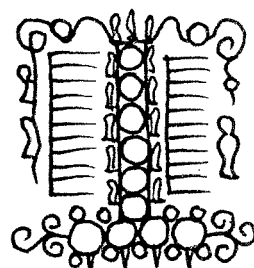
a2b



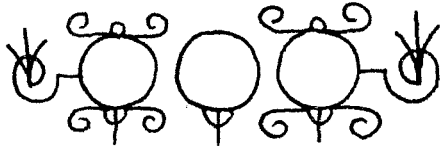
+a2c



A8a3b

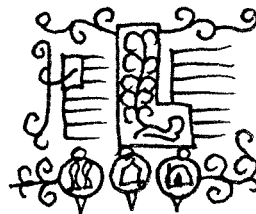


a.3c



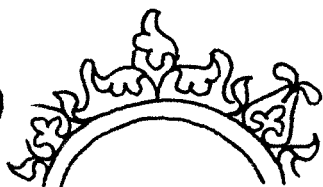
A8a5

A8a4.

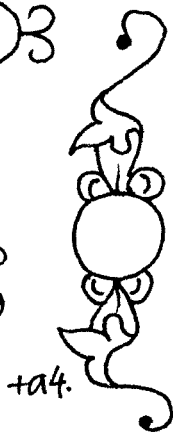


A8c

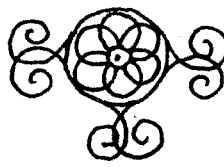
(3)



+a3



+a4.



+a5



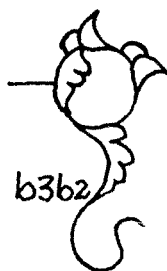
A8b2b



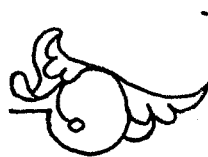
A8b28



b3a



b3b2



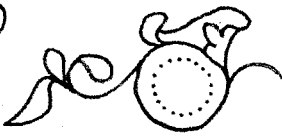
b3b3



b3c2

(A3)

A3)



A8b3c3



b3c4



b3c5



b3c6



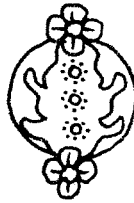
b3c7



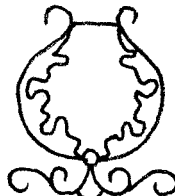
b4b2



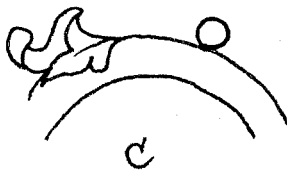
b4c2



+b5a



+b6



c



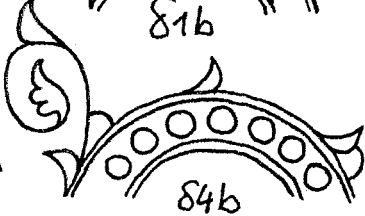
81b



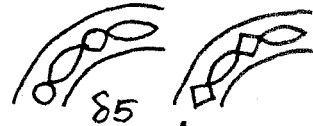
82b



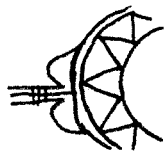
A882c



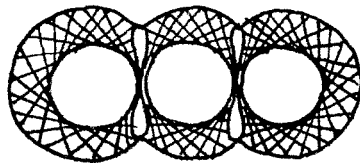
84b



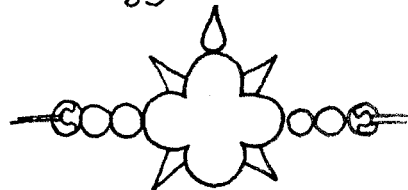
85



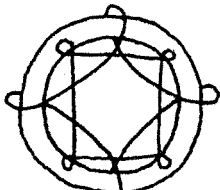
86



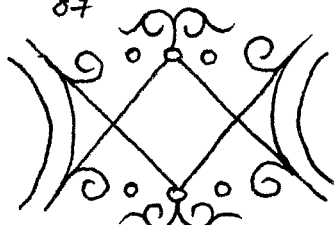
87



e3



e4

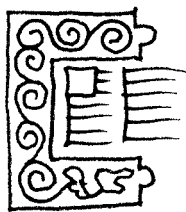


f2

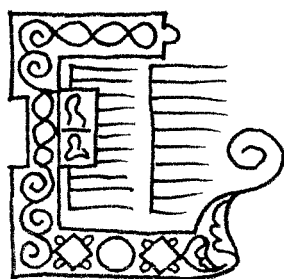


f1

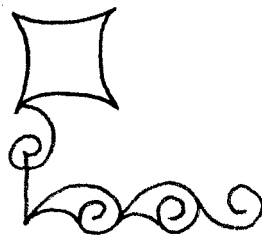
4)



a3



a4a



a4b

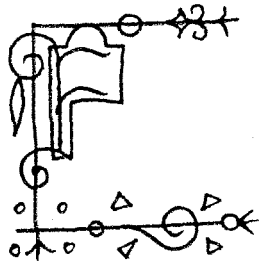
A83



A84

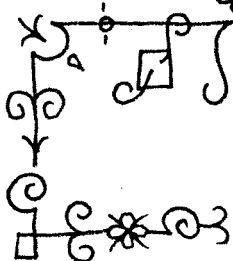


A805



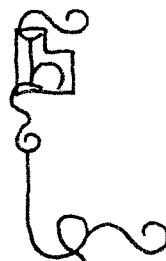
a2

c6



a3

c7



b1

5)



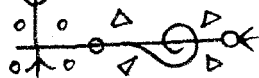
a1



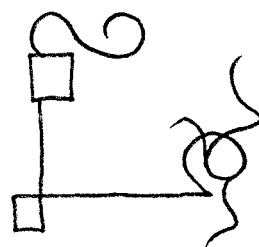
b2



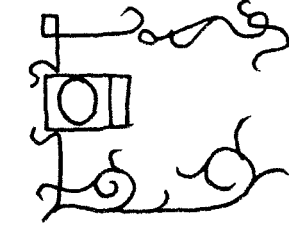
A85



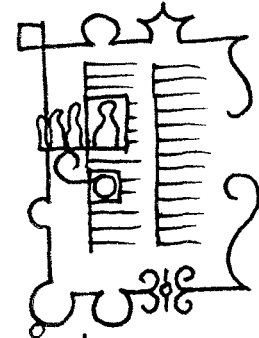
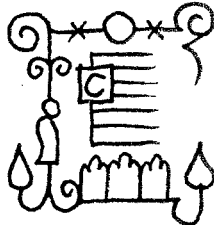
A8b3



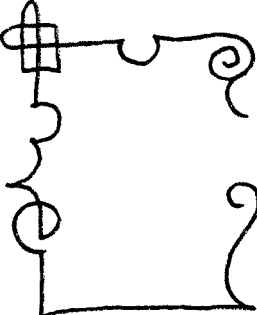
b4



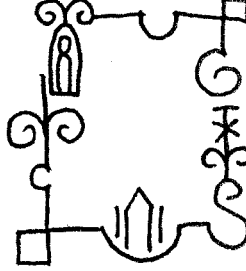
b5



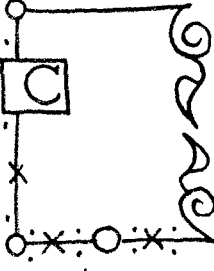
b6.



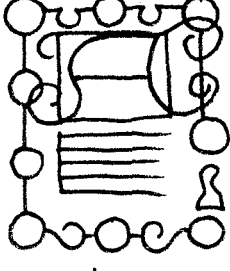
b7



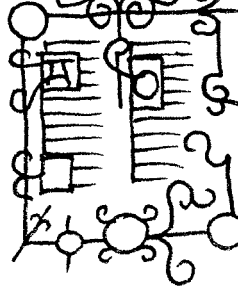
b8.



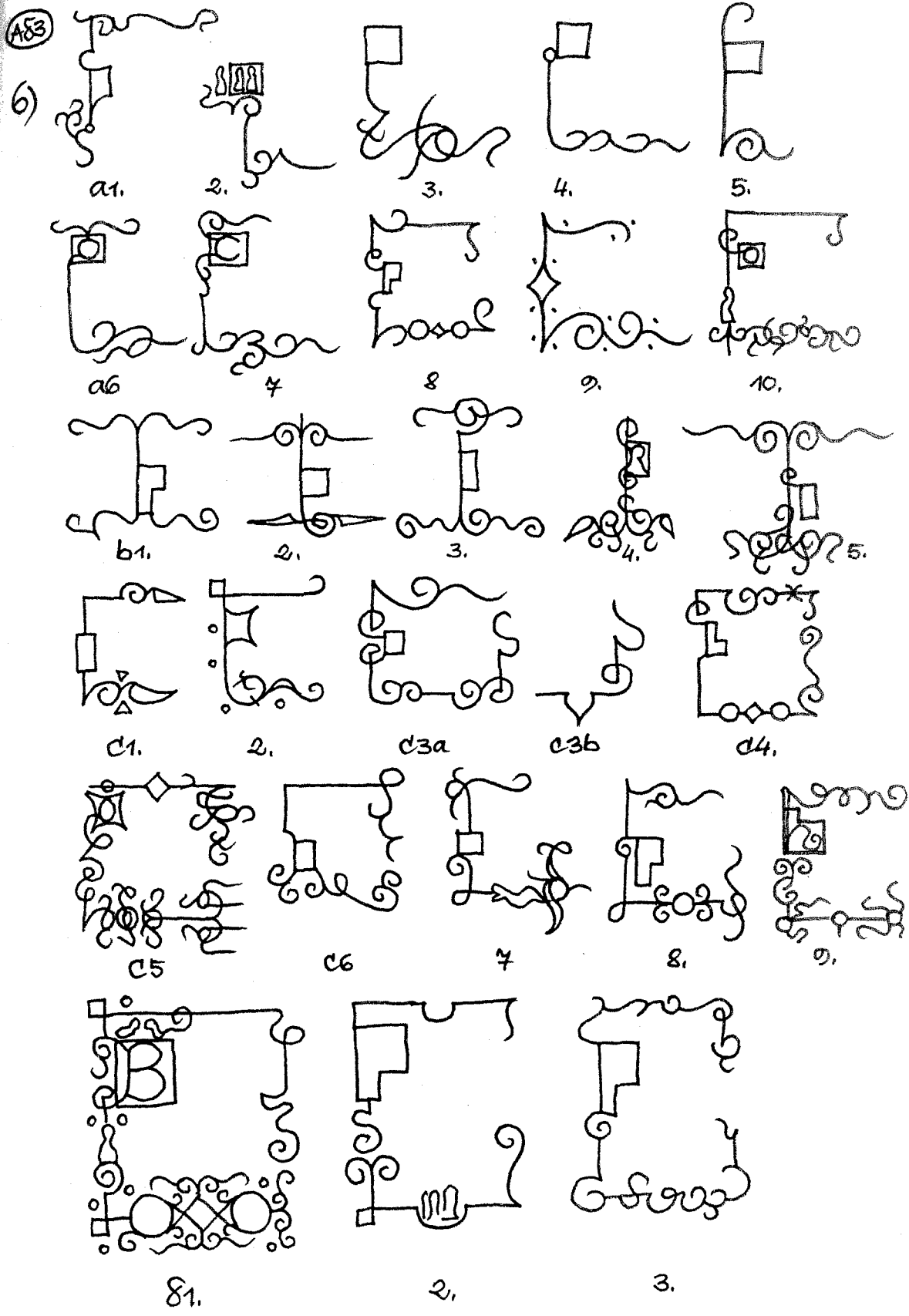
b9.



b10

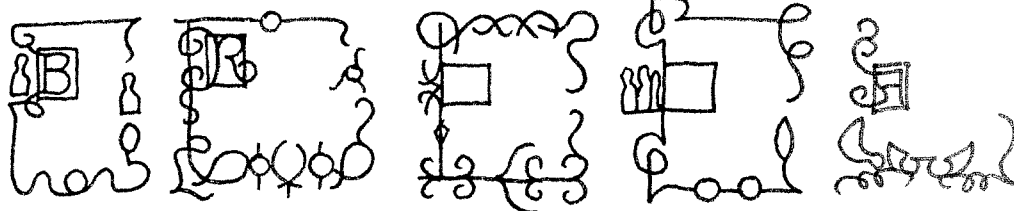


b11



383

386



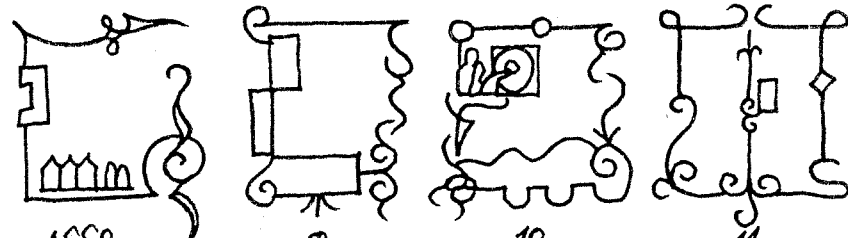
A884.

5.

6.

7b

7a

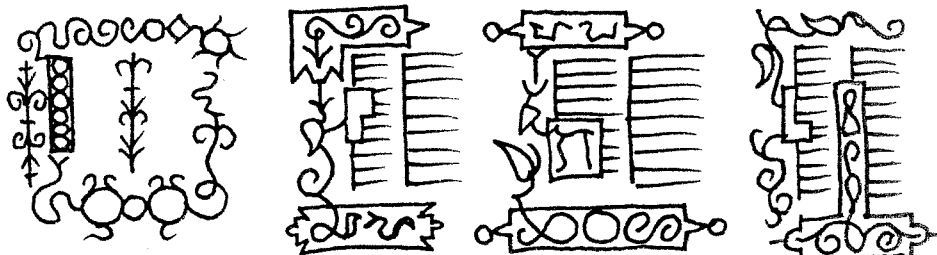


A888

9.

10.

11.

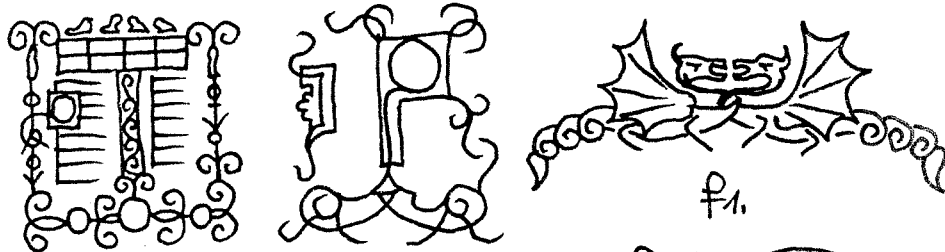


A8812

e1.

2.

3.



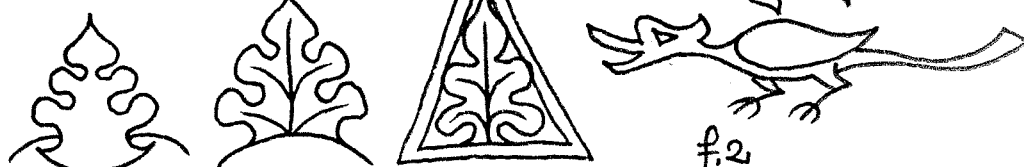
A8874

5.

f1.

4

1)



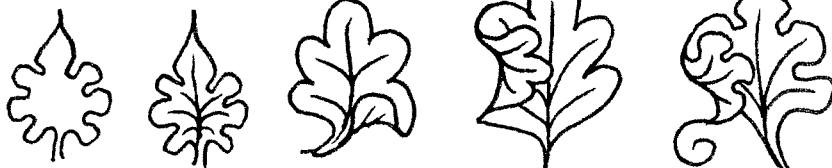
a1.

2.

3.



f.2



A8a4

5

6.

7.

(A84)

A81)



A8 a8



9



b1.b



2b



2c



28



b4b



b6b



+12



c1.b



e.2b



e.3b



e3c



+e4.



8.



f1.



g2.

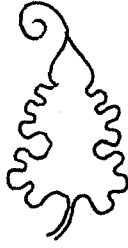


3.



4.

(2)



a.1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



A8 a.8



9.



10.



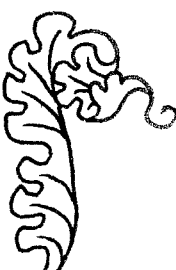
11.



12.



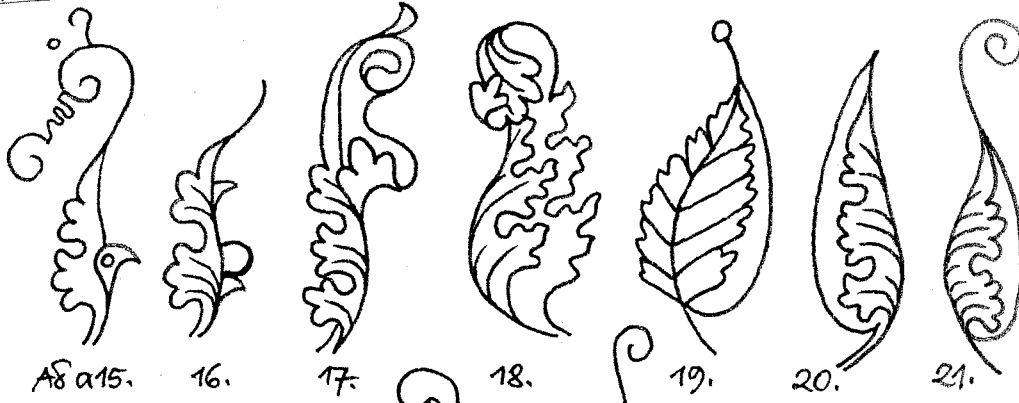
13.



14.

(A84)

A82)



A8 a15.

16.

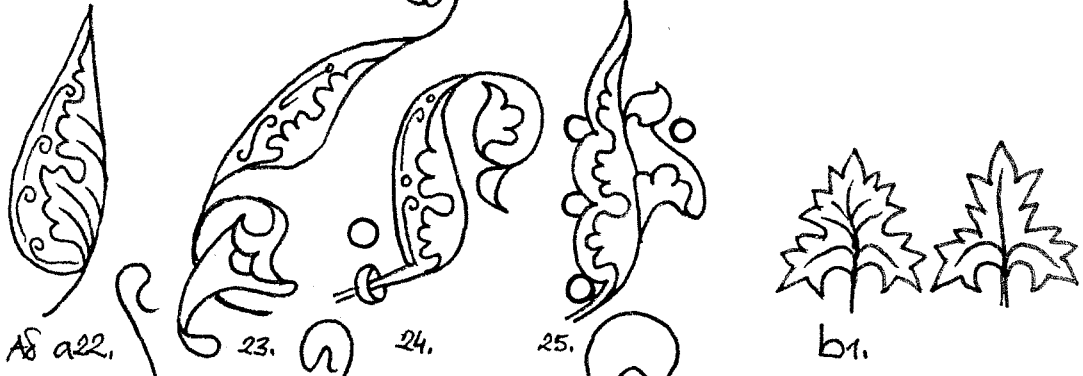
17.

18.

19.

20.

21.



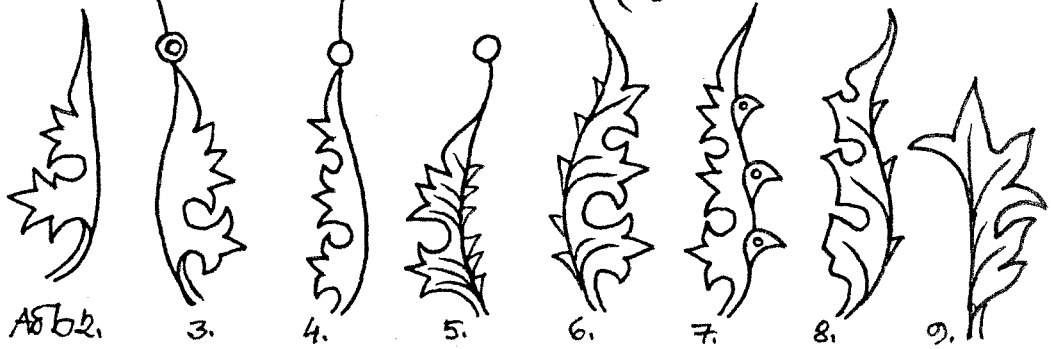
A8 a22.

23.

24.

25.

b1.



A8 b2.

3.

4.

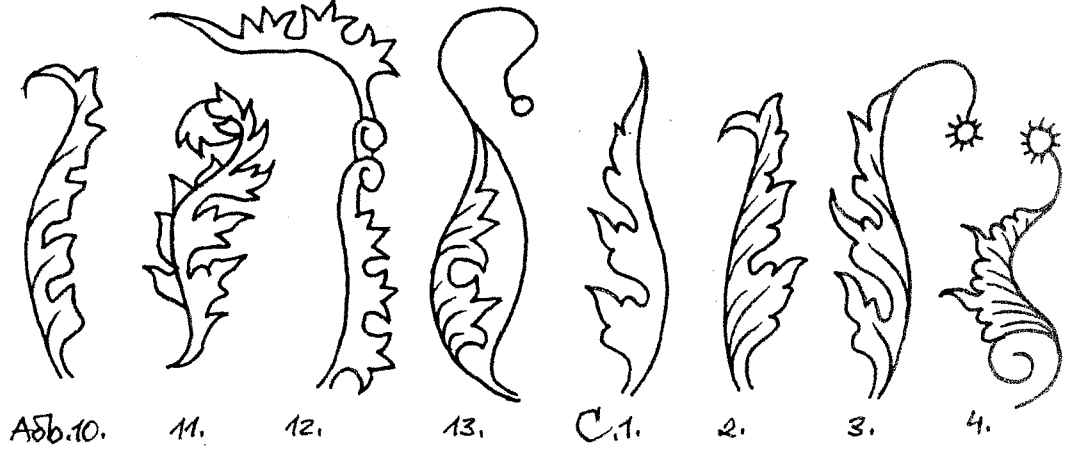
5.

6.

7.

8.

9.



A8 b.10.

11.

12.

13.

C.1.

2.

3.

4.



b.14.

A84



A8C5.



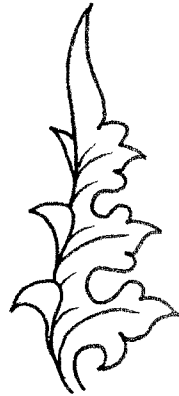
6.



7.



8.



9.

A82)



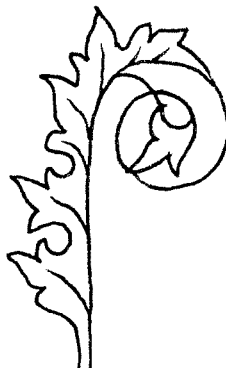
A8C10



10.



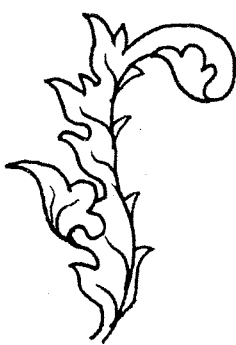
12.



13.



14.



A8C 15,



16.



17.

3)



a1.

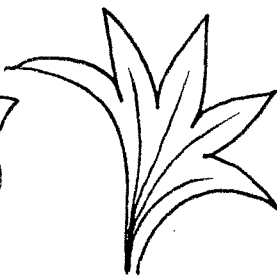


2.

A83)



A8 a3.



4.



5.



b1.



2.

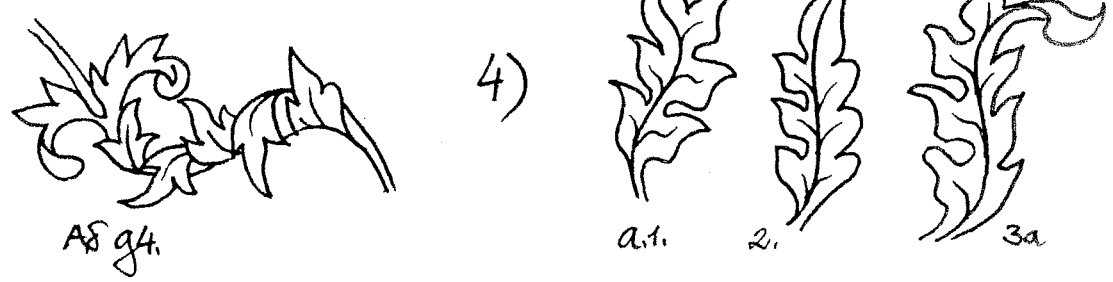
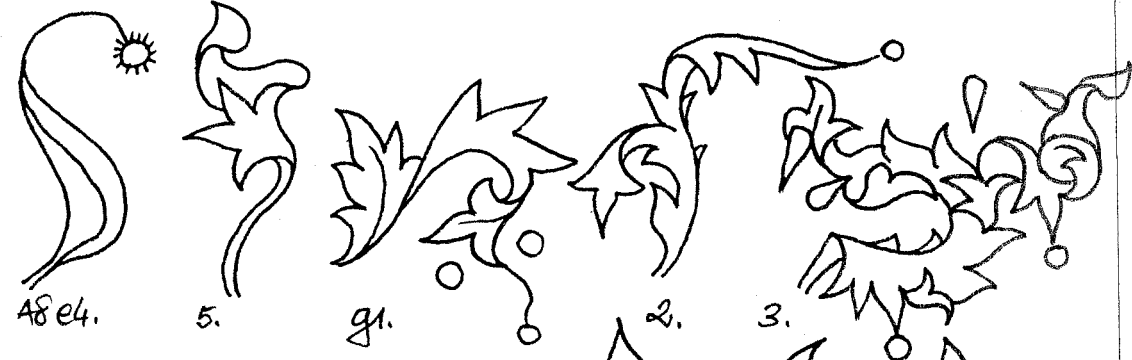
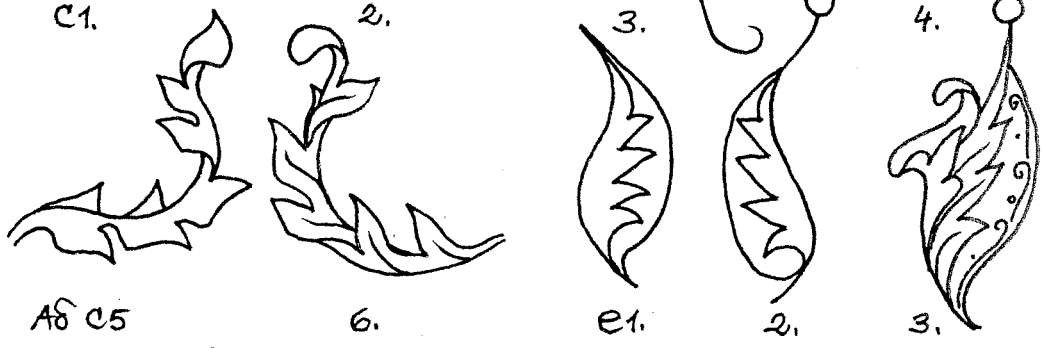


3.

A84



A83



(A84)

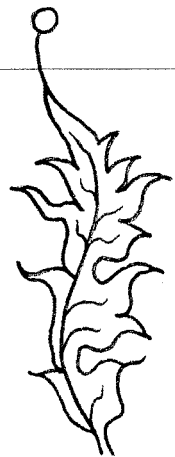
A84)



A8 a3b



a3c



a3d



a4



a5



b1



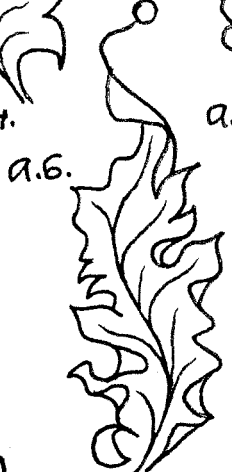
2



3



4



a6



A8 b5



6



7



8



9



10



11



A8 b12



c1



2



3



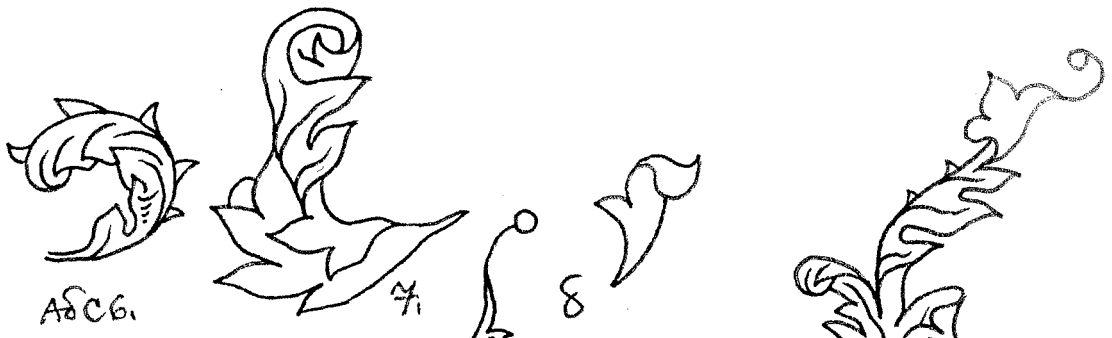
A8 c4



A8 c5

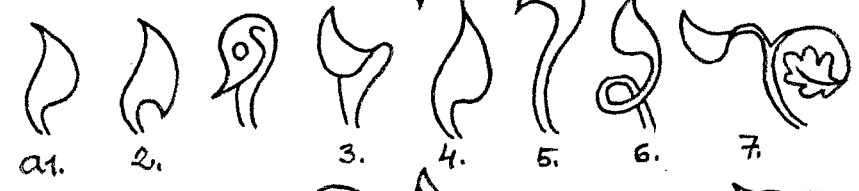
(A84)

A84)



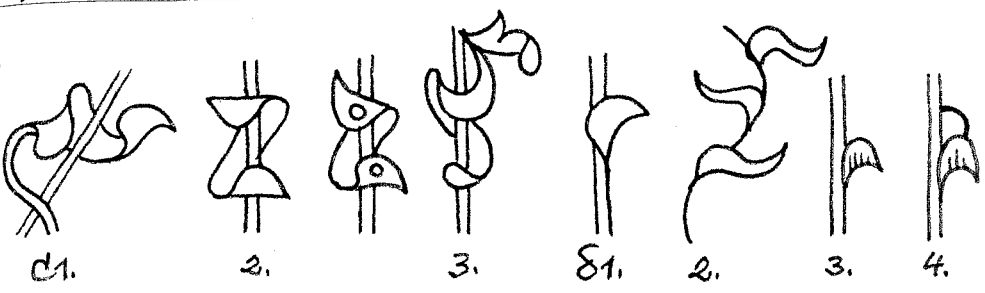
(5)

1)



(A85)

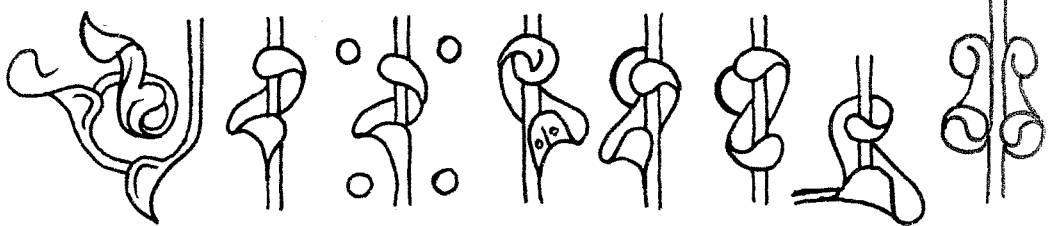
A81)



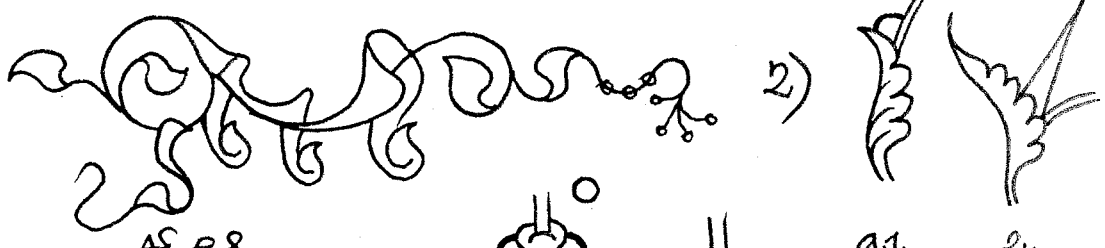
c1. 2. 3. 81. 2. 3. 4.



A885 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.



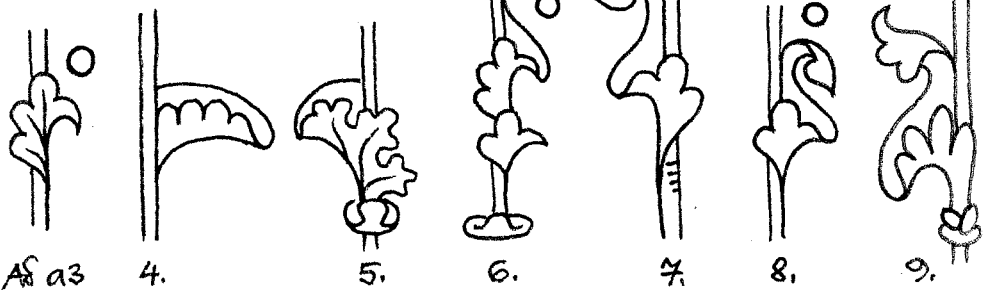
A8813 e1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.



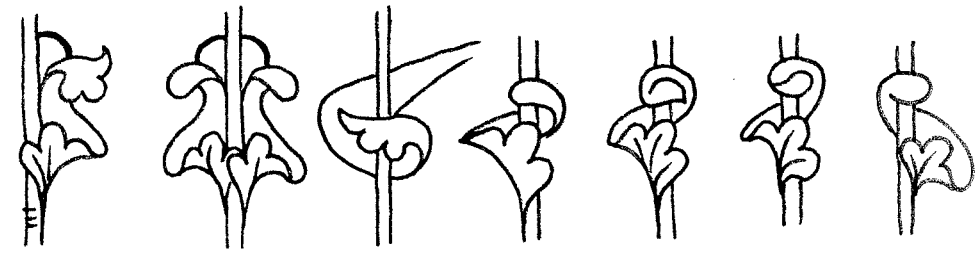
A8 e.8.

a1. 2.

A82)



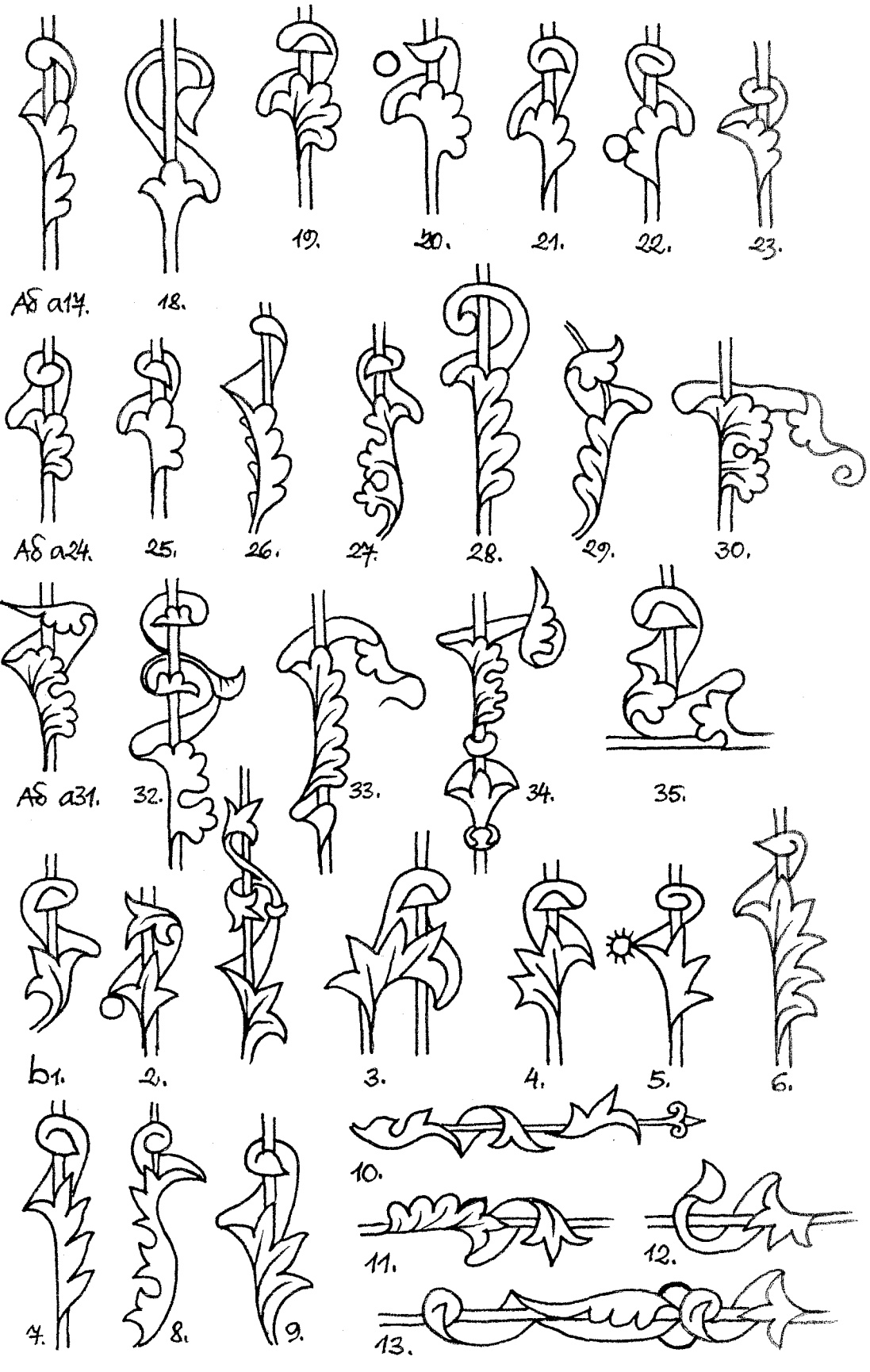
A8 a3 4. 5. 6. 7. 8. 9.



A8 a10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

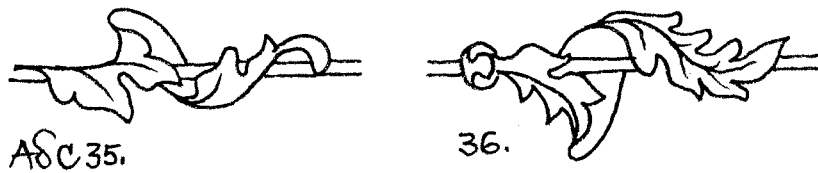
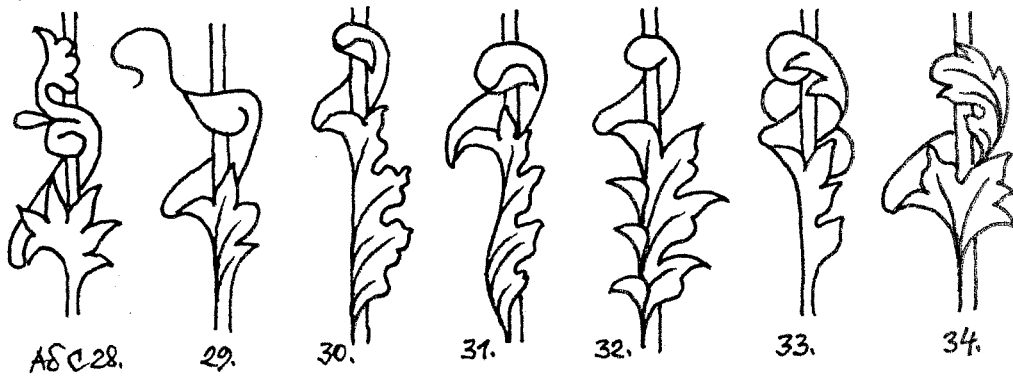
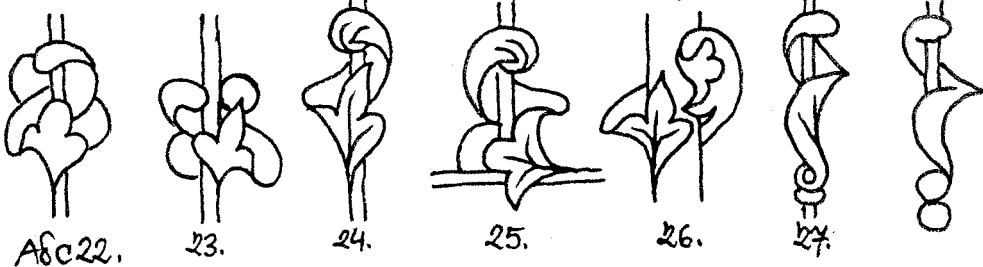
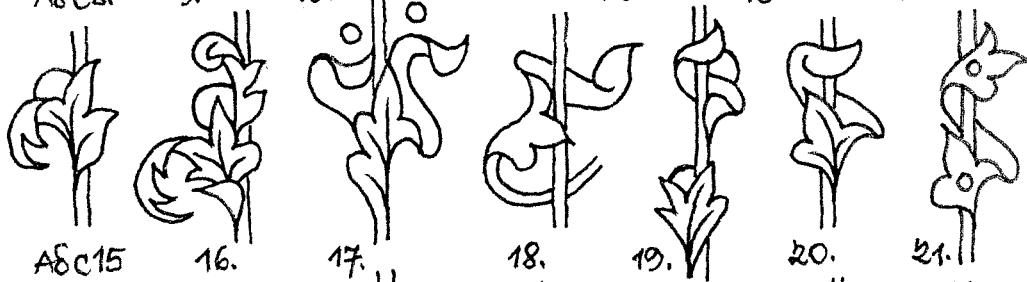
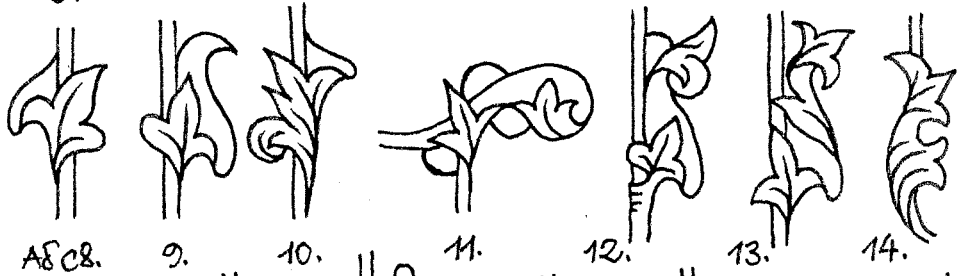
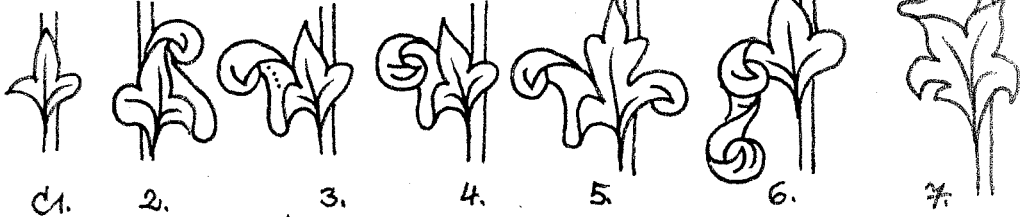
A85

A82)



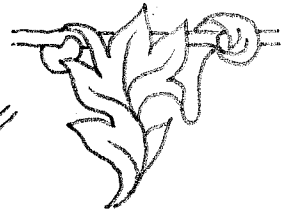
(A85)

A82)



A85

A82)

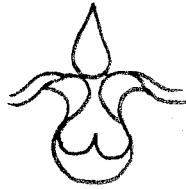
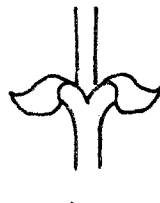
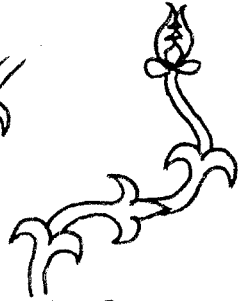


A8 C 37.

38.

39.

3)



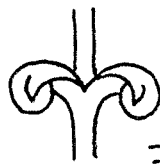
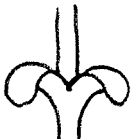
a1.

2.

3.

b1.

2.



c1.

2.

3.

4.



4)

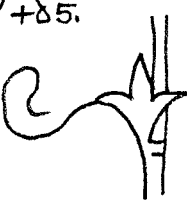


a1.

2.

b1.

A84)



+85.

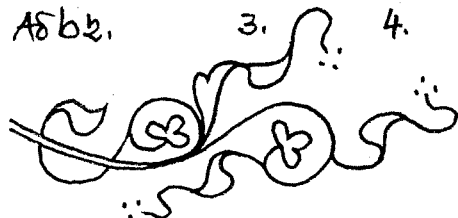
A8 b2.

3.

4.

c1.

2.



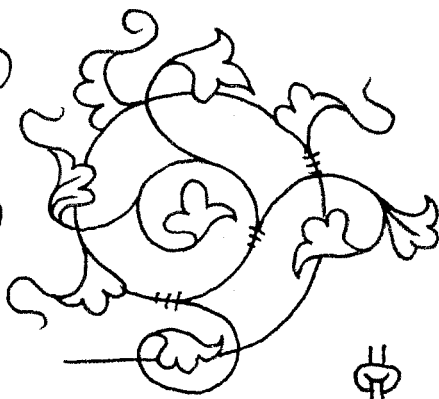
A8 c3.

c4a.

c4b



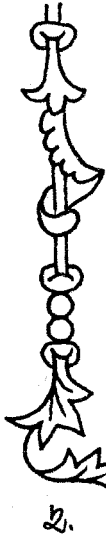
A85



A84



A8C5.

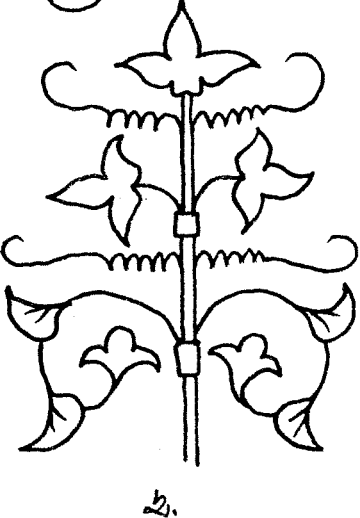
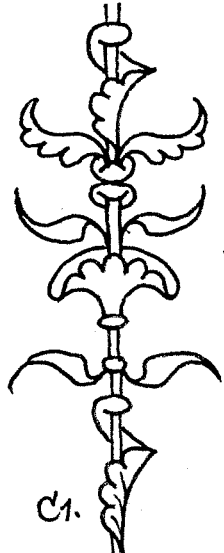
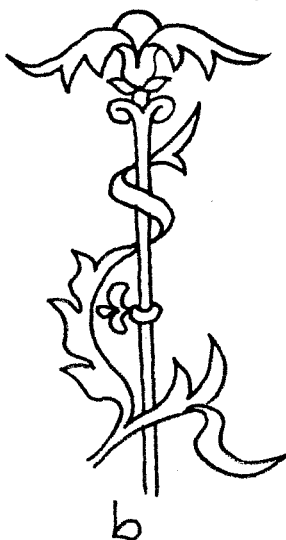


c6.

c8.

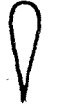


5)



6)

1)



a1.

b1.

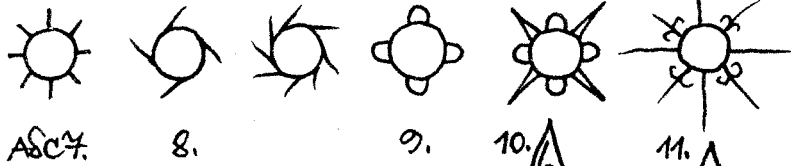
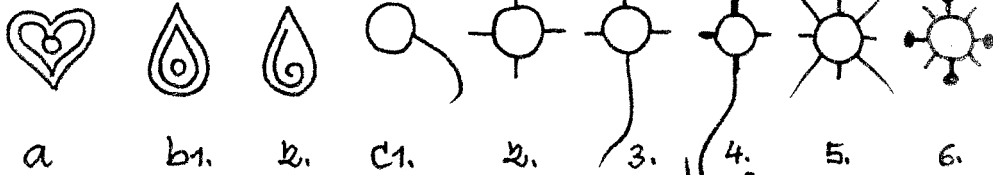
b.

c1.

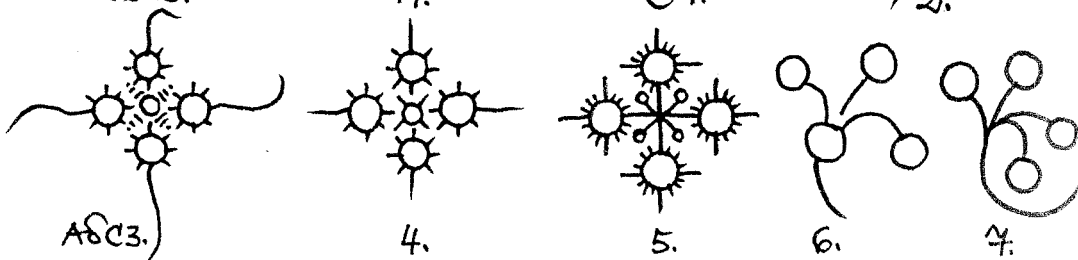
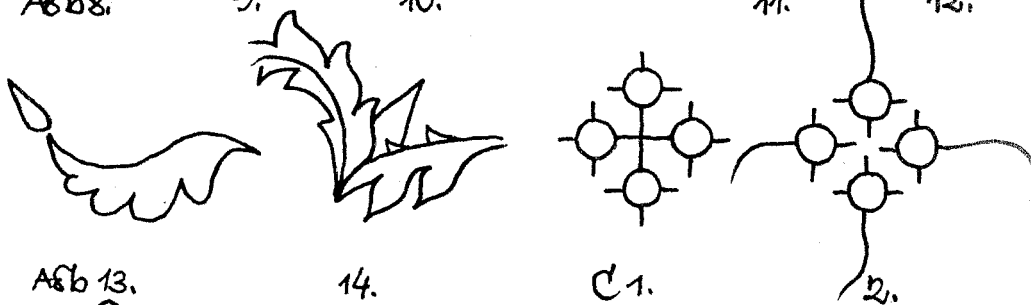
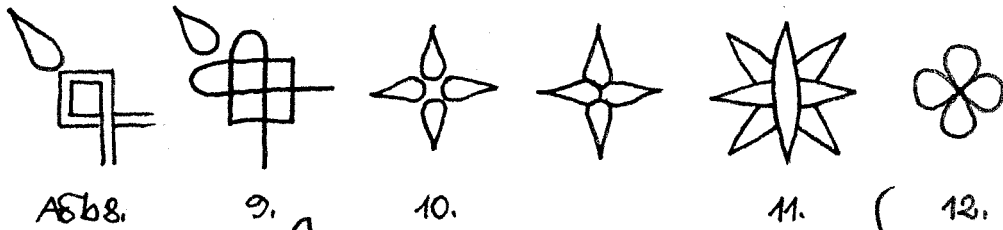
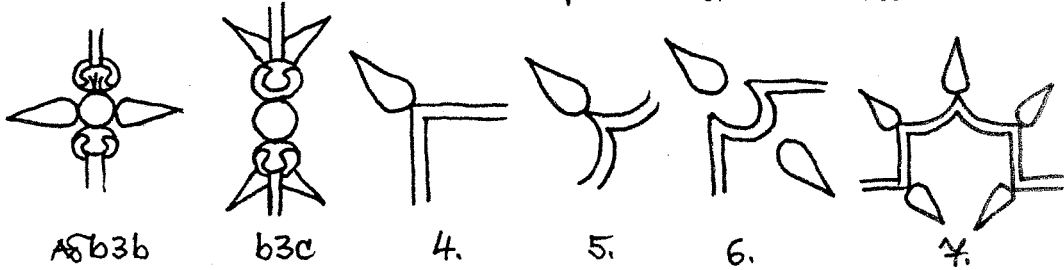
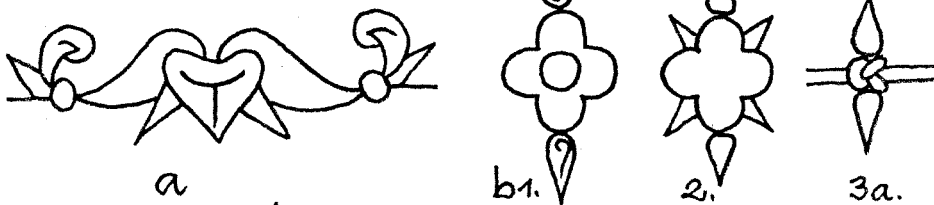
b.

A86

2)



3)



AS6



AS6 8.

7

1)



a1.



2.



b



c



8

AS7

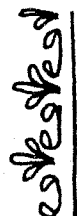
AS1)



e



f1.



2.



3.



g1.



2.



3.

2)



a1.



2.



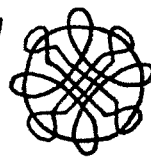
3.



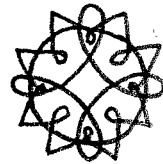
4.



5.



6.



7.



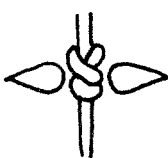
b1.



2.



3.



4.



5.



6.



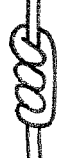
7.



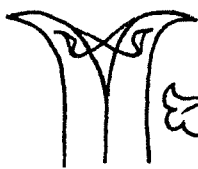
8.



9.



10.



c1.



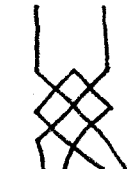
2.



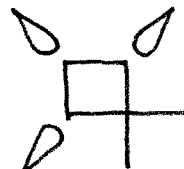
3.



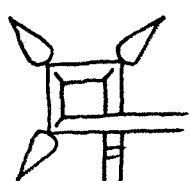
4.



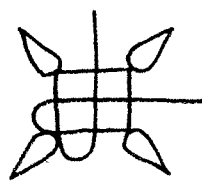
5.



81.



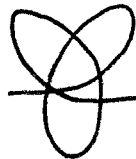
AS82.



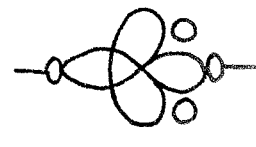
3.



4.

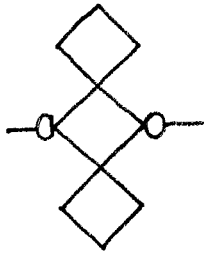


5.

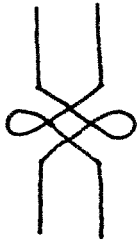


6.

AS 84



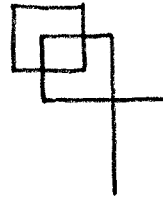
AS 84.



8.



9.

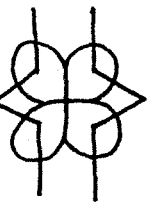
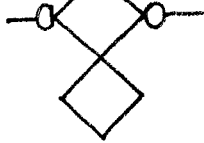


10.



11.

AS 82



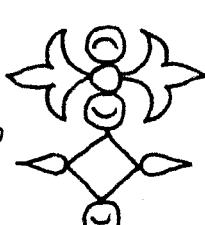
AS 812.



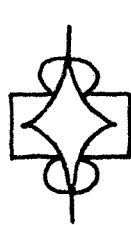
13.



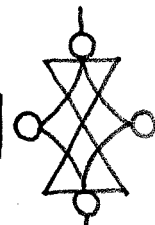
14.



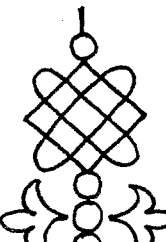
15.



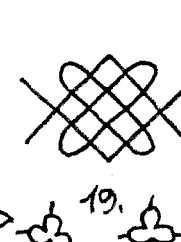
16.



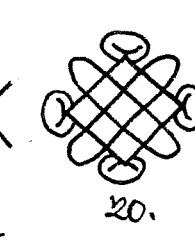
17.



AS 818.



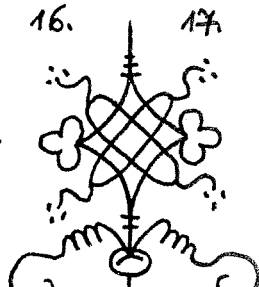
19.



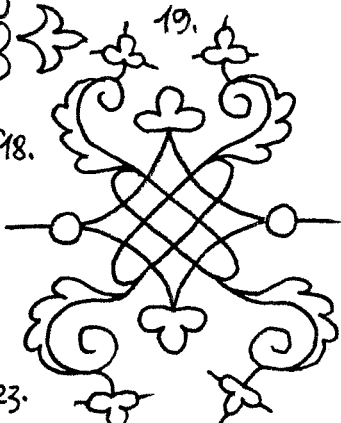
20.



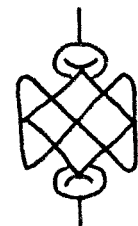
21.



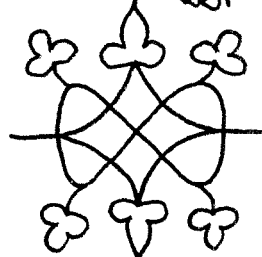
22.



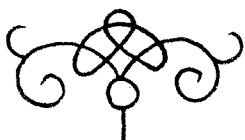
AS 823.



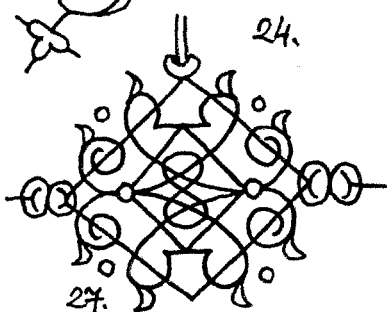
24.



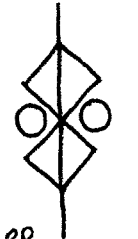
25.



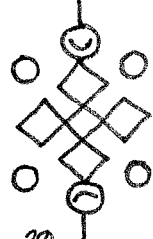
AS 826.



27.



28.



29.

3)



b1.



2.



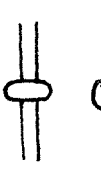
3.



c1.



2.



81.



2.



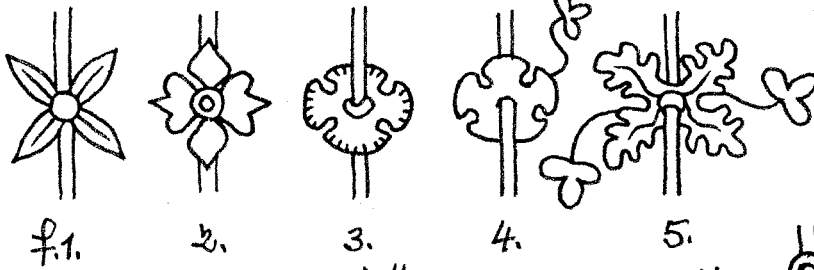
3.



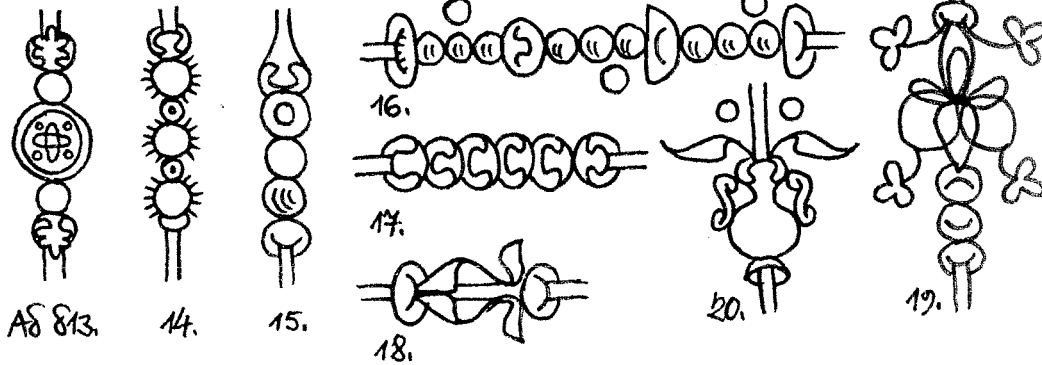
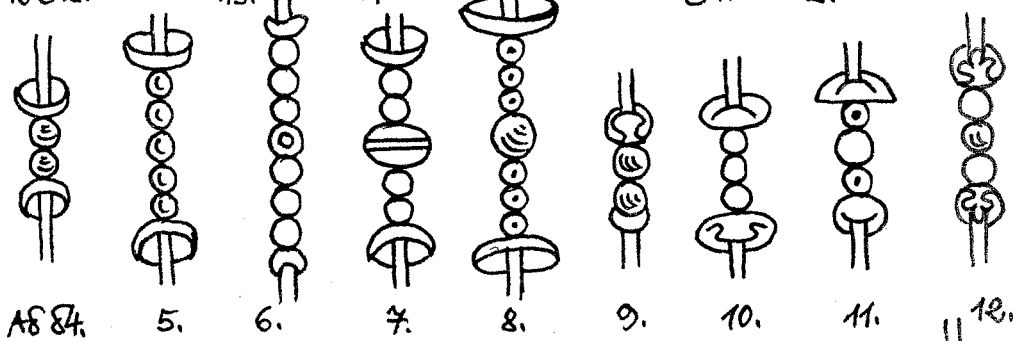
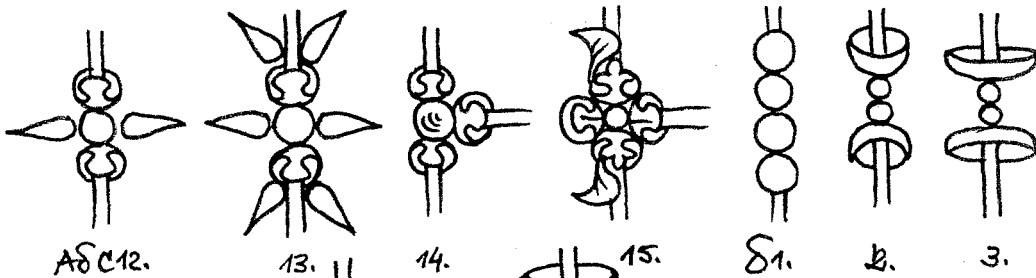
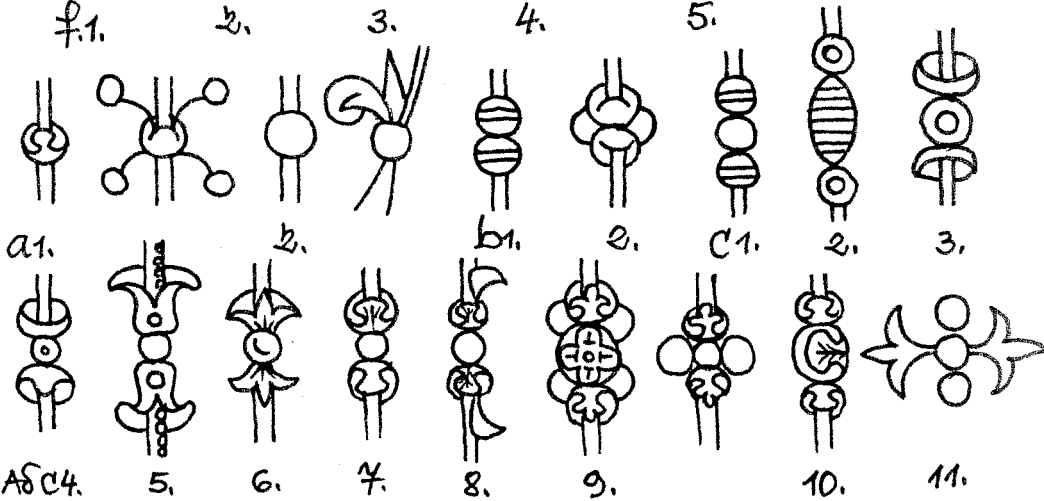
4.

AS4

AS3



4)



AS4

5)



a1.

b1.

c1.



b1.

b.

3.



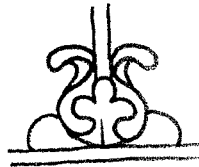
c1.

2.

3.

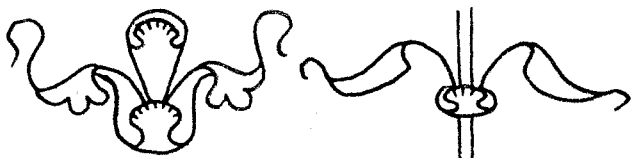
4.

5.



6.

7.

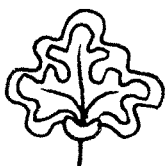
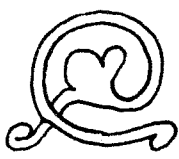


AS C 8.

9.

8

1)

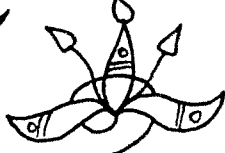


a1.

b.

3.

4.



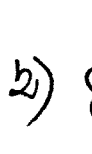
b1.

5.

c1.

2.

3.



AS C 4.

5.

6.

7.

a1.

b.

AS 2)



b.

c1.

2.

3.

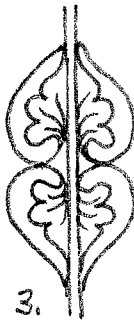
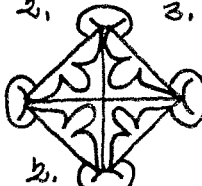
81.

2.

3.



3)



AS 4.

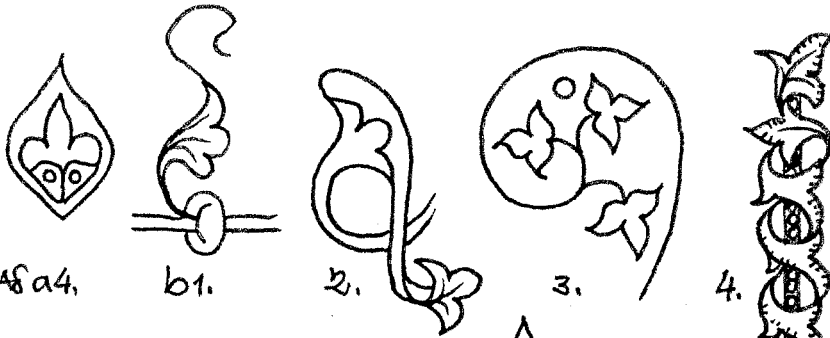
5.

a1.

b.

3.

A88



A8 a4.

b1.

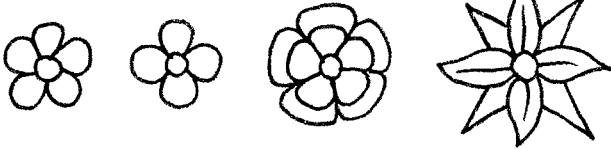
2.

3.

4.

9

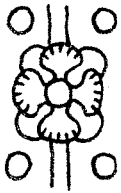
1)



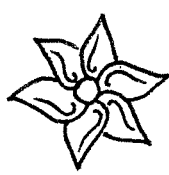
a1.

2.

3.



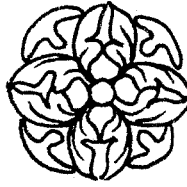
A8 a4.



5.



6.



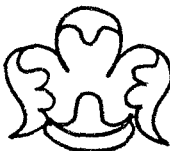
7.



A8 a8.



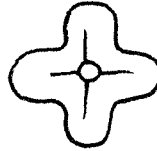
9.



10.



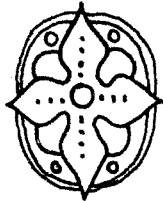
11.



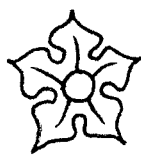
12.



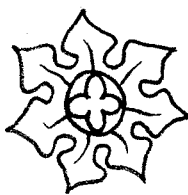
13.



A8 a14.



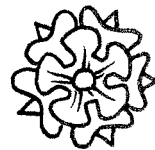
15.



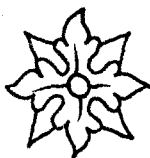
16.



17.



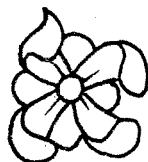
18.



A8 a19.



20.



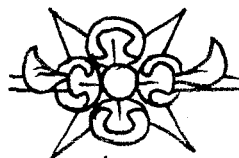
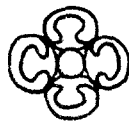
21.



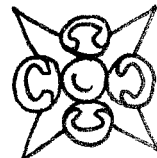
22.



b1.



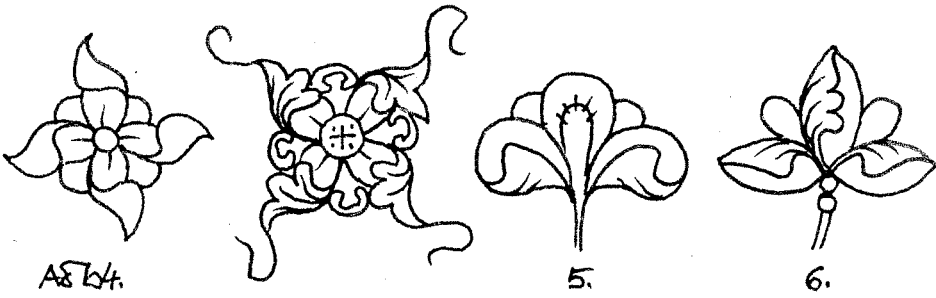
2.



3.

(A89)

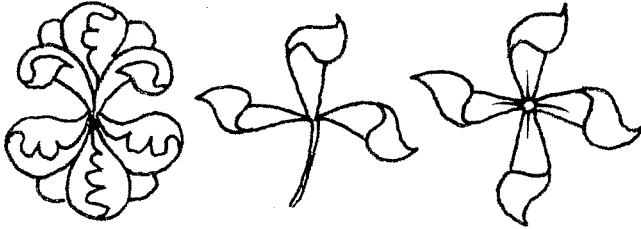
A81)



A8 64.

5.

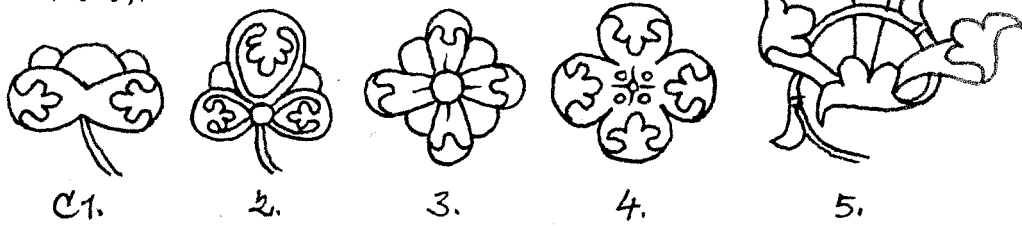
6.



A8 67.

8.

9.



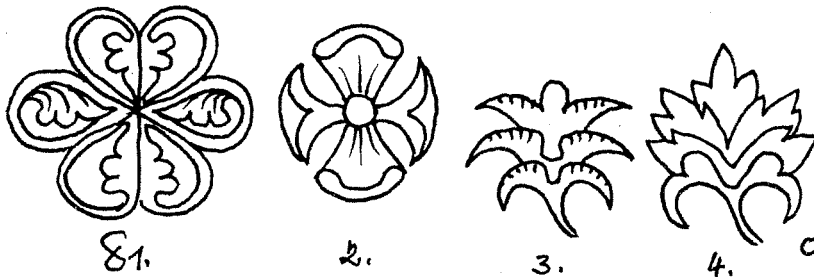
C1.

2.

3.

4.

5.



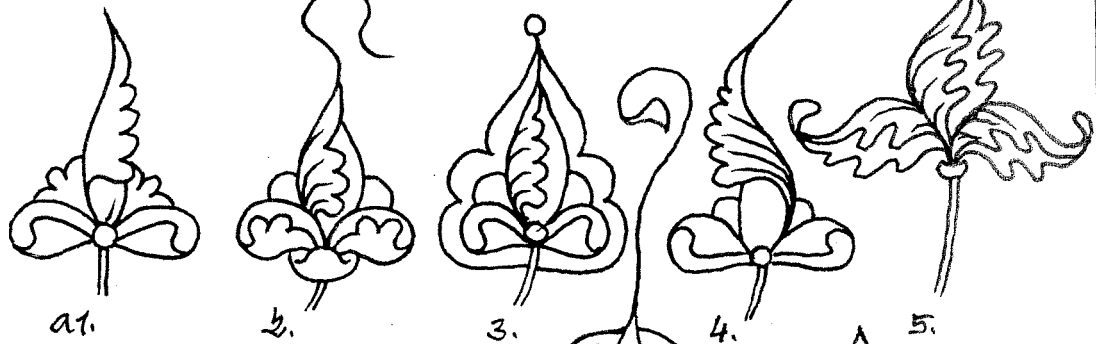
81.

2.

3.

4.

b)



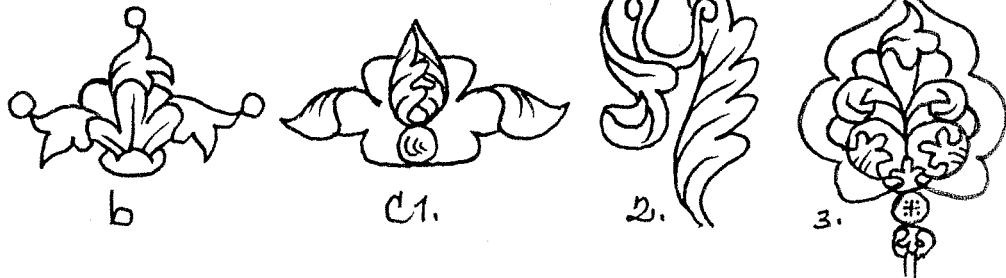
a1.

2.

3.

4.

5.



b

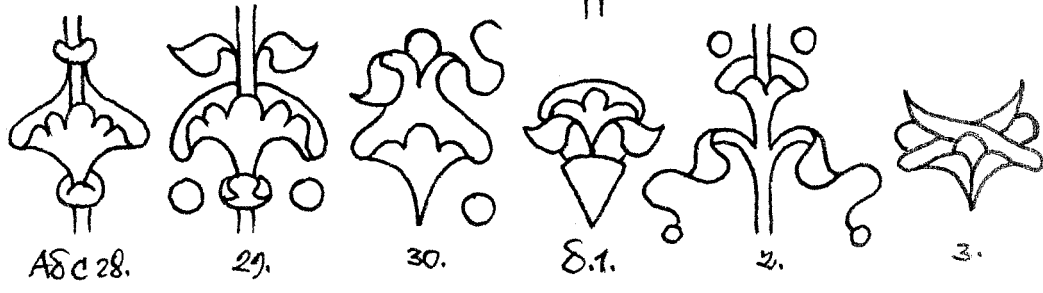
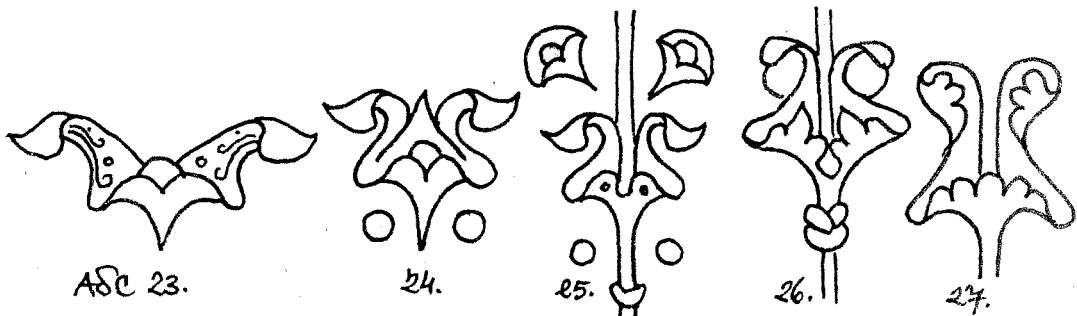
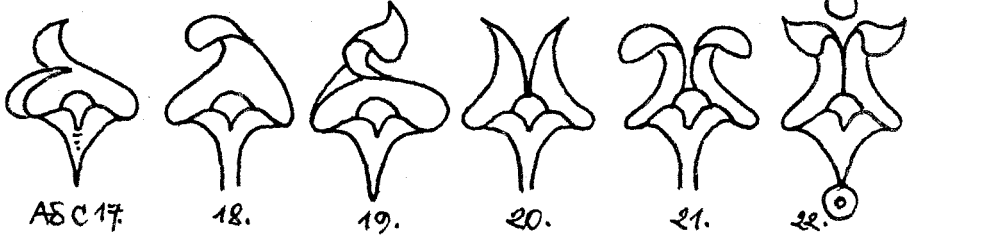
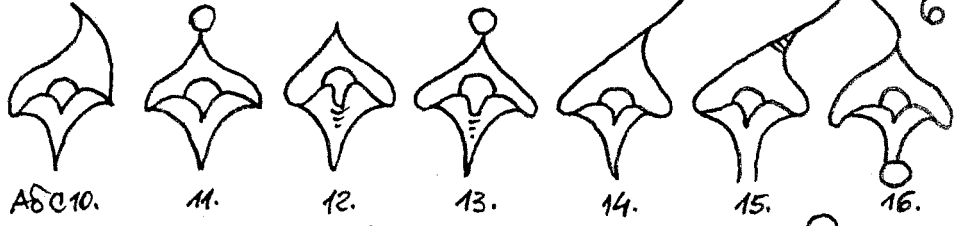
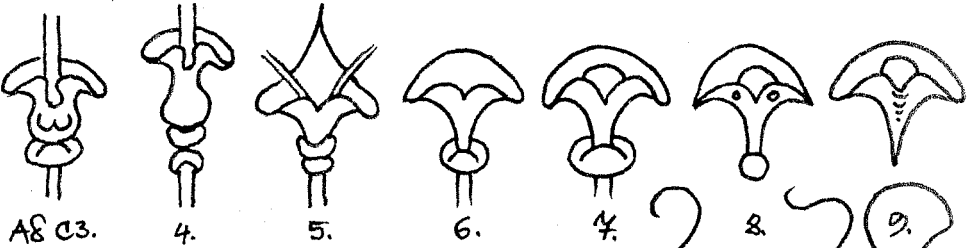
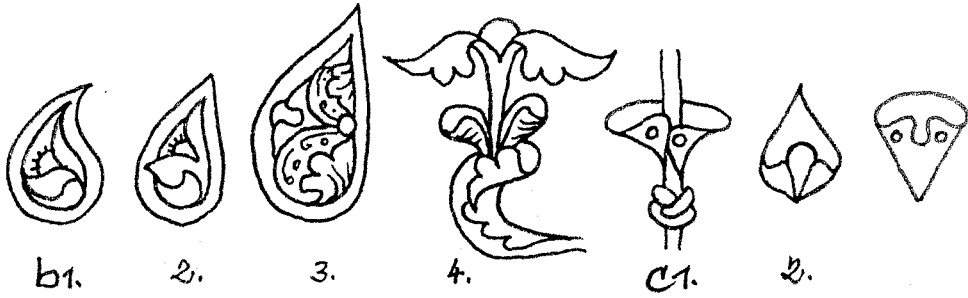
C1.

2.

3.

ABO

3)



A89

A83



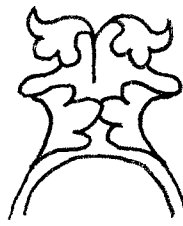
A884.



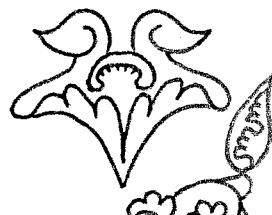
5.



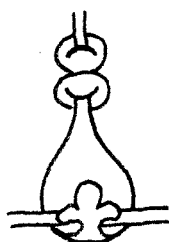
6.



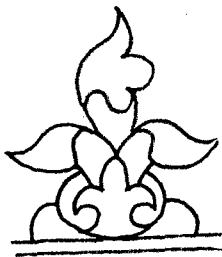
7.



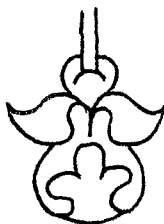
8.



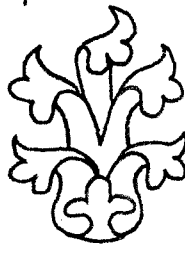
A889



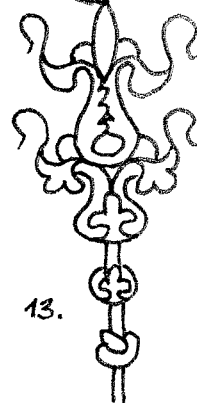
10.



11.

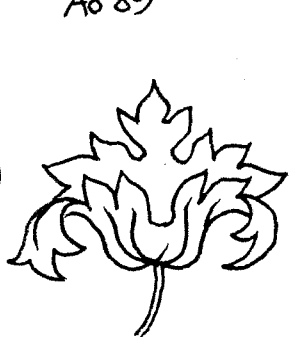


12.

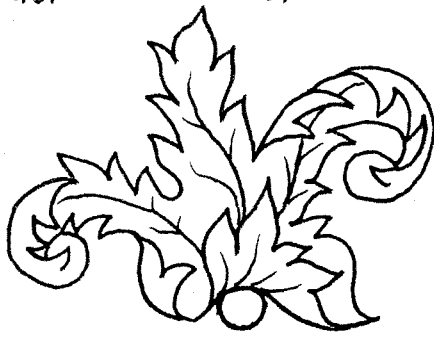


13.

4)



a1.



2.



b1.



2.



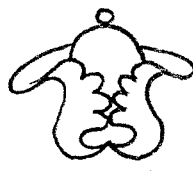
3.



4.



5.



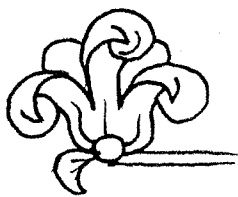
6.



A864.

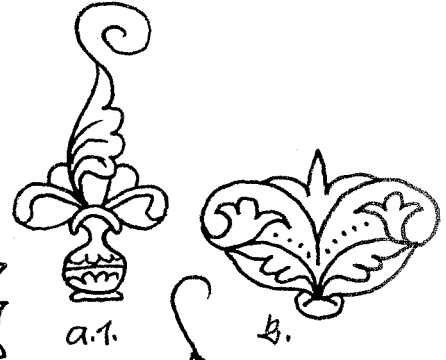
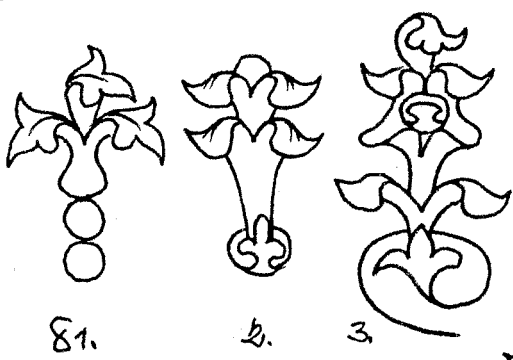


8.

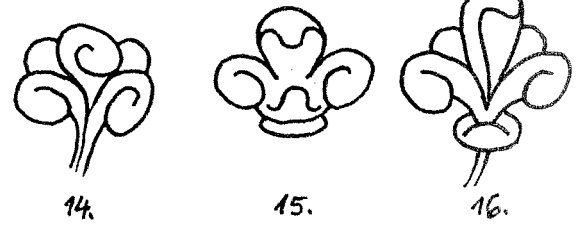
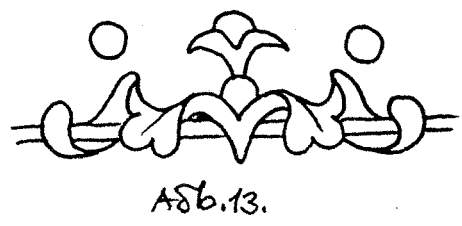
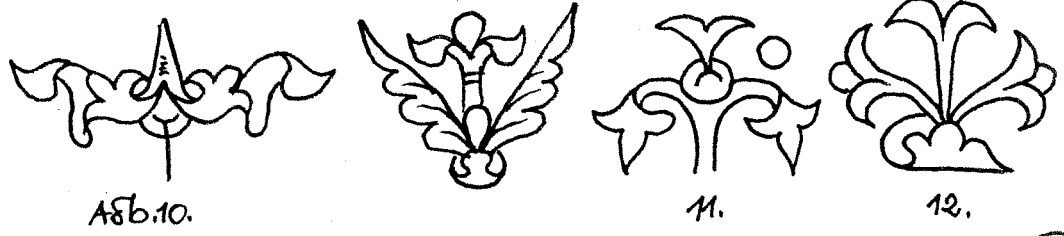
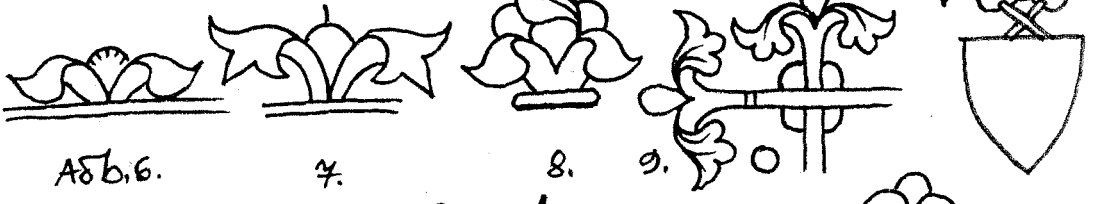
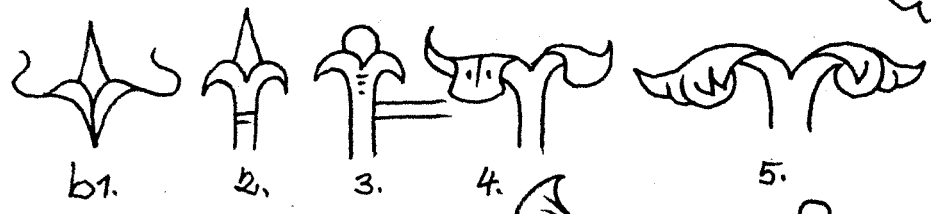
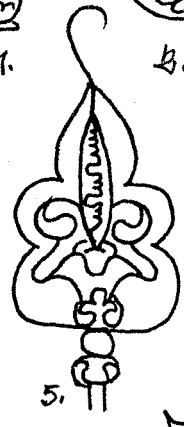


c

A80

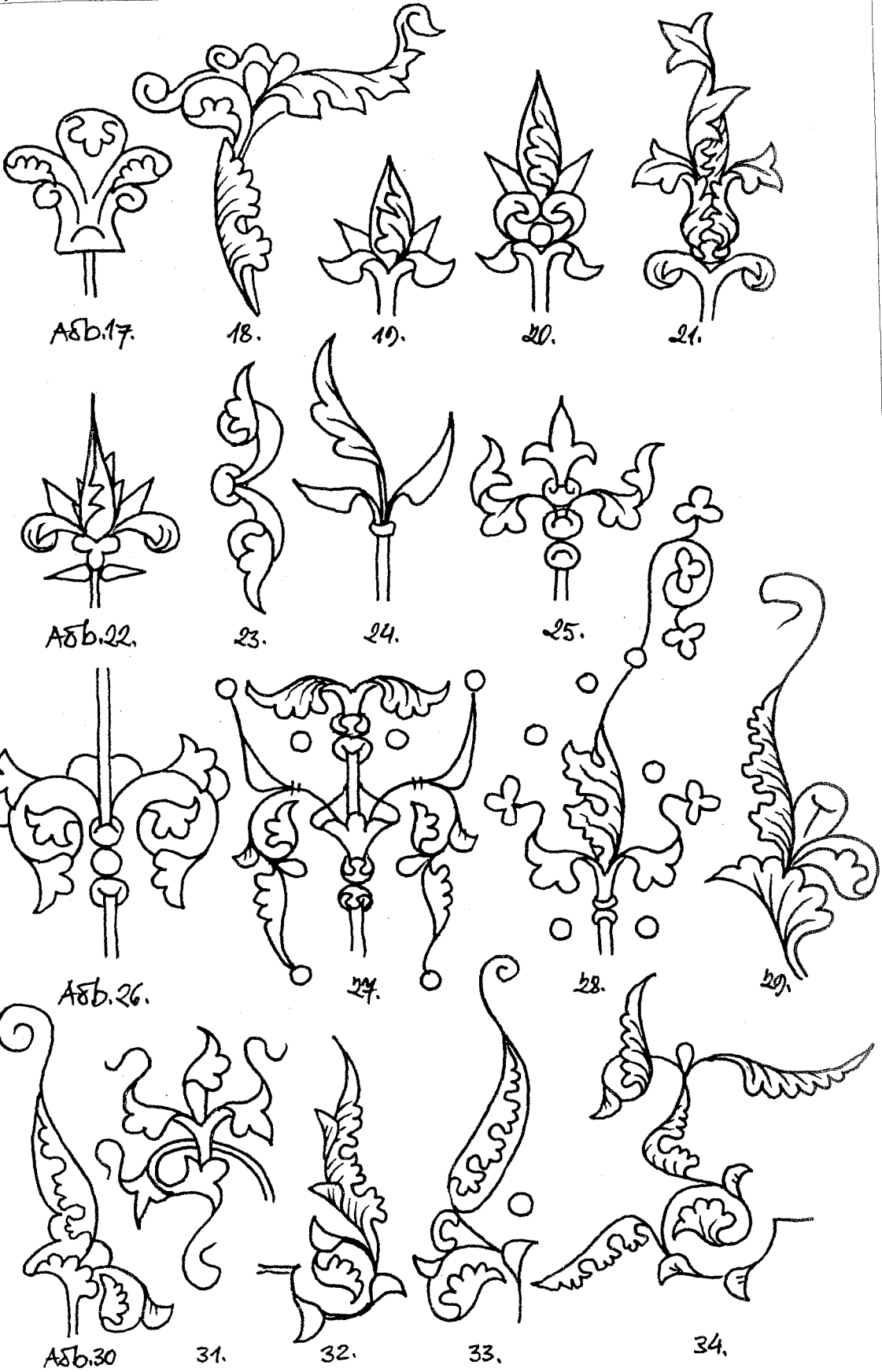


A84



(A89)

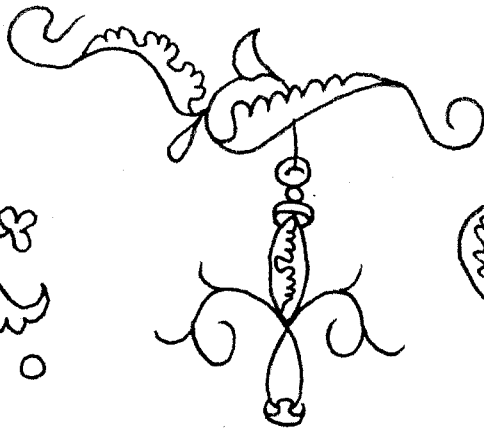
A85)



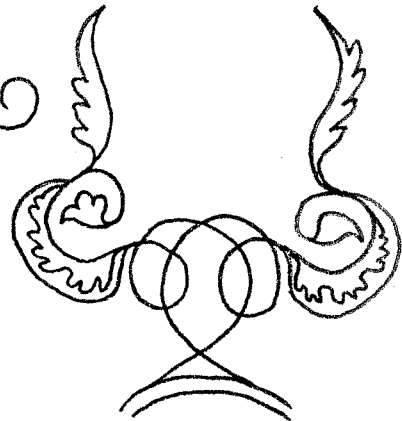
A85)



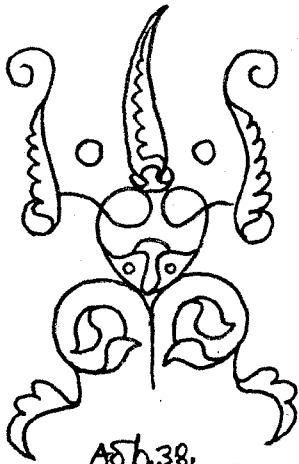
A86.35.



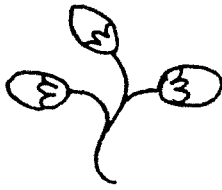
36.



34.



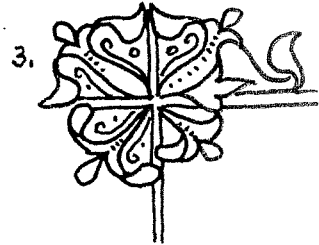
A86.38.



C1.



2.



3.



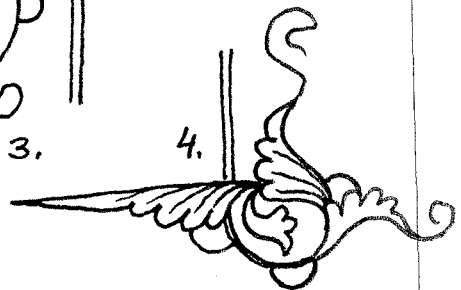
81.



2.



3.



4.

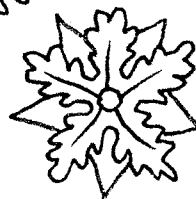


A885.

6)



b1.



b3.



b2.



b4.

1) INICIÁLY**1. tělem iniciály lišty**

- a. aditivní typ z lišt a kornuí
- b. lišty medailony a kombinace pletenců
- c. typ přisazených lišt-žerdí
- d. kombinace medailonů a quadrilobů
- e. tělo iniciál z žerdí
- f. žerdí v tělech iniciál v kombinaci obalování a ovíjení
- g. žerdí v tělech iniciál v kombinaci nálevek a figurálních motivů

2. tělem iniciály stvolů (původně pásy, stuhy, pletence)

- a. základní typ bez rámu vnějšího pole (otevřené formy iniciál)
- b. základní typ s rámem vnějšího pole (uzavřená forma iniciály)
- c. tělem iniciály rozviliny a pletence

3. těla iniciál z rostlinných motivů

- a. nálevkovité a trubicovité tvary
- b. dřík obalovaný rostlinnou ornamentikou
- c. tělo iniciály ovíjené rostlinnou ornamentikou viz žerdí – Tab. V. 1) 1. e-g.
- d. tělo iniciály jako rub šroubovitého přetáčení listu
- e. kombinace těl iniciál z rostlinných prvků

4. tělem iniciály hladký dřík

- a. bez rámu vnějšího pole
- b. s orámovaným vnějším polem (od stvolů a trubic přes listové kaudy, obalování těl po vidlicovité hladké dřívky s monstry)
- c. kombinace hladkého dřívku s ostatními typy konstrukcí iniciál

5. tělem iniciály figurální motivy (lidská či zvířecí)

- a. tělem iniciál lidské postavy
- b. tělem iniciály monstra
- c. tělem iniciály kombinace monster a lidských postav

6. kaligrafické iniciály – viz Tab. V. 1) 6.

- a. tělem stvol
- b. tělem prostý tvar litery (vnější i vnitřní pole iniciály s kaligrafickými ornamenty)

7. typy rámu vnějších polí (shrnutí)

- a. bez orámovaného vnějšího pole
- b. pravoúhlý rám vnějšího pole (vč. motivů fasetovaných rámu)
- c. rám obrysově sledující tvar těla iniciály
- d. s pravoúhlými segmenty i nezávislými na tvaru těla iniciály
- e. dynamicky prokrajované rámy vnějších polí i tvarově nezávislých na těle iniciály

2) KALIGRAFICKÉ ORNAMENTY**1. linie, body a jejich sestavy**

- a. body a kruhové formy (+ varianta 3. b k Tab. V. 2) 1. a)
- b. linie a jejich sestavy
- c. bičičky a základní vidlicovité sestavy (+ varianty 5, 6b, 14b-e k Tab. V. 2) 1. c)
- d. dessinové a kaligrafické sestavy ve vnitřních a vnějších polích iniciál (+ varianty 2, 3, 4b, 23 k Tab. V. 2) 1. c)

2. plošné výplně (tapety)

- a. varianty lineární skladby do sítě (+ varianty 1a-d k Tab. V. 2) 2. a)
- b. fasetování viz Tab. V. 2) 2. b)
- c. kruhové sestavy (+ varianty 2. c1-3 k Tab. V. 2) 2. c)
- d. kapkovité a srdčité sestavy

3.jednotlivé nejužívanější motivy kaligrafických iniciál

- a.základní formy bičíků (+ varianty 1.b, 2.b-c, 3.b-e, 4.b-d, 5.a-b k Tab.V.2)3.a)
- b.bobule a jejich sestavy s bičíky (+ varianty 2, 3-6 k Tab.V.2)3.b)
- c.základní druhy kruhových sestav ve vnitřních polích kaligrafických iniciál (+ varianty 1.a-c, 2.b-d k Tab.V.2)3.c)
- d.základní druhy sestav ve vnějších polích kaligrafických iniciál a v bordurách (+ varianty 1b-c, 4b-c, 7b k Tab.V.2)3.d)

4.kompozičně komplikované druhy kaligrafických ornamentů

- a.základní typy kaligrafických rozvilin (+ varianty 1.b, 2.b-f, 3.b-d k Tab.V.2)4.a)
- b.pseudokufické ornamenty (+ varianty 3, 4.a-b k Tab.V.2)4.b)
- c.dessinové sestavy rámu vnějších polí iniciál viz Tab.V.2)4.c.

3)SYSTÉM VÝZDOBY

1.základní systém rozvrhu výzdoby na stránce

- a.výzdoba vázaná na iniciály otevřených forem
- b.výzdoba vázaná na iniciály zavřených forem, které expandují do bordur kaudami (+ varianty 1.b-d, 2.b-d k Tab.V.3)1.b)
- c.celostrané typy obrazů viz Tab.V.3)1.c.
- d.základní kombinace typů rozvrhu výzdoby na stránce (+ varianty 1.b1-2, 2b, 3.a2-3, 3.b2, 4b, 5a.2-4, 5.b2-3, 6.b, 7-9 k Tab.V.3)1.d)

2.skladba medailonů

- a.aditivní přísazování (+ varianty 2.b-c, 3.b-c, 4-5 k Tab.V.3)2.a)
- b.svíráání medailonů
- c.aditivní kombinace medailonů s pravoúhlými terči (byzantisující typy)

3)typy medailonů

- a.s rámem z prostých útlých lišt (s dessinovými prstenci) + varianty 3-5 k Tab.V.3)3.a)
- b.ze stvolů a pásek (+ varianty 2.b, 2.d, 3.a, 3.b.2-3, 3.c.2-7, 4.b.2, 4.c2, 5.a, 6 k Tab.V.3)3.b)
- c.plastické rámy medailonů s vnitřní obrubou a výzdobou po vnějším obrysu rámu
- d.hmotné typy rámu s ornamentálně zdobeným povrchem (+ varianty 1.b, 2.b-c, 4.b, 5-7 k Tab.V.3)3.d)
- e.quadriloby a rámy medailonů z pletenců (+ varianty 3-4 k Tab.V.3)3.e)
- f.pravoúhlé terče

4.schéματα rozvilinové skladby (ve výzdobě bordur)

- a.pravidelné závitnice (+ varianty 3-8 k Tab.V.3)4.a)
- b.propletané závitnice (+ varianty 6.b-c, 7, 8.a-b, 9-14 k Tab.V.3)4.b)
- c.rozvilinová skladba ze šroubovitě a spirálovitě přetáčených rubů listů (+ varianty 1.b, 3.a-b, c.4-7 k Tab.V.3)4.c)

5.systém rozvrhu žerdí

- a.pravoúhle zalamované žerdi
- b.kombinace žerdí s rozvilinami a figurálními motivy

6.schéματα kombinující žerdi a rozviliny

- a.varianty vertikálních žerdí a horisontálních rozvilin
- b.varianty výzdoby interkolumnií
- c.kombinace vertikálních i horisontálních žerdí a rozvilin expandujících do bordury a, b, c
- d.výzdoba žerdí a rozvilin rámujiících text ze všech stran
- e.kombinace rozvilin, žerdí a rámu v bordurách
- f.charakteristické motivy monster ve výzdobě bordur

4)AKANT

1.laločnaté akanty

- a.palmety

- b.polopalmety (+ varianty 1.b, 2.b-d, 4.b, 6.b, 12 k Tab.V.4)1.b)
- c.spirálovitě stáčené laločnaté akanty (+ varianta 1.b k Tab.V.4)1.c)
- d.výrazně zkrácené laločnaté listy
- e.šroubovitě přetáčené listy (+ varianty 2.b, 3.b-c, 7-8 k Tab.V.4)1.e)
- f.vidlicovité a trubicovité listy
- g.složité skladby laločnatých akantů (+ varianty 2-4 k Tab.V.4)1.g)

2.kadeřavé akanty

- a.laločnaté
- b.zaostřené
- c.kombinující laločnaté a zaostřené tvary

3.zaostřené akanty

- a.zaostřené palmety
- b.zaostřené polopalmety
- c.spirálovitě stáčené
- d.výrazně zkrácené
- e.šroubovitě přetáčené
- f.vidlicovité zaostřené listy
- g.složité sestavy ze zaostřených listů – rozvilinové skladby ze zaostřeného listoví vidlicovitých tvarů

4.listy kombinující laločnaté a zaostřené formy akantu

- a.palmety
- b.polopalmety
- c.spirálovitě stáčené listy
- d.výrazně zkrácené listy
- e.šroubovitě přetáčené listy
- f.vidlicovité a trubicovité listy
- g.rozvilinové sestavy z listoví kombinujícího laločnaté a zaostřené tvary

5)**LISTOVÍ OVÍJEJÍCÍ A OBALUJÍCÍ STVOLY A ŽERDÍ**

1.drobné lístky (bobulovité)

- a.základní typy zavíjených lístků
- b.základní varianty zavinutých lístků
- c.varianty ovíjení stvolů a těl iniciál viz též Tab.IV.5)1.c.
- d.základní typy obalování stvolu a žerdí
- e.kombinace obalování a ovíjení (list obalující žerď ji ovíjí svým přetočeným výběhem)

2.ostatní druhy listoví užívané k ovíjení a obalování stvolů a žerdí

- a.laločnaté listoví
- b.zaostřené listoví
- c.kombinace laločnatých a zaostřených forem listoví v obalujících a ovíjejících sestavách

3.vidlicovité a trubicovité motivy (ve spojení s obalujícím listovím)

- a.se zaostřenými formami listoví
- b.se zavíjenými listy
- c.se zavinutými listy
- d.kombinace zavíjených a zaostřených listů (+ varianta 5. k Tab.V.5)3.d)

4.trubicovité stvolý s obalujícím a ovíjejícím listovím

- a.stvolý ze zavíjených a zavinutých lístků
- b.ostatní druhy trubicovitě uspořádaného listoví
- c.základní typy závitnic v rozvilinách a srostlicích rozvilinových z trubicovitě komponovaných stvolů

5.charakteristické sestavy motivů ve výzdobě žerdí

- a.základní typ s nálevkami, pletenci a ovíjejícím listovím

--b.sestavy ze zaostřeného listoví

--c.typy kandelábru

6) SRDČITÉ A KAPKOVITÉ LISTY A ZLATÉ BOBULE

1. základní typy srdčitých a kapkovitých listů a zlatých bobulí

--a.varianty základních typů srdčitých a kapkovitých listů

--b.základní formy zlatých bobulí

--c.atypické zlacené ornamenty ve funkci zlatých bobulí

2. konstrukčně či pohybově složité varianty izolovaných srdčitých, kapkovitých listů a zlatých bobulí

--a.varianty srdčitých listů – v obrysové pásce

--b.varianty kapkovitých listů – v obrysové pásce

--c.varianty zlatých bobulí s přísazovanými bičíky

3. sestavy srdčitých a kapkovitých listů a zlatých bobulí

--a.sestavy ze srdčitých listů

--b.sestavy z kapkovitých listů

--c.sestavy ze zlatých bobulí

7) GEOMETRICKÉ MOTIVY

1. abstraktní lineární ornamenty

--a.linie

--b.vlnovky

--c.klikatky a zubořez

--d.čtvercové, obdélné a routové sestavy

--e.kruhové formy

--f.rostlinné kresebné abstraktní ornamenty

--g.kombinace předešlých lineárních geometrických ornamentů viz též Tab.IV.7)1.g.

2. pletence

--a.základní typy pletencových vlysů

--b.pletencové prstence

--c.nárožní pletence těl iniciál (kornua)

--d.pletencové sestavy na žerdích či stvolech

3. prstence

--a.*lineární viz Tab.V.7)3.a.*

--b.barevně a kresebně odlišené, ale v šířce těla iniciály či stvolu

--c.bobulovité prstence

--d.cibulovité prstence

--e.*zoomorfni prstence viz Tab.III.7)3.e.*

4. kolénka

--a.jednodílná

--b.dvojdílná

--c.trojdílná (kombinace středové bobule s bočními bobulemi, bočními nálevkami či lasturami)

--d.vícedílná kolénka

5. lasturovité motivy

--a.základní typy

--b.lastury s listovou příklopkou

--c.skladebně atypické lastury a lasturovité srostlice

8) TROJLISTY

1. trojlisté palmety

--a.laločnaté

--b.zaostřené

- c.kombinace zaostřených a laločnatých forem
- d.šroubovitě přetáčené trojlisté palmety viz Tab.V.8)1.d.
- e.zpětně přetáčené trojlisté palmety viz Tab.IV.8)1.e.

2.trojlisté polopalmety

- a.laločnaté
- b.zaostřené
- c.kombinující zaostřené a laločnaté tvary
- d.šroubovitě přetáčené
- e.zpětně přetáčené trojlisté polopalmety
- f.přetáčené polopalmetové trojlisty

3.trojlisté sestavy

- a.trojlisté sestavy z přetočeného listu
- b.trojlisté sestavy vázané na výzdobu stvolů či žerdí

9)KVĚTINOVÉ SROSTLICE

1.rosety

- a.základní varianty
- b.rosety s lasturami a šroubovitě stáčenými listy
- c.rosety z člunkovitě stáčených listů
- d.aditivní rosetové sestavy

2.liliové květinové srostlice

- a.trojlisté liliové sestavy dle byzantských typů roset (Tab.I.11)1.d-f)
- b.liliový list
- c.aditivní liliové sestavy

3.nálevkovité květinové srostlice

- a.nálevkovitě stáčený list
- b.aditivní sestavy nálevkovitých srostlic
- c.trychtýřovité sestavy
- d.nálevkovité srostlice kombinující ostatní druhy srostlic

4.kalichovité květinové srostlice

- a.z kalichovitě utvářeného listu
- b.z dvojice listů
- c.trojlisté kalichovité sestavy
- d.kombinace kalichovitých forem

5.kombinace konstrukcí květinových srostlic

- a.kombinace roset, lilií a kalichovitých forem
- b.vidlicovité srostlice a sestavy
- c.aditivní plošné sestavy
- d.závitnice „větrníkovitých“ komposic

6.ornamentalisované formy rostlin

- a.stromů
- b.vinné révy

10)SYSTÉM VÝZDOBY BORDUR – viz Tab.V.10)

1.byzantská skladebná schémata

- a.symetricky umístěvané motivy dvojic opeřenců v horizontálních bordurách (dle Tab.I.12)1.)
- b.volně do prostoru vedle textu (nejčastěji vedle iniciály) umístěné postavy

2.románská tradiční schémata výzdoby bordur

- a.výzdoba expanduje do bordur pomocí kaudy (na níž 1.monstra či 2.květinové srostlice nebo 3.medailony s figurální výzdobou)

--b. kauda jen prostředkem ukotvení žerdi (kauda samotná do prostoru bordury neexpanduje)

3. schémata francouzského původu

--a. izolované postavy rozmístěné do rostlinné dekorace bordur

--b. postavy v borduře (na žerdi či stvolu) ve významově nižší či následné pozici ve vztahu k výjevu v kolumnách textu

4. italská schémata výzdoby bordur

--a. expanse figurálních motivů z vnitřních polí iniciál přes těla iniciál i vnější pole iniciál s dílčími přesahy do bordur

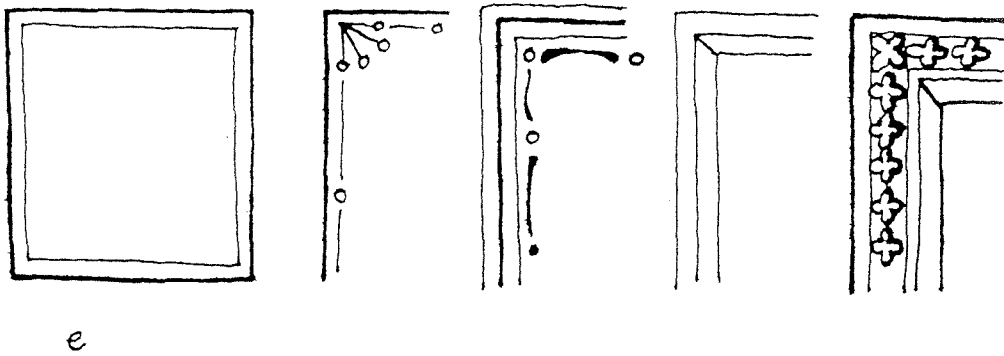
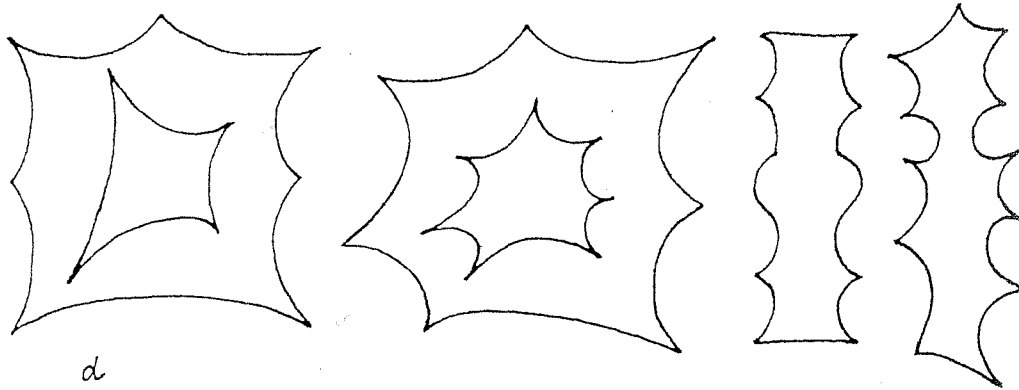
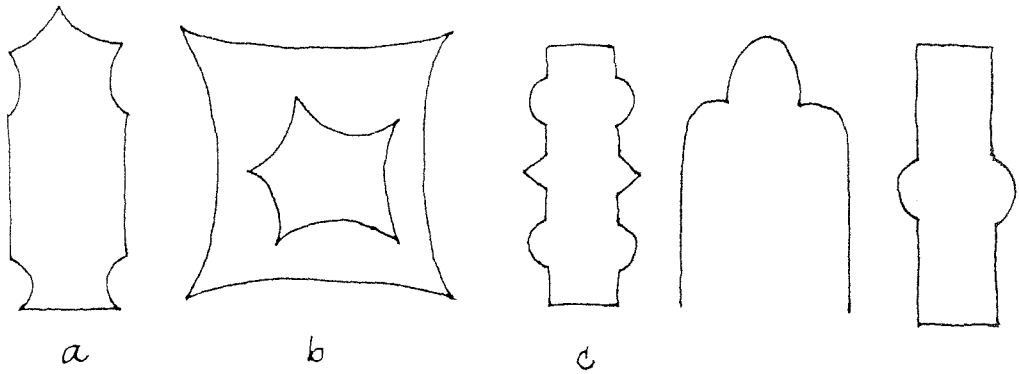
--b. důsledné vyvedení figurálních motivů z vnějších polí iniciál do prostoru bordury kolem iniciály (1. lidská postava opouštějící vnější pole iniciály, 2. do bordury u iniciály pokračuje figurální výjev, ovšem s malířsky provedeným prostorem: od prvního plánu po pozadí výjevu)

--c. figurální výjevy vyvedeny nejen do prostoru kolem iniciály, ale i do bordur (neorámované, ale s malířsky charakterizovaným prostředím výjevu až po pozadí)

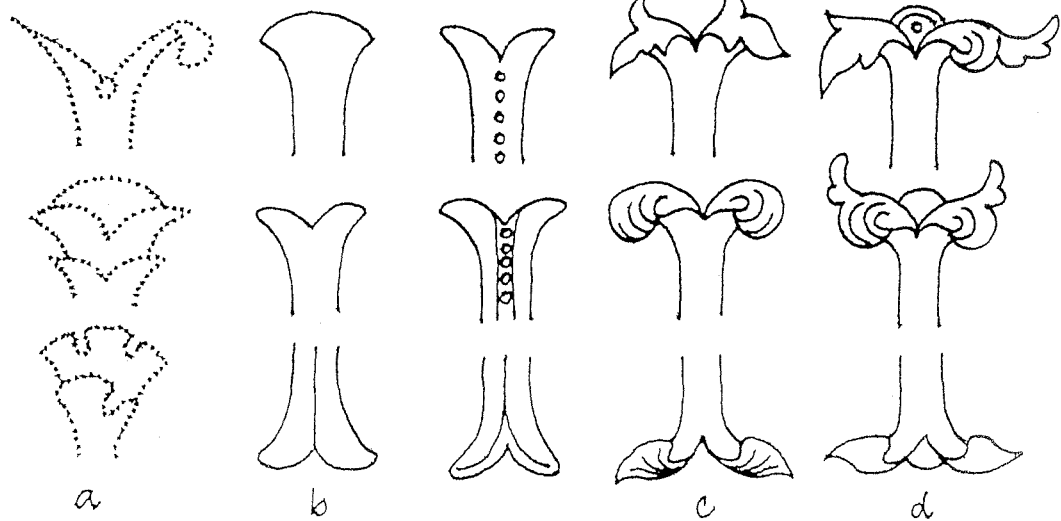
--d. syntéza výzdoby bordur (pomocí kaud, od nich výzdoba interkolumnií i bordur, droalerie zasazené do rostlinné dekorace i izolované postavy, medailony s figurálními výjevy a neorámované figurální výjevy volně v prostoru bordury s malířsky provedeným prostředím od prvního plánu po pozadí)

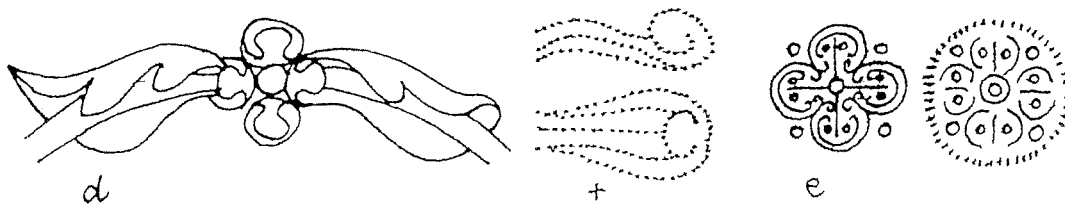
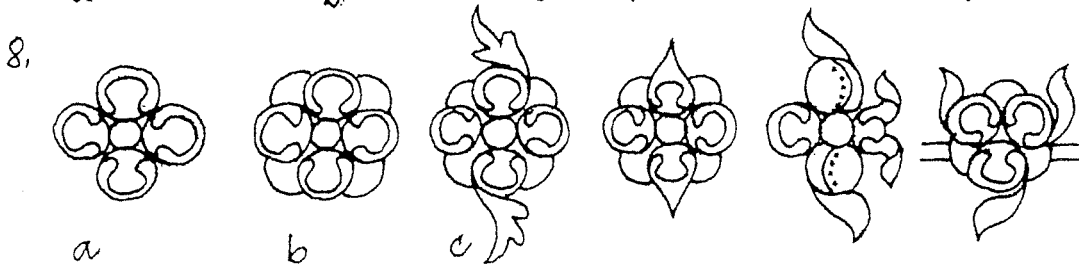
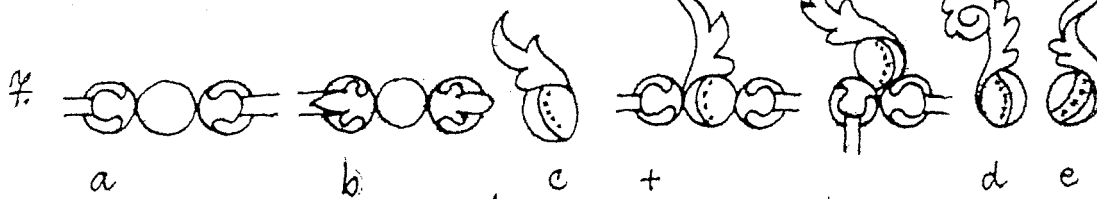
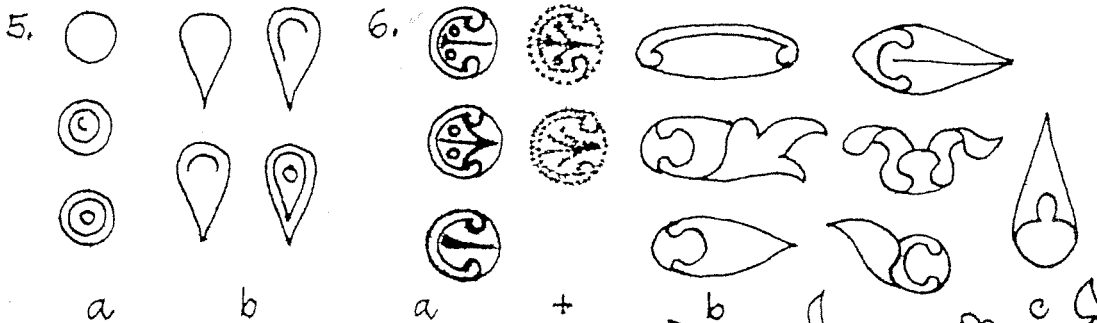
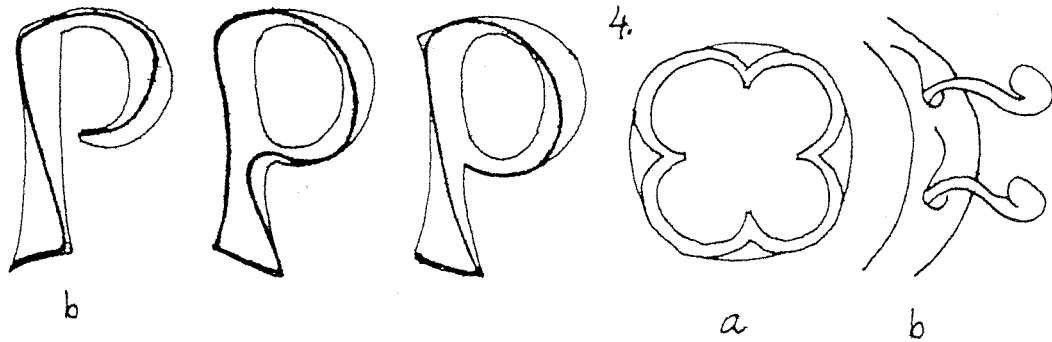
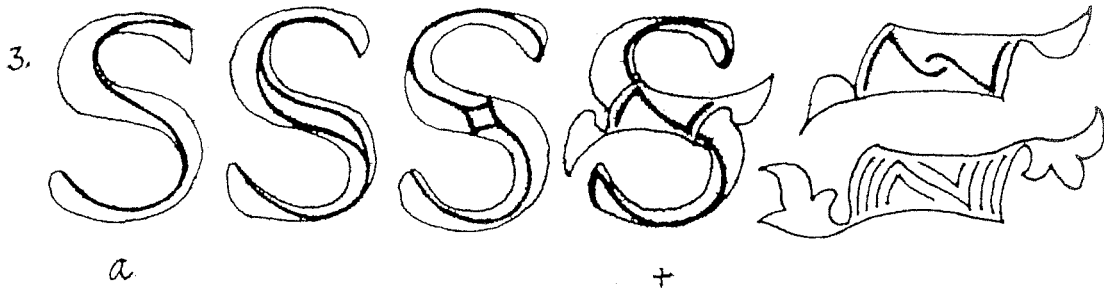
VII. TABULKY: MALOVANÁ ORNAMENTIKA

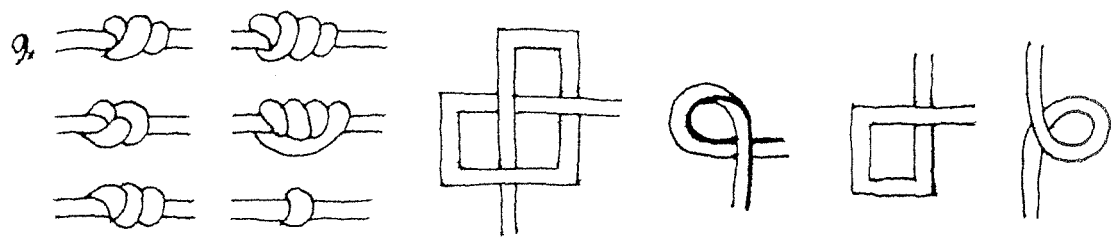
1.



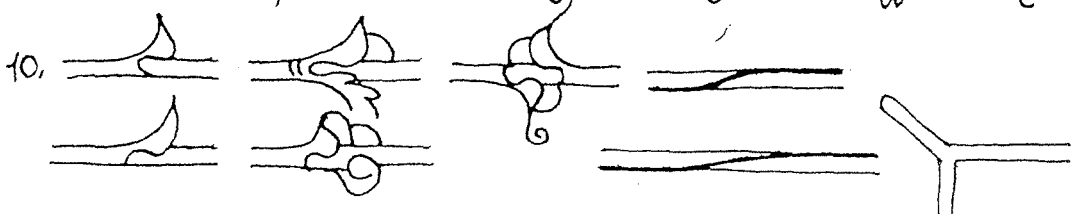
2.



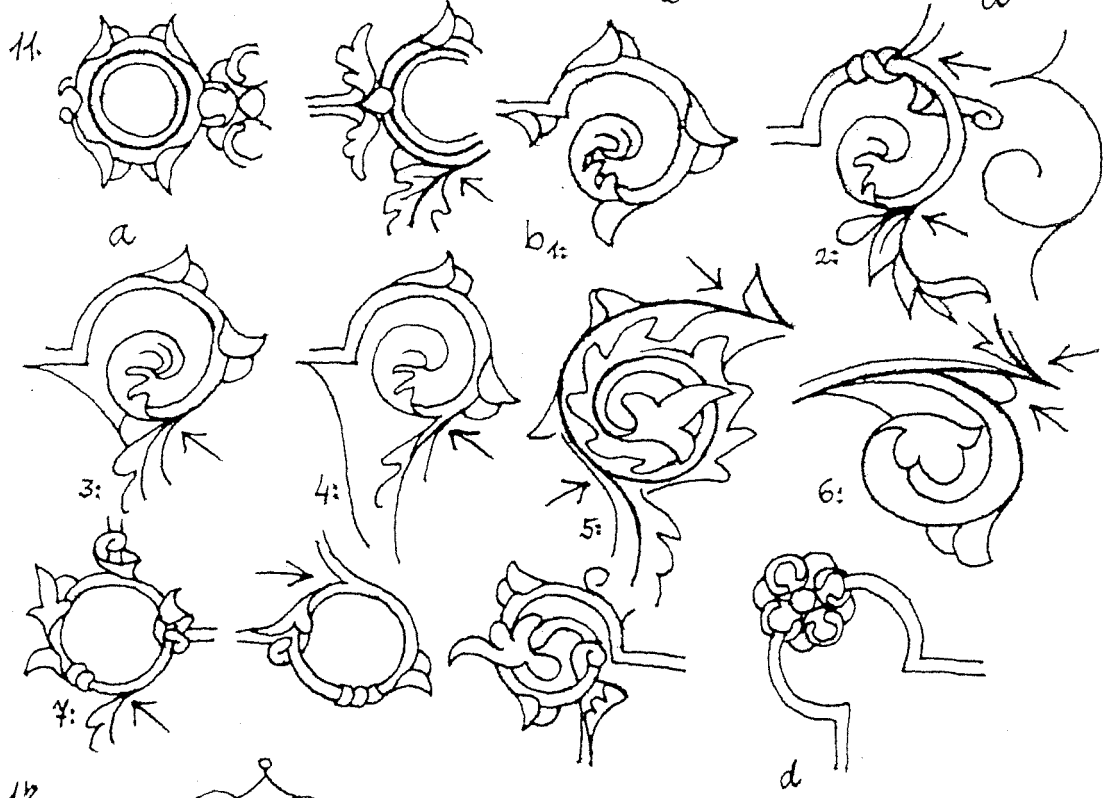




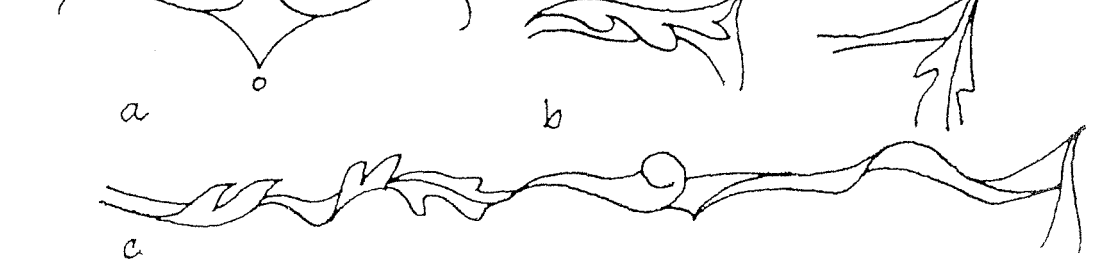
a + b c d e



a + b d



a b d



a b c

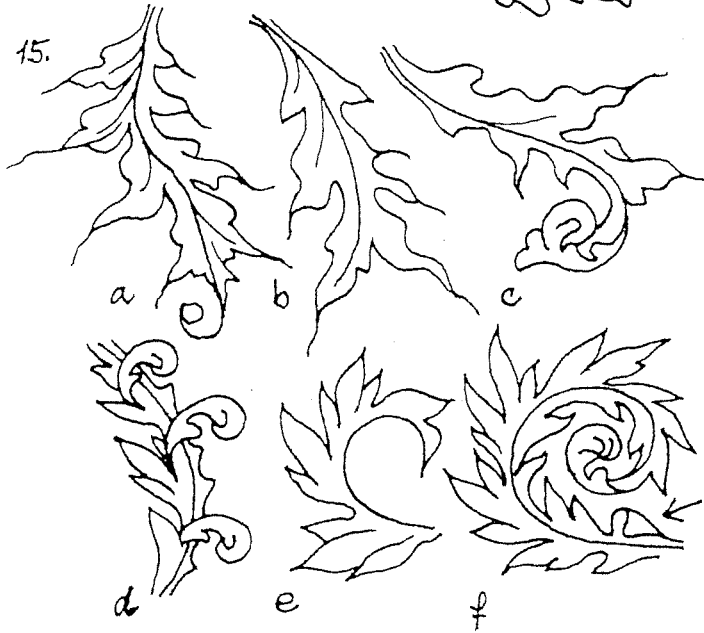
13.



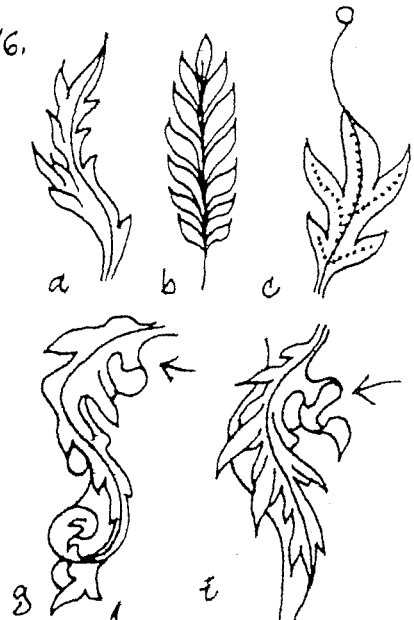
14.



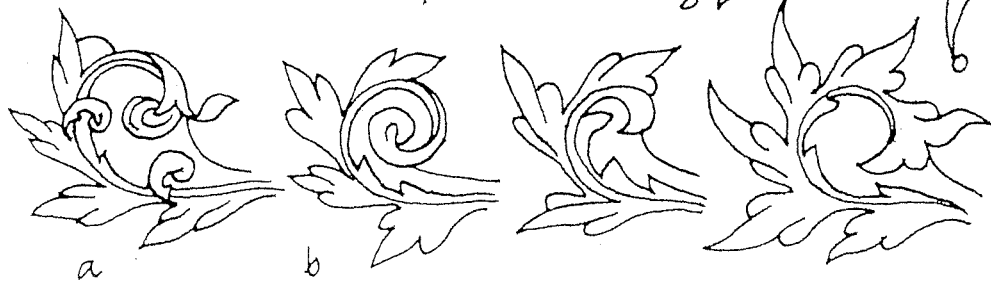
15.

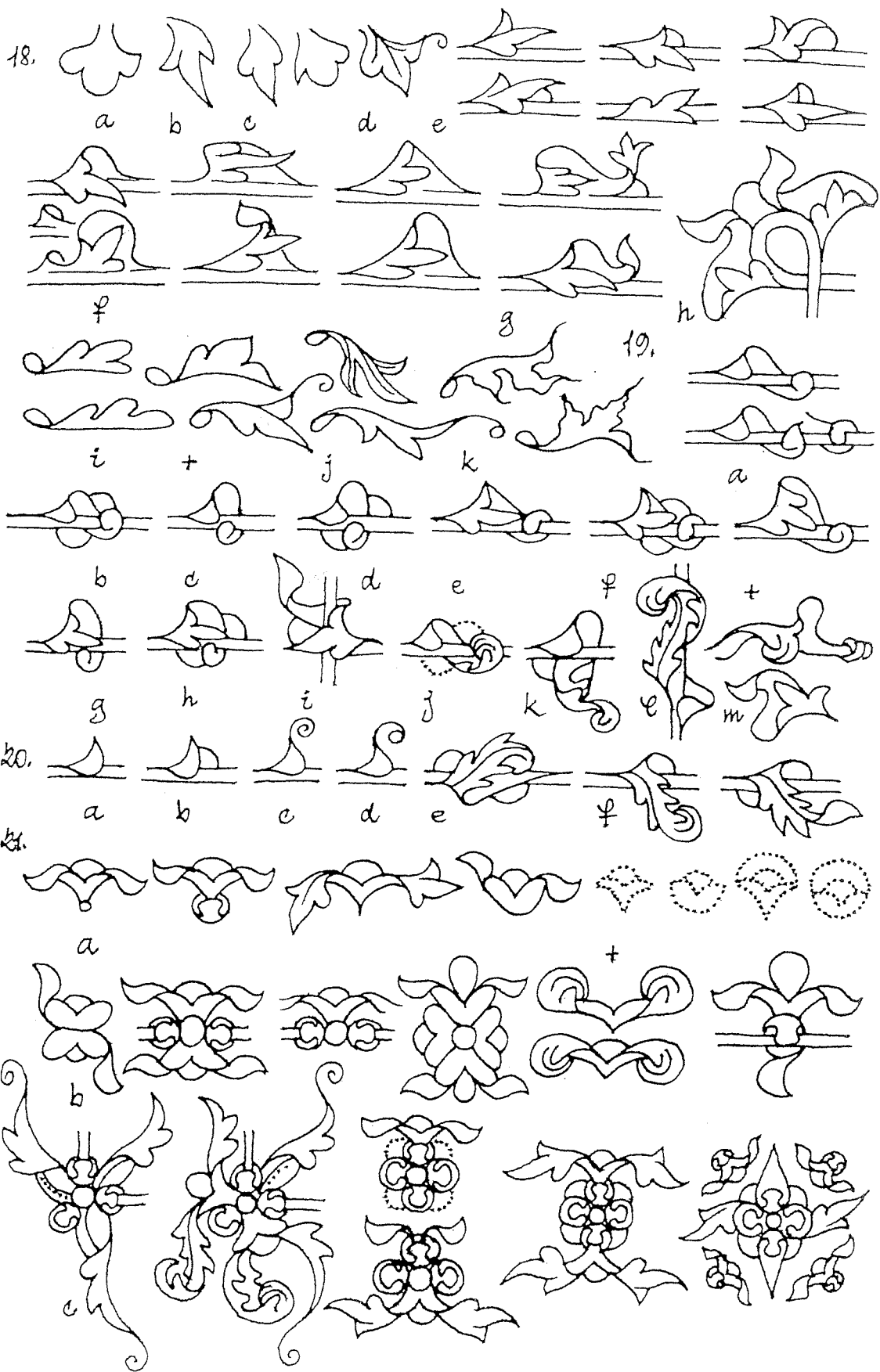


16.

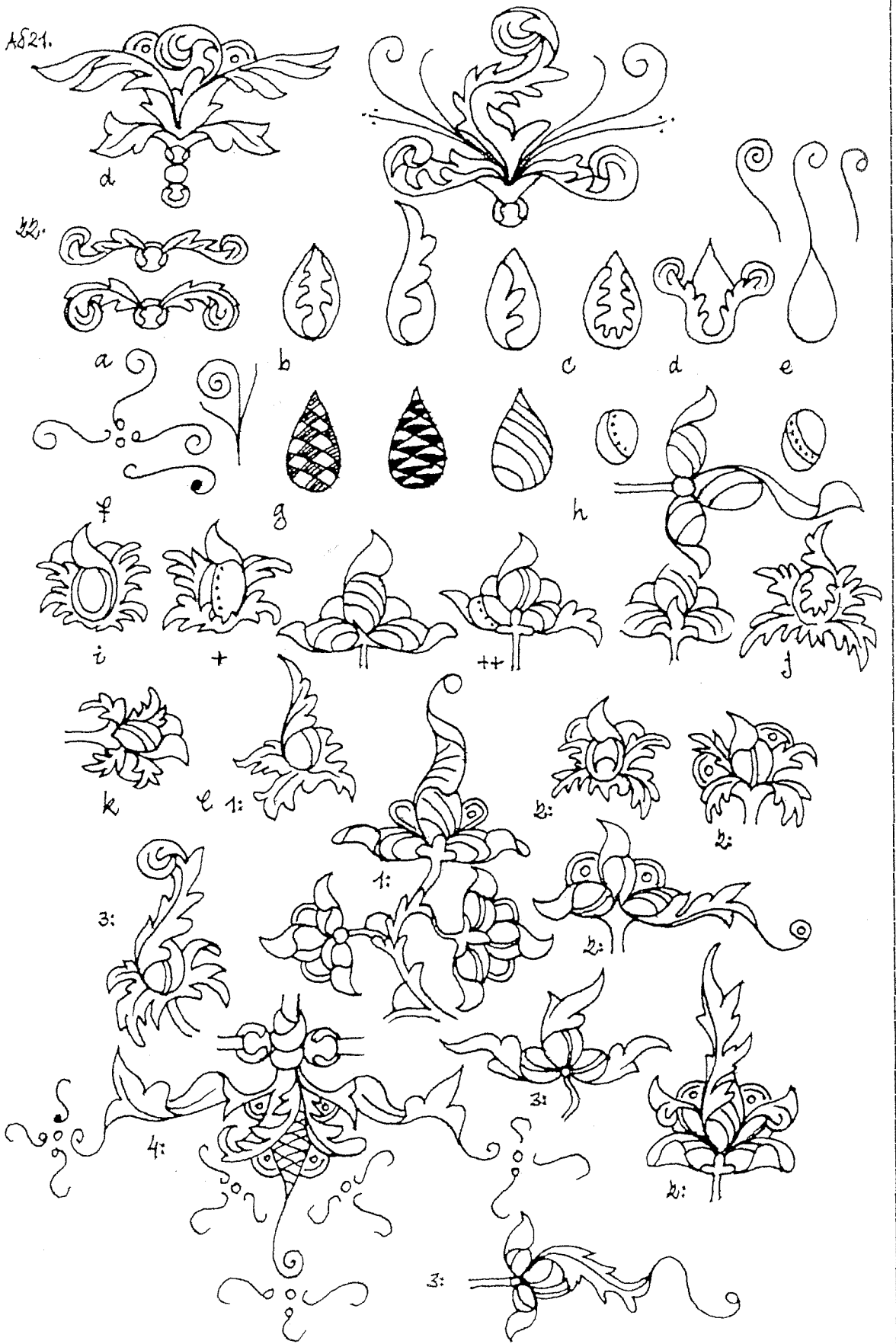


17.

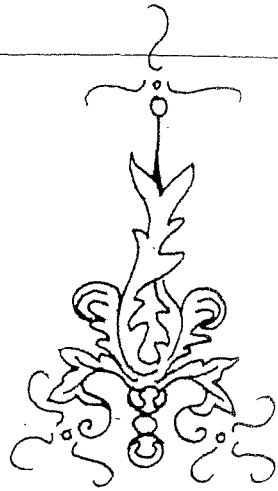
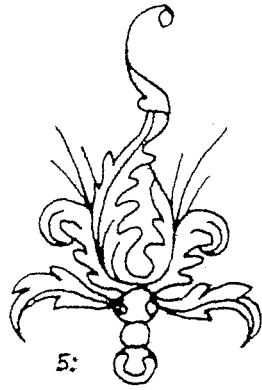
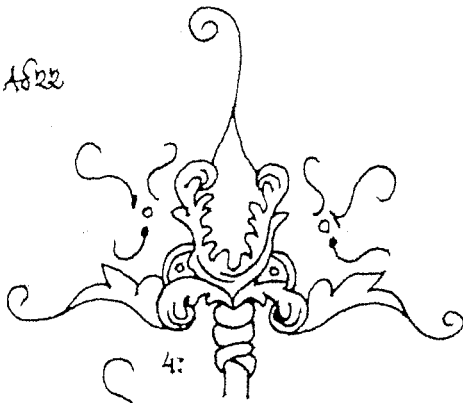




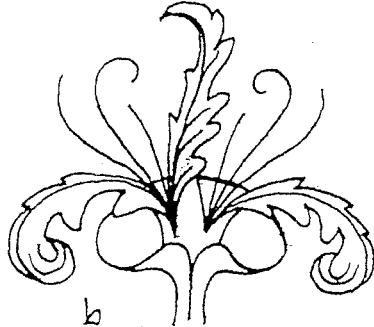
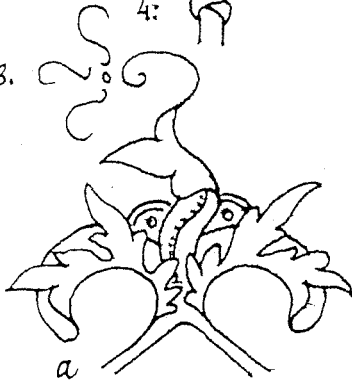
Ad 21.



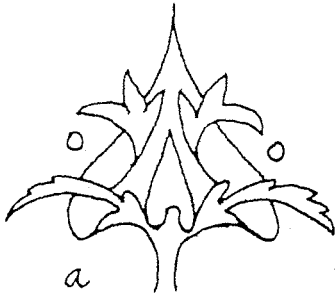
AS22



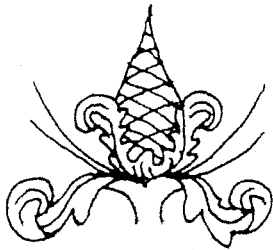
23.



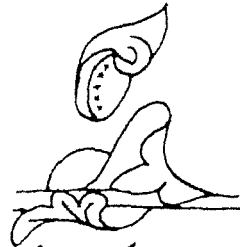
24.



25.

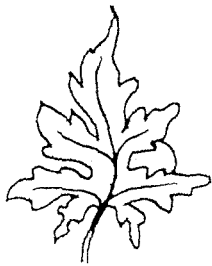


AS40++

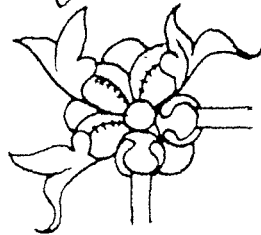


AS19h+

26.



AS21c



PŘEHLED PODÍLU JEDNOTLIVÝCH TVŮRCŮ NA VÝZDOBĚ KODEXU

	1.-3. skup.	4. skup.	5.-6. skup.	7. skup.	f. 1v
I. 1-10	1r, 2r, 3rv, 4v	6rv, 9r	7rv, 10r		1v
II. 11-14	13rv, 14r				
III. 15-16			16v		
IV. 17-26	19v, 20v, 23v, 24r, 26r		17r, 18v		
V. 27-36	28r, 29r, 30v, 31r, 32v, 33v, 34r, 36r				
VI. 37-46	37v, 40r, 41r, 44r, 45r, 46r		41r, 42v		
VII. 47-56	47r, 48r, 49r, 51r, 52v, 54r, 56r				
VIII. 57-66	57v, 60v, 63r, 64rv, 65v				
IX. 67			67r		
X. 68-76	71r		68r, 70v, 73r		
XI. 77-84			78r, 79r, 80r 81r		
XII. 85-94	88r	86rv, 89rv 91v, 93r	85r		
XIII. 95-104	99v, 100rv, 101rv	95rv, 96v, 98r, 102rv 103v			
XIV. 105-114			105rv, 106rv, 107v 109v, 110r, 111v 114rv		
XV. 115-124			117v, 118v 119r	115r, 116r, 120v, 121rv 122v, 123rv	
XVI. 125-134			126rv, 127rv 128v, 129rv, 130rv, 131rv 132rv		

1) Varianty ráků vnějších polí iniciál

- a.,,benátský duecenteskní typ“
- b.mírně prohnutý typ (symetrický a asymetrický)
- c.pravouhlé a symetrické typy
- d.výrazně prokrajované typy (od symetrických k asymetrickým)
- e.varianty ráků pravouhlého typu

2) Nálevkovitý tvar těla iniciály

- a.,,Gaibanovské“ vzory
- b.,,toskánský“ typ (vč. variant prokreslujících dessinů)
- c.varianty se zasazenými výhonky
- d.– „ – a bobulí

3) Tordování těl iniciál

- a.varianty „S“ + varianta s nasunutou trubicí a její různé podoby
- b.varianty „P“ s tordováním vertikální, oválné či obou částí těla iniciály

4) Rafinované motivy výzdoby iniciál

- a.,,kružbový“ typ ráku mezi tělem a vnitřním polem iniciály
- b.schéma rozštěpení těla iniciály, z nějž vyrůstají výhonky

5) Zlaté tečky a barevné bobule

- a.základní tvary
- b.kapkovité varianty

6) Lastury

- a.základní typ + nejběžnější podoba tohoto motivu (nezastoupená v C 129)
- b.varianty lastur
- c.trychtýřovitá lastura

7) Trojdílná kolénka

- a.základní typ
- b.varianta s listovým typem lastur
- c.laločnaté výplně s přetočenými trojlisty + sestaveny do kolének
- d.laločnaté výplně přetáčené do polopalmet
- e.– „ – s násobeným přetočením

8) Květinové srostlice z kolének

- a.základní typ
- b.varianta s doplněnými zlatými bobulemi
- c.jiné varianty
- d.varianta s „modernizovanými“ člunkovitými listy + tradiční typy člunkovitých listů
- e.dessinové parafráze základního typu

9) Pletencové motivy

- a.základní typy pletencových prstenců + kombinované a zjednodušené varianty
- b.,,složitější“ pravouhlý typ v nároží žerdi (f.68r)
- c.pružná a zjednodušená varianta nárožní žerdi s náznakem tordování (f.41r, 116r, 122v)
- d.zjednodušená varianta nároží žerdi s pravouhlým zalomením (f.1v)
- e.max. zjednodušený pružný pletenec na přímé části žerdi

10) Žerdi

- a.varianty trubicovitého nasunování + kombinace s přísazenou zlatou bobulí, přetáčenými (f.1v) či ovíjejícími výhonky (f.114v) a symetricky zdvojené schéma (f.116r)
- b.tordování (f.114v): ostré a pozvolné
- c.nálevkovitě rozevřené žerdi (viz Tab.VII.2.b – např. f.18v)
- d.pravouhlé nároží s diagonálním článkem

11) Medailony a voluty

- a.základní typ medailonů (f.85r, 17r)
- b.schématické varianty berlovitých závitnic: od prostých volut (1: f.68r, 106r, 114r) či vidlicovitě rozeklaných volut (2: f.1v), přes přetáčené (3: f.42v a 4: f.85r) a zavíjené voluty (5: f.89r a 6: f.91v) až ku tvarově uzavřeným volutám (7: f.17r)
- c.vidlicovité štěpení závitnic: ozn. šipkami (viz Tab.VII.11.a, b)
- d.bordurové nároží z kruhového segmentu (f.85r)

12) Rozvilinové motivy

- a.schéma středové sestavy (f.89r)
- b.varianty nárožního vidlicovitého rozštěpení (f.123r)
- c.schéma skladby listů tvořících rozvilinové stvolý „pisánského typu“ (f.88r, 91v)

13) „První“ laločnatý typ akantu

- a.kadeřavá laločnatá palmeta a polopalmeta
- b.– „ - s přetočeným vrcholem do zavinutého listu
- c.motivy přetáčení okrajů listů
- d.tradiční způsob šroubovitě stáčení listu + způsob jeho propojení s iniciálou (f.90v)

14) Kadeřavé akanty kombinující laločnaté a mírně zaostřené okraje

- a.spirálovitě stáčené
- b.krátké polopalmetry
- c.široké polopalmetry obalující těla iniciál
- d.spirálovitě stáčený list do přetočeného výhonku ze zavinutého listu s náznakem vidlicovitého rozštěpení
- e.útlé polopalmetry obalující žerdi či těla iniciál zavíjeným výhonkem
- f.útlé polopalmetry obalující žerdi či těla iniciál zavinutým výhonkem a jeho zjednodušená varianta
- g.varianty se zvlněnými vrcholky (např. f.17r)
- h.zkrácené výrazně zvlněné polopalmetry s vrcholky do trojlistů či zavinutých nebo zavíjených výhonků (např. f.123r)
- i.nálevkovité varianty (f.1v, 42v)
- j.tradiční typ šroubovitě stáčených listů „zmodernizovaný“ motivem přetáčení okrajů listu či násobným přetáčením akantu kolem hřbetu
- k.motivy přetáčení okrajů listů: ozn. šipkou (viz Tab.VII.13.,14.)

15) akant „s rozevřátými okraji“ (zv. „sienský typ z r. 1315“)

- a.palmetový list + s připojeným protaženým vrcholem stáčeným do zlaté bobule
- b.asymetricky (do vidlice) rozštěpený typ palmety
- c.varianta s přetáčením jednoho z okrajů do výhonku zavinutého listu s náznakem jeho rozštěpení

16) „Druhý“ typ akantu s hluboce prořezávanými a se zaostřenými okraji

- a.pružná (zaostřená) palmeta
- b.přímá (zaostřená) palmeta
- c.zkrácená abstraktnější (tradičnější) zaostřená palmeta s vrcholkem do vlasové linie se zlatou bobulí
- d.způsob zasazení přetáčivých výhonků ze zavinutých lístků do kadeřavého akantu
- e.spirálovitě stáčený akant s rozevřenými články listu
- f.spirálovitě stáčený akant do přetočeného výhonku se zavinutým listem
- g.„zmodernizovaný“ tradiční typ šroubovitě stáčeného listu
- h.motivy přetáčených okrajů: ozn. šipkou (viz Tab.VII.16)
- i.viz g) protažený do vlasové linie a s motivem přetáčeného okraje spojeného i s volným výběhem do zavíjeného výhonku

17) Akantů užívaných plně definované laločnaté i zaostřené tvary („typ syntéza“)

- a.spirálovitě stáčený kadeřavý akant s široce rozevřenými tvary

--b.-- „ – ve zjednodušených variantách

18) Trojlisty

--a.laločnaté

--b.zaostřené

--c.varianty skládané z laločnatých a zaostřených částí

--d.kombinující laločnaté a zaostřené tvary

--e.varianty trojlistů obalujících žerd' či tělo iniciály i spolu s přisazenou zlatou bobulí

--f.varianty přetočených trojlistů srůstajících s žerdí (f.4v, 4v, 89r, 122v, 122v, 91v)

--g.varianty trojlistů s přetočeným volným výběhem (f.1v, 103v)

--h.párová nárožní skladba trojlistů s volným výběhem (f.122v)

--i.přetáčené trojlisté polopalmety z laločnatých akantů + z akantů kombinujících laločnaté a zaostřené tvary (f.54r, 105r, 111v)

--j.přetáčené trojlisté polopalmety ze zaostřených, prořezávaných akantů (f.37v, 103v)

--k.trojlisté polopalmety z akantů „s rozevlátými okraji“ (f.16v)

19) Srostlice s přetáčeným výběhem ovíjejícím žerd' či tělo iniciály

--a.základní tradiční typ s bobulovitým lístkem s výběhem do zavíjeného listu

--b.varianta s přisazenými zlatými bobulemi

--c.dynamizovaná verze základní varianty (f.17r)

--d.viz c) s přisazenými zlatými bobulemi

--e.trojlisty nahrazující bobulovité listy: základní varianta

--f.viz e) s přisazenou zlatou bobulí + přetočený trojlist srůstající s žerdí, již obtáčí svým výběhem do zavíjeného výhonku (f.4v)

--g.viz e) v dynamizované verzi

--h.viz g) s přisazenými zlatými bobulemi

--i.trojlist s volným výběhem do zavíjeného listu zprostředkovávající propojení iniciály s žerdí

--j.bobulovitý list s výběhem tvořeným polopalmetou se zavínutým vrcholkem (f.42v)

--k.-- „ -: dynamizovaná varianta s výběhem vyrůstajícím pod žerd' s přisazenou zlatou bobulí (f.1v)

--l.bobulovitý list s volným výběhem obalujícím žerd' akantovou polopalmetou (f.1v)

--m.varianty zavínuté polopalmety s přisazeným dynamizovaným volným výběhem (např. f.89r) + použití dynamizovaného volného výběhu u trojlistu (f.118v)

20) Zavíjené lístky obalující žerdí či těla iniciál

--a.základní typ

--b.-- „ - doplněný zlatými bobulemi

--c.varianty s protahováním vrcholu do spirálovitých výběhů

--d.-- „ - s napojenou zlatou bobulí

--e.zaostřený akant obalující vrcholem zlatou bobuli, nasazený v obalující pozici kombinované s motivy přetáčení a srůstání s žerdí (f.123r)

--f.v obalující pozici nasazené akantové palmety a polopalmety s přisazenými zlatými bobulemi a vrcholy zavínutými a přetočenými

21) Kalichovité květinové srostlice

--a.základní typ + vzory z 13. století

--b.symetrické kombinace kalichovitých srostlic (f.7v, 89r)

--c.dynamizované sestavy srostlic z lastur, kolének a laločnatých částí (f.1r, 2v, aj.)

--d.kalichovité srostlice z akantových listů (f.1v, 103v)

22) Liliové květinové srostlice

--a.varianty zakořenění

--b.varianty obalování pestíku polopalmetami (f.4v, 42v)

--c.obalování pestíku palmetou (f.41r)

- d.odkrývaný pestík
 - e.protahování pestíku do vlasové linie (do závitnice či s napojenou zlatou bobulí)
 - f.kaligrafické ornamenty připojované k vrcholu pestíku
 - g.povrch pestíku zdobený variantami motivů šachovnice, jahodníku a sférických barevných pruhů
 - h.sestava evokující pestík pomocí laločnatých tvarů s přetáčenými vrcholky
 - i.varianty pestíků s košatým typem okvěti z pohledu shora (f.18v, 17r) a jejich doplňování zlatými bobulemi
 - j.způsob zahalení ukotvení bobulovitého pestíku pomocí akantových listů
 - k.do trubice nasunutí košaté okvěti pestíku
 - l.podoba výsledných charakteristických variant kombinujících do sestav liliové květinové srostlice (pokud nebyly zobrazeny výše: 1: f.17r, 2: f.18v, 3: f.123r, 4: f.41r, 5: f.4v, 6: f.42v)
- 23)Nálevkovité květinové srostlice
- a.nárožní sestava srostlá s žerděmi (f.42v)
 - b.základní typ (f.102r)
 - c.rozvilinově komponovaná nálevkovitá srostlice (f.1v)
- 24)Květinové srostlice kombinující nálevkovité a pestíkovité tvary
- a.varianta konstruovaná z protáhlé lastury (f.111v)
 - b.oproštěná varianta (f.116r)
- 25)Květinová srostlice kombinující kalichovité a pestíkovité tvary (f.123r)
- 26)Palmetový list vinné révy

DOPLŇKY

Ad 7.c.++) laločnaté výplně s přetáčeným zavinutým výhonkem s krátkým přísazeným výběhem formujícím celkový tvar do zavíjeného listu (f.18v)

Ad 19.h.+) trojlíst ovíjející žerď výběhem do trojlísté polopalmety spolu s přísazenou zlatou bobulí (f.18v)

Ad 21.c): varianta z f.123r

PRAMENY A LITERATURA

- S.Adacher-G.Onogrino; *L'Eta dell'abate Desiderio*, Monte Cassino 1989.
- A.Adam; *Liturgika*, Praha 2001.
- G.Abatte – G.Luisetto; *Codici e manoscritti della Biblioteca Antoniana*, I-II., Vicenza 1975.
- J.G.Alexander; *The Decorated Letter*, New York 1978.
- V.D'Amato – A.Ace; *La Biblioteca di San Domenico in Bologna*, Firenze 1961.
- G.Andenna; *Storia della Lombardia Medioevale*, Torino 1998.
- F.Avril ed.; *Dix siecles d'enluminure italienne, VI – XVIe siecle*, Paris 1984.
- F.Avril ed.; *Manuscrits enluminés d'origine italienne, 2, XIIIe siecle*, Paris 1984.
- O.Banti ed.; *Libreria nostra communis: Manoscritti e incunaboli della Biblioteca Cathariniana di Pisa*, Pisa 1994.
- P.B.Baroffio; *Corali miniati di Santa Maria di Castello*, Genova 1976.
- J.Beckwith; *Early Medieval Art*, New York 1992.
- C.Bellinati – S.Bettini; *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, I-II., Vicenza 1968.
- L.Bellosi; *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974.
- L.Bellosi; *Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze*, Firenze 1977.
- C.De Benedictis; A proposito di un libro su Buffalmacco, In: *Antichita viva*, XIII, 2, 1974, s.3-10.
- C.De Benedictis; Sullo scriptorium pisano del Breviario Strozzi 11, In: *La miniatura italiana in eta romanica e gotica, Atti del I.Congresso di Storia della Miniatura Italiana*, Firenze 1979, s.489-499.
- C.De Benedictis – E.Neri Lusanna; Miniatura umbra del duecento: diffusione e influenze a Roma e nell'Italia meridionale, In: *Studi di storia dell'Arte*, 1, 1990, s.9-33.
- K.Berg; *Studies in Tuscan Twelfth Century Illumination*, Oslo-Bergen-Tromsøe 1968.
- G.Bergamini ed.; *La miniatura in Friuli*, Udine 1972.
- G.Bergamini ed.; *Miniatura in Friuli*, Venezia – Udine 1985.
- C.Bertelli; Un Corale della Badia a Settimo scritto nel 1315, In: *Paragone*, XXI, n.249, 1970, s.14-30.
- S.Bettini; Mosaici antichi di San Marco a Venezia, Bergamo 1950
- P.Bohigas; *La Ilustracion y la decoracion del libro manuscrito en Cataluna, II.1.*, Barcelona 1965.
- F.Bologna; *I Pittori alla Corte Angioina di Napoli*, Roma 1969.
- G.Bologna; *La Trivulziana e le sue preziose raccolte*, Milano 1990.
- M.Boskovits; Giunta Pisano: una svolta nella pittura italiana del Duecento, In: *Arte Illustrata*, 55-56, 1973, s.339-352.
- M.Boskovits; *Cimabue e i precursori di Giotto*, Firenze 1976.
- M.Boskovits; *The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturist tendency*, Firenze 1984.
- M.Boskovits; *A critical and historical corpus of Florentine painting, sec.III./II.*, Firenze 1987.
- M.Boskovits ed.; *Miniature a Brera (1100-1422): Manoscritti della Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private*, Milano 1997.
- M.Boskovits ed.; *A critical and historical corpus of Florentine painting, sec.III./V.*, Firenze 2001.
- A.Bridge; *Křížové výpravy*, Praha 1995.
- H.Buchthal; *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957 (2.London 1986).
- H.Buchthal-H.Belting; *Patronage in Thirteenth Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, New York 1978.
- N.Bux; *Codici liturgici latini di Terra Santa*, Fasano-Brindisi 1990.
- A.Caleca; *La Miniatura Umbra*, Firenze 1969.
- M.Camille; *Image on the Edge*, Harvard 1992.

- E.Carli; *Miniature dei corali per il duomo di Siena*, Firenze 1991.
- L.Carlino-G.Dotti; *I Codici miniati della Biblioteca Statale di Cremona*, Roma 1992.
- M.Carminati ecc.ed.; *Pittura in Lombardia. Il medioevo e il Rinascimento*, Milano 1998.
- E.Castelnuovo; *Un pittore italiano alla corte di Avignone, Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962.
- G.Cavallo; La cultura italo- greca nella produzione libraria, In: *Bizantini in Italia*, Milano 1992, s.497-651.
- G.Cavallo; *I luoghi della Memoria scritta. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche statali italiane*, Roma 1994.
- C.Cecchelli; *La vita di Roma nel Medioevo*, Roma 1951-52.
- C.Cencetti; Scritture e circolazione libraria nei monasteri benedettini, In: G.Cavallo ed.; *Libri e lettori nel medioevo*, Roma-Bari 1983, s.73-97, 264-270.
- M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto; La miniatura gotica in Toscana, In: *Civiltà delle Arti minori in Toscana*, Firenze 1973.
- M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto; *Il Maestro del Codice di San Giorgio e il Cardinale Jacopo Stefaneschi*, Firenze 1981.
- M.G.Ciardi Dupre dal Poggetto ed.; *Codici liturgici miniati dei Benedettini in Toscana*, Firenze 1982.
- M.G.Ciardi Dupre Dal Pogetto ed.; *Codici miniati della Biblioteca comunale di Trento*, Firenze 1985.
- M.G.Ciardi Dupre ed.; *I libri miniati da età romanica e gotica*, I. Assisi 1988, II. Assisi 1990.
- G.Cioffari; *I Codici liturgici in Puglia*, Bari 1986.
- D.Compagni – G.Villani; *Florentské kroniky doby Dantovy* (ed. Z.Kalista), Praha 1969.
- E.Condello; I Codici Stefaneschi: uno scriptorium cardinalizio del Trecento tra Roma e Avignone ?, In: *Archivio della società Romana di Storia Patria*, 110, 1987, s.21-61
- A.Conti; *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981.
- G.Contini; *L'Opera completa di Simone Martini*, Milano 1970.
- R.Cipriani; *Codici miniati dell'Ambrosiana*, Vicenza 1968.
- A.Cutler; *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984.
- G.Damiani; *San Marco a Firenze: Il Museo e le sue opere*, Trieste 1997.
- M.Daneu Lattanzzi; *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1966.
- O.Demus; *Byzantine Art and the West*, London 1970.
- O.Demus; *The Mosaics of San Marco in Venice*, I.-II., Chicago 1984.
- Dante Alighieri; *Božská komedie* (ed.V.Mikeš), Praha 1984.
- S.A.van Dijk; Three Manuscripts of liturgical Reform by John Cajetan Orsini (Nicholas III), In: *Scriptorium*, 6, 1952, s.213-242.
- Ch.R.Dodwell; *The Pictorial Arts of the West 800-1200*, Yale 1993.
- M.Dvořák; Die Illuminatoren des Johannes von Neumark, In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Alleröchsten Kaisershauses*, XXII, 1901, Heft 2, s.35-126.
- M.Dykmans; *Il Cerimoniale papale dalla fine del Medioevo al Rinascimento*, II: *Da Roma in Avignone ossia il cerimoniale di Jacopo Stefaneschi*, Bruxelles – Roma 1981.
- L.Fabbri – M.Tacconi; *I libri del Duomo di Firenze: Codici liturgici e Biblioteca di Santa Maria del Fiore (Secoli XI-XVI)*, Firenze 1997.
- F.Farranda; *Cor unum et anima una. Corali miniati della chiesa di Imola*, Faenza – Ravenna 1994.
- G.Fioravanti ed.; *La Civiltà del Libro in orvieto. Materiali per lo studio della decorazione dei codici nei secoli XI.-XV.*, Perugia 1991.
- E.B.Garrison; *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, Florence I.-IV.1953-62.
- M.L.Gatti Perer ed.; *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, Milano 1989.

- M.L.Gatti Perer – M.Marubbi; *Tesori miniati. Codici e incunaboli dei Fondi Antichi di Bergamo e Brescia*, Milano 1995.
- A.Grabar; *Art Byzantin*, Paris 1967.
- L.Grossato; *Codici miniati del Trecento nella Biblioteca Capitolare de Padova*, Padova 1967.
- F.Guicciardini; *Storia d'Italia*, Milano 1976.
- J.Günther; *Mittelalterliche Handschriften und Miniaturen*, Hamburg 1994.
- I.Hänsel –Hacker; *Eine italo – byzantinische Malerschule des 13.Jahrhunderts in Padua*, Wien 1954
- R.Hermanin; Il Miniatore del Codice di San Giorgio nell'Archivio Capitolare di San Pietro in Vaticano, In: *Scritti vari di filosofia in onore di E.Monaci*, Roma 1901, s.445-453.
- Ch.Hibbert; *Florence. Životopis města*, Praha 1997.
- J.Howett; Two Panels by the Master of the St.George Codex in the Cloisters, In: *Metropolitan Museum Journal*, 11, 1976, s.85-102.
- R.Chadraba ed.; *Dějiny českého výtvarného umění*, I/1, Praha 1984.
- A.Chastel; *Storia dell'Arte italiana*, Roma – Bari 1993.
- M.Degli Innocenti Gambutti – M.G.Ciardi Dupre Dal Pogetto; *I codici miniati medioevali della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Firenze 1977.
- Ch.Jakobi; *Buchmalerei: Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*, Berlin 1991.
- E.Koche della Ferte; *Byzantinische Kunst*, Freiburg im Breisgau 1982.
- J.Krása; *České iluminované rukopisy 13.-16.století*, Praha 1990.
- V.Kubík; *Boloňský breviář ze Státní knihovny ČR v Praze (UK VII F 26) a české knižní malířství kolem poloviny 14.století*, nepubl.dipl.práce ÚDU FF UK v Praze 1998.
- tentýž; Poznámky k původu stylu a k dataci výzdoby Antifonáře z Bíliny, In: J.Homolka a kol.ed.; *Ústecký sborník historický, I.*, Ústí nad Labem 2001, s.375-431.
- tentýž, Na okraj k výzdobě Kodexu sv.Jiří, In: *Regnum Bohemiae et Sacrum Romanum Imperium*, Sborník k počtě J.Kuthana, J.Royt – M.Ottová – A.Mudra, České Budějovice 2005, s.337-354.
- J.Květ; Kreslený filigrán v rukopisech XII.-XIV.století. Studie vzniku a forem lineárního ornamentu, In: *Památky archeologické*, 1-2, XXXIV.1925, s.92-111.
- J.Květ; *Italské vlivy na pozdněrománskou knižní malbu v Čechách*, Praha 1927.
- J.Květ; Liber Viaticus Jana ze Středy, In: *Volné směry*, XXXIII, Praha 1938.
- M.Laclotte - D.Thiebaut; *L'Ecole d'Avignon*, Tours 1983.
- V.Lazarev; *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
- R.Longhi; Giudizio sul Duecento (1939), In: *Proposizioni*, II., Firenze 1948, s.5-61 a tentýž; Stefano Fiorentino, In: *Paragone*, n.13, 1950, s.18-40.
- J.Lowden; *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, Pennsylvania Univesity 1988.
- B.Malina; *Dějiny římského breviáře*, Praha 1939.
- S.Marcon; I Libri di San Marco. *I Manoscritti liturgici della basilica marciana*, Venezia 1995.
- G.Mariani Canova; *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Venezia 1978.
- G.Mariani Canova ed.; *La miniatura italiana in eta romanica e gotica. Atti del I.Congresso di Storia della Miniatura Italiana*, Cortona 26.-28.V.1978, Firenze 1979.
- G.Mariani Canova; La miniatura nei libri liturgici marciani, In: G.Cattin ed.; *Musica e liturgia a San Marco, Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo. Dal Graduale tropato del Duecento ai Graduali cinquecenteschi*, Venezia 1990, s.149-188.
- G.Mariani Canova ed.; *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Modena 1999.
- R.van Marle; *Simone Martini et les Peintres de son Ecole*, Strasbourg 1920.
- A.Martindalle; *Gothic art*, New York 1994.

- F.Mason Perkins; Di alcuni dipinti di scuola senese, In: *Rassegna d'arte*, 1917, s.45-54.
- S.Masone Barreca ed.; *Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo*, Firenze 1992.
- L.Menegazzi ed.; *Miniatura in Friuli – crocevia della civiltà*, Pordenone 1987.
- I.Montanelli; *L'Italia dei comuni. Il Medio Evo dal 1000 al 1250*, Milano 1972.
- G.Murano; *I manoscritti del fondo Certosa di Calci nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Firenze 1996.
- J.Lowden; *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, Pennsylvania University 1988.
- F.Mütherich; *Illuminierte Handschriften der Agilolfinger – und frueher Karolingerzeit*, Muenchen 1989.
- G.De Nicola; Opere del Miniatore del Codice di San Giorgio, In: *L'arte*, XI., 1908, s.385-386.
- R.Offner ed., *A Critical and historical corpus of Florentine painting*, sec. III./VII., Firenze 1957.
- M.D'Onofrio ed.; *Romei e Giubilei il Pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, Milano 1999.
- S.Orlandi; *I libri corali di Santa Maria Novella, con miniature dei secoli XIII e XIV.*, Firenze 1966.
- V.Pace; Pittura del Duecento e del Trecento in Abruzzo e nel Molise, In: E.Castelnuovo ed.; *La pittura in Italia*, Roma 1986, s.443-450.
- V.Pace; *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli 2000.
- E.Pankoke ed.; *Buchmalerei der Zisterzienser: Kulturelle Schaetze aus sechs Jahrhunderten*, Stuttgart 1998.
- M.Paoli, *I Corali della Biblioteca statale di Lucca*, Firenze 1977.
- E.Palazzo; *L'Eveque et son Image. L'Illustration du Pontifical au Moyen Age*, Turnhout 1999
- R.Passalacqua – M.G.Ciardi Dupre Dal Poggetto; *I codici liturgici miniati duecenteschi nell'Archivio Capitolare del Duomo di Arezzo*, Firenze 1980.
- O.Pächt; *La miniatura medioevale, una introduzione*, Monaco in Baviera 1984.
- A.Perricoli Saggese; Aggiunte a Cristoforo Orimonia, In: *Studi dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Roma 1984, s.251-259.
- A.Petrusi ed.; *Venezia e il Levante fino al secolo XV.*, Firenze 1973.
- A.Piazzi ed.; *Veronensis Capitularis thesaurus*, Verona 1990.
- J.M.Plotzek; *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Stuttgart 1992.
- G.Prato; La produzione libraria in area greco-orientale nel periodo del regno latino di Costantinopoli (1204-1261), In: *Scrittura e civiltà*, 5, 1981, s.105-147.
- G.Prevedali ed., *Il gotico a Siena*, Firenze 1982.
- G.Proccacci; *Dějiny Itálie*, Praha 1997
- A.Putaturo Murano-A.Perriccioli Saggese; *Codici miniati della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, Napoli 1995.
- A.C.Quintavalle; *Miniatura a Piacenza*, Venezia 1963.
- V.Raffaelli Paola; *I manoscritti liturgico musicali della Biblioteca Catheriniana e del Fondo Seminario Santa Caterina dell'Archivio Arcivescovile di Pisa*, Lucca 1993.
- G.dalli Regoli; *Miniatura pisana del Trecento*, Pisa 1963.
- G.Dalli Regoli; *Mostri, maschiere e grilli nella miniatura medioevale pisana*, Pisa 1980.
- G.dalli Regoli – M.Paoli; I corali miniati da S.Francesco a Pisa, In: *Critica d'Arte*, L., 1985, s.47-51.
- M.Rickert, *La miniatura inglese dalle origini alla fine del secolo XII*, Milano 1959.
- M.Righetti Tosti-Croce ed.; *Bonifaccio VIII. e il suo tempo: anno 1300 il primo giubileo*, Milano 2000.
- S.Romano; La pittura in Abruzzo, In: C.Bertelli ed.; *La pittura in Italia medievale*, Roma 1994, s.261-269.

- G.Romano ed.; *Pittura e Miniatura del trecento in Piemonte*, Torino 1997.
- M.Rotili; *Miniatura francese a Napoli*, Napoli 1968.
- M.Rotili, *La miniatura nella Badia di Cava*, Cava dei Tirreni - Napoli I. 1976, II. 1978.
- J.Royt-H.Šedinová; *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.
- M.Rolland; Zur Datierung einer vermeintlich Handschrift: Der Sampsoncodex des Nationalmuseum in Prag (ms.XII.A.15), In: *Umění*, XLIV.1996, s.271 ad.
- M.Salmi; *La Miniatura Fiorentina gotica*, Firenze 1954
- R.W.Scheller; *Exemplum: Model – Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca.900 – ca.1470)*, Amsterdam 1995.
- E.Sindona; *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milano 1975.
- Ch.Sterling; *La peinture medievale a Paris 1300-1500*, Paris 1987.
- P.Stiernemann; Fils de la vierge. L'Initiale a filigranes parisiennes 1140-1314, In: *Revue de l'art* 90, 1990, s.58-73.
- D.Talbot Rice; *Byzantské umenie* (Art of the Byzantine Era, London 1963), Bratislava 1968.
- A.Tartuferi; *Giunta Pisano*, Firenze 1991.
- V.Terraroli ed.; *La pittura in Lombardia*, Milano 1993.
- M.Tesi; *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze 1986.
- F.Todini; Il Maestro di Corali di San Lorenzo e il definitivo affermarsi della tradizione miniatoria perugina, In: *Francesco d'Assisi. Documenti e Archivi*, Milano 1982, s.237-252.
- F.Todini; *La pittura umbra dal '200 al '500*, Milano 1989, I.
- F.Todini ed.; *La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia: Miniature*, La Spezia 1996.
- M.Tesi; *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze 1986.
- F.Todini; *La pittura umbra*, I-II, Milano 1989.
- A.Tomei; *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino 1996, s.179-199.
- G.Valagussa; Alcune novita per il miniatore di Giovanni da Gaibana, In: *Paragone*, 29, 1991, s.3-22.
- A.Venturi; Una tavoletta inedita del Maestro del Codice di San Giorgio, In: *Arte*, XXXIII, 1930, s.375-378.
- C.Volpe; Una Crocefissione di Niccolo Teglicci, In: *Paragone*, n.21, 1951, s.39-41
- W.M.Voelkle – R.S.Wieck; *The Bernard H.Breslauer Collection of Manuscript Illumination, Pierpont Morgan Library*, New York 1992.
- K.Weitzmann; Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13.Jahrhunderts auf dem Sinai, In: *Jahrbuch des Oesterreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, IV., 1957, s.125-143.
- B.Zástěrová ed.; *Dějiny Byzance*, Praha 1992.
- M.Zorzi; *Biblioteca Marciana*, Venezia 1988.
- M.Zorzi; *Biblioteca Marciana*, Venezia, Firenze 1988.
- M.Zorzi ed.; *Venetiae quasi alterum Byzantium. Collezioni veneziane di codici greci dalle raccolte della Biblioteca Nazionale Marciana*, Venezia 1993.