

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

Dvorské umění českých a uherských zemí ve 14. století -
interakce na pozadí pronikajících italských uměleckých
vlivů do střední Evropy

DISERTAČNÍ PRÁCE

Mgr. Barbora Toth

Školitel: prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc.

Odborný konzultant: PhDr. Milada Studničková

OLMOUC 2017



Ústav dějin umění
Akademie věd
České republiky, v. v. i.

Předkládaná práce vznikla za podpory stipendijního programu **Visegrádského fondu** a za podpory **Baderova stipendia** udělovaného Ústavem dějin umění Akademie věd České republiky.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně na základě vlastního výzkumu a za pomoci uvedené literatury

V Olomouci 31. 10. 2017

Poděkování

Chtěla bych velmi poděkovat všem, kteří se svými radami, připomínkami a odborným vedením podíleli na vypracování předkládané disertační práce. Především bych chtěla velmi poděkovat svému školiteli Prof. PhDr. Ivo Hlobilovi, CSc. za to, že mi věřil a podporoval mě při práci na zvoleném tématu. Děkuji mu za cenné rady, konzultace, trpělivost, vstřícný přístup a ochotu mi pomoci nejen při řešení předkládané práce, ale také po celou dobu doktorského studia.

Rovněž bych chtěla velmi poděkovat své konzultantce PhDr. Miladě Studničkové, která mi byla po celou dobu velkou oporou a poskytla mi neocenitelné rady, pomoc a podporu v době mých studijních pobytů v Maďarsku. Její podpora a cenné rady mi dodaly odvahu při řešení koncepce práce.

Velké díky patří Márii Prokopp za vřelé přijetí na Institutu dějin umění při Univerzitě Eötvöse Loránda v Budapešti v prvním roce mého studia v Maďarsku, děkuji rovněž emer. prof. Ernő Marosimu za poskytnuté konzultace a doporučení ohledně studované literatury. Chci také poděkovat Gyöngyi Török, PhD. za cenné rady a odbornou pomoc s orientací v maďarském dějepisu umění. Rovněž bych chtěla poděkovat Tünde Wehli, Csc. za poskytnuté konzultace.

V neposlední řadě bych chtěla rovněž velmi poděkovat také Prof. Bélovi Zsolt Szakácsovi za řadu konzultací a poskytnutou pomoc během druhého roku mého studia v Budapešti při Katedře středověkých studií na Středoveropské univerzitě. Za poskytnuté konzultace děkuji také Prof. Józsefu Laszlovszkému a Zsomborovi Jékelymu, PhD.

Chtěla bych tatáž poděkovat Prof.sse Marinelle Pigozzi, Dott. Fabrizioovi Lollinimu, Dott. Gianlucovi del Monaco působících na Dipartimento delle Arti při Università di Bologna, a dále Dott. Massimovi Medicovi, Dott. Giancarlovi Benevolo a Dott. Paolovi Cova působících při Museo Civico Medievale v Boloni za poskytnuté konzultace a odborné rady. Chtěla bych poděkovat Dott.sse Annafelicii Zuffrano za konzultaci odborných textů. Rovněž velmi děkuji za konzultace Prof.sse Vincenze Lucherini působící při Dipartimento di Studi Umanistici na Università degli Studi di Napoli Federico II, Prof. Pierluigimu Leone de Castris působícímu při Scuola Specializzazione Storia dell'arte na Università Suor Orsola Benincasa. Za odbornou pomoc rovněž děkuji dott.sse Marii Alessandře Bilotta a Dr. Susan L'Engle.

Dále bych ráda poděkovala Komisi pro udělování maďarského stipendia (Magyar Ösztöndíj Bizottság) při Ballasiho institutu za získaná stipendia na letní jazykové kurzy v Maďarsku, Mezinárodnímu visegrádkému fondu za dvě získaná stipendia na akademické roky 2014/2015 a 2015/2016 na výzkumné pobyty při Institutu dějin umění na Univerzitě Eötvöse Loránda a při Katedře středověkých studií na Středoveropské univerzitě. Děkuji rovněž komisy ÚDU AV ČR pro udělení Baderova stipendia za podpoření mého projektu.

Chtěla bych taktéž velmi poděkovat všem institucím, se kterými jsem během práce na sledovaném tématu pracovala za vstřícný přístup a pomoc, především pak Széchényiho zemské knihovně v Budapešti za možnost spatřit originál tzv. Uherské obrázkové kroniky (Chronicon Pictum, Cod. Lat. 404), dále pak Kongresové knihovně ve Washingtonu, Morganově knihovně a Metropolitním muzeu umění v New Yorku a Vatikánské knihovně za možnost spatřit originály studovaných rukopisů.

Velké poděkování za trpělivost a nekončící podporu patří také mému manželovi, rodině a přátelům, především pak mému korektorovi.

Obsah

1. Úvod.....	4
2. Přehled bádání.....	9
2.1 Úvod k přehledu bádání.....	9
2.2 Šíření italianismů v umění v českých zemích ve 14. století.....	16
2.3 Šíření italianismů v umění v uherských zemích ve 14. století.....	29
2.3.1 Šíření italianismů na území bývalého Uherského království z pohledu českého a slovenského uměnovědného bádání.....	44
2.3.2 Šíření italianismů na území bývalého Uherského království z pohledu rumunského a chorvatského uměnovědného bádání.....	58
2.3.3 Pronikání italianismů do českých a uherských zemích a případný umělecký vztah mezi oběma zeměmi z pohledu italského, rakouského a amerického bádání.....	63
2.4 Vzájemná badatelská reflexe s akcentem na uměleckou výměnu mezi českými a uherskými zeměmi.....	70
2.4.1 České a slovenské bádání.....	70
2.4.2 Maďarské bádání.....	76
3. Italianismus.....	84
3.1 Co je to italianismus?.....	84
3.2 K vývoji chápání pojmu.....	84
3.3 Závěr 13. století a vznik nového slohu.....	90
3.4 K povaze italianismů.....	93
3.5 Apeninský poloostrov jako zdroj umělecké inspirace pro další evropské země v období 13. století.....	95
3.6 Italianismy v evropském umění v první polovině 14. století: Otázka preference stylu, přenosu myšlenkových konceptů a role kulturních souvislostí.....	100
3.7 Přehled bádání pro šíření italianismů ve 14. století.....	102
3.8 Situace v západní Evropě.....	107
3.9 K šíření italianismů ve střední Evropě.....	107
3.10 Rakouské země jako oblast transitu.....	111
3.11 Lze rakouské země vnímat jako zprostředkovatele italianismů?.....	113
4. Dvorské umění v první polovině 14. století.....	115
4.1 Vývoj termínu <i>dvorské umění</i> v uměnovědném diskurzu s akcentem na jeho aplikaci na umění první poloviny 14. století.....	115
4.1.1 K vývoji používání termínu v uměnovědné terminologii.....	115
4.1.2 Dvorské umění a jeho uměnovědný koncept pro první polovinu 14. století.....	119
4.1.3 Pojem dvorské umění v českém dějepisu umění v kontextu uměnovědného diskurzu střeoevropského prostoru.....	128
4.1.4 Shrnutí k vymezení pojmu.....	131
4.2 Dvorské umění a panovnická reprezentace.....	132
4.2.1 Panovnická reprezentace uplatňovaná prostřednictvím šíření výtvarného slohu s vlastní identitou.....	134

4.2.1.1	Dvůr a sloh.....	134
4.2.1.2	Šíření stylu v rámci dvorského prostředí.....	135
4.2.2	Teorie stylových identit.....	135
4.2.2.1	Stylová identita a tradice.....	137
4.2.2.2	Neapolský panovnický dvůr a jeho zacházení se stylovými identitami.....	138
4.2.2.3	Stylová identita – nacionalismus a politika.....	140
4.2.2.4	Role panovníka a umělce v oblasti slohových přenosů.....	141
4.3	Přenosy italianismů v dvorském prostředí.....	141
4.3.1	Motivy přenosu italianismů v dvorském prostředí v první polovině 14. století v rámci teorie přenosu stylu.....	142
4.3.2	Motivy přenosu italianismů v dvorském prostředí v první polovině 14. století v rámci teorie specifických stylových identit.....	144
4.3.2.1	Idea křesťanství a papežství.....	144
4.3.2.2	Idea císařství.....	146
4.3.3	Motivy přenosu italianismů v první polovině 14. století z hlediska atraktivity dobových uměleckých trendů.....	147
5.	Uherské země v první polovině 14. století.....	149
5.1	Kontakty uherských zemí s Apeninským poloostrovem.....	149
5.1.1	Neapolská linie.....	149
5.1.2	Benátky a obchod.....	152
5.1.3	Univerzitní studia v Padově a Boloni.....	154
5.1.4	Mincovní reforma.....	156
5.2	Karel I. Robert.....	
5.2.1	Nástup Anjouovců na uherský trůn.....	157
5.2.2	Panovník.....	160
5.2.3	Královský dvůr a sídla.....	168
5.3	Italianismy v uherských zemích v první polovině 14. století a jejich vztah k dvorskému umění.....	170
5.3.1	Pečeti.....	171
5.3.2	Zlatnická precióza.....	174
5.3.3	Plastika.....	175
5.3.4	Nástěnná malba.....	179
5.3.5	Uherské země a boloňské rukopisy.....	187
6.	České země v první polovině 14. století.....	198
6.1	Kontakty českých zemí s Apeninským poloostrovem.....	198
6.1.1	Diplomatické kontakty s Apeninským poloostrovem.....	199
6.1.2	Studenti na italských univerzitách.....	202
6.1.3	Obchod českých zemí s Itálií.....	204
6.1.4	Mincovnictví a měnová reforma.....	206
6.2	Jan Lucemburský.....	207
6.2.1	Stabilizace moci.....	207
6.2.2	Panovník.....	210
6.2.3	Královský dvůr a sídla.....	218
6.3	Italianismy v českých zemích v první polovině 14. století a jejich vztah k dvorskému umění.....	228
6.3.1	Zlatnická precióza.....	228
6.3.2	Pečeti.....	224

6.3.3	Plastika.....	226
6.3.4	Nástěnná malba v českých zemích a italianismy.....	228
6.3.5	České země a iluminované rukopisy s italizující tendencí.....	231
6.3.6	Desková malba v českých zemích v první polovině 14. století.....	238
7.	Kontakty mezi uherskými a českými zeměmi.....	248
8.	Závěr: Interakce v oblasti dvorského umění v českých a uherských zemích na pozadí pronikajícího italského vlivu do střední Evropy v první polovině 14. století...	261
	Anotace.....	267
	Summary.....	269
	Prameny a literatura.....	270
	Seznam vyobrazení.....	332
	Přílohy:	
	I. Katalog	
	II. Obrazová příloha	
	III. CD	

1. Úvod

Uměleckým vztahům mezi českými a uherskými zeměmi v období první poloviny 14. století nebyla doposud v uměleckohistorickém bádání věnována dostatečná míra pozornosti, i přesto, že se dané téma jeví jako poměrně nosný předmět pro studium. Obě z historického pohledu dříve sousedící území však neměla v uplynulém století mnoho důvodů ani motivů vedoucích k obnovení vzájemných kontaktů. Z faktického hlediska to neznamena, že by byla tato kulturní spojení zcela opomíjena - čeští historikové umění mají s maďarskými dějinami umění řadu zkušeností díky vlastnímu vědeckému bádání na Slovensku -, rovněž to neznamena, že by snad docházelo k nějakému zásadnímu zanedbávání problematiky česko-uherských vztahů, které by zkreslovalo pohled na společný vývoj umělecké tvorby v obou zemích.

Menší zájem o studium této problematiky souvisí s několika faktory. Hlavními důvody jsou zejména jazykové, historické a národnostní překážky. Po rozpadu Rakouska-Uherska, kdy se území s českou a slovenskou populací rozhodla pro vytvoření vlastního samostatného státu, byly vztahy mezi maďarským a slovenským obyvatelstvem poměrně napjaté. Problematické poměry na východě československého státu a silná jazyková bariéra pokud jde o možnosti oboustranně zaměřeného bádání, neumožňovaly prohloubení vzájemné spolupráce. Existence relativně nově etablovaných států vedla především ke koncentrování pozornosti na vlastní umělecké fondy a sbírky a pro navazování mezinárodních badatelských záměrů nebyl dostatek vhodných příležitostí ani prostoru.

Dalším z nezanedbatelných faktorů je i určitá tendence z hlediska uměleckého vývoje marginalizovat význam tzv. periferně situovaných oblastí, které nejsou identifikovány jako producenti hlavních slohových vývojových proudů, kdy se velká část pozornosti upírá zejména k aktuálním vedoucím centrům umělecké produkce. Stylistickou analýzu díla lze tak v těchto případech z hlediska jeho komplexního uchopení uplatnit s poněkud většími obtížemi, což činní tento výzkum z pohledu hlavního zájmu studia dějin umění ubírající se často ke snahám časově rekonstruovat slohový vývoj umělecké produkce o něco méně atraktivním.

Vedle výše zmíněných okolností národnostního a historického charakteru jsou to i v dnešní době stále aktuální jazykové překážky, které znesnadňují možnosti bližších vzájemných badatelských interakcí. Čeština ani maďarština nepatří mezi světové jazyky, jejich znalost tudíž není podmíněna požadavkem všeobecného vzdělání a jejich studiu nenáleží vysoké preference. Větších interakcí dosahují badatelé z obou

sledovaných zemí prostřednictvím některého ze světových jazyků, a to spíše v oblasti obecného dialogu než specializovaně zaměřeného tématu.

V rámci středoevropského regionu představují ovšem vztahy mezi českými a uherskými zeměmi stejně relevantní téma, jako je vztah jakýchkoliv jiných dvou sousedních zemí, s určitou mírou vzájemného ovlivnění. S posuzováním daného vztahu a snahou o jeho odborný výklad je spojena řada obtíží, zvláště vzhledem k určitému národnostnímu zatížení, které výzkum daných otázek provází. Vývoj umělecké situace ve 14. století v českých a uherských zemích přesto vybízí ke vzájemné komparaci obou sledovaných oblastí, zejména pokud se jedná o podobný vývoji kulturních a politických poměrů v uvedeném období.

Zájem o společná východiska zvolených zemí a určitá výše zmíněné opomíjení uměleckých vztahů mezi oběma oblastmi v období v první polovině 14. století vedly autorku práce k tomu, aby se pokusila o analýzu těchto dvou nyní samostatných celků poněkud násilně vyjmutých ze středoevropského prostoru. Nejedná se snad o vyjmutí doslovné, předkládaná práce usiluje o dostatečnou reflexi souběžného vývoje v ostatních evropských zemích.

Zároveň je nutné již v úvodu podotknout, že rovněž pro autorku práce byla jazyková bariéra spolu na počátku s pouze obecnou znalostí umělecké produkce v uherských zemích jednou z nezanedbatelných překážek, jež bylo nutno překonat. Absolvovala proto díky stipendiu udělovaném Magyar Ösztöndíj Bizottság při Ballasiho institutu v Budapešti, letní měsíční jazykové kurzy pořádané univerzitou v Pécsi (Pécsi Tudományegyetem), univerzitou v Szegedu (Szegedi Tudományegyetem) a univerzitou v Debrecínu (Debreceni Egyetem). Díky stipendiu udělenému Mezinárodním visehradským fondem mohla autorka pobývat dva akademické roky v Budapešti, nejprve při Institutu dějin umění na Univerzitě Eötvöse Loránda, posléze při Katedře středověkých studií na Středoveropské univerzitě, kde měla možnost spolupracovat s odborníky na dané téma a období. Vděk za jejich pomocnou ruku, otevřený přístup a podporu je vyjádřen v předchozím poděkování. Vedle možnosti studovat přímo v Budapešti se autorce díky udělení Baderova stipendia rovněž naskytlá příležitost studovat originál Nekseiovy bible uložené v Knihovně kongresu ve Washingtonu, a originály foliových listů Uherského Anjouvského legendária uloženého ve Vatikánské knihovně, v Morganově knihovně a Metropolitním muzeu umění v New Yorku. Dále jí bylo díky výše zmíněnému stipendiu umožněno studijně pobývat v italských městech Boloni a v Neapoli a díky stipendiu italského Ministerstva zahraniční vlády mohla

absolvovat tříměsíční jazykový kurz na Università per Stranieri di Siena. Svě zkušenosti, studium, výzkum zúročuje v předložené práci.

Primárním cílem práce bude zjistit, zda v první polovině 14. století probíhala umělecká výměna mezi sousedícími zeměmi Českého a Uherského království a zda za předpokladu, že k takovým uměleckým kontaktům docházelo, se mohl sledovaný jev případně projevit i v oblasti italianismů, které se v daném období šířily do střední Evropy. Je zvolen tradiční postup zpracování přehledu a komparace studovaných témat. Komparační metoda bude uplatněna na situačním srovnání proniku italianismů na sledovaná území. Z následné analýzy vzájemných vztahů bude, z předpokladu, že budou nalezeny společné styčné body, formulovány výsledky v studované oblasti.

Ve srovnání s ostatními evropskými zeměmi procházely české a uherské země na počátku 14. století významnou kulturní a společenskou proměnou. Vymření mužských potomků rodů Přemyslovců a Arpádovců přivedla na trůn rody pocházející ze západoevropského kulturního prostředí, uvyklého na poněkud odlišné způsoby sociální interakce založené na vlastních kulturních tradicích.

Výměna dynastií v Českém a Uherském království proběhla v období, kdy středověká společnost procházela řadou změn, které vedly k větší cirkulaci uměleckých děl a umělců, a tak usnadnily i uměleckou výměnu. Jednou z nich bylo i přenesení papežského sídla do Avignonu, čímž se porušila tisíciletá tradice, kdy bylo papežské sídlo situováno na Apeninském poloostrově. Zmíněný transfer a zvýšená reflexe historické tradice patrně do jisté míry podnítily zájem dalších evropských zemí vedoucí ke snahám o určité přisvojení kultury Apeninského poloostrova, zvláště pokud se jednalo o oblast umělecké tvorby.

Vlna italianismů zasáhla společně se západní Evropou, Španělskem také oblast střední Evropy. Jejich šíření lze zasadit a vykládat v rámci evropského kontextu jako součást aktuálního dobového kulturního procesu. Z širšího - evropského - hlediska je pozoruhodné, že se fenomén italianismů dotkl i zemí s vlastní bohatou uměleckou tradicí, jako byla Francie nebo Španělsko, tedy země umělecky značně soběstačné bez zvláštní potřeby importu prací cizích umělců či hledání slohové identity.

Italianismy se během první poloviny 14. století začaly pravidelně objevovat i v prostředí českého a uherského královského dvora, ačkoliv obě země navazovaly rovněž na svou původní uměleckou historii a měly i své vlastní inspirační zdroje. Ve středoevropském prostoru to byly právě ony, které posléze vynikly co do četnosti příkladů daného fenoménu. Obě sousedící země spojoval do značné míry stejný osud –

změna vládnoucího dynastie, ekonomický růst a snaha o aktivní zapojení obou království do širší evropské politiky je pozvolna přivedla k vzájemné spolupráci.

Sledované analogie činí z obou zemí vhodný studijní a srovnávací materiál, jak po stránce problematiky šíření italianismů, tak po stránce analýzy skupiny děl označované pod pojmem dvorské umění a jejího mnohdy diferentního slohového charakteru.

Vzhledem k vícero paralelně sledovaným aspektům bude práce pro větší přehlednost rozdělena do čtyř částí. První část bude věnována přehledu bádání zabývajících se pronikáním italianismů na sledovaná území a možnostem vzájemné interakce z pohledu širšího spektra odborníků na danou tematiku, který je nezbytný při snaze o komplexnější uchopení tématu. Narůstající počet odborných článků a publikací stěžuje tento záměr ve snaze postihnout všechnu relevantní odbornou literaturu, předložený přehled tedy bude pracovat především s vybranými tituly. Druhá část se zaměří na problematiku italianismů v širších evropských souvislostech a specifický význam tohoto fenoménu, který ovlivňoval a po jisté období zasahoval do podstatné části Evropy. Vedle tohoto fenoménu bude v práci věnována pozornost způsobu výkladu skupiny uměleckých děl řazených pod pojem dvorského umění v uměleckohistorické literatuře s ohledem na sledované období. V rámci daného tématu se pak práce rovněž dotkne otázky interpretace zmíněného fenoménu ve vztahu k teorii reprezentace. Třetí část přehledně zpracuje uměleckou situaci na českém a uherském královském dvoře reflektující otázky recepce italianismů v první polovině 14. století. Tato část rovněž všeobecně nastíní vztah obou zemí k Apeninskému poloostrovu, poměry na obou královských dvorech, vliv panovníků na formování dvorského umění v obou zemích a intenzitu pronikání italianismů do obou království. K italianismům bude v rámci skupiny dvorského umění přistupováno jako k doprovodnému jevu napomáhajícímu charakterizovat stávající kulturní směřování českého a uherského královského dvora. Jak pro český, tak pro uherský královský dvůr představovalo šíření italianismů poměrně signifikantní fenomén. Následně bude vyložen historický kontext vzájemných vztahů mezi oběma studovanými královstvími v první polovině 14. století, který se zaměří především na kontakty mezi oběma panovníky a oblast užšího královského dvora. V závěrečné kapitole budou shrnuty výsledky týkající se možností vzájemné umělecké výměny mezi oběma dvory v období první poloviny 14. století a přínos předkládané práce.

Závěrem bych ráda předestřela, že v práci bude kladen větší důraz na přiblížení uměnovědného bádání zaměřeného na umělecká díla původem z území bývalého Uherského království a jeho umělecké produkce českému čtenáři. Z tohoto důvodu budou některé informace uváděné ve vztahu k tomuto tématu o něco detailnější.

..

2. Přehled bádání

2.1 Úvod k přehledu bádání¹

Území spadající během 14. století pod české a uherské království tvoří dnes několik států, v nichž byly ustaveny samostatné uměnovědné katedry vycházející z tradice vídeňské školy dějin umění. Pohledy jednotlivých kateder na uměnovědný diskurz se však v průběhu jejich existence do určité míry lišily, což se promítlo i do rozdílných přístupů k uchopení podstaty uměleckých děl.

S ustavením uměnovědných kateder v Praze, Budapešti a Krakově během 70. a 80. let 19. století ztratila Vídeň monopol na interpretaci uměleckých památek v rámci rakousko-uherské monarchie.² Ačkoliv zřízení a následné fungování nově vzniklých profesur bylo z velké části umožněno právě díky erudici vídeňských absolventů, se vzrůstající autonomií v rámci daných územních celků započala rovněž diverzifikace diskurzu podmíněná rostoucí snahou jednotlivých zemí vymanit se z područí monarchie.

Prvním profesorem dějin archeologie a dějin umění byl jmenován na pražské Karlově univerzitě roku 1850 Jan Erazim Vocel.³ Posléze se pražská katedra dějin umění rozdělila na dvě samostatné katedry (1882) v rámci rozštěpení Karlovy univerzity na německou a českou část. V Uhrách se přikročilo ke zřízení katedry dějin umění na univerzitě Pétera Pázmánye v Budapešti roku 1872.⁴ Později se ustanovily

¹ Následující přehled byl vypracován především na základě studií slovenského historika umění Jána Bakoše. Mezi nimi nejrelevantnější: Ján Bakoš, *Discourses and Strategies. The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History and Related Discourses*, Frankfurt am Main 2013. – Idem, Paths and Strategies in the Historiography of Art in Central Europe, *Ars* XLIII, č. 1, 2010, s. 85–118. – Idem, From Universalism to Nationalism. Transformation of Vienna School Ideas in Central Europe, in: Robert Born – Alena Janatková – Adam S. Labuda (edd.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Berlin 2004, s. 79–101. – Idem, Viedenská škola dějin umění a český dejepis umění, *Bulletin Moravské galerie v Brně* LIV, 1998, s. 5–11. – Idem, The Idea of East Central Europe as an Artistic Region and 14th Century Painting and Sculpture in Slovakia, in: Thomas W. Gaetgens (ed.), *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange*. XXVIII. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte Berlin 1992, Berlin 1993, s. 51–63. – Idem, Český dejepis umění a Slovensko, *Umění* XXXIV, 1986, s. 211–228. – Idem, Situácia dejpisu umenia na Slovensku, Bratislava 1985. – Idem, *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku*, Bratislava 1984. – Idem, Cesty slovenského dejpisu umenia – zákonitosť alebo náhoda?, *Ars* XI–XV, 1977–1981, s. 191–199.

² Do té doby se památkami v rámci rakousko-uherské monarchie zabýval v rámci vídeňské katedry dějin umění Rudolf Eitelberger. V letech 1854 a 1855 podnikl studijní cesty do Uher a poté roku 1859 navštívil rovněž Dalmácii, kde zdokumentoval středověkou architekturu. Posléze o obou oblastech sepsal topografické studie. Matthew Rampley, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, Pennsylvania 2013, s. 22–23.

³ Klement Benda, Jan Erazim Vocel, in: Rudolf Chadraha et al., *Kapitoly z českého dejpisu umění I*, Praha 1986, s. 87–105.

⁴ Rampley (pozn. 2), s. 57. – Dále k počátkům maďarského dejpisu umění: Ernő Marosi, The origins of art history in Hungary, *Journal of Art Historiography* XIII, June 2013, s. 1–20. – Ernő Marosi – Gizella

katedry dějin umění v Záhřebu, Krakově, Štýrském Hradci a Haliči, z nichž záhřebská (1878)⁵ fungovala v rámci Zalitavska na území království Chorvatska a Slavonska, které v dané době i z historického hlediska dlouhodobě spadalo pod uherské království.

V čele budapeštské katedry stanul maďarský badatel Imre Henszlmann a jeho osobou započalo maďarské uměleckohistorické bádání s úsilím o vymanění se z rámce rakousko-uherského konceptu vnímání identity. Zaměřilo se předně na definování maďarského národního slohu a umělecká díla situovaná na území uherské části monarchie.⁶ Čeští historikové umění po prvním období, kdy byla katedra vedena Karlem Chytillem, navázali na diskurz vídeňské školy umění, kde řada z nich vystudovala pod vedením Maxe Dvořáka.⁷ Jejich bádání se soustředilo na širší evropský rámec a bylo vedeno snahou zasadit vzniklé a vznikající umění na českém území do evropského kontextu. Obdobně se situace vyvíjela v zemích Balkánského poloostrova. V Záhřebu se prvním profesorem dějin umění na nově reorganizované univerzitě stal Izidor Kršnjavi (1846–1934), žák Rudolfa Eitelbergera, podle něhož se i metodologicky řídil.⁸

Další štěpení z hlediska územního i z hlediska uměnovědného proběhlo s rozpadem Rakousko-Uherska. Rozdrobení území Zalitavska vedlo ke vzniku katedry dějin umění v sedmihradském kulturním centru Kluži (1920), jež se po Bukarešti stala druhým nejdůležitějším centrem pro výzkum dějin umění v Rumunsku a hlavním střediskem výzkumu umění v rámci bývalého uherského regionu Sedmihradska.⁹ Situace se změnila rovněž v nově vzniklých státech, kde již uměnovědné katedry delší dobu působily. Po získání samostatnosti vystaly nové snahy vykreslit dějiny

Cennerné Wilhelm (edd.), *Die Ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule, 1846–1930*, Budapest 1983, s. 86–87.

⁵ Ibidem, s. 56.

⁶ Ernő Marosi, Die vorbildliche Rolle der Wiener Schule in der Differenzierung der ungarischen Kunstgeschichte als Disziplin, in: Károly Csúri – Zoltán Fónagy – Volker Munz (edd.), *Kulturtransfer und kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*, Wien 2009, s. 271–278. – Idem, La storiografia ungherese dell'arte nei primi decenni del XX secolo e i suoi rapporti con la «Scuola di Vienna», in: Marco Pozzetto (ed.), *Scuola viennese di Storia dell'arte*, Gorizia 1996, s. 151–161. – Podle Jána Bakoše prošlo maďarské uměleckohistorické bádání v období 19. století a na počátku 20. století několika vývojovými etapami. Ve druhé třetině století převládal v maďarském bádání romantický nacionalismus, který se v třetí třetině století přehoupl do polohy „údajně“ nestranného pozitivismu, jenž byl na počátku 20. století nahrazen modernistickým kosmopolitismem. Po první světové válce ho vystřídal šovinistický nacionalistický pohled. Bakoš, Český dejepis (pozn. 1), s. 211–228, s. 211.

⁷ Rampley (pozn. 2), s. 54.

⁸ Ibidem, s. 56–57.

⁹ Corina Teacă, In search of national traditions. Art history in Romania, in: Matthew Rampley (ed.), *Art History and Visual Studies in Europe. A Critical Guide*, Leiden 2012, s. 451–460, s. 458. V roce 1919 vznikla též katedra dějin umění v Lublaně vedená Izidorem Cankarem. Vznik této katedry je zmíněn s ohledem na skutečnost, že část slovinského území (Prekmurje) náleželo ve 14. století k Uherskému království.

výtvarného umění jako dějiny projevu národní kultury.¹⁰ Směry, jimiž se maďarští, čeští, slovenští, rumunští a jugoslávští historikové umění vydali, se znovu rozcházely.

Český dějepis umění se začal vymezovat vůči jednostranné interpretaci ze strany německých kolegů, kteří si nárokovali právo vyjadřovat se o dílech vzniklých na historickém území Čech jako dílech německé tvořivosti. Aby se vůči této tendenci vytvořila protiváha, ztotožnili čeští historikové umění nově vzniklý stát s českým národem a na umění, které na tomto území vzniklo, se pohlíželo jako na výraz národní kultury. Za vzor jim přitom sloužila evolucionistická teorie o příčinnosti umělecko-historického procesu zformulovaná vídeňskou školou. Kontinuita vývoje umění na českém území byla zárukou jeho autonomní postavení.¹¹

Slovenské území nově vzniklého státu se oproti situaci v západní části země potýkalo s nedostatkem vlastních odborníků. Muselo se rovněž vyrovnat se ztrátou mnohých uměleckých děl, která byla roku 1896 převezena do Budapeště na výstavu pořádanou v rámci výročí uplynutí tisíce let od příchodu Maďarů do Panonské nížiny a poté zde natrvalo zůstala. Navíc přišlo i o možnost konzultovat veškeré výsledky činnosti předchozí památkové péče zabezpečované v rámci Uherska.¹² Vzhledem ke zmíněným obtížím byl následný příchod školených českých historiků umění na slovenské území vítanou pomocí a v nemalé míře se zasloužil o etablování dějpisu umění na Slovensku.¹³

V Maďarsku se situace odvíjela odlišným způsobem, neboť ztráta značné části původních území tvořících bývalé uherské království byla kompenzována snahou udržet alespoň v rámci kulturního dědictví ideu zaniklého uherského státního celku. Maďarští historikové tedy na rozdíl od českých kolegů ztotožnili maďarský národ s bývalým uherským státem a snažili se zvláště v období krátce po rozpadu Rakouska-Uherska prosazovat myšlenku charakterové svébytnosti tvorby maďarského národa.¹⁴ Toto nacionální pojetí se ale ukázalo být z vědeckého hlediska dlouhodobě neudržitelné a

¹⁰ Bakoš, *The Idea* (pozn. 1), s. 54.

¹¹ *Ibidem*, s. 54–55.

¹² Bakoš, *Český dějepis* (pozn. 1), s. 211.

¹³ Ján Bakoš hovoří o slovenském dějepisovi v jistém smyslu přímo jako o větvi českého dějpisu umění. S maďarským dějepisem umění pojí naopak slovenské bádání nevyhnutelná existenční závislost na výsledcích jeho pozorování pramenící z prvenství maďarského bádání v uchopení uměleckých děl na Slovensku. Tato skutečnost s sebou přinášela jak polemická stanoviska k maďarskému dějpisu umění, tak pasivní přijímání jeho závěrů či pocitu inferiority. Bakoš, *Cesty slovenského* (pozn. 1), s. 194.

¹⁴ Tyto nacionalistické myšlenky byly prosazovány zejména Istvánem Genthonem, na jehož stanovisko v určitém smyslu navázal i Tibor Gerevich a Antal Hekler. Viz Bakoš 1993 (pozn. 1), s. 60, pozn. 31.

postupem času bylo nahrazeno diskurzem národního umění coby výsledku historických vztahů a konkrétních uměleckých vlivů.

Po připojení Sedmihradska k Rumunsku se tato oblast začala orientovat na radikálnější nacionální smýšlení pramenící z potřeby Rumunů vymezit se vůči maďarským elitám, které do té doby ve sféře vzdělání v oblasti Sedmihradska převažovaly. Rumunští absolventi vídeňské školy dějin umění byly stoupenci kontroverzního historika umění Josefa Strygowského, který kromě své kritiky orientace vídeňského dějepisu umění pouze na umělecký vývoj na Západě a ignorace jeho souvislostí s uměním Východu nechvalně proslul rovněž problematickým uchopením umění semitských národů.¹⁵

Území Chorvatska bylo integrováno do teritoria jugoslávského státu a bádání se zde rozvíjelo v rámci působení dvou kateder dějin umění ve slovinské Lublaně a v chorvatském Záhřebu. Pro oblast Dalmácie měla zásadní význam odborná činnost historika umění Ljuba Karamana, který byl prvním vyškoleným odborníkem na danou problematiku působícím na tomto území.¹⁶

Po druhé světové válce se všechny bývalé části zemí Koruny české a Uherského království (s výjimkou Burgenlandska) staly součástí východního sovětského bloku, čemuž se podřídil i ideologický obsah uměleckohistorického bádání. Od konce 60. let se ve střední Evropě sovětského bloku objevila snaha překonat izolacionistickou, nacionálně-etatistickou koncepci vykreslením území středovýchodní Evropy jako celku sdílejícím velmi podobnou, ne-li stejnou uměleckou platformu.¹⁷ Lajos Vayer tuto nově nastupující epochu uvítal ve svém úvodním příspěvku z XXII. Mezinárodního kongresu historiků umění, který se konal roku 1969 v Budapešti. V závěru textu diferencoval do té doby probíhající uměleckohistorické bádání v oblasti střední Evropy na tři fáze podle jednotlivých časových období – primitivní, popisnou a nastupují tzv. „post tot discrimina rerum“, která už měla být zbavena nacionálních předsudků a nesla se v duchu mezinárodní spolupráce.¹⁸ Na Čechy, Polsko a země bývalého Uherska se začalo pohlížet jako oblast se stejnorodou uměleckou kulturou, zároveň se upustilo od

¹⁵ Matthew Rampley, The Strzygowski school of Cluj. An episode in interwar Romanian cultural politics, *Journal of Art Historiography* XIII, June 2013, s. 1–21, s. 2.

¹⁶ Igor Fisković, Le pubblicazioni croate prima di Hortus Artium Medievalium, *Hortus Artium Medievalium* XX, 2014, č. 1, s. 10–11.

¹⁷ V hledání společného jmenovatele umění středovýchodní Evropy viděl Bakoš reakci na sovětský hegemonismus. Bakoš, The idea (pozn. 1), s. 55.

¹⁸ Lajos Vayer, Allgemeine Entwicklung und regionale Entwicklungen in der Kunstgeschichte – Situation des Problems in „Mitteleuropa“, in: György Rózsa (ed.), *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, 1. díl, s. 19–29, s. 28.

definování střední Evropy jako německého kulturního dominia. Tento pohled přinesl změnu i v diskurzu dějin umění. Ustoupilo se od koncepce uměleckého stylu jako výrazu tvořivosti národa a slohové proudy začaly být nyní považovány spíše za výsledek umělecké tradice vzniklé vzájemnou vnitřní a vnější interakcí sociálních struktur. I přes větší míru spolupráce, ke které přispělo i širší uplatňování ikonologické analýzy, a otevřenější prostor pro vzájemnou reflexi nebylo dosaženo sjednocení pohledu na výklad dějin umění. Bádání se v jednotlivých zemích rozcházelo zejména v definování územních celků a specifčnosti uměleckých projevů. Jak čeští, tak maďarští historikové sice pracovali s myšlenkou středovýchodní Evropy jako celku, ale s tím rozdílem, že čeští badatelé prosazovali ideu vedoucí role autonomního pražského uměleckého centra a maďarští badatelé setrvali v koncepci role státu coby rozhodujícího sjednocujícího prvku umělecké tvorby.¹⁹

V 80. letech vznikla monografie slovenského historika umění a absolventa brněnského Semináře dějin umění Jána Bakoše *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku*,²⁰ v níž autor poprvé rozsáhle analyzoval odlišné přístupy maďarských, českých a slovenských badatelů k diskurzu středověkých nástěnných maleb na Slovensku. Na tuto monografii navázal řadou odborných článků a publikací, které dokládají Bakošův soustředěný zájem problematiku rozdílného přístupu k teorii dějin umění v jednotlivých zemích stredoevropského prostoru.²¹

S pádem komunistického režimu snahy o sjednocení přístupů k dějinám umění ještě zesílily. Ve svém příspěvku zabývajícím se pojmáním modelů střední Evropy ve vztahu ke středověkému umění zamítl Ernő Marosi používání moderních stredoevropských státních hranic při výzkumu a definování uměleckého díla a přiklonil se ke konceptu původního středověkého uspořádání stredoevropského prostoru. Rovněž nastolil otázku skutečné „národní“ příslušnosti umělce (či jeho zákazníků) tvořícího sice ve východní části Evropy, ale usilujícího se svou tvorbou vyrovnat s díly umělců progresivního Západu.²² Na podporu vzájemné spolupráce a myšlenky jednotného

¹⁹ Bakoš, *The Idea* (pozn. 1), s. 56. – Přesto se badatelé v jednotlivých zemích i nadále metodologicky řídili spíše podle národně-státní koncepce, což se podle Bakoše odrazilo ve vzniku souhrnných umělecko-historických přehledů pro jednotlivé země, např. Rudolf Chadraba – Josef Krása (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha 1984–2007. – Ernő Marosi (ed.), *Magyarország művészete 1300–1470*, Budapest 1987.

²⁰ Ján Bakoš, *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku*, Bratislava 1984.

²¹ Výčet titulů z pera Jána Bakoše zabývajících se touto problematikou je uveden v pozn. 1.

²² Ernő Marosi, Modelle Mitteleuropas in der Historiographie zur Kunst des Mittelalters, in: Winfried Eberhard (ed.), *Westmitteleuropa, Ostmitteleuropa. Vergleiche und Beziehungen. Festschrift für Ferdinand Seibt zum 65. Geburtstag*, Oldenbourg 1992, s. 59–69, s. 67.

přístupu k uměnovědnému diskurzu středověkého umění se začalo přistupovat k realizaci větších nadnárodních projektů, v rámci nichž byl umožněn bezprostřední dialog mezi badateli zaměřujícími svou pozornost na středoevropský prostor. Podle Jána Bakoše se teprve prostřednictvím těchto programů podařilo překročit hranice národních celků ve prospěch nadnárodní koncepce dějepisu umění.²³

V současné době je názor na budoucí vývoj v oblasti nadnárodního pojetí dějin umění nejednotný. Řada badatelů hodnotí pojetí nacionálního vnímání dějepisu umění jako překonané.²⁴ Vynořují se však rovněž pochybnosti, zda je nadnárodní koncept popisu umění v praxi dlouhodobě udržitelný.²⁵

Šíření italianismů v rámci proměny diskurzů

Zatímco české bádání ve svých počátcích v 19. století příliš nevnímalo působení italského umění na české středověké umění a později se po určitou dobu přiklánělo k vedoucí funkci Avignonu²⁶ jako uměleckého centra zprostředkovávajícího přenos italianismů do středověkých Čech, maďarské bádání se v této oblasti mohlo od počátků opírat o předpoklad přímého kontaktu s Itálií, zejména s uměním vznikajícím na území neapolského království.²⁷ K představě těsného spojení uherské a neapolské kultury přispěl rovněž maďarský dějepis, který v určitých otázkách přecenil dopad neapolského prostředí na formování kultury Uherského království.²⁸

České uměnovědné bádání se i přes určité počáteční rozpaky (role italského umění byla v otázce vzniku některých děl spíše připojována jako další faktor, který mimo díla vznikající v Avignonu působil na formování českého umění) přiklonilo

²³ Bakoš 2010 (pozn. 1), s. 118.

²⁴ János Végh, Ungarisch – Mitteleuropäisch. Ist nationale Zugehörigkeit spätmittelalterlicher Künstler noch ein Problem?, *Acta Historiae Artium* XLIX, 2008, č. 1, s. 220–234. – Dušan Buran, Gotika. Úvod, in: Dušan Buran (ed.), *Dějiny slovenského výtvarného umenia. Gotika* (kat. výst.), Slovenská národná galéria Bratislava 2003, s. 10–11.

²⁵ Milena Bártlová, Je možné psát jiné než nacionalistické dějiny umění?, in: idem, *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění středověku*, Brno 2009, s. 99–108. – Idem, Jak se dělají hranice, in: Milena Bártlová, *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění středověku*, Brno 2009, s. 109–118. – Idem, Creating Borders. The Uses of Art Histories in Central Europe, *Ars* XL, 2007, č. 2, s. 129–134.

²⁶ Max Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XXII, 1901, s. 35–126, s. 67–68.

²⁷ Henrik Horváth, Siena ed il primo rinascimento ungherese, *Corvina* V, 1925, č. 10, s. 49–72, zvl. s. 66.

²⁸ V současné době je k této tendenci přistupován o již jako k překonanému topos – viz Enikő Csukovits, Le inovazioni istituzionali nell'età agioina, in: Enikő Csukovits (ed.), *L'Ungheria Angioina*, Roma 2013, s. 59–120, s. 61–65. Nejkritičtěji přistupuje současné maďarské bádání k monografiím badatele Bálinta Hómana či studiím Istvána Miskolczyho. Bálint Hóman, *Gli Angioini di Napoli in Ungheria (1290–1403)*, Roma 1938; István Miskolczy, Anjou-királyink reformjai és a nápolyi viszonyok, *Szazadok* LXVI, s. 306–322, 393–407.

k myšlence bezprostřednějších vztahů mezi českým uměním a uměním Apeninského poloostrova. Zdůrazněna byla role toskánské oblasti, zejména sienské malířské školy.²⁹ V otázce recepce italské malby českým prostředím začali čeští badatelé postupem času připisovat větší význam roli Benátek, zvláště umělecké tvorbě Paola da Venezia.³⁰ Přestalo se pochybovat o nezprostředkované znalosti italského umění ze strany umělců působících na českém území a přestala být zpochybňována jejich vědomá návaznost na italské umělecké inovace.

Maďarské bádání nadále kladlo důraz na roli neapolského dvorského prostředí na formování kultury v Uhrách, přičemž doklady recepce italianismů byly využity jako synonyma pro progresivitu a sílu národního ducha, který dokázal ocenit inovativnost děl nastupujícího italského trecenta.³¹ Tento pohled byl v poslední době zmírněn definováním italského vlivu jako pouze jednoho z proudů působících na umění vznikající ve 14. století na uherském území.³² Také se částečně upustilo od přehnaného zdůrazňování vlivu umění neapolského královského dvoru na uměleckou tvorbu v Uhrách a inspirační zdroje se hledaly rovněž v jiných oblastech Apeninského poloostrova.³³

Přesné určení vztahů probíhající umělecké výměny zůstává i nadále v mnoha případech problematické. Z hlediska knižní malby hrála důležitou roli pro obě země ve 14. století Boloňa,³⁴ která se díky množství a kvalitě iluminátorské produkce stala vyhledávaným místem schopným uspokojit zákazníky z různých koutů Evropy. V otázce dalších italských uměleckých středisek, která spolupůsobila na pronikání italianismů na obě zkoumaná území, se badatelé i nezdávka ve svých závěrech

²⁹ Vedle volnějšího řazení tvorby Mistra Vyšebrodského oltáře k malířskému slohu toskánské oblasti (Antonín Matějček, *Mistr vyšebrodský a Mistr třeboňský, Volné směry XXI, 1921-1922*, s. 98-107, s. 101-103), zdůrazňoval roli sienské malířské školy pro českou malbu všeobecně Antonín Friedl. Antonín Friedl, *Počátky mistra Theodorika*, Praha 1963, s. 60.

³⁰ Jaroslav Pešina, *Mistr Vyšebrodského cyklu*, Praha 1987, s. 56-57.

³¹ O důležitosti, která byla v maďarském dějepisu umění přikládána italsko-uherským uměleckým vztahům, svědčí například článek Tibora Greveiche (Tibor Gerevich, *Olasz-magyar művészeti kapcsolatok, Olasz szemle. Studi italiani in Ungheria I, 1942, č. 2, s. 161-169, s. 162-163*) či dřívější kniha Károlye Csányiho (Károly Csányi, *Az olasz művészet hatása a magyar művészetre*, Budapest 1913).

³² Ernő Marosi, *A 14. századi Magyarország udvari művészete és Közép-Európa*, in: Ernő Marosi – Melinda Tóth – Livia Varga, *Művészet I. Lajos király korában 1342-1382*, Budapest 1982, s. 51-77, s. 66.

³³ Dezső Dercsényi, *A képes krónika és a kora*, in: idem et al., *Képes krónika. Faksimile kiadás. II. Tanulmánykötet*, Budapest 1964, s. 7-44, s. 36

³⁴ Eugen Dostál, *Čechy a Avignon. Příspěvky k vzniku českého umění iluminátorského v XIV. století, Časopis Matice moravské XLVI, 1922, s. 1-106, s. 52*. Ilona Berkovits – László Geréb – Tibor Kardos, *Képes krónika. Kálta Márk krónikája a magyarok tetéről*, Budapest 1959. – Eadem, *Die Ungarische Bilderchronik. Chronica de gestis Hungarorum*, Budapest 1961, s. 51-61, s. 55-56. Tünde Wehli, *Megjegyzések a Magyar Anjou Legendárium stílusának kérdéséhez, Ars Hungarica XIX, 1991, č. 2, s. 141-148, s. 146-147.*

rozcházejí.³⁵ Hlavní příčinou tohoto jevu jsou časté hypotetické soudy pramenící z nedostatku kvalitních argumentů, pro které neexistuje dostatek přímých pramenů či srovnávacího materiálu. Dalším důvodem jsou pak různé stupně absorpce italizujících prvků. Nejsnáze lze určit původ italského importovaného díla, které zůstalo ve své podobě výrazněji nepozměněno; u mimetizujícího díla s italskými rysy pak záleží na míře podstoupené transformace. Obvykle platí, že čím více se dílo vzdálilo od svého původního vzoru, tím obtížněji lze rozklíčovat možné vlivy, které na umělce působily, a tím nesnadněji lze doložit původ jeho inspirace.

2.2 Šíření italianismů v umění v českých zemích ve 14. století

Počátek uměnovědného bádání v českých zemích v oblasti středověkého umění lze paradoxně spojit se statí ruského dvorního rady Alexandra Nikolajeviče Popova *O nejstarší české malbě*³⁶, vydané roku 1846 v *Časopise Národního muzea*, v němž se poprvé vědecky dotkl vlivů benátské malby na uměleckou tvorbu Mistra Theodorika.³⁷ Vzápětí vyšla i monografie pražského profesora archeologie **Jana Erazima Vocela**,³⁸ kde se badatel rovněž letmo zmínil o vlivu Apeninského poloostrova, zejména oblasti Lombardie, na umění 14. století. Umělecko-historické práce syntetického charakteru, které následovaly, se roli Apeninského poloostrova na uměleckou tvorbu v českých zemích ve středověku příliš nevěnovaly.³⁹

Roku 1901 byla otištěna průkopnická studie českého historika umění **Maxe Dvořáka** působícího na katedře dějin umění ve Vídni, *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*,⁴⁰ v níž badatel předpokládal, že hlavní proud stylových podnětů čerpalo české malířství ve 14. století z tvorby avignonských iluminátorských dílen. Prostřednictvím avignonského uměleckého centra se mohly prvky převzaté z italské

³⁵ V přehledech bádání následujících tuto kapitolu lze blíže sledovat, jak se názory jednotlivých badatelů na umělecké inspirační zdroje původem z Apeninského poloostrova měnily. V některých případech nepadá shoda, v kterém časovém období dílo vzniklo, v jiných se badatelé různí v slohovém zařazení.

³⁶ Alexandr Popov, *O starobylé české malbě*, *Časopis Národního muzea* XX, 1846, s. 501–516. Stať byla posléze samostatně vydána roku 1848.

³⁷ *Ibidem*, s. 14.

³⁸ Vocel se zmiňuje o „*wahrscheinlich italienischen Vorbildern*“ a uvádí „*lombardische Meistern*“. Jan Erazim Vocel, *Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde*, Prag 1845, s. 138, s. 145.

³⁹ Ferdinand Břetislav Mikovec, *Starožitnosti a Památky země České. Díl první a druhý*, Praha 1860–1865. – Bernhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen* III, Wien 1877. – Joseph Neuwirth, *Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen von Tode Wenzels III. bis zu Husitenkriegen*, 1. Bd., Prag 1893. – Josef Braniš, *Dějiny středověkého umění v Čechách. Díl první a druhý*, Praha 1892–1893.

⁴⁰ Viz Dvořák pozn. 26.

malby šířit do iluminátorské produkce českých iluminátorských dílen.⁴¹ K možnosti, že se česká knižní malba mohla inspirovat neapolskou iluminátorskou tvorbou, se stavěl spíše zamítavě. Ačkoliv upozoroval určité analogie ve společném základu neapolského a českého malířství, nenalezl jich tolik, aby mohl uvažovat o bezprostředním spojení.⁴²

Karel Chytil, Dvořákův současník a profesor na c. k. české univerzitě Karlo-Ferdinandově v Praze, předestřel ve své studii⁴³ věnované deskovému obrazu Kladské madony ve vztahu k české malbě 14. století, že by nebylo vhodné hledat předobrazy pro formování českého stylu malby pouze v Avignonu, neboť za současného stavu poznání nebylo (a doposud zřejmě není) zcela jasné, nakolik se české prostředí přímo inspirovalo díly vznikajícími v Avignonu a nakolik se jedná pouze o obecný charakter malby usilující o zachycení nadpozemské krásy.⁴⁴ Při hodnocení obrazového cyklu Mistra vyšebrodského oltáře se badatel domníval, že v jeho provedení lze spatřovat jak uplatnění italských, tak francouzských vlivů.⁴⁵

Charakterem vztahu českého knižního malířství k avignonskému uměleckému centru se dále podrobněji zabýval **Eugen Dostál**, který se stavěl rovněž značně skepticky k možnosti případného uměleckého napojení českého umění na neapolskou iluminátorskou tvorbu.⁴⁶ Na základě nového datování avignonských rukopisů zkorigoval Dvořákovy dřívější předpoklady a ve vztahu k formování české knižní malby poukázal vedle rozkvětu umění v papežském městě i na nezanedbatelnou roli dalších evropských uměleckých center v tomto procesu, zejména na uměleckou tvorbu Boloně a Paříže. Podle Dostálova mínění byla česká knižní malba orientována na francouzskou knižní malbu až do období 40. let a až poté došlo k navázání užších kontaktů s malířskými středisky v severní Itálii, což se promítlo i do změny malířského stylu. Vedoucí postavení v otázce transmise italianismů přitom zaujala Boloňa.⁴⁷ Proto též u dvou rukopisů bohatých na italianismy vzniklých po polovině 14. století, brněnského misálu probošta Mikuláše a Viaticu Jana ze Středy, vyloučil případné těsnější souvislosti s francouzskou malbou. Zatímco u deskové malby, předně u tvorby Mistra vyšebrodského oltáře, souhlasil s Chytilovým závěrem, že se zde objevují paralelně prvky malby italské i francouzské, u zmíněných rukopisů považuje italský

⁴¹ Ibidem, s. 67–68.

⁴² Ibidem, s. 68.

⁴³ Karel Chytil, Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst im Kaiser Friedrich-Museum, *Jahrbuch der Königliche Preussischen Kunstsammlungen* XXVIII, 1907, s. 131–149.

⁴⁴ Ibidem, s. 149.

⁴⁵ Ibidem, s. 148.

⁴⁶ Dostál (pozn. 34), s. 3.

⁴⁷ Ibidem, s. 52.

sloh za základ celé výzdoby. Stylový proud, jenž se uplatnil na deskových malbách Vyšebrodského cyklu, hodnotil jako zcela nezávislý na slohových změnách probíhajících ve výzdobě iluminovaných rukopisů.⁴⁸

Obdobné stanovisko k periodizaci pronikání rysů italské malby do českého malířství zaujal i další Dvořákův žák **Antonín Matějček**. Ve stati *O českém malířství XIV. století*⁴⁹ se stavěl skepticky k pronikání italských vlivů do české malby před započítáním tvorby Mistra vyšebrodského oltáře, žádné italizující prvky neshledal na iluminacích Pasionálu abatyše Kunhuty ani v rukopisech královny Elišky Rejčky, u nichž předpokládal spíše francouzské předlohy.⁵⁰ Tvorbu Mistra vyšebrodského oltáře vzhledem k umělcově výborné znalosti italského formální jazyka nepovažoval za pouhé napodobení italských děl, ale za nový sloh, jehož původ spatřoval v Avignonu. Předpoklad, že by umělec dosáhl tohoto výsledku pouhým samostudiem děl italských umělců, která v té době doputovala do Čech, nepovažoval za pravděpodobný. Argumentoval poukazem na skutečnost, že ani dochovaná díla Tommasa da Modena nezanechala v českém malířství žádnou průkaznou stopu.⁵¹ Mistr vyšebrodského oltáře sice podle Matějčkova mínění vykazuje závislost zejména na toskánském malířství, výsledek syntézy italského a francouzského slohu však působí natolik koherentně, že se badatel přiklonil k hypotéze o Avignonu coby místu stimulujícím tuto proměnu, než aby vzniklý sloh považoval za výsledek účinku vzájemného střetnutí těchto dvou vlivů na českém území.⁵² U tvorby dalších umělců Matějček spíše předpokládal recepci italianismů na základě kopírování importovaných děl.⁵³ Stylovou vývojovou řadu u deskového malířství 40. a 50. let stanovil na základě postupného „gotizování“ italských

⁴⁸ Ibidem, s. 103.

⁴⁹ Antonín Matějček, *O českém malířství XIV. století, Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1920/1921*, 1922, s. 24–34.

⁵⁰ Ibidem, s. 26.

⁵¹ Ibidem, s. 28.

⁵² Matějček (pozn. 29), s. 101–103. – Je patrné, že Matějčkovy názory na tuto problematiku se v období první poloviny 20. let proměňovaly. V německém vydání (dle Dostálova tvrzení vydaného později než stať Mistr vyšebrodský a Mistr třeboňský) Matějček uvádí: „*Es lässt sich noch nicht feststellen, ob die Beziehung seines meisters, dessen äusserliche Verwandtschaft mit dem Klostersnurburg Altar stark überschätzt wurde, zu Italien eine direkte war, oder ob auch da Südfrankreich als Zwischenstation anzunehmen ist.*“ Antonín Matějček, *Die böhmische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Leipzig 1921, cit. s. 5–6. – V příspěvku pro Mezinárodní sjezd historiků v Paříži Matějček píše: „*On ne peut, à ce moment, établir si le rapport du Maître de Vyssí Brod avec Italie était direct, on s'il faut, ici encore, regarder la France méridionale comme servant d'intermédiaire.*“ Antonín Matějček, *L'école tchèque de peinture au XIVe siècle*, in: *Actes du Congrès d'histoire de l'art, organisé par la Société de l'histoire de l'art français, Paris, 26 septembre – 5 octobre 1921. Deuxième section (Ire partie)*, Paris 1924, s. 233–238, cit. s. 235.

⁵³ Antonín Matějček (ed.), *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1938, s. 14.

elementů,⁵⁴ přičemž za první projev absorpce italianismů ze strany české knižní malby pokládal rukopis Liber Viaticus iluminátorů Jana ze Středy.⁵⁵ Z hlediska dalšího vývoje pronikání italských prvků do české malby považoval za jedny z nejvýznamnějších důkazů o intenzitě jejich působení na umění dvoru Karla IV. především nástěnné cykly z ambitu kláštera v Emauzích a nástěnné malby v menší věži karlštejnského hradu, zejména výzdobu kaple sv. Kateřiny.⁵⁶

Jako už dříve ve svých studiích postulovali Dostál i Matějček, shledal také **Vincenc Kramář**⁵⁷ při srovnání tabulového cyklu Mistra vyšebrodského oltáře s čtyřmi deskovými malbami Klosterneuburského oltáře o něco výraznější umělecké napojení autora klosterneuburských desek na francouzskou malbu. Slohová specifika maleb Klosterneuburského oltáře navíc dal do stylových souvislostí s deskovou malbou Kaufmannova Ukřižování.⁵⁸ V případě malířského provedení vyšebrodského deskového cyklu, kde našel větší zastoupení italských uměleckých prvků, již Kramář spatřoval počátek rozkladu a transformace starého lineárního slohu.⁵⁹ Badatel se také vymezil k doposud uplatňované chronologii slohového vývoje deskové malby v českých zemích. Odmítl Matějčkovu chronologickou zařazení deskového obrazu Kladské madony až do období po vzniku Vyšebrodského cyklu a kriticky se rovněž postavil proti hypotéze o avignonském původu tzv. Morganových destiček.⁶⁰

Dalším badatelem, který se dotkl problematiky vztahu italské malby k české umělecké tvorbě ve 14. století, byl **Antonín Friedl**. Nejprve se zabýval rukopisy královny Elišky Rejčky,⁶¹ následně vydal monografii o cyklu Mistra vyšebrodského oltáře.⁶² Na umělce, jak se domníval, „*zcela nepochybně zde působily předobrazy italské, byť nepřímou a byť výsledky této recepce byly podstatně jiné než její vzory v originálním pojetí italském*“.⁶³ Tuto závislost na italském umění spatřoval jak v čerpání ikonografických motivů, tak po stránce nových výrazových prvků.⁶⁴

⁵⁴ Ibidem, s. 15–18.

⁵⁵ Ibidem, s. 33.

⁵⁶ Matějček (pozn. 49), s. 29.

⁵⁷ Vincenc Kramář, *La peinture et la sculpture du XIVe siècle en Bohême, L'Art vivant IV*, 1928, s. 210–211, s. 211.

⁵⁸ Vincenc Kramář, *Madona se sv. Kateřinou a Markétou Městského musea v Českých Budějovicích*, Praha 1937, s. 33.

⁵⁹ Ibidem, s. 8.

⁶⁰ Ibidem, s. 31–32.

⁶¹ Antonín Friedl, *Malíři královny Alžběty*, Praha 1930.

⁶² Antonín Friedl, *Pasionál mistrů vyšebrodských*, Praha 1934.

⁶³ Ibidem, cit. s. 25.

⁶⁴ Ibidem, s. 36.

V monografii *Počátky Mistra Teodorika*⁶⁵ se Friedl zaměřil na problematiku utváření českého měkkého slohu, který nastoupil s touto inovativní tvůrčí osobností. Friedl se soustředil na sledování linie pronikání voluminizujících tendencí do českého malířství, které chápal jako charakteristický prvek italského malířství. Přítomnost tohoto prvku nejprve shledal na iluminacích Pasionálu abatyše Kunhuty, který ovšem kladl do spojení s objemovostí odvozenou z plastických hodnot gotické sochy, a tedy bez spojitosti s italským vývojem malby.⁶⁶ Italský vliv se projevil v produkci iluminovaných rukopisů vzniklých kolem poloviny 14. století, z nichž některé prozrazovaly činnost italských iluminátorů.⁶⁷ Počátek Theodorikova působení spatřoval Friedl ve třech celostránkových iluminacích rajhradského Breviáře probošta Vítka, u nichž předpokládal shodnou dobu vzniku jako u zbytku rukopisu, tedy rok 1342. Během jeho srovnání těchto tří listů s „nejitalštějšími“ obrazy Narození a Seslání Ducha svatého Vyšebrodského cyklu, navrhl posun datování oltáře ještě před rok 1347, tedy dobu, kdy předpokládaný donátor Petr z Rožmberka zemřel. Povšiml si, že „*traktament obvodových lemů na draperiích celého vyšebrodského cyklu je založen na témž principu táhlé, samoúčelně se zalamující, převracející a svíjející se linie*“.⁶⁸ Obdobné traktování objevil i na iluminaci zobrazující Pannu Marii Pokornou (fol. 2v) a poustevníka Vintíře (fol. 3v) v Breviáři probošta Vítka. Podle Friedla se jedná o „goticismus“, který sienští a čeští malíři převedli do nové polohy. Dle badatelova mínění to byla především sienská škola, která působila dnes neznámo jakým způsobem na českou malbu, a jejíž vliv týkající se zejména tvorby Duccia, Ugolina Lorenzettiho či Mistra sv. Cecílie pozoroval kupříkladu na ztvárnění krajiny těchto třech iluminací rajhradského rukopisu.⁶⁹ V souvislosti s českým malířstvím první poloviny 14. století poukazyval zejména na důležitost činnosti sienského malíře Segna di Bonaventura (Madonna v Massa Maritima).⁷⁰ Při srovnání s Giottovou tvorbou našel pouze společný prvek tělesně reálného tvaru a jeho objemné šíře, jeho měkkost, plynulost a slohová ohebnost naopak opět vedla zpět k sienské malbě.⁷¹

⁶⁵ Antonín Friedl, *Počátky mistra Theodorika*, Praha 1963.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 38.

⁶⁷ K těmto patří Právní kniha města Brna (Městský archiv Brno, MS 2), Žaltář karlštejnské kapituly (Knihovna Národního muzea v Praze, XVI A 18) či Breviář velmistra Lva (Národní knihovna ČR, XVIII F 6).

⁶⁸ *Ibidem*, s. 48.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 52.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 48.

⁷¹ *Ibidem*, s. 47.

Také **Jan Květ** se na počátku 30. let zaměřil na rukopisy královny Elišky Rejčky.⁷² Během svého vyčerpávajícího rozboru shledal, že to je především rukopis **Antifonáře a žaltáře R 355**, který obsahuje nejvíce italizujících motivů. Ty se objevují i v rukopisech **Graduálu V 1774** (stylismus motivů; pruty připomínají italské konstruktivní žerdi s přerušovaným motivem kulovitých kolének; rostlinné motivy mají sklon k italskému romanizujícímu stylismu;⁷³ groteskní motivy; kolorit užitý prvním malířem;⁷⁴ italizující uzlovité pletence⁷⁵), **Liber Choralis Ordini Cisterciensis V 1813** (italizující motivy prstenců a kulovitých článků vkládaných do prutů;⁷⁶ sklon k italské barevné technice⁷⁷) a **Lekcionáři V 1772** z roku 1316 (bílý desén italizujících forem⁷⁸; ozdoby okrajů stran a prostoru mezi sloupci – ornamentální prvky a motivy původu italského; italské motivy kolének; prstence ve tvaru kalichu;⁷⁹ motiv zauzení prutu⁸⁰) a v menší míře i v rukopisech **Antifonář FM 7** (italizující motiv čtyř kulovitých článků s bílým desénem přerušujících prut;⁸¹ struktivní funkce figury připomínající typ italských grotesek⁸²) a **Antifonáře R 600** z r. 1317 (dřívky⁸³; výplň těla iniciál⁸⁴; cibulovitý nodus⁸⁵). Z Květova pozorování vyplývá, že italianismy nebyly absorbovány z jednoho konkrétního centra, ale z více středisek, patrně i zprostředkované z anglických a belgických předloh. Koriguje Matějčkovo pozorování o italském původu medailonů, kde italský vliv shledal pouze na některých z nich. Pronikání italianismů do oblasti evropského malířství shledal jako všeobecný jev, který se projevoval již od počátku 14. století a anticipoval následný pozdější vývoj v oblasti renesanční kultury: *„Italské a italizující motivy ve výzdobě rukopisů královny Rejčky jsou jedním z mnohých projevů tohoto obecně evropského italizujícího hnutí stejně, jako jím byly italské motivy v bibli Národního musea XII B 13 na samém prahu století. V tomto smyslu lze tu hovořiti o počátcích souvislého vývoje směřujícího k převaze italianismu v pozdějších*

⁷² Jan Květ, *Iluminované rukopisy královny Rejčky*, Praha 1931.

⁷³ Ibidem, s. 93.

⁷⁴ Ibidem, s. 94.

⁷⁵ Ibidem, s. 95.

⁷⁶ Ibidem, s. 106–107.

⁷⁷ Ibidem, s. 107.

⁷⁸ Ibidem, s. 54.

⁷⁹ Ibidem, s. 55.

⁸⁰ Ibidem, s. 56.

⁸¹ Ibidem, s. 84.

⁸² Ibidem, s. 85–86.

⁸³ Ibidem, s. 62.

⁸⁴ Ibidem, s. 63.

⁸⁵ Ibidem, s. 64.

desetiletích století XIV.“.⁸⁶ Italská knižní malba následně intenzivněji ovlivňovala vývoj české knižní malby a podílela se podle Květa na vzniku jejího „národního slohu“.⁸⁷ V absorpci italianismů vynikaly rukopisy jako Breviř probošta Vítka⁸⁸ či později vzniklý Breviř velmistra Lva, Antifonář z Vorau či Liber Viaticus.⁸⁹

Méně zřetelně se vliv italského trecenta projevil v médiu sochařství. Poprvé se tuto složitou problematiku pokusil uchopit **Josef Opitz**,⁹⁰ kterým ve svém díle o sochařství v Čechách za vlády Lucemburků pracoval s myšlenkou dvojího způsobu přejímání italianismů v této oblasti. Na základě jeho interpretace mělo docházet k absorpci italizujících rysů plastiky buď přímou cestou, tedy převzetím italizujících rysů z italských sochařských děl, nebo cestou nepřímou, kdy se česká plastika nechala inspirovat malířskou tvorbou iluminátorů.⁹¹

S italským vlivem na gotické sochařství v Čechách pracoval později mnohem opatrněji **Albert Kutal**, jenž pokládal tento trend za významný spíše pro oblast malby.⁹² Výjimku pro něj představoval krucifix z kláštera pražských barnabitek, jehož tělesné uchopení vykazující „*charakteristické italské rysy*“, může svědčit o krátkodobě trvajícím přímém napojení české dílny na italskou sochařskou produkci.⁹³

V jedné z úvodních studií ke katalogu *České gotické umění* s názvem *Čechy a Evropa* si její autoři **Jaroslav Pešina** a **Jaromír Homolka** dovolili při srovnání výskytu italianismů v Čechách a jejich sousedních zemích označit české italianismy za „*pozoruhodný a významný fenomén*“⁹⁴. V časnější rakouské a jihoněmecké produkci, jejíž východiska hledali spíše na v západní Evropě, spatřovali vývojový předstupeň české malby 14. let. Ta však podle badatelů čerpala své základní rysy ze sienské malířské školy, přičemž autoři nově vzhledem k značnému výskytu byzantinizujících prvků vyzdvihli také roli Benátek, které v druhé čtvrtině 14. století zažívaly poslední příliv byzantských vlivů. Vedle těchto dvou italských center zmínili i uplatnění

⁸⁶ Ibidem, cit. s. 237.

⁸⁷ Jan Květ, Vznik národního slohu v české knižní malbě gotické, in: Jaromír Neumann (ed.), *Příspěvky k dějinám umění*, Praha 1960, s. 31–48.

⁸⁸ Ibidem, s. 36.

⁸⁹ Ibidem, s. 37–42.

⁹⁰ Josef Opitz, Die von Italien Beeinflusste Strömung, in: idem, *Die Plastik in Böhmen zur Zeit der Luxemburger*, Bd. I, Prag 1936, s. 19–29.

⁹¹ Ibidem, s. 26–29.

⁹² Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962, s. 12.

⁹³ Albert Kutal, Krucifix z kláštera barnabitek na Hradčanech, *Umění* I, 1953, s. 115–133, s. 129.

⁹⁴ Jaroslav Pešina – Jaromír Homolka, České země a Evropa, in: Jaroslav Pešina (ed.), *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, s. 19–55, cit. s. 27.

konstruktivního racionalismu pogiottovské Florencie či význam uměleckých středisek Boloně a Perugie pro české knižní malířství skupiny Jana ze Středy.

Jaroslav Pešina se českou deskovou a nástěnnou malbou a jejími italizujícími prvky zabýval dlouhodobě a velmi intenzivně. Pod jeho vedením vznikl katalog *Gotická nástěnná malba v českých zemích 1300–1350*⁹⁵, který se ve svém konceptu dotkl i otázky pronikání italianismů do této umělecké oblasti. Tvůrci katalogu předpokládali, že vlna italianismů, která zasáhla závěrem 13. století českou knižní malbu, nebyla s nástupem 14. století přerušena, ačkoliv se projevovala s mnohem nižší intenzitou. Doklady, že k přerušování vazeb na italskou malbu nedošlo, nalézá Pešina v konkrétních příkladech nástěnných maleb vzniklých v první polovině 14. století. Mezi nejranější příklad patří obraz Krista Trpitele z kostela Narození Panny Marie v Písku, který podle badatelů v objemovém statutárním řešení postav odkazuje na Giottovu výzdobu kaple Arena v Padově. Dále to jsou nástěnné malby z kostela sv. Jakuba v Pohořelicích, z kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách či minoritského kostela v Jindřichově Hradci.⁹⁶

V návaznosti na svou stať o deskové malbě pro katalog *České umění gotické*⁹⁷ vydal Pešina roku 1976 publikaci *Česká gotická desková malba*⁹⁸. Pro ranou etapu dochovaných exemplářů deskové malby volí přívlastek *italizující*, přičemž zdůrazňuje neobyčejně vyrovnaný charakter těchto děl. Navazuje na své předešlou hypotézu, že italský vliv z konce 13. století i nadále aktivně působil na českou malbu, která byla při novém kontaktu s italskou tvorbou schopna vytvořit silný koherentní slohový proud.⁹⁹ Česká desková malba si přitom podle Pešiny nevytvořila souvislou genetickou řadu, spíše se jednalo o paralelně existující umělce.

První souvislou dílensky vázanou skupinu podle Pešiny tvořil fragment deskové malby z Roudnice, Antependium z Pirny a nástěnná malba Stromu života z augustiniánského kláštera v Roudnici nad Labem.¹⁰⁰ K bezprostřednímu kontaktu s uměním Apeninského poloostrova mělo dojít až kolem roku 1345, kdy předpokládá i přímý pobyt „českých“ malířů v italských uměleckých centrech.¹⁰¹ Za svébytnou malířskou osobnost čerpající z tvorby benátského malíře Paola da Venezia pokládal

⁹⁵ Jaroslav Pešina (ed.), *Gotická nástěnná malba v českých zemích 1300–1350*, Praha 1959.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 60–61.

⁹⁷ Jaroslav Pešina, Desková malba, in: Pešina (pozn. 94), s. 202–208.

⁹⁸ Jaroslav Pešina, *Česká gotická desková malba*, Praha 1976.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 11.

¹⁰⁰ V případě antependia a fragmentu roudnické desky spatřuje vliv sienské školy. *Ibidem*, s. 12.

¹⁰¹ Obraz Mostecké madony badatel označil za dílo „čistého italského přízvuku“. *Ibidem*, cit. s. 12.

badatel autora deskového obrazu se Smrtí Panny Marie uloženého v Bostonu (Museum of Fine Arts), kterého považuje za totožného s autorem deskového obrazu s námětem sv. Trojice ze Slezského muzea ve Vratislavi. Dodal, že umělec se typem některých postav přibližuje malířské tvorbě Simona Martiniho.

Zvláštní pozornost z Pešiny strany si z pochopitelných důvodů vyžádala tvorba Mistra vyšebrodského oltáře. Otázku původu umělce nechal badatel otevřenou, doložil však, že umělec vstřebával i podněty z české malby, což svědčí o jeho dlouhodobějším pobytu na českém území; hlavním zdrojem jeho inspirace však měla podle Pešiny být oblast Porýní. Ačkoliv jsou u deskové malby českých a rakouských zemích zřetelné motivické paralely, badatel neshledal, že by na sebe umělecká tvorba obou zemí zásadněji navazovala, spíše vycházela ze společného vzoru. Pešina považoval rakouské země za recipienta uměleckých vlivů z oblasti horní Itálie – Padovy a Boloni, zatímco například francouzské území přebíralo v díle malíře Jeana Pucelle podněty z toskánské oblasti. Vyšebrodský mistr našel svou inspiraci v tvorbě Paola Veneziana, zatímco jeho prostorové konstrukce napovídají o možném vlivu Assisi. Jedná se zejména o prostorové řešení cyklu nástěných maleb se Životem sv. Františka z lodi horního kostela sv. Františka v Assisi a scény s Pádem Babylónu jižního transeptu horního kostela.¹⁰² Badatel našel i ikonografické a kompoziční motivy florentského nebo sienského původu, tak je tomu v případě postavy zmrtvýchvstalého Krista, podobné figury nalézá v tvorbě Lippa Vanniho. Dále spatřoval zřetelnou souvislost mezi vyšebrodským Narozením a Narozením Krista z Giottovy výzdoby padovské kaple Arena. Vzhledem k množství rozličných podnětů je cesta umělce do Itálie více než pravděpodobná.¹⁰³

Rok na to měl Pešina příležitost znovu zhodnotit vztah české malby k italskému prostředí v příspěvku *České malířství kolem roku 1350 a Itálie*¹⁰⁴. Italizující sloh 40. let chápal jako homogenní slohový proud v časovém rozsahu jedné generace, který měl v českém prostředí své předpoklady. Vedle široce zastoupené oblasti deskové malby pronikl italizující proud i do nástěnné a knižní malby a podle Pešinyho názoru zasáhl i oblast sochařství.¹⁰⁵ Oproti předchozí generaci, která byla k přímému kontaktu českých umělců s italským uměním poměrně skeptická a předpokládala, že recepce italianismů

¹⁰² Pešina (pozn. 30), s. 58.

¹⁰³ Ibidem, s. 55.

¹⁰⁴ Jaroslav Pešina, *České malířství kolem roku 1350 a Itálie*, in: Jaromír Homolka (ed.), *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1983, s. 147–155.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 147.

probíhala zejména prostřednictvím importů italských děl přímo z Itálie, věřil, že se umělci měli možnost seznámit s italskou malířskou tvorbou přímo v místě jejího vzniku. Na předchozí domněnky argumentoval tím, že žádný z domnělých importů, na který by mohla česká malba navázat, se nezachoval.¹⁰⁶ Za zvláště progresivní shledává recepci zobrazení prostoru na principu rybí kostry. Toto uchopení prostoru mělo podle Pešiny v českých zemích jen nepatrné zpoždění.¹⁰⁷

Z přehledu **Josefa Krásy**¹⁰⁸ ke knižní malbě v českých zemích je patrné, že ačkoliv badatel za období největšího vlivu knižní malby italských uměleckých center považoval období 50. let, s čímž koresponduje řada příležitostí, které se naskytly během římské korunovační cesty Karla IV., zaznamenal rovněž jako badatelé před ním menší impulzy přicházející z italských malířských dílen i před polovinou 14. století. K raným projevům vlivu italské malby přiřadil kánonový list (fol. 185) z Chotěšovského misálu, který byl do rukopisu dodatečně vlepen. Poukázal na patetická gesta Panny Marie a sv. Jana Evangelisty, modelaci a užití zelené podmalby pod inkarnáty.¹⁰⁹ Kánonový list stylově přirovnal k způsobu provedení Kaufmannova Ukřižování. Důležitou roli připisoval importu rukopisů avignonského a boloňského původu.¹¹⁰

S novým pohledem na problematiku vstřebávání italianismů vystoupila **Olga Pujmanová**, která přikročila ke zkoumání možnosti, že podobu umění na českém královském dvoře mohlo do jisté míry ovlivnit umělecké dění na neapolském královském dvoře, kterou Dvořák nepovažoval za pravděpodobnou. Nejprve měla příležitost tuto myšlenku naznačit ve studii o do té doby nepublikovaném drobném cestovním oltáři z Moravské národní galerie,¹¹¹ ve kterém rozpoznala dílo vzniklé na neapolském královském dvoře a které stylově spojila s tvorbou Mistra františkánských temper. Poukázala i na nepřímou souvislost malířské složky oltáře se skupinou rukopisů vznikající na neapolském královském dvoře v závěru vlády krále Roberta I. Moudrého. Sošku černé madony spojila s okruhem tvorby sochaře Tina da Camaino. Následujícího roku se už zabývala možným vztahem mezi českým a neapolským uměním podrobněji ve studii *Malířství doby Karlovy a Neapol*¹¹². Analogie, které našla, se netýkaly slohového charakteru malby, paralely spatřovala zejména v reprezentaci obou

¹⁰⁶ Ibidem, s. 148.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 153.

¹⁰⁸ Josef Krása, Knižní malba, in: Jaroslav Pešina, (pozn. 94), s. 244–258.

¹⁰⁹ Josef Krása, Misál Chotěšovský, kat. č. 339, in: Pešina (pozn. 94), s. 259.

¹¹⁰ Krása (pozn. 108), s. 247.

¹¹¹ Olga Pujmanová, Neznámý oltářík Roberta z Anjou z Moravské galerie v Brně, *Umění XXVI*, 1978, s. 12–33.

¹¹² Olga Pujmanová, Malířství doby Karlovy a Neapol, *Umění XXVII*, 1979, s. 30–57, s. 35.

královských dvorů. Poukázala na skutečnost, že Avignon a neapolské království byly ve 14. století hojně ve styku (vzpomíná například cesty Marina Sanuda, Bocaccia, Simona Martiniho či Convevole da Prato mezi oběma zmíněnými oblastmi, které podnikal i Petrarca, jenž navštívil i Prahu)¹¹³ i na rodová pouta mezi rodem Anjou a rodem Valois.¹¹⁴ V otázkách dvorské reprezentace, ale i stylové inspirace považovala za zvláště hodnou pozornosti také neapolskou malbu, zejména tvorbu již zmíněného Mistra františkánských temper. Pujmanové se oproti Pešinovi jeví, že navzdory čilým českým obchodním vztahům s Benátkami není vliv benátské malby na deskové obrazy Mistra vyšebrodského oltáře a Smrti Panny Marie z Košátek nikterak průkazný: „*Stylové analogie těchto památek s benátskou malbou nevidím a z historického hlediska se mi zdá, že je třeba hledat jejich inspiraci v umění ryze dvorském, které v té době v Benátkách neexistovalo.*“¹¹⁵ Jedním z elementů, který benátská malba postrádá, je kupříkladu pastigliová výzdoba. Pastiglia se na Apeninském poloostrově používala nejdříve v Umbrii a v Toskáně, inspiraci pro užití tohoto plastického dekoru Mistrem Theodorikem hledala Pujmanová v sienské malbě. V Neapoli dle svého konstatování našla pastiglia uplatnění i v oblasti nástěnné malby. Důvod, proč si neapolské umění daného období zaslouží badatelskou pozornost, je z pohledu Pujmanové velmi prostý: „*Neapolská škola trecenta totiž obsahuje jak byzantinismy, v české malbě tradičně odvozované většinou z Benátek, tak prvky antické vysvětlující historismus některých našich památek a také motivy orientální, shledávané až doposud v končinách neschůdně vzdálených.*“¹¹⁶

V souvislosti s pozvolně sílicími kontakty českých zemí s Apeninským poloostrovem za vlády Lucemburků upozornil **Karel Stejskal** také na zavedení nové mince – florénu raženého z pověření Jana Lucemburského florentskými minciři. Mincemi italského typu byly také parvus či půlgroš, jenž dal následně český král razit ve své italské signorii.¹¹⁷ Na prvním z nich byl proveden portrét krále ve tříčtvrtečním profilu a na druhém jeho poprsí. Další projevy kontaktů českého uměleckého prostředí s Apeninským poloostrovem dokládá krucifixem z bývalého kláštera karmelitánek v Praze na Hradčanech, který podle Alberta Kutala pravděpodobně vyšel z okruhu tvorby Giovanniho Pisana. Při hledání zdrojů inspirace české deskové malby vychází

¹¹³ Ibidem, s. 35-36.

¹¹⁴ Ibidem, s. 34.

¹¹⁵ Ibidem, s. 57, cit. pozn. 163.

¹¹⁶ Ibidem, cit. s. 51.

¹¹⁷ Karel Stejskal, Umění v Čechách na počátku vlády Karla IV., in: idem, *Dějiny umění. Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 2003, s. 39.

z Pešinových studií a zdůrazňuje roli benátského malířského okruhu, zejména tvorby Paola Veneziana,¹¹⁸ později obohacenou o podněty z tvorby Guarienta d'Arpo a Tommasa da Modena.¹¹⁹

Vlasta Dvořáková¹²⁰ na základě svého pozorování vycházejícího z vlastního studia nástěnných maleb na Slovensku a korigovaného badatelskými závěry zahraničních kolegů vytýčila dvě linie, kterými lze kategorizovat průběh šíření italianismů. V první linii k tomuto procesu dle badatelky docházelo migrací vyškolených umělců pocházejících převážně z okrajových uměleckých center Apeninského poloostrova, pro něž nebyl v jejich domovině dostatek práce. Tento proces měl podle Dvořákové probíhat již od počátku 13. století. Za významnou trasu přenosu, na kterou upozornil už Otto Demus, považovala cestu z Aquileie přes Benátky do Salcburku. Putující italsí umělci měli ve 14. století pocházet zejména z oblasti Furlánska a v jejich řadách se neobjevovaly silnější tvůrčí osobnosti. Pracovali spíše na způsob dílenského kolektivu užívajícího rutinních pracovních postupů. Jejich služeb využívaly duchovní a šlechtické elity za účelem výzdoby menších kostelů. V druhé linii byly zmíněné početnější příklady děl nižší umělecké kvality doprovázeny šířením vlastní umělecké tvorby slavnějších italských mistrů, které probíhalo na úrovni přímých kontaktů s královskými dvory.¹²¹ Dále se na přenosu italianismů podle badatelky velkou měrou podílela církevní správa, vládnoucí dynastie a šlechtické elity. Pro počátek 14. století připustila možnost šíření italianismů z Kampanie (zejména do Uher), záhy však podle ní začala převažovat role tyrolského malířství, u něhož lze nalézt souvislosti s malířskou produkcí istrijského poloostrova.¹²² Důležitým novým faktorem pro šíření italských vlivů se stalo umělecké centrum Boloně, jehož rozptyl působení měl alespoň s ohledem na zachovaný materiál zdaleka největší výsledky.

V současné době se problematikou české deskové malby zabýval zejména historik umění **Jan Royt**.¹²³ Vliv italských vzorů na českou deskovou malbu spatřoval už na prvním zachovaném fragmentu deskové malby, tj. roudnické predely. Pro postavy

¹¹⁸ Ibidem, s. 50–55.

¹¹⁹ Ibidem, s. 55–56.

¹²⁰ Vlasta Dvořáková, Trasy putovních malířů trecenta do střední Evropy, in: Homolka (pozn. 104), s. 156–161.

¹²¹ Ibidem, s. 160.

¹²² Byl to především slovinský badatel France Stelè, který poukázal na souvislosti vzájemných vztahů mezi Tyrolskem a Istrií. (France Stelè. *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969.)

¹²³ Jan Royt, Quelle und Ausgangsbasis der Böhmen Tafemalerei in den Jahren 1340–1380, in: Markéta Jarošová – Jiří Kuthan – Stefan Scholz (edd.), *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). Internationale Konferenz aus Anlaß des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag, 31. März – 5. April 2008*, Praha 2008, s. 95–136.

apoštolů nalézají předobrazy v tvorbě Duccia di Buoninsegna a Simone Martiniho. Řadu italských a italským uměním ovlivněných předobrazů nachází také pro tzv. Kaufmannovo Ukřižování, u něhož se stejně jako Pešina a Fajt přiklání k české provenienci.¹²⁴ Obdobné prostorové řešení deskového obrazu Smrti Panny Marie z Košátek nachází na nástěnné malbě s motivem papeže Bonifáce VIII. přijímajícího sv. Ludvíka z kostela sv. Františka v Sieně od Ambrogia Lorenzettiho zhotovené kolem roku 1340 nebo na nástěnné malbě s motivem Umývání nohou od Pietra Lorenzettiho z dolního kostela sv. Františka v Assisi z doby kolem roku 1325. Nejstarší deskové obrazy madon byly podle Royta – s ohledem na předchozí bádání – ovlivněny benátskou a sienskou malbou, přičemž podle závěrů badatelů Roberta Suckaleho a Jiřího Fajta to byla pravděpodobně Zbraslavská madona, která tuto řadu započala. Původ italianismů vyskytujících se na deskových obrazech Mistra vyšebrodského oltáře nachází Royt na Giottových nástěnných malbách kaple Arena v Padově, které ovlivnily deskové obrazy Narození a Ukřižování Vyšebrodského cyklu.¹²⁵ Italskou inspiraci sledává rovněž v diptychu z Karlsruhe, který vznikl o něco později. Velkou roli, pokud se jedná o přenos italinismů, přisuzuje Royt korunovační cestě Karla IV. do Říma či vztahu králova kancléře Jana ze Středy k Itálii. Mezi dalšími deskovými obrazy se zřetenu italskou orientací vyzdvihl obrazy Vyšehradské madony a Madony ze Strahova.

S pronikáním italianismů pokračovalo prostřednictvím kontaktů s Itálií i vstřebávání byzantských prvků malby. **Jan Bažant**¹²⁶ poukázal na tuto konstantní tendenci trvající po celé 13. století a přes polovinu 14. století. Byzantskou malbou bylo zasaženo také boloňské knižní malířství, které ve 40. a 50. letech ovlivnilo českou knižní malbu¹²⁷ a byzantinismy se rovněž projevíly v české deskové malbě, která, jak je patrné, nejvíce čerpala z benátské malby.¹²⁸

Problematiky vlivu italské knižní malby na českou iluminátorskou produkci se v nedávném přehledu *Knižní malba na Moravě v první polovině 14. století*¹²⁹ dotkl **Pavol Černý**. Badatel se rovněž nedávno zabýval částí iluminovaného rukopisu kroniky

¹²⁴ Ibidem, s. 97.

¹²⁵ Ibidem, s. 97.

¹²⁶ Jan Bažant, *Umění českého středověku a antika*, Praha 1998.

¹²⁷ Ibidem, s. 187.

¹²⁸ Ibidem, s. 188–190.

¹²⁹ Pavol Černý, *Knižní malba na Moravě v první polovině 14. století*, in: David Majer (ed.), *Král, který létal. Moravsko-slezské pomezí v kontextu středoevropského prostoru doby Jana Lucemburského*, Ostrava 2011, s. 537–563, s. 537.

tak řečeného Dalimila, objevené v roce 2005 v Paříži.¹³⁰ Dílo, jak již učinili badatelé před ním, zařadil do okruhu boloňské knižní malby. Nález iluminovaného zlomku posílil pozitivní mínění o významu role, kterou hrála Boloňa v šíření italianismů do českých zemí.

Vedle již zmíněných rukopisů ovlivněných boloňskou iluminátorskou tvorbou, mezi něž spadá rovněž Misál Jana z Dražic (Knihovna Národního muzea v Praze, XIII B 9, okolo 1340) a Žaltář Karlštejnské kapituly (Knihovna Národního muzea v Praze MS XII a 18, okolo 1350), se na území České republiky dochovaly rovněž rukopisy čistě boloňského původu. Ze strany českého uměnovědného bádání věnoval tomuto tématu pozornost **Viktor Kubík**,¹³¹ který se dále zabýval rovněž problematikou Pařížského fragmentu kroniky tzv. Dalimila.¹³²

2.3 Šíření italianismů v umění v uherských zemích ve 14. století

Uherské země jsou v rámci záalpského prostoru považovány za první zemi, do níž se v 15. století začala šířit italská renesanční kultura. Je tedy přirozené, že pozornost maďarských historiků umění se zaměřovala zejména na období vlády Matyáše Korvína, který proslul svými objednávkami děl u italských mistrů a povolal italské architekty a sochaře, aby v renesančním duchu přestavěli jeho rezidence.¹³³ V rámci objasnění geneze šíření renesanční kultury a humanismu bylo přistoupeno rovněž ke zkoumání kulturní sféry 14. století.¹³⁴ Největšímu zájmu se v tomto směru těšil dvůr Ludvíka I. Uherského, v jehož četných kontaktech s Apeninským poloostrovem byly spatřovány počátky uherské renesanční kultury.

¹³⁰ Pavol Černý, *Pařížský fragment kroniky tzv. Dalimila a jeho iluminátorská výzdoba*, Olomouc 2010.

¹³¹ Viktor Kubík, Boloňské knižní malířství 14. století a iluminace v Čechách, in: Klára Benešová – Jan Chlíbec (edd.), *V zajetí středověkého obrazu*, Praha 2011, s. 67–79. – Viktor Kubík, Bemerkungen zum Import italienischer Handschriften in das Luxemburgische Böhmen. In margine zur Korrektur M. Dvořáks Avignoner Theorie, in: Jarošová – Kuthan – Scholz (pozn. 123), s. 463–480.

¹³² Viktor Kubík, Poznámky k původu stylu, dataci a lokalizaci Pařížského fragmentu latinského překladu Kroniky tak řečeného Dalimila (NK XII E 17), *Studie o rukopisech XXXIX*, 2009, s. 33–72. – Viktor Kubík, Pařížský fragment latinského překladu Kroniky tak řečeného Dalimila, kat. V.6.1., in: Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010, s. 46–51.

¹³³ K přehledu maďarské uměleckohistorické literatury zabývající se uměním uherské renesance viz Jolán Balogh, *A Művészet Mátyás király udvarában I–II*, Budapest 1966, s. 23–29. Autorka se rovněž již dříve zabývala šířením renesančního umění v Sedmíhradsku, kde také publikovala svá pozorování týkající se italského vlivu na uherské umění 14. století: Jolán Balogh, Az Előzmények, in: idem, *Az erdélyi renaissance*, Kolozsvár 1943, s. 15–48. O počátcích uherské renesance dále viz idem, *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst*, Graz 1975. Pro přehled recentější literatury vztahující se k období vlády Matyáše Korvína viz Péter Farbaky (ed.), *Hunyádi Mátyás a király. Hagymány és megújulás a királyi udvarban. 1458–1490*, Budapest 2008, s. 551–595.

¹³⁴ Tibor Kardos, Ideali e problemi dell'umanesimo, in: *Gli Angioini di Napoli e d'Ungheria. Colloquio italo-ungherese*, Roma 1974, s. 7–26.

Na podpoření ideje procesu šíření italského kulturního milieu ve 14. století na uherské území se uváděly příklady dochovaných uměleckých předmětů a památek, kterých se stylově dotkla umělecká tvorba Apeninského poloostrova či byly přímo vyhotoveny umělci italského původu. Zájem o problematiku šíření italianismů do uherských zemí ve 14. století oživily především dochované příklady nástěnných maleb, která představují spolehlivý doklad působení italských či v Itálii vyškolených umělců na uherské půdě. V tomto ohledu patří významné místo nástěnné malbě zobrazující zřejmě Korunovaci Karla I. Roberta z Anjou z proboštského kostela sv. Martina ve Spišské Kapitule¹³⁵ či fantastický objev při archeologickém výzkumu ostříhomského hradního vrchu, během něhož byla odkryta arcibiskupská kaple obsahující fragmenty nástěnných maleb nepochybně reflektujících soudobou italskou malbu.¹³⁶

Počátky bádání zaměřující se na díla vykazující „italizující“ znaky lze hledat již v období, kdy se utvářel maďarský dějepis umění. Mezi jeho průkopníky patří tzv. „velká triáda“ mužů, kteří se svým zájmem o maďarské kulturní dědictví velkou měrou zasloužili o budoucí ustavení oboru v Maďarsku. Jsou to Arnold Ipolyi-Stummer, Imre Henszlmann a Floris Rómer. Každý z nich se během svého působení na poli uměleckohistorického bádání určitým způsobem dotkl tématu vlivu italského uměleckého prostoru na středověké Uhry. Varadínský biskup **Arnold Ipolyi** (1823–1886),¹³⁷ pionýr ochrany uměleckých památek a podněcovatel zakládání muzeí ve větších centrech uherského státu, se výrazně podílel na konstituování maďarského dějepisů středověkého umění.¹³⁸ Spolu s Villosem Fraknoiem vydal sérii *Monumenta Vaticana Hungarie*, která obsahovala edici pramenů diplomatické korespondence mezi Uhrami a papežským stolcem. Celou knihu *Magyarország középkori festészeti emlékeiből* věnoval nástěnné malbě ze Spiše. Vzpomíná její nedocenitelnou historickou hodnotu¹³⁹ a předestírá, že nejenom konceptem, ale i provedením se jedná o výjimečnou

¹³⁵ Nejprve o malbě píše Arnold Ipolyi, *Magyarország középkori festészeti emlékeiből* [Z uherských středověkých malířských památek], Budapest 1864.

¹³⁶ O odkrytí hradního kaple a nedávné obnově dochovaných fragmentů nástěnných maleb viz recentní publikace: Mária Prokopp – Kostantin Vukov – Zsuzsanna Wierdl, *A feltárástól az újjászületésig*, Esztergom 2014.

¹³⁷ Katalin Sinkó, Ipolyi Arnold (1823–1886). „A nemzet történeti eszméje által alapította meg létét“. *Megjegyzések Ipolyi Arnold történelemszemléletéhez*, in: Csilla Markója – István Bardoly (edd.), *„Emberek, és nem frakkok“*. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai* I, Budapest 2006, s. 51–72.

¹³⁸ Mezi Ipolyiho nejzásadnější díla patří *Magyarország középkori emlékszerű építésze* [Uherské středověké monumentální stavitelství], Budapest 1861; *Középkori magyar ötvösművek* [Středověké uherské zlatnictví], Budapest 1862; *Magyarország középkori szobrászati emlékei* [Uherské středověké sochařské památky], Budapest 1863; *Magyarország középkori festészeti emlékeiből* [Z uherských středověkých malířských památek], Budapest 1864.

¹³⁹ Arnold Ipolyi, *Magyarország középkori festészeti* (pozn. 138), s. 10.

malbu, a dodává, že „to by potom mohlo stačit jedinému znalci umění, který do této doby směrem k dílu soud vyřkl, na ono tvrzení, že nad způsob současníků vyvyšující se umělec mu přichází na mysl, jestliže ne Ital, tak přinejmenším takový domácí mistr, který (v) Itálii formy a příklady tehdejšího monumentálního nástěnného malířství starostlivě studoval a toto studium dílu na prospěch použil.“¹⁴⁰ **Imre Henszlmann** (1813–1888),¹⁴¹ vedoucí katedry archeologie na budapeštské univerzitě, je autorem dvou souhrnných svazků o středověké architektuře,¹⁴² zde ovšem příliš velký vliv italského středověkého stavitelství na uherský prostor nelze očekávat. Poslední zmíněný, **Flóris Rómer** (1815–1889),¹⁴³ spoluzakladatel maďarské archeologie, se zabýval uherskými středověkými nástěnnými malbami, v monografii *Régi falképek Magyarországon* se italského vlivu dotýká jen letmo. V případě nástěnných maleb z farního kostela sv. Ducha v Žehře se například pokusil vývoj ikonografického motivu Smrti a Korunovace Panny Marie objasnit mimo jiné i v rámci italských příkladů provedení tohoto námětu.¹⁴⁴

Spišským regionem, který je tradičně spojován s působením italských umělců na uherské půdě, se poprvé podrobněji zabýval historik umění a fotograf **Kornél Divald** (1872–1921),¹⁴⁵ jenž se na počátku 20. století zasloužil o systematické fotografické zdokumentování řady historických památek na území bývalých Horních Uher.¹⁴⁶ V přehledové publikaci o umění vzniklého na území bývalého Uherského království *Magyarország művészeti emlékei*¹⁴⁷ se ve vztahu k italským vlivům na uherské středověké umění vyjádřil o určitém italském charakteru soch madony ze Strážek (Nagyör) a madony ze Slatvína.¹⁴⁸ V případě nástěnné malby s Korunovací Karla I.

¹⁴⁰ Ibidem, cit. s. 16.

¹⁴¹ Ernő Marosi, Henszlmann Imre (1813–1888). A magyar művészettörténet-írás kezdetén, in: Csilla Markója – István Bardoly (pozn. 137), s. 29–50.

¹⁴² Imre Henszlmann, *Magyarország ókeresztény, román és átmeneti stílus műemlékeinek rövid ismertetése* [Krátký přehled památek uherského starokřesťanského, románského a přechodného stylu], Budapest 1876. – Idem, *Magyarország csúcsívés stílus műemlékei* [Uherské památky gotického stylu], Budapest 1880.

¹⁴³ Júlia Papp, Rómer Flóris (1815–1889). Jegyzeték Rómer Flóris archaeologiai leveleihez, in: Csilla Markója – István Bardoly (pozn. 137), s. 73–90.

¹⁴⁴ Flóris Rómer, *Régi falképek Magyarországon (Magyarországi régészeti emlékek – Monumenta Hungariae Archaeologica, III.)*, Budapest 1874, s. 66–67.

¹⁴⁵ Ibolya Cs. Plank, Divald Kornél, a szentek fuvarosa, *Fotóművészet* 42, 1999, č. 5–6, s. 114–127.

¹⁴⁶ Rovněž se detailně zabýval uměleckými památkami spišského regionu. Kornél Divald, *Szepes vármegye művészeti emlékei I–III* [Umělecké památky v Spišské župě], Budapest 1906.

¹⁴⁷ Kornél Divald, *Magyarország művészeti emlékei*, Budapest 1927.

¹⁴⁸ Ibidem, s. 135.

Roberta ze Spiše se s ohledem na stylovou stránku provedení vyslovil pro míšení italského a byzantského slohu.¹⁴⁹

V nastupující generaci maďarských historiků umění připadla role vedoucího katedry dějin umění a křesťanské archeologie na budapešťské univerzitě **Tiboru Gerevichovi** (1882–1954).¹⁵⁰ Během svého studijního pobytu v Boloni (1904–1906) měl možnost důkladněji se seznámit s boloňským malířstvím. Vztah boloňské knižní malby k boloňskému malířství v období italského trecenta následně rozebral ve dvou studiích¹⁵¹ a upozornil na jeho význam v rámci „poitalšt'ování“ byzantské miniatury.¹⁵² Od roku 1925 zastával post ředitele Maďarského institutu v Římě. Studií *A régi magyar művészet európai helyzete*¹⁵³ zasadil starší umění z území bývalého Uherského království do evropského kontextu a dotkl se tak i otázky italských vlivů.¹⁵⁴ Pod jeho vedením byl roku v letech 1934–1938 proveden archeologický výzkum ostříhomského hradního vrchu, během něhož se provedlo odkrytí architektury arcibiskupské hradní kaple. Nalezené fragmenty nástěnných maleb, jimiž byla kaple původně vyzdobena, spojil Gerevich s činností toskánského umělce Niccola di Tommaso.¹⁵⁵ Tímto významným archeologickým objevem se oživil zájem maďarského dějepisu umění o umělecké vztahy mezi Uhrami a Itálií ve 14. století.

Gerevichovým současníkem byl specialista na středověké funerální památky a období vlády uherského krále Zikmunda Lucemburského **Henrik Horváth** (1883–1947). V jedné ze svých raných studií se věnoval rovněž vlivu Sieny a jejího kulturního prostředí na tzv. první uherskou renesanci a poukázal zde na skutečnost, že Uhry se mohly setkat s uměním Simone Martiniho prostřednictvím napojení na Neapol, zatímco do ostatních zemí střední Evropy se dostal jeho umělecký styl zprostředkovaně přes Avignon.¹⁵⁶

¹⁴⁹ Ibidem, s. 119–122.

¹⁵⁰ Béla Zsolt Szakács, *Gerevich Tibor (1882–1954)*, in: Csilla Markója – István Bardoly (pozn. 137), s. 179–204.

¹⁵¹ Tibor Gerevich, *Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel trecento 1*, *Rassegna d'Arte* 9, 1909, č. 12, s. 196–199. – Idem, *Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel trecento 2*, *Rassegna d'Arte* 10, č. 2, 1910, s. 29–31.

¹⁵² Ibidem, s. 197.

¹⁵³ Tibor Gerevich, *A régi magyar művészet európai helyzete*, Budapest 1932.

¹⁵⁴ Ibidem, s. 9–11, 13–14.

¹⁵⁵ Tibor Gerevich, *Magyarország románkori emlékei*, Budapest 1938, s. 95.

¹⁵⁶ Horváth (pozn. 27), s. 49–72, zvl. s. 66.

Médiem uherské knižní malby se komplexně zabývala maďarská historička umění **Edith Hoffmann** (1888–1945),¹⁵⁷ která nejdříve zvažovala¹⁵⁸ a poté jako první mezi maďarskými historiky umění podpořila myšlenku, že autorem iluminací v Uherské obrázkové kronice mohl být uherský umělec.¹⁵⁹ Tento neznámý uherský iluminátor se však prokazatelně musel nějakým způsobem obeznámit s italskou knižní malbou. Za místo vstřebávání malířských podnětů považovala Edith Hoffmann zejména Neapol, povšimla si však rovněž, že provedení bordur se od neapolské iluminátorské produkce odlišuje.¹⁶⁰

Středověkým zlatnictvím zahrnujícím přirozeně i období 14. století se zabývali bratři József a Sándor Mihalikovi. **Sándor Mihalik** svou studii pro sienský bulletin věnoval zlatnickým bratrům Petrovi a Mikuláši působících v první polovině 14. století ve spišském regionu, jejichž otec měl podle pramenů pocházet ze Sieny.¹⁶¹ Zvláštní pozornost dále věnoval přenosnému oltáři Alžběty Piastovny, který měl být podle jeho mínění francouzského původu; koncepční pojetí drobné sošky madony z oltáře však odkazuje na ikonografické téma Kojící madony (Madona lactans), které bylo ve 14. století velmi populární v Itálii.¹⁶²

Problematikou středověkého malířského umění v Uhrách se zabýval **István Genthon** (1903–1969).¹⁶³ V knize *A régi magyar festőművészet*¹⁶⁴ se v kapitole věnované deskové malbě 14. století zabýval původem deskových obrazů pravděpodobně italské provenience s námětem Madony s dítětem, které zřejmě daroval uherský král Ludvík I. Veliký poutnímu místu s kaplí Panny Marie v Mariazell a uherské kapli katedrály Panny Marie v Cáchách.

¹⁵⁷ Tünde Wehli, Hoffmann Edith (1888–1946), in: Csilla Markója – István Bardoly (pozn. 137), s. 205–217.

¹⁵⁸ Edith Hoffmann, *Régi magyar bibliofilek*, Budapest 1929, s. 20. (Publikace byla znovu vydána a opatřena poznámkami od Tünde Wehli roku 1992.)

¹⁵⁹ Edith Hoffmann, Die Bücher Ludwigs der Grossen und die Ungarische Bilderchronik, *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 53, 1936, s. 653–660, zvl. s. 659. – V tomto smyslu se již před ní vyjádřil také rakouský badatel Hermann Julius Hermann: Hermann Julius Hermann, *Die italienischen Handschriften des Ducento und Trecento III., Neapolitanische und toskanische Handschriften der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts*, Leipzig 1930, s. 288–306.

¹⁶⁰ Viz Hoffmann (pozn. 158), s. 21.

¹⁶¹ Sándor Mihalik, I Maestri orafi Pietro e Niccolò Gallicus di Siena in Ungheria, *Bolletino senese di Storia Patria* XXXIII–XXXIV, 1928, č. 2, s. 87–101.

¹⁶² Sándor Mihalik, Problems concerning the Altar of Elisabeth, Queen of Hungary, *Acta Historiae Artium* X, 1964, s. 248–298.

¹⁶³ P. Julianna Szücs, Genthon István (1903–1969), in: Csilla Markója – István Bardoly (edd.), „Emberek, és nem frakkok“ *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai* III, Budapest 2007, s. 487–504.

¹⁶⁴ István Genthon, A XIV. Század emlékei, in: idem, *A régi magyar festőművészet*, Vác 1932, s. 19–26.

Ačkoliv se maďarský historik umění **András Péter** (1903–1944)¹⁶⁵ věnoval primárně umění italského trecenta, ve dvousvazkovém přehledu maďarského dějepisu umění shrnul rovněž vývoj uměleckých vazeb mezi Uhrami a Itálií ve 14. století.¹⁶⁶ Ve vztahu k nástěnné malbě ze Spišské Kapituly upozornil na podobnost motivu s deskovým obrazem sv. Ludvíka Toulouského od Simone Martiniho.¹⁶⁷

K maďarskému bádání o italianismech významně přispěla také **Jolán Balogh** (1900–1988),¹⁶⁸ která se zaměřovala zejména na pronikání renesančního italského umění do Uher v období vlády Matyáše Korvína.¹⁶⁹ Zvláštní pozornost věnovala vlivům italského renesančního umění v oblasti Sedmihradska, kde v první kapitole monografie *Az erdélyi renaissance* nastínila krátký přehled o problematice šíření italianismů v Uhrách v období 14. století.¹⁷⁰ V tomto směru je zásadní i její monografie o působení bratrů sochařů Jiřího a Martina z Kluže,¹⁷¹ autorů sochy sv. Jiřího na Pražském hradě. K tomuto tématu se na sklonku života znovu vrátila.¹⁷² Cenné jsou její postřehy týkající se italských vlivů na uherskou pečetní produkci¹⁷³ či její příspěvek zabývající se fragmenty mramorového náhrobku sv. Markéty Uherské.¹⁷⁴

Post vedoucího katedry klasické archeologie a dějin umění na budapešťské univerzitě zastával a Gerevichovým protipólem byl **Antal Hekler** (1882–1940).¹⁷⁵ V přehledové publikaci o „maďarském“ umění *Ungarische Kunstgeschichte*¹⁷⁶ vyšel při popisu umělecké situace týkající se vlivu italského umění na uherské umění v období 14. století z myšlenek Jolán Balogh. Souhlasil s možností, že bratři z Kluže mohli během svého mládí navštívit Florencii nebo Orvieto, nicméně i na území Uher spatřoval

¹⁶⁵ Mária Prokopp, Péter András (1903–1944), in: Csilla Markója – István Bardoly (edd.), „Emberek, és nem frakokk“. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai* II, Budapest 2007, s. 469–486.

¹⁶⁶ András Péter, *Az Utolsó árpádok és az anjouk kora*, in: idem, *A magyar művészet története*, Budapest 1930, s. 46–71, s. 56–66.

¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 58.

¹⁶⁸ Árpád Mikó, Balogh Jolán (1900–1988), in: Csilla Markója – István Bardoly (pozn. 165), s. 421–439. – Gyöngyi Török, Jolán Balogh. The Founder of Research into the Hungarian Renaissance, in: Péter Fabráky – Louis A. Waldman, *Italy and Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*, Florence 2011, s. 55–70.

¹⁶⁹ Viz Balogh pozn. 133.

¹⁷⁰ Balogh (pozn. 133), *Az erdélyi...*, s. 15–48.

¹⁷¹ Jolán Balogh, *Márton és György kolozsvári szobrászok*, Kolozsvár 1934.

¹⁷² Jolán Balogh, *Márton és György kolozsvári szobrászok*, in: Éva Eszlári (ed.), *Jolán Balogh. A régi magyar és európai művészet. Művészettörténeti tanulmányok*, Budapest 2000, s. 18–25.

¹⁷³ Jolán Balogh, *Magyar lovaspecséték (XIII–XIV. század). Retrospektív összefoglalás 1987*, in: Eszlári (pozn. 172), s. 15–17.

¹⁷⁴ Jolán Balogh, Tino di Camaino magyarországi kapcsolatai. *Művészettörténeti Értesítő* II, 1953, s. 107–110.

¹⁷⁵ Árpád Miklós Nagy, Hekler Antal (1882–1940), Pont – ellenpont. Hekler Antal, a klasszika archaeológus, in: Csilla Markója – István Bardoly (pozn. 137), s. 161–177.

¹⁷⁶ Antal Hekler, *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin 1937.

četné příležitosti, při nichž bylo možné dostat se do kontaktu s italským uměním. Pro podporu této myšlenky vzpomenu nástěnnou výzdobu arcibiskupské kaple v Ostřihomi, fragment nástěnné malby z katedrály Panny Marie ve Velkém Varadíně či iluminátorskou výzdobu Uherské obrázkové kroniky.¹⁷⁷

Studentka Tibora Gereviche a specialistka na knižní malbu **Ilona Berkovits** si za téma své disertační práce zvolila rukopis Dantovy Božské komedie,¹⁷⁸ který je uložen v knihovně University Loránda Eötvöse v Budapešti. Rukopis je pozoruhodný zejména z hlediska uplatnění italského způsobu iluminace a dodnes vzbuzuje otázky ohledně své proveniencí.¹⁷⁹ Problematice knižní malby v Uhrách v období vlády Anjouovců se i nadále věnovala v přehledové studii *La miniatura ungherese nel periodo degli angioini*.¹⁸⁰ V práci zdůraznila důležitou roli vzájemných kontaktů mezi Uhrami a Apeninským poloostrovem, což mělo za následek i přímé ovlivnění uherské iluminátorské produkce. Nezanedbatelným příspěvkem pro maďarské dějiny umění je rovněž její komentář o uměleckém významu rukopisu Uherské obrázkové kroniky, kde mimo neapolského vlivu předpokládá rovněž vazby iluminátora na boloňskou a benátskou malbu, neboť na iluminacích postrádá prvky sienského vlivu, který je charakteristický právě pro neapolskou iluminátorskou produkci.¹⁸¹

Autorem první umělekohistorické monografie o době vlády uherského krále Ludvíka I. Velikého (*Nagy Lajos kora*)¹⁸² široce rozbírající kulturu a umění na dvoře tohoto vladaře je **Dezső Dercsényi** (1910–1987)¹⁸³. Publikace dodnes zůstává jedním ze základních děl o umění za vlády anjouovských králů. Vliv italského umění na uherský umělecký prostor je rozebrán v kapitole o malířství, a to jak na poli nástěnné, tak i knižní malby. Touto problematikou se dále zabýval ve studii o Bibli Demetera Nekcseie,¹⁸⁴ kterou považoval za italský import, či v komentáři k vydání faksimile

¹⁷⁷ Ibidem, s. 50.

¹⁷⁸ Ilona Berkovits, Un codice dantesco nella biblioteca della R. Università di Budapest, *Corvina X*, 1930, s. 80–107.

¹⁷⁹ Naposledy Mária Prokopp a Giorgio Fossaluzza zveřejnili odlišná stanoviska. Fossaluzza se domnívá, že rukopis vznikl v Benátkách, Prokopp naopak uvažuje o vzniku rukopisu na území Uher. Giorgio Fossaluzza, Provenienza del Codice, fortuna critica, stile e carattere illustrativo delle miniature, in: Gian Paolo Marchi – Józses Pál (edd.), *Dante Alighieri. Commedia. Codex Italicus 1. Studi e ricerche*, Verona 2006, s. 51–83. – Mária Prokopp, Il codice trecentesco della Commedia nella Biblioteca universitaria di Budapest, in: *ibidem*, s. 41–48.

¹⁸⁰ Ilona Berkovits, *La miniatura ungherese nel periodo degli angioini*, Roma 1947.

¹⁸¹ Berkovits – Geréb – Kardos, *Die Ungarische* (pozn. 34), s. 51–61, s. 55–56.

¹⁸² Dezső Dercsényi, *Nagy Lajos kora*, Budapest 1941.

¹⁸³ Ernő Marosi, Dercsényi Dezső (1910–1987), in: Csilla Markója – István Bardoly (pozn. 163), s. 517–530.

¹⁸⁴ Dezső Dercsényi, Nekcsei Dömötör bibliája a washingtoni Library of Congress-ben. Magyar Könyvszemle, LXVI, 1942, s. 112–125, s. 123. – Dále pak v částečné faksimile bible: Dezső Dercsényi –

Uherské obrázkové kroniky, kde se spíše než pro vliv neapolského umění vyslovil pro vliv boloňského a sienského malířství, zatímco ve způsobu vyobrazování architektury spatřoval spíše neapolské předobrazy.¹⁸⁵

Významnou osobností z hlediska zkoumání středověkého sochařství vzniklého na území bývalého Uherského království,¹⁸⁶ deskového malířství¹⁸⁷ a zejména nástěnného malířství ve vztahu k uherským uměleckým vazbám na Itálii je **Dénés Radocsay** (1918–1974).¹⁸⁸ V knize *A középkori magyarországi falképei*¹⁸⁹ podává čtenáři umělecko-historický přehled vývoje maďarské středověké nástěnné malby doplněný o katalog nástěnných maleb. V otázce recepce charakteristických rysů italské malby z počátku 14. století věnuje pozornost nástěnným malbám z Mugeni (Bögöz), Kocelovci a Spiše.¹⁹⁰ Podrobněji se věnuje nástěnným malbám z Ostřihomi, jejichž vznik klade do závěru čtyřicátých let 14. století.¹⁹¹ S činností jiného italského umělce počítá ve Velkém Varadině¹⁹² a rysy italské malby dále shledává na fragmentu nástěnné malby z farního kostela Panny Marie v Pešti či na nástěnných malbách v Rimavském Brezovu. Dalšími oblastmi, jež se dostaly do kontaktu s italskou malbou, je gemerský region¹⁹³ a oblast Sedmihradska¹⁹⁴, přičemž ikonografická témata maleb často měla být přebírána z oblastí východní Itálie a Tyrolska.¹⁹⁵ Roku 1977 vydává kratší aktualizovanou verzi s barevným obrazovým doprovodem. Text je obohacen novými postřehy, některé sporné otázky ponechává otevřené. Uvádí kupříkladu, že spišskou nástěnnou malbu vyhotovil místní nebo z Budy příšlý malíř, který pracoval pod byzantinizujícím italským vlivem,¹⁹⁶ v jiných případech shrnuje dosavadní bádání. Rekapituluje, že u nástěnných maleb v Ostřihomi byla poprsí apoštolů dávana do souvislosti s tvorbou Niccola di Tommaso, podruhé jen všeobecně s okruhem Orcagni, fragmenty horní nástěnné výzdoby byly spojovány s tvorbou Tommasa da Modena, a

Tünde Wehli, *A biblia típusa és szerepe*, in: Dercsényi et al., *A Néksei-Biblia legszebb lapjai*, Budapest–Washington 1988, s. 13–16.

¹⁸⁵ Dercsényi (pozn. 33), s. 7–44, s. 36.

¹⁸⁶ Denés Radocsay, *A középkori Magyarország faszobrai*, Budapest 1967.

¹⁸⁷ Denés Radocsay, *A középkori Magyarország táblaképei*, Budapest 1955.

¹⁸⁸ János Vég, Radocsay Dénes (1918–1974), in: Csilla Markója – István Bardoly (pozn. 163), s. 579–588.

¹⁸⁹ Denés Radocsay, *A középkori Magyarország falképei*, Budapest 1954.

¹⁹⁰ Idem, s. 36–38.

¹⁹¹ Idem, s. 40.

¹⁹² Idem, s. 42.

¹⁹³ Idem, s. 50.

¹⁹⁴ Idem, s. 54–55.

¹⁹⁵ Idem, s. 44.

¹⁹⁶ Denés Radocsay, *Falképek a középkori Magyarországon*, Budapest 1977, s. 13.

dobává, že novější bádání připsalo nástěnné malby uherskému umělci a zařadilo malby do okruhu Ambrogia Lorenzettiho a Vitaleho da Bologna.

László Gerevich (1911–1997) se v rámci své badatelské činnosti zabýval především podobou středověké Budapešti a dalších královských sídel,¹⁹⁷ je ale rovněž autorem stati o vlivu italského trecenta na nástěnnou malbu v Uhrách¹⁹⁸ či studie *Tendenze artistiche nell'Ungheria angioina*,¹⁹⁹ ve které poukazuje na vliv italského umění na vybavení královského sídla v Budě,²⁰⁰ shrnuje jeho reflexe v nástěnné malbě²⁰¹ a předpokládá jeho nejsilnější projevy v královských a biskupských sídelních městech.²⁰²

Z hlediska zkoumání vztahů italské a středověké knižní malby, která vznikala na území bývalého Uherského království, je důležitá monografie **Ference Levárdyho** o rukopisu Anjouovského legendária,²⁰³ která pomohla kodex hlouběji ukotvit v kontextu boloňského knižního malířství. Badatel se později také dotkl komplikované problematiky týkající se proveniencie dvousvazkového rukopisu Bible Demetera Nekcseie přehledným shrnutím týkajícím se počtu jejích iluminátorů.²⁰⁴ S vlastním komentářem²⁰⁵ k otázce italských či italským uměním ovlivněných rukopisů ze 14. století dochovaných na území bývalého Uherského království vystoupil v konferenčním příspěvku rovněž maďarský historik zabývající se především renesančním uměním a ikonografií **Lajos Vajer** (1913–2001).²⁰⁶ Společně pak oba badatelé vydali nová zjištění

¹⁹⁷ László Gerevich, *The art of Buda and Pest in the Middle Ages*, Budapest, 1971. – Idem, *A budai vár feltárása*, Budapest 1966. – Idem, *Mitteleuropäische Bauhöfen und die Spätgotik*, *Acta Historiae Artium* V, 1958, s. 241–282. – Idem, *Közép-európai királyi műhelyek a XIV. században és a késő gotika*, *Építés-és Közlekedéstudományi Közlemény* II, 1958, č. 3–4, s. 491–534. – Idem, *Mitteleuropäische Bauhöfen und die Spätgotik*, *Acta Historiae Artium* V, 1958, s. 241–282.

¹⁹⁸ László Gerevich, *A freskófestészet és a trecento hátasa*, in: Dezső Dercsényi (ed.), *A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig*, Budapest 1961, s. 168–178.

¹⁹⁹ László Gerevich, *Tendenze artistiche nell'Ungheria angioina*, in: Accademia Nazionale dei Lincei, *Gli Angioini di Napoli e di Ungheria. (Colloquio italo-ungherese sul tema)*, Roma 1974, s. 132–137.

²⁰⁰ *Ibidem*, s. 128–129.

²⁰¹ *Ibidem*, s. 131–140.

²⁰² *Ibidem*, s. 138–139.

²⁰³ Ferenc Levárdy (ed.), *Magyar Anjou Legendarium. Facsimile edition*, Budapest 1973. – Dále idem, *Il leggendario ungherese degli Angio conservato nella Biblioteca Vaticana nel Morgan Library e nell'Ermitage*, *Acta Historiae Artium* IX, 1963, s. 75–138.

²⁰⁴ Ferenc Levárdy, *A Biblia miniátorai*, in: Dercsényi – Wehli – Levárdy (pozn. 184), s. 31–32.

²⁰⁵ Lajos Vajer, *Rapporti tra la miniatura italiana e quella ungherese nel Trecento*, in: Emanuela Sesti (ed.), *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento. Atti del II. Congresso di Storia della Miniatura Italiana (Cortona 24–26 settembre 1982)*, 1. sv., Firenze 1985, s. 3–33.

²⁰⁶ János Végh, *Vajer Lajos (1913–2001)*, in: Csilla Markója – István Bardoly (pozn. 163), s. 531–540.

týkající se rukopisu Ajouovského legendária ve studii *Nuovi contributi agli studi circa il leggendario Angiovinio ungherese*.²⁰⁷

Jedním z hlavních představitelů generace historiků umění druhé poloviny 20. století je specialista na středověké umění vzniklé na území bývalého Uherského království **Ernő Marosi** (* 1940). Pro období 14. století vytvořil řadu postupem času aktualizovaných uměleckohistorických přehledů, které umění z tohoto území zasazují do kontextu umění střední Evropy. Poprvé takto učinil ve stati *A XIV–XV. Századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése*,²⁰⁸ kde vliv italského umění střízlivě vyhodnotil jako fenomén všeobecně charakteristický pro dané časové období, připomenul, že obdobná absorpce italianismů probíhala i v ostatních zemích Evropy, a poukázal, že tento jev byl charakteristický zejména pro umění malířské, zatímco v architektuře a sochařství převládal v hlavním měřítku vliv německý.²⁰⁹ Umělecké situaci ve 14. století se dále věnoval v katalogu výstavy *Művészet I. Lajos király korában (1342–1382)*²¹⁰ uspořádané roku 1982 Ústavem dějin umění Maďarské akademie věd ve spolupráci s Muzeem krále Štěpána ve Stoličném Bělehradě. I když byla výstava zaměřena především na období vlády Ludvíka I. Velkého, dotkla se rovněž umělecké produkce v období vlády jeho otce Karla I. Roberta z Anjou. Kontakty italského umění s uměním uherským zmínil Marosi v katalogu v rámci stati zasazující umění původem z území bývalého Uherského království do kontextu středoevropského uměleckého prostoru, přičemž zdůraznil, že vlivy se nešířily pouze z jednoho italského uměleckého centra.²¹¹ Z hlediska zkoumání italianismů je důležitá jeho studie o pečetích Karla I. Roberta z Anjou,²¹² kdy u první pečeti uherského krále uvažuje jako o neapolském importu a třetí královská pečeť je prokazatelně dílem italského umělce působícího na uherském královském dvoře. Problematiku vztahů italského umění a umění v Uhrách zmiňuje také ve studii *Die europäische Stellung der Kunst der Anjou*

²⁰⁷ Ferenc Levárdy – Lajos Vayer, *Nuovi contributi agli studi circa il Leggendario Angiovinio Ungherese, Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae XVIII*, 1972, č. 1–2, s. 71–83.

²⁰⁸ Ernő Marosi, *A 14.–15. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése, Ars Hungarica I*, 1973, s. 25–66.

²⁰⁹ Idem, s. 52.

²¹⁰ Viz Marosi (pozn. 32).

²¹¹ Ernő Marosi, *A 14. századi Magyarország udvari művészete és Közép-Európa*, in: Marosi – Tóth – Varga (pozn. 32), s. 51–77, s. 66.

²¹² Ernő Marosi, *Die drei Majestätssiegel König Karl Roberts von Ungarn*, in: Hermann Fillitz – Martina Pippal (ed.), *Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte CIHAM*, Wien 1983, s. 249–256.

Zeit in Ungarn,²¹³ kdy orientaci na Itálii interpretuje jako výsledek potřeby dvorské reprezentace.²¹⁴

Zásadní prací pro celou epochu 14. století, kterou Marosi editoval a sám přispěl zpracováním značné části kapitol, se stala dvousvazková publikace *Magyarországi művészet 1300–1470*.²¹⁵ Vztahem uherského umění k umění italskému se zabývá v podkapitole *Idegen stílúshatások és udvari reprezentáció*.²¹⁶ Některé myšlenky prezentované v prvním z těchto svazků se posléze dočkaly korekcí v Marosiho stati *Pentimenti* zhruba o dekádu později po vydání svazků.²¹⁷ Ke komplexnímu přehledu uherského umění ve 14. století se badatel znovu vrátil ve stati pro katalog *L'Europe des Anjou*,²¹⁸ kdy zhotovení třetí královské pečetě Karla I. Roberta z Anjou italským umělcem po roce 1330 označil za důkaz nové orientace královského dvoru na italské umění. Poslední revizi týkající se umění reprezentačního charakteru na dvoře Ludvíka I. Velikého je Marosiho příspěvek *Diplomatie et représentation de la cour sous le règne de Louis le Grand de Hongrie*.²¹⁹ Vedle těchto početných přehledů souhrnně vykreslujících uměleckou situaci v Uhrách ve 14. století vydal rovněž knihu studií *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*.²²⁰ Dvě ze studií byly věnovány problematice sochy sv. Jiří na Pražském hradě²²¹ a iluminovaného rukopisu Uherské obrázkové kroniky.²²² U těchto děl není pochyb, že jejich tvůrci byli v kontaktu s italskou uměleckou tvorbou.

Soustavný zájem věnuje problematice maďarského nástěnného malířství od počátku své vědecké kariéry **Mária Prokopp** (* 1939). Badatelka nejprve svým příspěvkem do uměnovědného časopisu *Művészettörténeti Értesítő* navázala na bádání

²¹³ Ernő Marosi, Die europäische Stellung der Kunst der Anjou Zeit in Ungarn, *Alba Regia* XXII, 1985, s. 39–49.

²¹⁴ Ibidem, s. 44.

²¹⁵ Viz Bakoš pozn. 19.

²¹⁶ Ernő Marosi, Idegen stílúshatások és udvari reprezentáció, in: idem (pozn. 19), s. 90–94.

²¹⁷ Ernő Marosi, Pentimenti. Korrekciók a 14.–15. századi magyar művészet képén, in: István Bardoly – Csaba László (edd.), *Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára, Tanulmányok*, Budapest 1998, s. 97–120.

²¹⁸ Ernő Marosi, L'art à la cour angevine de Hongrie, in: Francesco Aceto (ed.), *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, Paris 2001, s. 179–193.

²¹⁹ Ernő Marosi, Diplomatie et représentation de la cour sous le règne de Louis le Grand de Hongrie, in: Zoltan Kordé – István Petrovics (edd.), *La Diplomatie des États Angevins aux XIII^e et XIV^e siècles. Actes du colloque international de Szeged, Visegrád, Budapest 13–16 septembre 2007*, Szeged 2010, s. 186–198.

²²⁰ Ernő Marosi, *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*, Budapest 1995, s. 32–33.

²²¹ Ernő Marosi, III. „Opus Imagini Sancti Georgii“ – A prágai Szent Györgyi szobor itáliai vonatkozásai, in: ibidem, s. 86–123. – Později na toto téma vyšel článek Ernő Marosi, Probleme der Prager St.-Georg-Statue aus dem Jahre 1373, *Umění* XLVII, 1999, s. 389–399.

²²² Ernő Marosi, I. A Képes Krónika értelmezéséhez, in: ibidem, s. 31–66.

zabývající se komplikovanou otázkou fragmentů trecenteských nástěnných maleb z ostříhomské arcibiskupské kaple.²²³ Svou disertační práci zaměřila na přehled středověkých nástěnných maleb dochovaných v gemerském regionu, u kterého lze sledovat vazby na italské malířství.²²⁴ K nástěnné výzdobě arcibiskupské kaple v Ostřihomi se vrátila v konferenčním příspěvku pro XXII. mezinárodní kongres historiků umění²²⁵ a dvou dalších obsáhlejších studiích, v nichž důkladně rozebrala význam maleb nejprve po stránce ikonografické²²⁶ a následně i po stránce stylové.²²⁷ Badatelka zprvu nástěnné malby zařadila do okruhu umělce zvaného Secondo Maestro si San Zeno di Verona.²²⁸ Poté, co proběhlo restaurování maleb, malby předatovala do druhé čtvrtiny 14. století a s ohledem na jejich barevnost a linii je dala do souvislosti se sienskou malbou.²²⁹ Z hlediska uměleckých kontaktů s Itálií je důležitá rovněž její studie o dochovaném fragmentu s poprsím biskupa z katedrály Panny Marie ve Velkém Varadině, který oproti předchozímu bádání stylově zařadila do blízkosti okruhu Giottovy školy.²³⁰

Poprvé italský vliv na maďarskou středověkou nástěnnou malbu komplexně shrnula Mária Prokopp v příspěvku *Italianischer Einfluss in der Wandmalerei in Ungarn im XIV. Jahrhundert*²³¹ na poznaňské konferenci. Problematika recepcce italianismů v maďarském nástěnném malířství byla zohledněna i v badatelčině přehledu pro katalog k umění za doby Ludvíka I. Velikého.²³² Soustavný zájem týkající se otázek šíření italských vlivů vyústil ve vydání širšího přehledu o tomto fenoménu pro oblast celé střední Evropy se zvláštním důrazem na projevy italianismů v nástěnném malířství

²²³ Mária Prokopp, Az esztergomi várkápola XIV. századi freskói, *Művészettörténeti Értesítő* XV, 1966, č. 2, s. 73–88. – Idem, Az esztergomi várkápola gótikus falképeinek stílusvizsgálata, *Művészettörténeti Értesítő* XXII, 1973, č. 3, s. 187–198.

²²⁴ Mária Prokopp, Gömöri falképek a XIV. században, *Művészettörténeti Értesítő* XVIII, 1969, č. 2, s. 128–147. – Idem, *A gömöri XIV. századi falképek* (doktorská práce), Ústav pro dějiny umění ELTE, Budapest 1967.

²²⁵ Mária Prokopp, La questione dell'attribuzione degli affreschi trecenteschi nella capella del castello di Esztergom, in: Rózsa (pozn. 18), s. 583–586.

²²⁶ Mária Prokopp, Pitture murali del XIV. secolo nella capella del castello di Esztergom. I. problemi iconografici, *Acta Historiae Artium* XIII, 1967, č. 4, s. 273–312. Maďarská verze článku vyšla o rok později: Mária Prokopp, Az esztergomi várkápola XIV. századi falképeinek ikonográfiai vizsgálata, *Komárom Megyei múzeumok közleményei* I, 1968, s. 221–244.

²²⁷ Mária Prokopp, Pitture murali del XIV secolo nella cappella del castello di Esztergom. II. problemi dello stile, *Acta Historiae Artium* XVIII, 1972, č. 3–4, s. 169–192.

²²⁸ Prokopp (pozn. 225), s. 585.

²²⁹ Prokopp (pozn. 227), s. 191.

²³⁰ Mária Prokopp, A Nagyváradi freskótöredék, *Ars Hungarica* II, 1974, s. 77–80, s. 78.

²³¹ Mária Prokopp, Italianischer Einfluss in der Wandmalerei in Ungarn im XIV. Jahrhundert, in: Alicja Karłowska-Kamzowa (ed.), *Gotyckie malarstwo sciennie w Europie srodkowo-wschodniej. Materialy konferencji naukowej Instytutu Historii Sztuki Poznań 20–23. 10. 1975*, Poznań 1975, s. 43–49.

²³² Mária Prokopp, A falképfestészet, in: Marosi – Tóth – Varga (pozn. 32), s. 281–288 ad.

v Uhrách.²³³ Kniha čtenáři komplexně představila rozsah uměleckých kontaktů mezi Itálií a střední Evropou na poli nástěnné malby. Pro svazky *Magyarországi művészet 1300–1470* zpracovala přehled maďarské nástěnné malby s tím, že statě k jednotlivým epochám vždy obsahovaly podkapitulu zabývající se vztahem maďarských nástěnných maleb k italskému malířství.²³⁴ V posledních letech vznikla publikace *Középkori freskók Gömörben*, která opětovně reflektuje badatelčin zájem o středověkou nástěnnou malbu v gemerském regionu.²³⁵ Badatelka rovněž publikovala stať o rukopisu Dantovy Božské komedie²³⁶ v doprovodném svazku k vydání jeho faksimile, ve které se vyslovila pro možnost vzniku kodexu v Uhrách. Recentně spolupracovala na vydání publikace o objevu a restaurování ostříhomských nástěnných maleb²³⁷ či na publikaci o středověkých maďarských památkách v Neapoli.²³⁸

Na badatelský odkaz Edith Hoffmann a Ilony Berkovits navázala maďarská historička umění specializující se na knižní malbu **Tünde Wehli** (* 1943). Nejprve v katalogu výstavy o umění za doby Ludvíka I. Velikého zpracovala přehled dochované iluminované produkce ze 14. století, která vznikla nebo se dostala do kontaktu s Uhrami.²³⁹ V přehledu se detailněji zaměřila na rukopisy Anjouovského legendária a Uherské obrázkové kroniky, které z hlediska bádání v oblasti italsko-uherských uměleckých vztahů představují jedno z nejzajímavějších témat. Pozorování učiněná při studiu maďarské knižní malby 14. století shrnula později ve stati *Bemerkungen zur Buchmalerei des 14. Jahrhunderts in Ungarn*.²⁴⁰ Rovněž zpracovala část hesel pro katalog výstavy *Kódexek a középkori Magyarországon*.²⁴¹ K tématice středověkých rukopisů se vrátila v dvousvazkovém přehledu maďarského umění 14. a 15. století, kde se vztahem italské a uherské knižní malby zabývala ve zvláštní kapitole s názvem *Itáliai trecento-kapcsolatok*²⁴² a v kapitole o Uherské obrázkové kronice *Itáliai összefüggések*.

²³³ Mária Prokopp, *Italian Trecento influence on murals in East Central Europe, particularly Hungary*, Budapest 1983.

²³⁴ Mária Prokopp, *Falfestészet*, in: Marosi (pozn. 19), s. 346–363, s. 475–484.

²³⁵ Mária Prokopp, *Középkori freskók Gömörben*, Somorja 2002.

²³⁶ Prokopp (pozn. 179), s. 41–48.

²³⁷ Mária Prokopp – Kostantin Vukov – Zsuzsanna Wierdl, *A feltárástól az újjászületésig*, Esztergom 2014.

²³⁸ Mária Prokopp – Zoltán György Horváth, *Nápoly középkori magyar emlékei a XIII–XV. századból*, Budapest 2014.

²³⁹ Tünde Wehli, *Könyvfestészet a magyarországi Anjou-udvarban*, in: Marosi – Tóth – Varga (pozn. 32), s. 119–132 ad.

²⁴⁰ Tünde Wehli, *Bemerkungen zur Buchmalerei des 14. Jahrhunderts in Ungarn*, *Alba Regia* XXII, 1985, s. 29–32.

²⁴¹ Csaba Csapodi et al., *Kódexek a középkori Magyarországon*, Budapest 1985.

²⁴² Tünde Wehli, *Itáliai trecento-kapcsolatok*, in: Marosi (pozn. 19), s. 361–369.

A képes krónika.²⁴³ Následujícího roku vyšla kniha *A Nécsei-Biblia legszebb lapjai* obsahující část reprodukcí z Bible Demetera Nécseie, k nimž badatelka poskytla svůj komentář, a v jejím závěru shrnula, že v první polovině 14. století lze počítat se vznikem iluminovaných rukopisů s výzdobou malby italského charakteru ještě na italské půdě (především v Boloni) a vlastní uherská produkce ovlivněná italským malířstvím vznikala až v druhé polovině 14. století.²⁴⁴ Ve studii zabývající se stylem Anjouovského legendária vročila rukopis do doby kolem roku 1345 a poukázala na jeho slohové souvislosti s malbou severní Itálie, toskánské oblasti a Boloni.²⁴⁵ Zvláštní pozornost věnovala rukopisu Istanbulského antifonáře²⁴⁶ či problematice Uherské obrázkové kroniky.²⁴⁷

Rukopisem Anjouovského legendária²⁴⁸ se zabývala rovněž **Gyöngyi Török** (* 1945), která se během své badatelské kariéry rovněž několikrát dotkla otázky italských vlivů v Uhrách ve 14. století. Jejich význam pro vývoj umění na území Uherského království nastínila ve studii zabývající se počátky uherské renesance²⁴⁹ a ve studii o deskovém oltáři s Kalvárií z roku 1427 signovaném Tomášem z Kluže. Oltář podle badatelky vykazuje ještě řadu znaků italské malířské tradice předchozího 14. století charakterově přetvořené uherským prostředím.²⁵⁰ Přichází s úvahou, zda pro české země nebyla role Uher ve zprostředkování italianismů stejně tak důležitá, ne-li důležitější než v případech uměleckých center Paříže a Avignonu.

²⁴³ Tünde Wehli, *Itáliai összefüggések. A képes krónika*, in: Marosi (pozn. 19), s. 484–489.

²⁴⁴ Tünde Wehli, *A képék és iniciálék*, in: Dercsényi – Wehli – Levárdy (pozn. 52), s. 17–30, s. 29.

²⁴⁵ Wehli (pozn. 34), s. 141–148, s. 146–147. – Naposledy k legendáriu: Tünde Wehli, *Magyar Anjou Legendarium*, in: Orsolya Karsay – Ferenc Földesi (edd.), *Három kódex. Az Országos Széchényi Könyvtár millenniumi kiállítása*, Budapest 2000, s. 71–120.

²⁴⁶ Tünde Wehli, *The Place of the Codex in the History of Arts*, in: Janka Szendrei (ed.), *The Istanbul Antiphonal about 1360*, Budapest 1999, s. 21–26.

²⁴⁷ Tünde Wehli, *The Illuminated Chronicle from the Point of View of Illumination*, in: József Hapák – László Veszprémy – Tünde Wehli, *The Book of Illuminated Chronicle*, Budapest 2009, s. 37–43. (Rovněž v maďarské verzi: József Hapák – László Veszprémy – Tünde Wehli, *A képes krónika könyve*, Budapest 2009.)

²⁴⁸ Gyöngyi Török, *Problems of the Hungarian Angevin Legendary. A New folio in the Louvre*, *Arte Cristiana* LXXXIX, 2001, s. 417–426. – Idem, *Neue folii aus dem 'Ungarischen Anjou-Legendarium'*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61, 1992, s. 565–577.

²⁴⁹ Gyöngyi Török, *Die Ursprünge der jagiellonischen Renaissance in Ungarn während der Regierungszeit des Königs Matthias Corvinus (1458–1490)*, in: Dietmar Popp – Robert Suckale (edd.), *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, Nürnberg 2002, s. 215–226, s. 216.

²⁵⁰ Gyöngyi Török, *Problems of European Art ca 1400. The Thomas de Coloswar Altarpiece in Hungary*, in: Irving Lavin (ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art I*, Washington 1989, s. 133–138, s. 133. – Dále k této otázce Gyöngyi Török, *Zur Frage der Internationalität in der gotischen Buch- und Tafelmalerei*, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz (Internationale Gotik in Mitteleuropa)* XXIV, 1990, s. 50–61.

Významným příspěvkem pro rekonstrukci vlivu italského umění na Uhry je studie historika umění zabývajícího se sepulkrální skulpturou, pečetěmi a architekturou **Pála Lőveie** (* 1955) zaměřená na analýzu fragmentů náhrobku sv. Markéty Uherské, v níž předpokládá, že náhrobek byl vytvořen ve třicátých letech 14. století a srovnává ho s dobovou produkcí v Itálii.²⁵¹ Uměleckými kontakty na poli uherské a italské pečetní produkce a zejména toskánským sochařstvím se dále blíže zabýval specialista na středověké umění **Imre Takács**²⁵² (* 1959), měl tak možnost navázat tak na předchozí postřehy Jolán Balogh v této oblasti. Zlatnickou produkcí se v minulosti zabývala **Éva Kovács** (1932–1998),²⁵³ která ovšem v důsledku skrovně zachovaného fondu mnoho paralel s italským zlatnictvím nenalezla.²⁵⁴

V současné době byla z nastupující generace historiků umění věnována pozornost období 14. století zejména ze strany **Bély Zsolta Szakácse** (* 1968), **Zsombora Jékelyho** a **Tekly Katalin Szabó**. **Béla Zsolt Szakács** se zabýval rukopisem v minulosti často zkoumaného Anjouovského legendária zejména po stránce ikonografické²⁵⁵, vyjádřil se však několikrát také k možným okolnostem jeho vzniku.²⁵⁶ **Zsombor Jékely** se spolu s Lorándem Kisseem zaměřil na středověkou nástěnnou malbu v Sedmihradsku a společně v rámci vydané knihy *Középkori falképek Erdélyben*²⁵⁷ zpracovali doprovodné texty k nástěnným malbám v Csíkszentimre (*Sántimbru*), Disznajó (*Válenii de Mureş*) a Felvinc (*Unirea*). Malby italo-byzantského charakteru měly podle autorů vzniknout na počátku 14. století a uplatnění zmíněného slohu bylo umožněno nikoliv prostřednictvím Byzance, nýbrž díky italským uměleckým kontaktům. Jékely se dále v příspěvku do sborníku k počtě prof. Ernő Marosiho blíže zabýval problematikou Bible Demetra Nékseie, v rámci které zrekapituloval

²⁵¹ Pál Lővei, The sepulchral Monument of Saint Margaret of Arpad Dynasty, *Acta Historiae Artium* XXVI, 1980, s. 175–221.

²⁵² Imre Takács, Megjegyzések a 14. századi magyar főpapi pecséték művészettörténeti kérdéseire, in: Imre Bodor (ed.), *A középkori Magyarország főpapi pecsétjei*, Budapest 1984, s. 21–37. – Imre Takács, *A magyarországi káptalanok és konventek középkori pecsétjei*, Budapest 1992.

²⁵³ Imre Takács, *Kovács Éva (1932–1998)*, in: Csilla Markója – István Bardoly (pozn. 163), s. 621–603.

²⁵⁴ Éva Kovács, Magyarországi Anjou koronák, *Ars Hungarica* IV, 1976, č. 2, s. 7–19. – Idem, Anjou-reprezentáció. Az ötvösség, in: Marosi – Tóth – Varga (pozn. 32), s. 91–96 ad. – Idem, Tárgykultúra és kisművészetek a 14.–15. századi Magyarországon, in: Marosi (pozn. 19), s. 216–241.

²⁵⁵ Béla Zsolt Szakács, *A Magyar Anjou Legendárium képi rendszerei*, Budapest 2006. (Nově přeloženo a doplněno: Béla Zsolt Szakács, *The Visual World of the Hungarian Angevin Legendary*, Budapest 2016.)

²⁵⁶ Béla Zsolt Szakács, Mű és közönség Károly Róbert korában. A Magyar Anjou Legendárium megrendelői háttere, in: Iván Bertényi (ed.), *Károly Róbert és Székesfehérvár*, Székesfehérvár 2011, s. 101–110.

²⁵⁷ Tibor Kollár (ed.), *Középkori falképek Erdélyben*, Budapest 2008.

problematiku importů italského (zejména boloňského) knižního malířství do středověkých Uher.²⁵⁸

Malbami italo-byzantského charakteru se zabývala rovněž **Tekla Katalin Szabó**, která se ve své disertační práci²⁵⁹ zaměřila na nástěnné malby z kostela v Óraljaboldogfalvė (*Sántámária-Orlea*) a stručný přehled o situaci zahrnující tuto oblast zveřejnila ve sborníku k počtě prof. Márii Prokopp.²⁶⁰ Recentně bylo v rámci výzkumu nástěnné malby v gemerském regionu **Évou Szakálos** navrhuto, aby byly nástěnné malby se silným italským akcentem z původně katolického kostela Panny Marie a sv. Jiří v Plešivci zkoumány v souvislosti s padovskou malbou.²⁶¹ Malby, jež byly před nedávnem restaurovány, pocházejí zřejmě z doby po polovině 14. století a byly patrně zhotoveny na objednávku rodiny Bebeků, která nechala kostel postavit a měla vazby na italské prostředí.

2.3.1 Šíření italianismů na území bývalého Uherského království z pohledu českého a slovenského uměnovědného bádání

Jak bylo v úvodní části naznačeno, potýkal se rozvoj samostatného uměleckohistorického bádání na Slovensku po vzniku Československé republiky s řadou problémů.²⁶² Po rozpadu Rakousko-Uherska se nově vzniklý maďarský stát obtížně smiřoval se ztrátou bývalých dominií a jejich uměleckých památek a odmítal v této oblasti jakoukoliv spolupráci, a tak musel Štátný referát na ochranu pamíatek na Slovensku začínat s evidencí uměleckých děl a architektonických památek zcela bez podkladů. Z důvodu nedostatku vyškolených slovenských historiků umění se zejména zpočátku podíleli na položení základů pro slovenský dějepis umění jejich čeští kolegové. Ti také započali s revizí pohledu na umělecké památky dochované na Slovensku, což se jevilo jako potřebný krok k uvědomění vlastní identity slovenského národa, který byl do roku 1918 chápán jako součást uherských zemí. Působením českých a slovenských historiků umění na Slovensku se v nedávné době zabývala ve

²⁵⁸ Zsombor Jékely, Demeter Neksei and the Commission of his Bible, in: Livia Varga (ed.), *Bonum ut pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His seventieth Birthday*, Budapest 2010, s. 197–212, s. 197–198.

²⁵⁹ Tekla Katalin Szabó, *Az óraljaboldogfalvi református templom falképei* (disertační práce), ELTE Budapest 2008.

²⁶⁰ Tekla Katalin Szabó, *Az italo bizánci stílusú falképek jellegzetessége*, in: Anna Tüskés (ed.), *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*, Budapest 2009, s. 89–93.

²⁶¹ Éva Szakálos, *A pelsőci templom XIV. századi falképei*, *Opus mixtum* III, 2014, s. 23–33, s. 30–31.

²⁶² Bakoš (pozn. 1), s. 211–228.

vybraných kapitolách z *Dějepis umění na Slovensku*²⁶³ slovenská historička umění Ingrid Ciulisová, z jejíž knihy z části vychází i následující přehled.

První, komu se naskytla příležitost přehodnotit do té doby vesměs pouze maďarský pohled na umělecká díla a architekturu zachovaných na území bývalých Horních Uher a poskytnout tak nový pohled na umělecký vývoj v rámci dnešního Slovenska a česko-uherských uměleckých vztahů vůbec, byl český historik umění **Josef Polák** (1886–1945).²⁶⁴ Polák zastával ve 20. a 30. letech 20. století funkci ředitele státního Východoslovenského musea v Košicích, byl tedy se situací na Slovensku dokonale srozuměn. Své poznatky shrnul ve studii *Výtvarné umění a Slovensku*,²⁶⁵ kde se o působení italských umělců či jejich vlivu na středověkou nástěnnou malbu na Slovensku vůbec nezmiňuje, zaznamenává však, že od poloviny 14. století je na slovenském území patrný přímý vliv českého umění.²⁶⁶

Mezi dalšími českými historiky umění, kterým bylo umožněno podílet se na formování nového pojetí dějin umění na Slovensku, byl horlivý zastánce památkové ochrany **Jan Hofman** (1883–1945).²⁶⁷ Podobně jako Polák působil Hofman na Slovensku v letech 1919–1938, nejdříve jako referent Vládního komisariátu na ochranu památek, později jako jeho vedoucí pracovník. Ve své monografii *Staré umění na Slovensku*²⁶⁸ se pouze obecně zmínil o působení italského a francouzského umění na pražské umělecké středisko a následně pak s nástupem Zikmunda Lucemburského na uherský trůn o vlivu pražského centra na uherské umění.²⁶⁹ U západní oblasti Slovenska nalézající se ve větší blízkosti k rakouským a českým zemím vyzdvihl její orientaci na pražskou a vídeňskou hut'.²⁷⁰

Stejného roku jako Hoffmanova monografie vyšla rovněž publikace vídeňského rodáka a absolventa pražské Karlovy univerzity **Vladimíra Wagnera** (1900–1955)²⁷¹ *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*.²⁷² Wagner se v publikaci v souvislosti

²⁶³ Ingrid Ciulisová, *Dějepis umění na Slovensku. Vybrané kapitoly*, Bratislava 2011.

²⁶⁴ Magda Veselská, *Muž, který si nedal pokoj. Příběh Josefa Poláka 1886–1945* (kat. výst.), Židovské muzeum v Praze 2005.

²⁶⁵ Josef Polák, *Výtvarné umění na Slovensku* (digitalizovaná verze), Zlatý fond denníka SME Bratislava 2013, http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1800/Polak_Vytvarne-umeni-na-Slovensku#axzz4qIGurURt, vyhledáno 25. 5. 2015. (Původně Josef Polák, *Výtvarné umění na Slovensku*, Slovenská čítanka, Praha 1925, s. 470–528).

²⁶⁶ Ibidem, s. 11.

²⁶⁷ Pavel Šopák, Jan Hofman. Pokus o portrét, *Umění LI*, 2003, s. 108–121.

²⁶⁸ Jan Hofman, *Staré umění na Slovensku*, Praha 1930.

²⁶⁹ Ibidem, s. 13.

²⁷⁰ Ibidem, s. 39–30.

²⁷¹ Ingrid Ciulisová, Vladimír Wagner, prvý slovenská pamiatkar, in: Ciulisová (pozn. 263), s. 161–167.

²⁷² Vladimír Wagner, *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1930.

s působením vlivů italského umění na slovenskou oblast domníval, že tvůrce nástěnné malby zobrazující Korunovaci Karla I. Roberta z Anjou z proboštského kostela sv. Martina ze Spišské Kapituly přišel s králem Karlem I. Robertem z Itálie a byl obeznámen s tvorbou Simona Martiniho. Pro tuto skutečnost mělo podle Wagnera svědčit pojetí madony, „*na ktorej sa javí snaha po kráse, čo je vlastnosťou sienských majstrov*“²⁷³. Na slovenském území to byla dle badatelova názoru jediná nástěnná malba, na které bylo možno shledat přímý italský vliv, což ho vedlo k závěru, že se malíř po jejím vyhotovení vrátil zpět do královského sídla. Dále se ohradil proti spojování nástěnných maleb z levočského kostela sv. Jakuba s působením italských vlivů²⁷⁴ a dal je do souvislosti s činností místních umělců, kteří se dle jeho mínění měli možnost seznámit s dílnou Mistra vyšebrodského oltáře. Znovu měl Wagner možnost své názory na danou problematiku přehodnotit téměř o dvacet let později v knize *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*,²⁷⁵ kde se již nástěnné malbě na Slovensku věnoval s větší pozorností. Považoval za signifikantní, že první impulzy přicházely na Slovensko z „byzantinizující“ Neapole, kde se stýkaly a mísily odlišné umělecké proudy. Styl nástěnných maleb Zvěstování a Ukřížování z kostela antonitů v Dravcích však chápal spíše jako románsko-byzantinizující.²⁷⁶ Ranější malbu s legendou sv. Antonína z téhož kostela považoval za příbuznou nástěnné malbě ze Spiše, pro jejíž styl i nadále spatřoval východiska v neapolském uměleckém prostředí.²⁷⁷ Do skupiny maleb ovlivněných severoitalskou malbou druhé poloviny 14. století řadil malby z kostela v Žehře, na nichž se ještě dle jeho názoru mísily italské a byzantinizující prvky. V otázce nástěnných maleb vzniklých v regionech Gemeru a Malhontu se klonil k vlivu malířské sienské školy. Na nástěnných malbách v Sazdicích, Kraskovu a Rimavské Bani se mělo odrazit působení malířské dílny pracující v Ostřihomi, zatímco v Chyžném a Kocelovcích už na malbách dle jeho soudu pracovali domácí umělci vycházející ze středoevropské malířské tradice pouze ovlivněnou italským prostředím.

Prostřednictvím českého historika umění **Karla Šourka** (1909–1950)²⁷⁸ došlo roku 1937 k zorganizování výstavy *Staré umění na Slovensku* na Pražském hradě.

²⁷³ Ibidem, cit. s. 98.

²⁷⁴ Ibidem, s. 99.

²⁷⁵ Vladimír Wagner, *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1948.

²⁷⁶ Ibidem, s. 30.

²⁷⁷ Ibidem, s. 31.

²⁷⁸ Anděla Horová, Karel Šourek, in: Rudolf Chadraba et al., *Kapitoly z českého dějepisu umění II*, Praha 1987, s. 326–330.

K výstavě vznikla rozsáhlá publikace *Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu*,²⁷⁹ kterou Šourek redigoval a do které sám přispěl studií *Práce v kovu a zlatnictví ve středověku*.²⁸⁰ Ve studii vzpomenu působení Spiši autora pečetě uherského krále Karla I. Roberta z Anjou, zlatníka Petra, který měl podle příjmení pocházet z nějaké románsky mluvící země.²⁸¹ Na textech zabývajících se středověkým obdobím se dále podíleli další významní čeští a slovenští historikové – Václav Mencl, Karel Wagner, Alžběta Güntherová Mayerová a Emanuel Poche.

Výraznou postavou se pro dějiny umění na Slovensku stal v oblasti výzkumu středověké architektury český historik umění **Václav Mencl** (1905–1978),²⁸² který zde spolu s manželkou Dobroslavou opakovaně delší dobu působil. Z hlediska zkoumání italianismů je však především důležitá práce jeho ženy, která se věnovala zejména studiu slovenských středověkých hradních sídel. **Dobroslava Menclová** (1904–1978)²⁸³ zjistila zejména na hradě Zvolen,²⁸⁴ který s ohledem na jeho stavební rozvrh označila za typický kastel mající svůj předobraz v opevněných sídlech vznikajících v italském prostředí. Mezi další stavby s obdobnou dispozicí zařadila hrad Vígl'áš, Diósgyőr, Tata a Kismárton, které byly dostavěny až na konci 14. století.²⁸⁵ Jak se zmíněným hradním stavbám vyjádřila: „*Při všech typ talianskeho kaštiela je uskutočnený do dosledkov, lebo tieto hrady, založeno vo formě pravidelných obdlžnikov, majú všetky štyri nárožia spevnené silnými hranolovými vežami.*“²⁸⁶

Další žena, která se nesmazatelně zapsala do dějin umění na Slovensku, byla bratislavská rodačka **Alžbeta Güntherová-Mayerová** (1905–1973).²⁸⁷ V *Príspevcích k výtvarným dejinám umenia v Turci*²⁸⁸ se zabývala nástěnnými malbami z kostela sv. Ladislava v Necpalech, které považovala za doklad domácí tradice, jejíž směr vycházel z byzantinizujícího sienského malířství a malby toskánské oblasti, ale sám se již

²⁷⁹ Karel Šourek (ed.), *Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu*, Praha 1938.

²⁸⁰ Karel Šourek, *Práce v kovu a zlatnictví středověku*, in: *ibidem*, s. 33–39.

²⁸¹ *Ibidem*, s. 34.

²⁸² Ingrid Ciulisová, *Tri pohľady na Václava Mencla (zo slovenskej strany)*, in: Ciulisová (pozn. 263), s. 169–184. – Vlasta Dvořáková, *Václav Mencl*, in: Rudolf Chadraba et al. (pozn. 278), s. 317–325.

²⁸³ Vlasta Dvořáková, *Dobroslava Menclová*, in: Rudolf Chadraba et al. (pozn. 278), s. 310–316.

²⁸⁴ *Dobroslava Menclová, Hrad Zvolen*, Bratislava 1954, s. 35.

²⁸⁵ *Ibidem*, s. 37.

²⁸⁶ *Ibidem*, cit. s. 37.

²⁸⁷ Marta Herucová (ed.), *Stretnutie so životom a dielom Alžbety Güntherovej-Mayerovej (1905–1973). Sborník príspevkov z kolokvia. Bratislava, 27. novembra 2003*, Bratislava 2003.

²⁸⁸ Alžbeta Güntherová-Mayerová, *Príspevky k výtvarným dejinám umenia v Turci*, in: Anna Petrová-Pleskotová (ed.), *Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska. Výber z diela Alžbety Güntherové-Mayerové*, Bratislava 1975, s. 15–38.

samostatně vyvinul směrem k linearismu.²⁸⁹ Častý výskyt byzantských archaismů badatelka vysvětlovala orientací jihovýchodní části Evropy směrem k Byzanci, což urychlilo proces vstřebávání prvků malby sienské malířské školy. Pozastavovala se přitom nad skutečností, že tímto byzantinizujícím akcentem se vyznačují nástěnné malby v obcích slovanského původu ležící v oblasti Zadunají. Badatelka později spolupracovala s Jánom Mišianikom na katalogu středověké knižní malby na Slovensku, k němuž napsala úvodní studii.²⁹⁰ V ní konstatovala, že ve 14. století se v tomto médiu začaly na území bývalého Uherského království vedle francouzského kaligrafického proudu více projevovat také vlivy boloňské, padovské a benátské malby.²⁹¹ Pronikající italský vliv ovšem nevnímá jako zcela novou skutečnost, neboť uvádí, že vůbec „*symbióza francúzskej a talianskej umeleckej orientácie je najcharakteristickejšíim znakom celého vývoja umeleckej kultúry na našom území za Arpádovcov.*“²⁹² Pokud jde o orientaci knižní malby středověkých Uher, shledává s ohledem na dvorskou uměleckou produkci, že „*v porovnaní s českou knižnou malbou tých čias je charakter budínskej dielne archaickejší a zotrúvá v tradíciách sienskej, neapolskej a bolonskej malby.*“²⁹³ Případné italianismy se do výzdoby rukopisů zachovaných na Slovensku dostaly patrně zprostředkovaně prostřednictvím činnosti budínské dílny, připouští však možnost přímého styku s Boloňou.²⁹⁴ Na závěr konstatuje, že vstřebávání italských prvků malby je charakteristické zejména pro nástěnnou malbu, a že knižní malba na Slovensku má spíše „měšťanský charakter“.²⁹⁵

Příležitost zhodnotit středověkou nástěnnou malbu na Slovensku se během 50. a 60. let naskytl trojici českých historiků umění **Josefu Krásovi** (1933–1985), **Vlastě Dvořákové** (1920–2005) a **Karlu Stejskalovi** (1931–2014), kteří takto výrazně zasáhli do chápání a interpretace této specifické italianismy prodchnuté oblasti umělecké tvorby na Slovensku. Z počátku se o svých zjištěních informovali

²⁸⁹ Ibidem, s. 19.

²⁹⁰ Alžběta Ghünterová-Mayerová – Ján Mišianik, *Stredoveká knižná malba na Slovensku*, Bratislava 1961.

²⁹¹ Ibidem, s. 14.

²⁹² Ibidem, cit. s. 14.

²⁹³ Ibidem, cit. s. 18.

²⁹⁴ Ibidem, s. 17.

²⁹⁵ Rovněž první iluminátor pracující na počátku 14. století na výzdobě Bible Václava Ganois (Maďarská národní Széchenyiho knihovna, Cod. Lat. 78) byl podle badatelky vedle znalosti porýnské malby srozuměn i se současnou italskou ornamentikou uplatňovanou v rukopisech dominikánských iluminátorských dílen. Bible byla pozdějším bádáním uznána jako import a jeden z malířů ztotožněn s Mistrem Pavlových epistol. Doba vzniku rukopisu byla posunuta až do 2. poloviny 14. století a rukopis je považován za český import. Dušan Buran – Juraj Šedivý, Ganoisova Bible, kat. 6.1. in: Buran (pozn. 24.), s. 783.

prostřednictvím zpráv v rámci památkového průzkumu provedeného ve spolupráci s restaurátorem Pavolem M. Fodorem,²⁹⁶ s jehož spoluprací publikovali Dvořáková a Stejskal i první rozsáhlejší studii *K vývoji středověké nástěnné malby v oblasti gemerské a malhontské*²⁹⁷. Později shrnula **Vlasta Dvořáková** svá pozorování ohledně italského vlivu na nástěnnou malbu na Slovensku ve studii *Talianske vývinové prúdy stredovekej nástennej malby na Slovensku*²⁹⁸. Zdůraznila, že to byli především italští „pittori minori“, znalí tradice italo-byzantského, pogiottovského či severoitalského stylu malby, kteří opouštěli svou rodnou zemi a putovali směrem na sever a na východ Evropy.²⁹⁹ Jejich realizace se vyznačují „zlidovělým charakterem“,³⁰⁰ čímž se tato situace obecně odlišuje od přejímání italianismů v českých zemích, kde zejména s ohledem na umění na císařském dvoře působily vynikající malířské osobnosti. Z hlediska adekvátní analýzy zkoumaného materiálu apelovala badatelka na rozšíření srovnávacího materiálu na oblast severní Itálie, Slovinska, Tyrolska, Štýrska, Korutan, Sedmíhradska a Dolních Uher, jakož i na oblasti Slezska.³⁰¹

Trojčlenný badatelský tým **Krása – Dvořáková – Stejskal** vydal koncem 70. let souhrnnou publikaci s katalogem *Středověká nástěnná malba na Slovensku*,³⁰² kde zhodnotil závěry svého dlouhodobého výzkumného působení. Vývoj nástěnné malby na Slovensku srovnávali s – podle jejich mínění – analogickou situací v oblastech Sedmíhradska, Korutan, Slovinska či Slezska, kde docházelo k obdobnému míšení slohových proudů, marginalizují naopak případný vliv území dnešního Maďarska.³⁰³ Slovenská oblast by se tak spíše vázala blíže k sousední Moravě, rakouským a slezským zemím, přičemž jistou roli sehrávaly i jeho kontakty s jihotyrolskými, korutanskými a sedmíhradskými báňskými centry. Provázanost s uměním Apeninského poloostrova

²⁹⁶ Vlasta Dvořáková – Pavol M. Fodor, Nové objavy stredovekých nástenných malieb, *Výtvarný život* III, 1958, č. 7, s. 256–266. – Josef Krása, K novým objevům středověkých nástenných maleb na Slovensku, *Umění* VII, 1959, s. 170–173. – Vlasta Dvořáková – Josef Krása, Zpráva o průzkumu slovenských nástenných maleb konaném v září 1960, *Umění* IX, 1961, s. 197–206. – Vlasta Dvořáková – Josef Krása – Karel Stejskal, Zpráva o průzkumu slovenských nástenných maleb za rok 1961, *Umění* X, 1962, s. 258–275.

²⁹⁷ Vlasta Dvořáková – Pavol M. Fodor – Karel Stejskal, K vývoji středověké nástěnné malby v oblasti gemerské a malhontské, *Umění* VI, 1958, s. 325–363.

²⁹⁸ Vlasta Dvořáková, Talianske vývinové prúdy stredovekej nástennej malby na Slovensku, in: Marian Városov (ed.), *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*, Bratislava 1965, s. 225–264. – Idem, Italisierende Strömungen in der Entwicklung Monumental Malerei des slowakischen Mittelalters, *Studia historica Slovaca* 3, 1965, s. 58–111.

²⁹⁹ Dvořáková (pozn. 36), s. 227.

³⁰⁰ Ibidem, s. 227.

³⁰¹ Ibidem, s. 242.

³⁰² Vlasta Dvořáková – Josef Krása – Karel Stejskal, *Středověká nástěnná malba na Slovensku*, Praha – Bratislava 1978.

³⁰³ Ibidem, s. 10–11.

doložili také výskytem specifických italských ikonografických motivů.³⁰⁴ Předlohy pro nejstarší malby z počátku 14. století, považované vesměs za díla italských umělců, spatřovali vždy v mírně odlišném slohovém východisku – v závislosti na charakteru jednotlivých maleb pozorují prvky francouzské, neapolské, sicilské, štaufské a boloňské malířské kultury. V souvislostech s knižní malbou vynikal podle badatelů vliv francouzské iluminátorské produkce, důležitou roli hrály pak patrně rovněž iluminátorské dílny františkánského řádu, kterými se rozšířil cimabuovský, cavalliniovský a giottovský charakter malby po celé střední Itálii. Už v případě nástěnné malby s legendou sv. Ladislava z Velké Lomnice se domnívali, že malíř vyšel z první fáze profánní tyrolské malby, neboť v této oblasti častěji docházelo k míšení žánrů (v tomto případě žánru fantaskního a vojenského). Stejně jako již u prvních příkladů se slohové inspirace u později vzniklých nástěnných maleb podle badatelů poměrně rozcházejí – variují od míšení severského, italského a byzantského charakteru malby až po uplatnění lámaného stylu a raně gotického linearismu inspirovaného zřejmě knižní malbou dolnorakouské školy. Konkrétněji rysy boloňské malby měly pronikat do středoevropského malířství 14. století dvěma cestami – prostřednictvím studentů studujících v Benátkách a Padově a migrací severoitalských umělců, kteří snad již během druhé čtvrtiny 14. století měli putovat na sever a obohacovat místní malbu. Bližší spojení s centrální částí Uher v otázce umělecké transmise badatelé v zásadě odmítli. Zejména kvalitou vynikající nástěnné malby z kostela zasvěcenému původně patrně sv. Ladislavovi v Sazdicích často uváděné do souvislosti s činností malířské dílny pracující na nástěnné výzdobě arcibiskupské kaple v Ostřihomi a okruhem tvorby Nicola di Tommaso dali spíše do vztahu k tvorbě jiného italského umělce – Giovanniho da Milano.³⁰⁵ Obdobnou malířskou kvalitou srovnatelnou s příkladem sazdických maleb shledali také na nástěnných malbách z kostela zasvěcenému původně patrně sv. Jiřímu v Plešivci a obě realizace položili do souvislosti s florentskou malbou. U dalších maleb s italským akcentem z kostela zasvěceného původně Panně Marii ve Štítniku pozorovali ohlas malířského stylu Vitaleho da Bologna, zatímco na malbách z kostela zasvěceného původně sv. Bartoloměji v Kocelovcích spatřovali spíše vliv uměleckého působení Tommasa da Modena. Výjimečné bylo podle badatelů prostředí uměleckých dílen pracujících pro uherský dvůr, které považovali v kontrastu k zprostředkovaným zdrojům inspirace pro vesnické kostely za ovzduší, kam přicházeli

³⁰⁴ Ibidem, s. 13.

³⁰⁵ Vlasta Dvořáková, Sazdice, in: Dvořáková – Krása – Stejskal (pozn. 362), s. 139–141, s. 140.

umělci vyučení u významných italských mistrů, jako byli Cavallini, Giotto, Cimabue, Simone Martini či Tommaso da Modena.

Vedle badatelského kolektivu Dvořáková – Krása – Stejskal se nástěnnými malbami v gemerské oblasti zabývala v kratší studii **Katarína Biathová** (1933–1995).³⁰⁶ U maleb shledala ikonografickou a stylovou sounáležitost s jinými realizacemi tohoto druhu ve střední Evropě, na kterých se pro tuto periodu charakteristicky střetávalo německé a italské výtvarné tvarosloví. Na nástěnných malbách v Kocelovcích si povšimla užití motivu kladení do hrobu vycházejícího z Ducciovy kompozice této scény z deskového obrazu Maesty (1308–1311) určené pro sienský dóm.³⁰⁷ U nástěnných maleb z kostela v Rimavskej Bani naopak zdůraznila dokonalené osvojení italské techniky malby využitím barevné modelace.³⁰⁸ Na italské ikonografické motivy Volto Santo či uplatnění jezdeckých postav připomínající italské kondotiéry upozornila v případě nástěnných maleb ve Štítniku. Později se badatelka zabývala také nástěnnou malbou liptovského regionu, kde zejména malby z kostela Panny Marie v Liptovské Maře³⁰⁹ naznačovaly ovlivnění spišským regionem, v jehož oblasti předpokládala působení možná i několika italských mistrů různého slohového zařazení.

Středověké umění bylo doménou slovenského historika a ředitele Slovenské národní galerie **Karola Vaculíka** (1921–1992). Ve studii *Über die Problematik der mittelalterlichen bildenden Kunst in der Slowakei*³¹⁰ se vlivu italského umění na středověké Uhry dotkl zejména ve vztahu k nástěnné malbě dochované na území dnešního Slovenska. Ve vývoji nástěnné malby na Slovensku předpokládal nepřímou návaznost na dřívější malířskou tvorbu 13. století.³¹¹ Za nejstarší příklady maleb, v nichž se projevuje nově nastupující gotický sloh doplněný o absorpci italianismů, považoval nástěnné malby spišského regionu z kostelů v Dravcích, Spišské Kapitule a Žehře. Na nástěnných malbách v kostele dříve zasvěcenému sv. Filipu a Jakubovi ve Švábovcích, kde se rovněž uplatnily rysy italské malby, našel badatel již lidové zdomácnění, které se dle jeho názoru stalo pro oblast středního a jižního Slovenska charakteristickým. Nástěnné malby z Velké Lomnice uvedl do spojitosti s malbou gemerské oblasti vycházející z uměleckých předloh anjouovského královského dvoru.

³⁰⁶ Kata Biathová, Príspevok k dejinám gotických nástěnných malieb v Gemeri, *Pamiatky a muzeá* VII, 1958, s. 29–35.

³⁰⁷ Ibidem, s. 30.

³⁰⁸ Ibidem, s. 32.

³⁰⁹ Katarína Biathová, *Maliarské prejavy stredovekého Liptova*, Bratislava 1983, s. 34.

³¹⁰ Karol Vaculík, Über die Problematik der mittelalterlichen bildenden Kunst in der Slowakei, *Studia historica slovacica* IV, 1966, s. 83–108.

³¹¹ Ibidem, s. 85.

Později se k tématu nástěnných maleb na Slovensku znovu vrátil v kapitole *Nástenné maliarstvo*³¹² zpracované pro katalog výstavy Slovenské národní galerie na zvolenském zámku *Gotické umenie Slovenska*.³¹³ Italizující proud nalézající své uplatnění v nástěnné výzdobě kostelů menších vesnic a nově založených banských osad zejména na jihu Slovenska pokládal za výsledek dynastické politiky spojené s italskou kolonizací tohoto území. Skutečnost, že nejdříve zasáhl severovýchodní část Slovenska, považoval za resultát zdejších aktivit uherského krále a činnosti klášterů. Podle Vaculíkova mínění ovlivnil nástěnnou malbu na Slovensku nejspíše ještě archaizující slohový italský proud těžící z pozdně byzantské malířské tradice. S tímto předpokladem měla souviset i nižší úroveň techniky provedení maleb, které jsou prováděny na suchou omítku.³¹⁴

Na katalog *Stredoveká nástenná malba na Slovensku* zareagoval o dekádu později český historik umění **Milan Togner** (1938–2011),³¹⁵ který měl vůči závěrům badatelského kolektivu Dvořákové, Krásky a Stejskala o tom, že nástěnné malby vycházely z produkce severovýchodních oblastí Itálie, řadu výhrad.³¹⁶ Rozhodně odmítl, že by nástěnné malby byly produktem putujících umělců z friulské oblasti přebírající své tvarosloví z charakteru malby na jaderském pobřeží, která své podněty čerpala primárně z uměleckého centra v Rimini. Uznal vliv friulské malířské školy na nástěnnou malbu vznikající na území dnešního Slovinska, v oblasti Tyrolska se však působení školy mělo podle badatele projevit již o dost méně. Za hlavní nedostatky teorie badatelů považoval skutečnost, že podřizování datování nástěnných maleb předpokladu působení friulských vlivů na Slovensku často nelogicky vedlo k datování nástěnných maleb až o sto let později po vzniku stavby kostelů, což by, jak sám vyzoroval, neodpovídalo běžné praxi.³¹⁷ Také jejich ikonografická složka dle jeho názoru nečerpala z ikonografických specifik typických pro oblast Friuli, více ikonografických analogií našel při srovnání témat maleb s uherskou řemeslnickou a zlatnickou produkcí. Domníval se, že umělci z friulské oblasti se během své cesty spíše obohacovali tvorbou dalších uměleckých center, a zapochyboval, že by vazby mezi uherským královským dvorem a aquilejskými vévody převážily význam kontaktů na významnější italská centra či že by se tyrolští umělci na území Slovenska dostali spolu

³¹² Ibidem, s. 29–35.

³¹³ Karol Vaculík, *Gotické umenie Slovenska* (kat. výst.), Slovenská národná galéria Bratislava 1975.

³¹⁴ Ibidem, s. 30.

³¹⁵ Milan Togner, *Stredoveká nástenná malba na Slovensku. Súčasný stav poznania. Addenda et corrigenda*, Bratislava 1988.

³¹⁶ Vyjmenování problematických míst viz ibidem, s. 10–11.

³¹⁷ Jejich provedení bylo podle badatele obvykle uskutečněno nejpozději zhruba do třiceti let později po započetí stavby kostela. Ibidem, s. 7.

s hutnickými specialisty z Tyrol a Friuli.³¹⁸ Poukázal na rozpor teorie autorů o kontinuitě vývoje malby na slovenském umění pracujících zároveň s předpokladem, že některé malby 14. století vyhotovili friulští umělci, a zdůrazňoval kvalitu provedení v té době nedávno objevených nástěnných maleb v Plešivci, Šiveticích a Kameňanech. Malbám přisoudil největší podíl vlivu uměleckých center Florencie, Sieny, Boloni a Rimini vstřebaný skrze zprostředkující roli Neapole. Nevyloučil ani možnost přímého kontaktu s uměleckým prostředím utvořeným kolem poutního místa v Assisi, který by byl možný díky silnému vlivu františkánské řehole v Uhersku.³¹⁹ V následující monografii *Stredoveká nástěnná malba v Gemeri*³²⁰ věnoval zvláštní pozornost kvalitním nástěnným malbám ze Sazdic, Plešivce a Štítniku vzniklých krátce po polovině 14. století, které patrně navazovaly na působení italských mistrů v ostříhomské arcibiskupské kapli.³²¹ Domníval se, že jejich základním uměleckým východiskem je slohová přeměna siensko-florentských podnětů v prostředí neapolské malby.³²² Analogie k plešivecké nástěnné malbě s tématem Poslední večeře Páně našel na nástěnných malbách z kostela zasvěceného původně sv. Ladislavovi v Kameňanech a autora kameňanských maleb dal do souvislosti s fragmentem nástěnné malby s hlavou biskupa z katedrály ve Velkém Varadíně. Největší zásluhu na rozvoj malby v gemerském regionu měl podle badatele malíř znalý soudobých tendencí pogiottovské malby podílející se na malířské výzdobě kostela v Šiveticích, jehož dva pomocníci pak s vlastními dílnami dlouhodobě v kraji působili a jsou podle svých realizací označováni jako Mistr ochtinského presbyteria a Mistr kraskovských maleb. V další studii *Monumentálna nástenná malba na Spiši 1300–1550*³²³ opustil tematiku gemerského regionu a zaměřil se na nástěnnou malbu druhého na italianismy prochnutého regionu – Spiše. Situaci na Spiši vyhodnotil z hlediska původu malířů zde pracujících tak, že první vrstvu nástěnných maleb tvořenou malbami z Dravcí, Spišské Kapituly a Velké Lomnice realizovali putující umělci, na které pak následně vhodně navázali domácí umělci.³²⁴ Svá pozorování ohledně italských vlivů v obou oblastech shrnul v příspěvku

³¹⁸ Migrace z těchto oblastí je podle badatele doložena spíše pro období 13. století a pro 14. století zmínky o friulských umělcích chybí. Ibidem, s. 11.

³¹⁹ Ibidem, s. 12.

³²⁰ Milan Togner, *Stredoveká nástěnná malba v Gemeri*, Bratislava 1989.

³²¹ Ibidem, s. 69.

³²² Jako příklad uvádí badatel tvorbu Roberta d'Odorisi, cykly nástěnných maleb v San Pietro a Majella a cyklus legendy o sv. Maří Magdaléně z Capella Pipino od neznámého malíře, označovaného „Primo Maestro della Biblia Moralisee“; poslední z nich jsou datované rokem 1354. Ibidem, s. 70.

³²³ Milan Togner, *Monumentálna nástenná malba na Spiši 1300–1550*, *Ars* II, 1992, s. 100–149.

³²⁴ Ibidem, s. 114.

*Die Monumentalmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Slowakei. Beitrag über die Rezeption der italienischen Einflüsse in der Malerei Mitteleuropas*³²⁵ a znovu se k tématu vrátil ve studii *Recepcia a Transformacia. Slovensko a Taliansko ve stredoveku. K percepcii trecentných italianizmov v stredovekej nástennej malbe na Slovensku*,³²⁶ v níž zrevidoval svá dosavadní pozorování a vymezil se vůči novým snahám hledat zdroje přejímání italianismů v oblasti Friulsku. Setrval ve svém původním přesvědčení, že malby vznikaly prostřednictvím vlivu neapolského umění, přičemž analogie k nim nalézal zejména v oblastech knižní malby či ve specifické ikonografických témat.³²⁷ Inspiraci pro ornamentiku nástěnné malby v Dravcích hledal v dekoracích relikviářového kříže ze Spišské Nové Vsi a předlohu pro dynamickou kompozici postavy anděla z draveckého Zvěstování Panně Marii spatřoval v mozaikovém cyklu Pietra Cavalliniho z kostela Santa Maria in Trastevere v Řimě. O umělcích působících na území dnešního Slovenska měl následující mínění: „Príslušníci tejto dielne zrejme patrili ku generácii jako Sienčania Simone Martini a bratia Lorenzettiiovcí a ich konzervatívnejšie výtvarné školenie v sebe spájalo staršiu byzantínsku tradíciu práve s podnetmi zmienených súčasníkov, obohatenú o skúsenosť s tvorbou maliarov, jako bol Pietro Cavallini a iste aj Giotto. Nepochybne to bolo neapolské prostredie anjouovského dvoru, kde v prvých desaťročiach trecenta väčšina veľkých vzorov pôsobila, a kde bolo formované umenie maliarov činných na Spiši.“³²⁸ Jeho konstantní zájem o středověkou nástěnnou malbu na území spišského regionu završila nedávno vydaná publikace *Stredoveká nástenná malba na Spiši*, na které se podílel Vladimír Plekanec.³²⁹

V posledních letech se nástěnným malířstvím ovlivněným italským uměleckou produkcí nejen na Slovensku, ale i na území dnešního Maďarska zabývala slovenská badatelka **Barbora Glocková**. Samostatně se věnovala nástěnným malbám

³²⁵ Milan Togner, *Die Monumentalmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Slowakei. Beitrag über die Rezeption der italienischen Einflüsse in der Malerei Mitteleuropas*, in: Klára Benešová (ed.), *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of his Era. Proceedings of the International Conference, Prague, September 16–20, 1996*, Praha 1998, s. 336–342.

³²⁶ Milan Togner, *Slovensko a Taliansko v stredoveku. K percepcii trecentných italianizmov v stredovekej nástennej malbe na Slovensku*, in: Ján Bakoš (ed.), *Problémy dejín výtvarného umenia*, Bratislava 2002, s. 54–78. – Obecnější přehled k nástěnným malbám podává znovu v podkapitole *Ranogotické nástenné malby* z kapitoly *Nástenne maliarstvo na Slovensku. Štruktúra uměleckého druhu, technika, funkcia a obsah*, in: Buran (pozn. 24), s. 129–137.

³²⁷ *Ibidem*, s. 71–76.

³²⁸ *Ibidem*, cit. s. 62.

³²⁹ Vladimír Plekanec – Milan Togner, *Stredoveká nástenná malba na Spiši*, Bratislava 2010.

z arcibiskupské kaple v Ostrihomi,³³⁰ kde se pokusila blíže objasnit původ jejich italského tvůrce. Z jejího pozorování vyplynulo přesvědčení, že lze malby připisat anonymnímu umělci vyškolenému v dílně Giovanniho da Rimini.³³¹ Zamítavě se postavila k hypotéze o tzv. první vlně italských umělců působících na území spišského regionu. Jako argument použila výsledky jejího výzkumu týkajícího se draveckých nástěnných maleb, kdy se domnívala, že do Dravcí spíše než tvůrce italského původu zavítal umělec z Byzance, který se nezdráhal přebírat motivy z italského umění a nerespektoval tradiční byzantský kánon. Pro tuto skutečnost měla svědčit zejména dravecká technika provedení malby, která odpovídá byzantskému způsobu přípravy nástěnných maleb.³³² Stylová východiska pro dravecké malby tedy hledala v umění Balkánského poloostrova, zvláště u srbského malířství vzniklého ještě před rokem 1300. Legendu sv. Ladislava z Velké Lomnice naopak dávala z hlediska ikonografických souvislostí do vztahu k umění štaufského dvoru, odkud témata pronikla do tyrolského malířství, případně uvažovala i o možnosti neapolských předloh.³³³ Ačkoliv se k působení italských umělců na území uherského království pro období první poloviny 14. století stavěla spíše skepticky, v ojedinělých případech ho nevyklučovala. V průběhu druhé poloviny 14. století pak předpokládala příchod italských umělců spíše z italských okrajových oblastí, kteří putovali přes zaalpské průsmyky, severním Friuli nebo skrz jižní Tyrolsko. Z důvodů odlišného technického provedení maleb v Ostrihomi a Sazdicích dospěla k závěru, že malby nebyly vyhotoveny stejným mistrem, jak se původně soudilo, a malby ze Sazdic dávala do souvislosti se severoitalskou malbou blízkou okruhu tvorby Turoneho či Giusta de Menabuoni.

Badatelé **Michal Šimkovic** a **Martin Bóna**³³⁴ považovali za nutné přehodnotit zařazení hradů Zvolena a Diósgyöru do kontextu tzv. italských kastelů, které pod tento pojem zahrnuje Menclová. Domnívali se, že ani jednu ze staveb nelze pokládat za přímý import kastelového typu hradu ze severní Itálie. Případný přímý vliv severoitalské oblasti hodnotí jako obtížně doložitelný. Důvodem jsou dispoziční rozdíly – severoitalské kastelové hrady mají obvykle čtyři věže,³³⁵ které na nárožích vystupují

³³⁰ Barbora Glocková, Nástenná výzdoba arcibiskupské kaplnky v Ostrihomi skúmaná v nových vzťahoch k umeniu talianskeho trecente (alebo riminská maľba v Zaalpi), *Ars* XXXIII, č. 1-3, 2000, s. 61–77.

³³¹ *Ibidem*, s. 70–71.

³³² Barbara Glocková, Dravecké Ukrižovanie a Zvestovanie. Otázka „južného vplyvu“ v stredovekej nástennej maľbe Slovenska, *Galéria – Ročenka SNG*, 2002, s. 7–27, zvl. s. 25.

³³³ Barbora Glocková, Cyklus Ladislavské legendy, kat. 3.5, in: *Buran* (pozn. 34), s. 673–674.

³³⁴ Martin Bóna – Michal Šimkovic, Opevnená sídla za vlády Anjouovcov, in: *Buran* (pozn. 24), s. 87–95.

³³⁵ *Ibidem*, s. 88–89.

z obrysu hradu a jejich vstupní brány jsou koncipovány do podoby vystupujících rizalitů. S výjimkou všeobecné kompoziční shody uherských a italských hradů tak za jediný společný prvek považují průběžné ochozy vysazené na konzolách, které jsou zachovány v Diósgyöru a jejichž výskyt lze předpokládat i na Zvolenu.

Vlivu italského umění na středověké umění dnešního Slovenska ve 14. století se dotkl také **Dušan Buran** (* 1969). V rámci studia nástěnných maleb vzniklých na přelomu 14. a 15. století byl nucen se zabývat problematikou nejasné datace nástěnných maleb z kostela sv. Ladislava v Nécipalech. Povšiml si přitom možnosti jistých východisek necpalských maleb z nepolské knižní malby, k níž měly podle něj vůbec nejbližší. Neapol stavěl na roveň uměleckým centrům Avignonu a Prahy, přičemž k této pozici jí mělo dopomoci především tamější působení nejvýznamnějších umělců té doby – Pietra Cavalliniho, Simone Martiniho a Giotto, což skýtalo městu příležitost položit pevný základ pro vlastní malířskou kulturu. Také pro nástěnné malby v Ponikách a Černíně lze podle badatele nalézt řadu paralel: „*Mnohé zo štýlových analógií, ktoré by sa dali nájsť predovšetkým v Siene (Duccio), alebo v širšom okruhu toskánskeho maliarstva (Bartolo di Fredi, Niccolo di Tommaso, Nicolo Gerini a Iluminátore Biadaiola), jako aj maliarstva trecenta v Romagni a vo Friuli nájdeme – často aj skôr – práve v Neapoli.*“³³⁶ Jako srovnávací materiál použil iluminace londýnského a vídeňského rukopisu Oslavné básně na krále Roberta z Anjou (Britské muzeum v Londýně, Ms. Royal, 6.E.IX; Národní knihovna ve Florencii, Ms. B.R.38), v nichž se objevuje řada sienismů, dále pak iluminovanou výzdobu Hemiltonovy bible (Kabinet s mědirytinami v Berlíně, Ms. 78), Hodinek královny Johanny I. Neapolské (Rakouská národní knihovna ve Vídni, Cod. 1921) či další z biblí patrně neapolského původu (Rakouská národní knihovna ve Vídni, Cod. 1191).³³⁷ Poněkud překvapivě však nenalezl žádný vztah mezi rukopisem Uherské obrázkové kroniky orientovaným na neapolskou malbu a vlivem neapolského malířství na nástěnné malby na Slovensku, což pak vytváří zajímavou otázku ohledně poněkud nejasné situace průběhu recepce neapolských uměleckých vlivů v Uherském království všeobecně.³³⁸

³³⁶ Dušan Buran, Príspevok k charakteru nástennej maľby na prelome 14. a 15. storočia na Slovensku, Nástenné maľby v Ponikách, *Ars*, 1994, č. 1, s. 1–47, cit. s. 5.

³³⁷ *Ibidem*, s. 6.

³³⁸ *Ibidem*, s. 8.

Společně s **Jurajem Šedivým** (* 1971)³³⁹ se Buran v katalogu *Gotiky na Slovensku* zabýval také středověkou knižní malbou vzniklou či dochovanou na území dnešního Slovenska. Badatelé připouštěli snad již možný místní původ Bratislavského misálu I z 1. třetiny 14. století. Titulní list misálu zobrazující polopostavu Krista v mandorle s klečícím donátorem v doprovodu klerika a vyobrazení sv. Trojice na fol. 53r mají svou subtilní modelací navazovat na vzory toskánského malířství přelomu 13. a 14. století. Malíř navázal na byzantinizující styl toskánského duecenta, prošel snad sienským nebo boloňským školením, seznámil se ovšem i se systémem dekoru francouzských kodexů. Podle některých hypotéz mohl misál do Bratislavy doputovat z arcibiskupské Ostřihomi nebo odněkud z prostředí kardinála Gentilise.³⁴⁰ O čtyři roky později vydal Juraj Šedivý publikaci zabývající se kulturou středověkých rukopisů dochovaných v bratislavské kolegiální kapitule, kde v rámci studia Bratislavského misálu I zopakoval předchozí závěry.³⁴¹

Na odborných textech pro katalog *Gotiky na Slovensku* se podíleli rovněž zahraniční badatelé. Středověkému sochařství na Slovensku se věnoval **Robert Suckale**,³⁴² který skupinu starší Madony z Toporce a Madony z Ruskinovec, jejichž doba vzniku byla dříve kladena (a v maďarském bádání tomu tak doposud je) do časového rozmezí 50. a 60. let 14. století, předatoval do období přelomu 13. a 14. století, zatímco Madoně ze Strážek ponechal v původní dataci kolem roku 1350. Do možné souvislosti s vlivem toskánského sochařství zařadil kamenné sousoší z kostela klarisek v Bratislavě, na kterém lze ovšem pozorovat rovněž vliv starších soch vzniklých ve vídeňské huti sv. Štěpána.³⁴³ V hesle pro relikviářový kříž ze Spišské Nové Vsi, kterým se dříve zabývala zejména **Eva Toranová**,³⁴⁴ nyní zpracovaném **Evelin Wetter**, se autorka vyjádřila, že co do kvality lze kříž jen stěží srovnávat s anjouovskými dary pro kapli Tří králů v Cáchách vzniklých podle předpokladu ve stejném časovém období jako kříž. Upozornila s odkazem na předchozího bádání,³⁴⁵ že z iniciál NC odvozené signatury Nicolause Gallicuse, patrně bratra pramenně

³³⁹ Dušan Buran – Juraj Šedivý, Písmo a knižné maliarstvo. Objednavatelia, umelci a adresáti, in: Buran (pozn. 24), s. 161–181, s. 170.

³⁴⁰ Dušan Buran – Juraj Šedivý, Bratislavský misál I., kat. 6. 1. 2, in: Buran (pozn. 24), s. 779.

³⁴¹ Juraj Šedivý, Blütezeit der Schriftkultur in der Anjou-Periode 1301–1387, in: idem, *Mittelalterliche Schriftkultur im Pressburger Kollegiatkapitel*, Bratislava 2007, s. 82–135. – Juraj Šedivý, heslo Missale Posoniense I., in: ibidem, s. 88–92.

³⁴² Robert Suckale, Počiatky gotické skulptury, in: Buran (pozn. 24), s. 121–127.

³⁴³ Ibidem, s. 126.

³⁴⁴ Eva Toranová, *Zlatníctvo na Slovensku*, Bratislava 1975.

³⁴⁵ Johann Michael Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, s. 224–225.

doloženého zlatníka Petra, může přízvisko *Gallicus* vypovídat i o francouzském původu zlatníka nebo se může také jednat o iniciály dárce, v takovém případě kastelána ze Spišské Nové Vsi (Nicolaus Castellanum). Navzdory uvedenému dodává, že „*súčasne je kríž veľavravným príkladom z obdobia, v ktorom umeni anjouovského Uhorska formovali predovšetkým talianské a francúzske vplyvy.*“³⁴⁶

Naposledy vyšla publikace *Gotický Gemer a Malohont. Italianizmy v stredovekej nástennej mal'be*³⁴⁷ od autorů **Vladimíra Plekance** a **Tomáše Haviara**, jejímž hlavním cílem je, jak sami autoři v úvodu ozřejmili, zprostředkovat čtenáři mimořádné kulturní dědictví nástěnného malířství na Slovensku. Publikace se omezuje na zpracování jednotlivých hesel, chybí přesnější definice, jak italianismy v malbě chápat, či jejich konkrétní detekce na uvedených příkladech. Nástěnné malby ve Štítníku a Plešivci považují za díla italských malířů, u zbytku autoři už předpokládají podíl domácích umělců vycházejících z díla italských mistrů.³⁴⁸

2.3.2 Šíření italianismů na území bývalého Uherského království z pohledu rumunského a chorvatského uměnovědného bádání

Po rozdělení Rakousko-Uherska se se vznikem nových kateder dějin umění a tím i rostoucí diverzifikací v duchu národního pohledu na umění nově vzniklých státních celků bádání v chorvatské a sedmihradské oblasti ubíralo vlastním směrem. Vznikaly tak nové koncepce náhledu na středověké umění v oblasti Sedmihradska, Chorvatska a okrajové oblasti Slovinska náležející ve 14. století k uherskému království z pera rumunských a chorvatských, popřípadě i slovinských historiků umění. Výčet odloučených území doplňuje oblast Burgerlandska, která po rozdělení připadla Rakousku, a část Srbska, jež bylo po jistou dobu ve 14. století rovněž součástí uherského království. Bývalá uherská území, zejména oblasti Sedmihradska, Záhřebu a Prekmurje (Muravidék) zůstala i nadále v centru zájmu maďarských historiků umění.³⁴⁹

V rámci problematiky šíření italianismů ve zkoumaných oblastech Sedmihradska a Chorvatska se ve sféře uměnovědného bádání lze opět spíše setkat s všeobecnými přehledy mapujícími situaci v oblasti umělecké produkce na daných

³⁴⁶ Evelin Wetter, Kríž s relikviou v Spišskej Novej Vsi, kat. 7.1, in: Buran (pozn. 24), s. 805.

³⁴⁷ Vladimír Plekanec – Tomáš Haviar, *Gotický Gemer a Malohont. Italianizmy v stredovekej nástennej mal'be*, Bratislava 2010.

³⁴⁸ Ibidem, s. 8–9.

³⁴⁹ József Lángi – Ferenc Mihály, *Erdélyi falképek és festett föberendezések 1*, Budapest 2002. – József Lángi – Ferenc Mihály, *Erdélyi falképek és festett föberendezések 2*, Budapest 2004. – Tibor Kollár (ed.), *Középkori falképek Erdélyben*, Budapest 2008.

územích ve 14. století či se studii zaměřující se monotematicky na konkrétní příklady výskytu italianismů.

V Rumunsku se situací týkající se umělecké produkce v sedmihradské oblasti zabývala katedra dějin umění působící na univerzitě v sedmihradské Kluži (1920)³⁵⁰ a katedra dějin umění v Bukarešti.³⁵¹

Na klužské katedře působili absolventi vídeňské školy dějin umění **Coriolan Petranu** (1893–1945) a **Virgil Vătășianu** (1902–1993). **Coriolan Petranu** v roce 1938 formuloval svůj pohled na dějiny umění v Sedmihradsku v monografii *L'art roumain de Transylvanie*.³⁵² Pokud se jedná o oblast malířství, kde dříve Ioan D. Ștefănescu uvažoval o možném časném proniku italského vlivu nejspíše,³⁵³ zdůrazňoval badatel v dané sféře zejména dlouho trvající inspiraci byzantským malířským uměním, která byla podle jeho interpretace přítomna v oblasti Sedmihradska od období středověku až do 19. století.³⁵⁴ Ve stejném roce vyšla i Ștefănescuova publikace *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, která i nadále vliv lombardské oblasti spolu s oblastí střední Itálie považovala za významný, pokud se jedná o nástěnné malby ve Streiu, Sântămăria-Orlea či Seghiște.³⁵⁵

Problematicke středověkého umění na území dnešního Rumunska se hlouběji věnoval **Virgil Vătășianu**. Ve svých pracích se dotkl rovněž oblasti italských podnětů objevující se v umění Sedmihradska ve 14. století. Roku 1959 vyšla jeho monografie *Istoria artei feudale în Țările Române*.³⁵⁶ Zde se uměleckých vazeb na Itálii dotkl při analýze bronzové jezdecké sochy sv. Jiří vytvořené sochaři Martinem a Jiřím z Kluže, které považoval za žáky zlatnického mistra, který měl možnost seznámit se s uměleckou produkcí Itálie a Francie. V provedení sochy oplývající „křehkým půvabem“ shledal inspiraci sienskou malířskou školou a tvorbou Simone Martiniho.³⁵⁷ V případě malířské tvorby ovlivněné italskou malbou a novými ikonografickými koncepty, jejíž příkladem

³⁵⁰ Corina Teacă, In search of national traditions. Art history in Romania, in: Matthew Rampley (ed.), *Art History and Visual Studies in Europe. A Critical Guide*, Leiden 2012, s. 451–460, s. 458. – V roce 1919 vznikla též katedra dějin umění v Lublaně vedená Izidorem Cankarem. Vznik této katedry je zmíněn s ohledem na skutečnost, že část slovinského území (Prekmurje) náleželo ve 14. století k Uherskému království.

³⁵¹ Ibidem, s. 456.

³⁵² Coriolan Petranu, *L'art roumain de Transylvanie*, București 1938.

³⁵³ Ioan D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie. Depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris 1932, s. 374–375.

³⁵⁴ Petranu (pozn. 352), s. 32–35.

³⁵⁵ Ioan D. Ștefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris 1938, s. 2.

³⁵⁶ Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, București 1959.

³⁵⁷ Ibidem, s. 318.

byla nástěnná malba z Vlahy (Magyarfenés) z druhé poloviny století, která se nachází v okolí Kluže, hodnotil italské vlivy jako nepřímé a předpokládal, že sem pronikaly z Velkého Varadína, který považoval za aktivní umělecké centrum přejímající podněty z italské malby.³⁵⁸ Italskou malbu považoval za sekundární faktor, který působil na uměleckou produkci v Sedmihradsku.³⁵⁹ Působení umělců původem z Itálie předpokládal v oblasti zlatnické produkce.³⁶⁰ Ke středověkému umění vznikajícím ve 14. století v Sedmihradsku se později znovu vyjádřil ve všeobecném přehledu umělecké produkce v Rumunsku,³⁶¹ kde uvažoval o místě eventuálního školení bratrů z Kluže (či jejich učitele) o Sieně, Římu nebo i o Avignonu.³⁶² Uplatňování translucidního emailu udával jako doklad o úzké vazbě sedmihradských mistrů s Benátkami.³⁶³

Vasile Drăguț (1928–1987) působící v Bukaresti se zprvu zabýval nástěnnou malbou v Sedmihradsku,³⁶⁴ u nástěnné malby s námětem *Vir dolorum* zreformovaného kostela v Sântămăria-Orlea (Őraljaboldogfalva) shledal obdobné ikonografické pojetí tohoto motivu, s jakým se lze setkat v první polovině 14. století v severní Itálii.³⁶⁵ Později vydal monografii *Arta gotică în România*³⁶⁶, obsahující rovněž kapitoly o architektuře, malbě, sochařství a užitém umění od 13. až do 16. století na území dnešního Rumunska. Problematiku pronikání italských vlivů na území Sedmihradska jakož i na území Slovenska vnímá jako seskupení nerovnoměrně rozložených elementů, které mohou být jak povahy stylové, tak ikonografické. Na zmíněných územích pozoroval zejména vliv severoitalské malby, která do sebe vstřebala prvky giotteskního a pogiotteskního malířského výraziva.³⁶⁷ Rovněž tak v druhé polovině 14. století předpokládal působení italských zlatníků v Sedmihradsku.³⁶⁸

Vedle Draguta se nástěnnou malbou v Sedmihradsku zabýval **Marius Porumb**.³⁶⁹ Porumb se v případě nástěnných maleb z kostela v Sântămăria-Orlea (Őraljaboldogfalva), kterou zařadil do srbsko-dalmatského malířského okruhu, rovněž

³⁵⁸ Ibidem, s. 410.

³⁵⁹ Ibidem, s. 425.

³⁶⁰ Ibidem, s. 445.

³⁶¹ Virgil Vătășianu, *Arta în Transilvania din secolul al XIV-lea pîna la mijlocul secolului al XV-lea* Vătășianu, in: George Oprescu (ed.), *Istoria artelor plastice în România*, București 1968, s. 199–224.

³⁶² Ibidem, s. 213.

³⁶³ Ibidem, s. 222.

³⁶⁴ Vasile Drăguț, *Pictura murală din Transilvania (sec. XIV–XV)*, București 1970.

³⁶⁵ Ibidem, s. 13.

³⁶⁶ Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, București 1979.

³⁶⁷ Ibidem, s. 192.

³⁶⁸ Ibidem, s. 307–308.

³⁶⁹ Marius Porumb, *Pictura romaneasca din Transilvania*, Cluj-Napoca 1981.

zmínil o reflexi italizujících podnětů.³⁷⁰ V současné době se nástěnnou malbou v Sedmihradsku zabývá **Dana Jenei**, která styl maleb ze Sântămăria-Orlea ohodnotila jako „specifický pro umělecká centra dalmatského pobřeží, v němž bylo balkánsko-byzantské malířství obohaceno středoevropskými a italskými vlivy“³⁷¹. O italském elementu,³⁷² který se objevuje na nástěnných malbách v Sedmihradsku, se zmiňuje také **Dragoș Năstăsoiu**, zvláště v případě nástěnných maleb v Ghelintě, které spolu s nástěnnými malbami z Pădureni (Sepsibesenyő), Crăciunel (Karácsonyfalva), Mărtiniș (Homoródszentmárton) přisuzuje malířské dílně vyškolené v oblasti severní Itálie, která se na území Sedmihradska mohla kolem roku 1330 dostat přes východní část Uher.³⁷³

Středověké umění na území dnešního Chorvatska se z historického hlediska těšilo zájmu badatelů zaměřených zejména na období raného středověku. O toto období projevil zájem odchovanec vídeňské školy umění **Josef Strzygowski**,³⁷⁴ ovšem zaměřoval se na něj také „domácí“ chorvatský historik umění **Ljubo Karaman**, jehož odborné působení mělo zejména pro dalmatskou oblast zásadní význam. Karaman vydal v roce 1952 monografii *Pregled umjetnosti u Dalmaciji (od doseljenja Hrvata do pada Mletaka)*.³⁷⁵ Zde se v souvislostech působení italských uměleckých vlivů na danou oblast zmínil o převládajícím vlivu boloňské malířské školy na knižní malbu v Dalmácii na konci 13. a ve 14. století.³⁷⁶ Jednalo se zejména o boloňské importy, které našly domov v knihovně záhřebské katedrály, jejímž fondem se dlouhodobě zabýval **Dragutin Kniewald**.³⁷⁷ Postupně vznikaly práce **Zdenky Munk**³⁷⁸ či **Anđelka Badurina**,³⁷⁹ které obsáhly i boloňské či italské importy uložené při dominikánském klášteře ve Splitu,³⁸⁰ Dubrovniku,³⁸¹ či františkánském klášteře v Šibeniku.³⁸² Přesnou dobu, kdy rukopisy doputovaly na Balkánský poloostrov, lze určit jen s jistou dávkou spekulací, první záznamy se o objevují obvykle až v období pozdějším než je předpokládaná doba přírůstu.

³⁷⁰ Ibidem, s. 12.

³⁷¹ Dana Jenei, *Gothic Mural Painting in Transylvania*, Bucharest 2007, cit. s. 15. [překl. aut.]

³⁷² Dragoș Năstăsoiu, *Gothic Art in Romania*, București 2010, s. 106.

³⁷³ Ibidem, s. 109.

³⁷⁴ Josef Strzygowski, *O razvitku starohrvatske umjetnosti. Prilog otkriću severno-evropske umjetnosti*, Zagreb 1928.

³⁷⁵ Ljubo Karaman, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb 1952.

³⁷⁶ Ibidem, s. 46.

³⁷⁷ Dragutin Kniewald, *Zagrebački liturgijski kodeksi XI.–XV. stoljeća*, Zagreb 1940.

³⁷⁸ Zdenka Munk, *Minijatura u Jugoslaviji*, Zagreb 1964.

³⁷⁹ Anđelko Badurina et al., *Minijatura. Umjetnost na tlu Jugoslavije*, Beograd – Zagreb – Mostar 1983.

³⁸⁰ Ibidem, s. 285–286.

³⁸¹ Ibidem, s. 286.

³⁸² Ibidem, s. 286.

Z krátkého obecného přehledu publikace *Umjetnost na tlu jugoslavije. Gotika u Sloveniji i Hrvatskoj*³⁸³ autorů **Emila Cvece**, **Radovana Ivančeviće** a **Andely Horvat** vydané o více než tři desetiletí později po Karamanově monografii lze vyčíst o předpokládaných vazbách chorvatské oblasti na území Apeninského poloostrova ve 14. století o něco více. Uměním v chorvatské oblasti se v rámci publikace zabývala **Andela Horvat** v kapitole *Gotika u Hrvatskoj*.³⁸⁴ Chorvatskou oblast rozdělila na severní a jižní, kdy spatřovala ve 14. a 15. století ve formování slohu umělecké produkce v severní části Chorvatska podíl zejména riminské školy a jihoněmeckých a rakouských dílen, v závěru 14. století pak pražské parlářovské huti. Na jižní část Chorvatska (Dalmácii) měla pak dle jejího názoru vliv jak oblast jižní Itálie, zejména Apulie, tak i Toskánska, Lombardie a především Benátska.³⁸⁵ Zvláště v Dalmácii je italský vliv podle badatelky podle badatelky poměrně běžným jevem, který se pravidelně projevuje ještě před připojením její severní části k uherskému království. Tak tomu bylo například v případě zadarské katedrály, jejíž hlavní portál zdobí sousoší madony s dítětem mezi dvěma světcí z roku 1324, který je výrazně toskánského charakteru.³⁸⁶

O přetrvávajících kontaktech chorvatské oblasti s Apeninským poloostrovem svědčí rovněž nástěnné malby z druhé poloviny 14. století z kaple sv. Štěpána katedrály zasvěcené Nanebevzetí Panny Marie a svatého Štěpána a Ladislava v Záhřebu z druhé poloviny století. Malbami se zabývala chorvatská historička umění **Ana Deanović**, přičemž dle jejího úsudku byl autorem maleb malíř pocházející pravděpodobně z románské oblasti, který byl znalý rovněž východobyzantské tradice malby, což je jev typický zejména pro uměleckou tvorbu riminských mistrů.³⁸⁷ Významně zasáhl vliv severoitalských malířských center v druhé polovině 14. století nástěnnou malbu Istrijského poloostrova, který ovšem ve 14. století přináležel Benátské republice.³⁸⁸ Stejná situace platila pro Zadar,³⁸⁹ který byl k uherskému království připojen roku 1357,

³⁸³ Emil Cvec – Andela Horvat – Radovan Ivančević, *Umjetnost na tlu jugoslavije. Gotika u Sloveniji i Hrvatskoj*, Beograd–Zagreb 1984.

³⁸⁴ Andela Horvat, *Gotika u Hrvatskoj*, in: Emil Cvec – Andela Horvat – Radovan Ivančević, *Umjetnost na tlu jugoslavije. Gotika u Sloveniji i Hrvatskoj*, Beograd–Zagreb 1984, s. 56–72.

³⁸⁵ Ibidem, s. 55.

³⁸⁶ Ibidem, s. 63. – Igor Fisković za realizací vidí spíše posílení kontaktů s Benátskou republikou. Igor Fisković, *Sculpture in Croatia Form the 12th to 16th Century*, in: Ivan Supičić (ed.), *Croatia and Europe, 2. sv., Croatia in the Late Middle Ages and Renaissance*, London-Zagreb 2008, s. 641–664, s. 650.

³⁸⁷ Ana Deanović, *Biskupska kapela sv. Stjepana Prvomučenika u Zagrebu. Spomenik slikarstva XIV. stoletća*, Zagreb 1996, s. 86.

³⁸⁸ Željko Bistović, *Tri priloga poznavanju slikarstva trećenta u Istri, Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta* 46, 2010, s. 9–35. – Željko Bistović, *Gotičko zidno slikarstvo u Istri (novi prilozii jednoj budućej sintezi)*, *Annales. Series historia et sociologia* XVII, 2007, č. 2, s. 1–14.

³⁸⁹ Emil Hilje, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb 1999.

či Dubrovník, kde je například v letech 1313–1347 doloženo působení malíře Michele původem z Boloně, který zhotovil malby pro katedrálu a vyzdobil rukopisy.³⁹⁰

Stručný přehled o umělecké situaci na chorvatském území během vlády Anjouovských králů zpracoval v nedávné době **Ivo Petricoli**,³⁹¹ který kontakt na italská umělecká centra spojuje zejména s objednávkou relikviáře sv. Simeóna darovaného uherským královským párem zadarské katedrále. Naposledy se umělecké tvorbě období gotiky na území dnešního Chorvatska komplexně věnovala **Dijana Vukičević-Samaržija**, která do svého přehledu opět zahrнула například nástěnné malby z kaple sv. Štěpána záhřebské katedrály³⁹² či relikviář sv. Šimona.³⁹³

2.3.3 Pronikání italianismů do českých a uherských zemích a případný umělecký vztah mezi oběma zeměmi z pohledu italského, rakouského a amerického bádání

Vedle českých, slovenských a maďarských historiků umění, pro něž byla přirozeně otázka šíření italianismů na sledovaná území zajímavým tématem, se problematiky šíření italianismů do střední Evropy ve 14. století dotkli rovněž zahraniční badatelé.³⁹⁴ Jejich závěry je do přehledu bádání rovněž nutno zahrnout, neboť si snáze udržují objektivní odstup a mohou tak eliminovat určité nežádoucí tendence interpretovat dílo pouze v rámci jednostranně formulovaného výkladu. Na druhou stranu ovšem těmto badatelům mohou unikat i jisté podstatné detaily v rámci přehledu bádání či faktických reálií, se kterými může být obeznámen pouze historik umění dobře znající domácí dobové poměry.

Významný příspěvek, pokud jde o zahraniční sledování uměleckých vztahů mezi uměním Apeninského poloostrova a středoevropskou uměleckou produkcí, představuje monografie americké badatelky **Mety Harrsen** *The Nekcsei-Lipocz Bible. A Fourteenth Century Manuscript from Hungary in the Library of Congress*.³⁹⁵ Harrsen měla jedinečnou příležitost zabývat se dvěma dochovanými příklady rukopisů zhotovenými

³⁹⁰ Kruno Prijatelj, The „Dalmatian School of Painting“ 1350–1550, in: Supićić (pozn. 38), s. 615–640, s. 618.

³⁹¹ Ivo Petricoli, Art en Croatie sous la dynastie des Anjou, in: Aceto (pozn. 218), s. 221–235.

³⁹² Dijana Vukičević-Samaržija, Gotika, in: Milan Pelc (ed.), *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, Zagreb 2010, s. 119–160, s. 158–159.

³⁹³ Ibidem, s. 150–151.

³⁹⁴ Z přehledu vynechávám badatele, kteří se zabývali pronikáním italianismů do střední Evropy obecně a budou blíže pojednáni v kapitole **3.9 K šíření italianismů ve střední Evropě**.

³⁹⁵ Meta Harrsen, *The Nekcsei-Lipocz Bible. A Fourteenth Century Manuscript from Hungary in the Library of Congress. Ms. Pre-Accession I*, Washington 1949.

patrně na objednávku pro osoby působící při uherském královském dvoře – Bibli uherského královského pokladníka Demetera Nekcseie³⁹⁶ uloženou v Knihovně Kongresu ve Washingtonu a tzv. Anjouovským legendáři,³⁹⁷ jehož část folií studovala v Morganově knihovně v New Yorku. Oba rukopisy se podle Mety Harrsen ocitly už mimo okruh iluminátorské produkce zařaditelné pod boloňskou knižní malbu a sama badatelka v nich našla prvky středoevropské malby.³⁹⁸ Zatímco pokud jde o rukopis Bible, je tento předpoklad, že by vznikl mimo prostředí boloňských iluminátorských dílen, velmi diskutabilní,³⁹⁹ v případě Anjouovského legendária lze skutečně pozorovat značnou stylovou proměnu, která se odehrává přímo na stránkách samotného rukopisu. Je nutno poznamenat, že mnoho z badatelčiných postřehů je dodnes platných. Rukopisy dávala z hlediska iluminátorské výzdoby do vzájemném vztahu, kdy Nekcseiovu Bibli považovala za starší dílo dílny, ještě silně závislé na boloňské knižní malbě. Jediným skutečně silným argumentem, který hovořil proti vzniku bible v některé z boloňských iluminátorských dílen, byla skutečnost, že text bible byl napsán gotickou frakturou, a nikoliv stylem písma typickým pro boloňské dílny.⁴⁰⁰

Vedle stylových podobností našla badatelka další spojitost mezi oběma rukopisy v provedení rubrik implicitů a explicitů jednotlivých knih bible a rubrik zachovaných na foliích umístěných nad a pod jednotlivými částmi výjevů z legend světců. Co podle Harrsen zásadně vyčleňovalo oba rukopisy z typické boloňské iluminátorské produkce, byl rozdíl ve způsobu vyobrazování architektury a prostoru. Zatímco boloňská knižní malba měla v předpokládané době vzniku rukopisu vycházet z reálných a funkčních vzorů, takže zachycení prostoru odpovídalo reálné skutečnosti, u architektonických a prostorových řešení badatelka tuto míru realističnosti postrádala. Je nutno ovšem poznamenat, že ani v případě boloňské knižní malby nevyhází zachycení

³⁹⁶ Bible Demetera Nekcseie, Washington, Library of Congress, BS75 1335, Med. Mss. 1.

³⁹⁷ Do současné doby se zachovala pouze část rukopisu, známé folia jsou uchovávány na několika místech. Největší počet z nich se nachází ve Vatikánské apoštolské knihovně. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8541; New York, Pierpont Morgan Library, M 360; Saint Petersburg, Ermitage, No. 16930–16934; Berkeley, Bancroft Library of the University of California, f. 2Ms2A2M2 1300–37; New York, Metropolitan Museum of Art 1994.516; Paris, Musée du Louvre, RF 29940.

³⁹⁸ Mezi ně patří i vyobrazení tzv. kruseleru, a to jak v případě Nekcseiovy bible (např. sv. I, fol. 304), tak i v případě Anjouovského legendária (Pierpont Morgan Library, M 360.1). Harrsen rovněž poukázala na skutečnost, že se v Anjouovském legendáři objevují koruny zakončené motivem fleur-de-lis (Pierpont Morgan Library, M 360.1) a domnívala se, že tento typ koruny se v Itálii v dané době běžně nevyskytoval. Ibidem, s. 8.

³⁹⁹ Pokud jde o provedení iluminací, nic nenasvědčuje tomu, že by se Bible zásadním způsobem vymykala ze soudobé produkce boloňských iluminátorských dílen.

⁴⁰⁰ Harrsen (pozn. 395), s. 6.

architektonických prvků vždy z reálného předobrazu. Pokud jde o poněkud exotické pojednání zbroje rytířských postav a šatu některých protagonistů, nejedná se o izolovaný jev charakteristický pouze pro tyto dva rukopisy, nýbrž vyskytující se v boloňské knižní malbě v daném období poměrně četně.⁴⁰¹

Z italských badatelů, kteří jsou pro zařazení italianismů do konkrétních stylových okruhů zjevně nejzpůsobilější, se k oběma rukopisům vyjádřil **Cesare Gnudi**.⁴⁰² Rovněž tento badatel spatřoval v obou rukopisech nové období vzájemného ovlivňování boloňské a byzantské malby, které vycházelo z aktuálních vzájemných kontaktů, nikoliv z původních tradičních předloh boloňské malby v druhé polovině 13. století. Novou reflexi byzantských malířských schémat nacházel v dalších příkladech boloňské knižní malby (zejména v rukopisu *Decretum Gratiani*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati K.I.3).⁴⁰³ Gnudi se domníval, že mezi Uhrami a Apeninským poloostrovem (Boloňou) docházelo ke skutečné umělecké výměně, která se v druhé polovině 14. století projevila rovněž v českých zemích.⁴⁰⁴ Rovněž předpokládal, že ve čtyřicátých letech musela být umělecká tvorba v českých zemích na daleko vyšší úrovni, než lze dnes ze zachovaných uměleckých děl soudit. Uměleckou produkci v padesátých letech pak považoval za zralý produkt pražského dvorského prostředí.⁴⁰⁵ Pozoruhodný je i jeho předpoklad, že v tomto období se vztah mezi Boloňou a střední Evropou orientuje spíše směrem k českým zemím.⁴⁰⁶

Vedle vlivu boloňské knižní malby mělo italské uměnovědné bádání možnost zhodnotit i stylové kvality deskové malby, která vznikala ve 40. a 50. letech ve 14. století v českých zemích. **Roberto Salvini**⁴⁰⁷ se domníval, že Mistr vyšebrodského oltáře nebyl přímo ovlivněn sienskou malířskou školou, ale malířskými díly vznikajícími v Avignonu.⁴⁰⁸ Vyzdvihl rovněž výrazný vliv byzantské malby na Mistra vyšebrodského oltáře, zejména paleologovského období. Badatel se stavěl zamítavě

⁴⁰¹ Obdobně bohatě zdobí šat také například *Mastro di Gherarduccio*.

⁴⁰² Cesare Gnudi, *La Bibbia di Demeter Nekcsei-Lipócz, Il 'Leggendario' Angioino, e i rapporti fra la miniatura Bolognese e l'arte d'Oriente*, in: Rózsa (pozn. 18), s. 569–581, s. 576–577.

⁴⁰³ V současné době mezi badateli převažuje názor, že byzantinismy vycházely spíše z předešlých vzorů boloňské knižní malby, než že by došlo k výraznému obnovení kontaktů mezi oběma poloostrovy. Massimo Medica, *La città dei libri e dei miniatori*, in: Massimo Medica (ed.), *Duecento forme e colori del Medioevo a Bologna [15 aprile – 16 luglio 2000, Bologna, Museo Civico Archeologico]*, Venezia 2000, s. 109–140, s. 135–138.

⁴⁰⁴ Gnudi (pozn. 402), s. 574.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, s. 576.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, s. 578.

⁴⁰⁷ Roberto Salvini, Praga, Venezia (e Bisanzio) nella pittura del Trecento, *Arte veneta. Rivista di storia dell'arte* XXIX, 1975, s. 105–112.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, s. 108.

k možnosti šíření prvků italské malby skrz Balkánský poloostrov přes Uhry a Polsko. Rovněž se nedomníval, že by nová vlna čerpání italianismů navázala na původní prvky italské malby, které byly na české území přeneseny dříve a že by tento původní italský substrát mohl být v dané době stále aktivní. Za nejpravděpodobnější považoval hypotézu, že k absorpci byzantinismů došlo skrze Benátky, kde se tyto elementy nejvýrazněji projevovaly v malbě Paola Veneziana.

Šířením byzantinismů v malířské produkci západní Evropy v delším časovém horizontu se zabýval **Otto Demus**.⁴⁰⁹ Podle Demuse to byly zejména Benátky, které ve 13. a 14. století šířily elementy byzantské malby směrem na sever Evropy.⁴¹⁰ Benátská malba se dle badatelova názoru nejvíce podílela na rozšíření modelační techniky tmavých tváří postav, kterou tak mistrně ovládal benátský malíř Paolo Veneziano. Tato technika se posléze ukázala jako velmi důležitý faktor pro formování středoevropské malby a vytvoření internacionálního stylu.⁴¹¹ Předpokládal, že vedle Tommasa da Modena se umělecké tvorbě vznikající na českém území podílel ještě nejméně jeden umělec benátského původu.

Ve vztahu k malbě vznikající na českém území se v rámci rakouského uměleckohistorického bádání objevily hlasy, že některá díla považovaná za díla českých umělců ve skutečnosti vznikla na území rakouských zemí. Tento názor předně razil **Gerhard Schmidt**, který za dílo rakouské provenience považuje deskový obraz Kaufmannova Ukřižování.⁴¹²

Historik umění českého původu, působící ovšem převážně v zahraničí, **Mojmír Svatopluk Frinta**⁴¹³ přispěl ke zkoumání šíření italianismů postřehy týkajícími se technické stránky provedení rukopisu tzv. Anjouovského legendária, při jehož zkoumání si povšiml, že typ puncování užitého na okrajích rámců jednotlivých iluminací, jež bylo provedené razidlem s archaickým motivem šesticípé hvězdy, má své analogie v umbrijské oblasti. Trend puncování se v italských iluminovaných rukopisech objevil nejdříve v uměleckých centrech Sieny a Florencie, několik děl se vyskytlo také v Benátkách. Nicméně v Boloni, s níž je původ výzdoby rukopisu nejčastěji spojován, tento fenomén chybí. Badatel tedy zvažoval možnost, že rukopis byl dovezen při

⁴⁰⁹ Otto Demus, *Byzantine art and the West*, New York 1970.

⁴¹⁰ Ibidem, s. 143.

⁴¹¹ Ibidem, s. 144.

⁴¹² Gerhard Schmidt, Zur Kaufmannschen Kreuzigung: Nachtrag (2004), in: Martin Roland (ed.), *Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke. I, Malerei der Gotik in Mitteleuropa*, Graz 2005, s. 229–258.

⁴¹³ Mojmir S. Frinta, Some Thought-provoking Musing. Angevino – Luxemburgian – Corvinian, *Ars* XXIX, 1996, č. 1–3, s. 73–89.

některé z návštěv uherských panovníků Neapole či že pocházel přímo z knihovny neapolského krále Roberta I. Moudrého.⁴¹⁴ Zároveň upozornil, že puncování se vzorem o něco větší šesticípé hvězdy bylo použito také na některých fóliích Uherské obrázkové kroniky. Jelikož rukopis kroniky je všeobecně považován za dílo vzniklé na území Uherského království, mohlo by se jednat o jeden z nepřímých důkazů, že rukopis Anjouovského legendária byl skutečně určen pro uherskou královskou rodinu. Vedle poznámek k rukopisu přišel také s novými návrhy na připsání autorství objednávek votivních obrazů uherského panovnického dvoru určených pro poutní místo v Mariazellu a uherskou kapli v Cáchách, původně připisovaných Andreu Vannimu. Jako autora deskových obrazů zvažoval Andrea da Bologna, přičemž upozornil na řadu dalších možných předloh.⁴¹⁵

Anglický badatel **Robert Gibbs** se ve svých úvahách nad absorpcí italianismů ve středoevropském prostoru zabýval analýzou jejich výskytu jak v oblasti českých, tak uherských zemí. Vedle knižní malby se badatel se dotkl také otázky vlivu italského malířství na českou deskovou malbu. Oproti předchozímu bádání odkazujícímu v inspiračních zdrojích především na tvorbu Pietra Lorenzettiho či Paola Veneziana se domníval, že pravým podkladem pro deskovou malbu se Smrtí Panny Marie z Košátek bylo spíše Giottovo perspektivní pojetí architektury na nástěnných malbách z dolního kostela sv. Františka v Assisi.⁴¹⁶ Také v případě tvorby Mistra vyšebrodského oltáře spatřoval v deskové malbě Zjevení sv. Ducha inspiraci Cimabueho Babylónem a vedle prvků z Giottových nástěnných maleb z Cappella dell'Arena v Padově i pojetí krajiny Života sv. Františka z horního kostela sv. Františka v Assisi.⁴¹⁷ Tyto skutečnosti by mohly podle Gibbse indikovat zásadní roli poutního místa v Assisi pro českou malbu 14. století, zvláště pokud se jedná o spojení exteriérového a interiérového uspořádání. Domníval se, že tento druh konfuse kombinující exteriérový a interiérový prostor mohl být případně rovněž převzat ze způsobu výzdoby boloňských rukopisů, které pracovaly jak s motivy skalnaté krajiny, tak s interiérovými scénami.

Problematice vlivu boloňské knižní malby na českou malbu blíže věnoval ve své studii *Bolognese Manuscripts in Bohemia and their Influence on Bohemian*

⁴¹⁴ Ibidem, s. 73–74.

⁴¹⁵ Zejména na deskový obraz madony z kostela San Giacomo v Barlettě v Apulii, triptych s madonou v Městské galerii ve Splitu či repliku obrazu madony ze Santa Maria a Giano z diecézního muzea v Bisceglie. Ibidem, s. 77–76.

⁴¹⁶ Robert Gibbs, Tommaso da Modena a italské vlivy v českém malířství, *Umění XXXVIII*, 1990, s. 291–304, s. 297.

⁴¹⁷ Ibidem, s. 298.

*Manuscripts*⁴¹⁸, kde uvedl přehled do českých zemích importovaných rukopisů, které mohly eventuálně ovlivnit vývoj české knižní malby 14. století. Jak sám uvádí, hraniční dobou vzniku těchto rukopisů je rok 1335, přičemž česká knižní malba zřejmě přišla do kontaktu s tvorbou později činných malířů, jako byli Illustráto či Niccolò da Bologna.⁴¹⁹ U řady iluminovaných rukopisů vzniklých v českých iluminátorských dílnách pozoroval reflexi modelů střední Itálie a domníval se, že boloňské motivy objevující se v těchto rukopisech mohly být spíše než direktivní cestou zprostředkovány iluminátorskými dílnami činnými v dané době v Římě. Analogickou situaci splynutí avignonského a římského výtvarného substrátů lze podle badatele shledat v rukopisech vyhotovených pro kardinála Stefaneschiho rukou tzv. Mistra Kodexu sv. Jiří.⁴²⁰ Pokud se jedná o samotný boloňský vliv, lze ho podle dochovaného materiálu považovat za nepřímý. Situace v českých zemích se tímto liší od poměrů v rakouských zemích, kde je činnost boloňských iluminátorů doložena jak v manuskriptoriu kláštera St. Florian, tak i v iluminátorské dílně kláštera v Klosterneuburgu. Iluminované rukopisy vzniklé v rakouských zemích a pro uherské země badatel řadil k okruhu rukopisů bezprostředně ovlivněných boloňskou knižní malbou, zatímco českou knižní malbu 50. let již vnímal jako specifický slohový proud vytvořený splynutím charakteristických rysů boloňské, avignonské a středoevropské malby.⁴²¹

Vedle vztahů boloňské knižní malby k české knižní produkci se Robert Gibbs ve své další studii *Towards a history of earlier 14th-century Bolognese illumination*⁴²² dotkl rovněž problematiky tzv. Uherského mistra, vedoucího mistra iluminátorské výzdoby tzv. Nekceiovy bible. Hypotézu Mety Harrsen, že se Uherský mistr podílel i na výzdobě Anjouovského legendária nevyloučil, zároveň ovšem upozornil na další příklady rukopisů, na jejichž výzdobě se tento mistr dále podílel. Pokud by byl skutečně jedním z autorů Anjouovského legendária, znamenalo by to podle Gibbse, že svůj styl musel velmi drasticky změnit, přičemž nevyklučuje, že tuto změnu mohlo způsobit přesídlení Uherského mistra i se svou dílnou přímo do Uher.⁴²³

⁴¹⁸ Robert Gibbs, *Bolognese Manuscripts in Bohemia and their Influence on Bohemian Manuscripts*, in: Giovanna Perini (ed.), *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea. Atti del Colloquio del Comité International d'Histoire de l'Art 1990*, Bologna 1992, s. 55–76.

⁴¹⁹ Ibidem, s. 58.

⁴²⁰ Robert Gibbs, *Bolognese Influences on Bohemian Art of the Later 14th and Early 15th Century*, *Umění* XL, 1992, s. 280–288, s. 282.

⁴²¹ Gibbs 1992 (pozn. 418), s. 75–76.

⁴²² Robert Gibbs, *Towards a history of earlier 14th-century Bolognese illumination*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XLVI–XLVII, 1993–1994, s. 211–221, s. 419–422.

⁴²³ Ibidem, s. 221.

V současné době se neapolsko-uherským vztahům v první polovině 14. století věnovala italská historička umění **Vincenza Lucherini**, která se nejprve z koncepčního hlediska ikonografické výtvarné legitimizace královské moci a zobrazení královského majestátu zabývala nástěnnou malbou zobrazující Matka Boží s dítětem korunující uherského krále Karla I. Roberta.⁴²⁴ Podle badatelky byl význam, jenž se této malbě v rámci dokumentace živých uměleckých vazeb uherských zemí k Neapoli v oblasti uměleckohistorického bádání přisuzoval, nadhodnocený. Nedomnívala se, že by se jednalo o reflexi přímého uměleckého dění na neapolském dvoře.⁴²⁵ K té patrně mohlo dojít až během cesty uherského krále Karla I. Roberta do rodné země.⁴²⁶ Přehled problematiky uhersko-neapolských uměleckých vztahů badatelka prezentovala na mezinárodní konferenci zabývající se dvorským umění v severní Itálii v Lausanne, kdy se v případě dochovaných fragmentů nadstandartně kvalitních nástěnných maleb z ostřihomské arcibiskupské kaple přikláněla k hledání jejich analogií zejména v malířském okruhu střední Itálie.⁴²⁷ Badatelka se poměrně recentně zabývala také cestovním oltářikem patrně neapolské proveniencí uloženým v Moravské galerii v Brně.⁴²⁸ Dílo ovšem nepovažovala za možný doklad bližších vztahů mezi českým a neapolským královským dvorem, předpokládala, že se na české území dostal až v pozdější době. Spíše se domnívala, že oltář mohl být darem neapolské královny Sancie uherské královně Alžbětě Piastovně, která ve čtyřicátých letech podnikla cestu do Neapole s cílem vylepšit postavení svého syna Ondřeje na neapolském královském dvoře. Nepřímou souvislost oltáře s uherským prostředím podle badatelky dokládají pokrývky hlavy tří králů ve stylu maďarských kuželových čepic.

Současnou skepsi vůči síle vlivu neapolské kultury na Uhry poněkud tlumí znovuotevření otázky možnosti případných uměleckých vazeb mezi oběma zeměmi na

⁴²⁴ Vinni Lucherini, *Raffigurazione e legittimazione della regalità nel primo Trecento. Una pittura murale con l'incoronazione di Carlo Roberto d'Angiò a Spišská Kapitula (Szepeshely)*, in: Antonio Carlo Quintavalle (ed.), *Medioevo. Natura e figura. Atti del congresso internazionale Parma 20–25 settembre 2011*, Milano 2015, s. 675–687.

⁴²⁵ *Ibidem*, s. 682.

⁴²⁶ Vinni Lucherini, *The Journey of Charles I, King of Hungary, from Visegrad to Naples (1333). Its Political Implications and Artistic Consequences*, *Hungarian Historical Review* II, 2013, č. 2, s. 341–362.

⁴²⁷ Vinni Lucherini, *L'arte alla corte dei re « napoletani » d'Ungheria nel primo Trecento. Un equilibrio tra aspirazioni italiane e condizionamenti locali*, in: Serena Romano – Denise Zaru (edd.), *Arte di Corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330–1402 ca.)*. *Atti del convegno internazionale (Lausanne, 24–26 maggio 2012)*, Roma 2013, s. 371–396, s. 380. – Za povšimnutí stojí fakt, že Miklós Boskovits, přední expert na florentskou malbu 14. století, se nikdy přímo nepokusil, alespoň pokud je autorem tohoto textu známo, zařadit nástěnné malby do okruhu některého z italských malířských center, ačkoliv jeho postřehy by byly vítaným přínosem v rámci řešení této problematické otázky.

⁴²⁸ Vinni Lucherini, *Il politico portatile detto di roberto d'angiò nella Moravská galerie di Brno: questioni di araldica, committenza e iconografia*, *Hortus Artium Medievalium* XX, 2014, č. 2, s. 772–782, s. 779.

poli nástěnné malby. **Pierluigi Leone de Castris** poukázal na možná spojení mezi nástěnnou výzdobou Cappella Palatina na hradě Castel Nuovo, z drtivé části zaniklou, a fragmentem nástěnné malby s postavou biskupa z katedrály ve Velkém Varadíně uloženém v Křesťanském muzeu v Ostřihomi. U jedné z bust zdobící okenní špaletu Cappella Palatina shledal určité stylové analogie právě se zmíněným fragmentem z Velkého Varadína.⁴²⁹ Jedná se ovšem o pouhý postřeh bez bližších argumentačních podkladů.

2.4 Vzájemná badatelská reflexe s akcentem na uměleckou výměnu mezi českými a uherskými zeměmi

2.4.1 České a slovenské bádání

Český dějepis umění se pro období 14. století příliš nezabýval možnými vzájemnými vztahy mezi českým uměním a uměním vznikajícím v dané době v Uhrách, a pokud ano, lze říci, že se orientoval spíše na vliv české umělecké produkce pronikající do Uher. Snížený zájem o danou problematiku byl podmíněn především nedostatkem srovnávacího materiálu a předpokladem primární recepce českého umění z francouzských a italských uměleckých center, které byly důležitými slohotvornými středisky pro evropské umění 14. století. Zkoumání těchto uměleckých vztahů bylo jistě z hlediska možností komparace a příhodných historických souvislostí mnohem plodnější. Jelikož bádání v první polovině století vyloučilo možnost absorbování italianismů z neapolských uměleckých dílen, které hrálo nejdůležitější roli pro maďarské historiky umění z hlediska pronikání italských uměleckých rysů do umění na území Uher, nebyla otázka možné umělecké výměny mezi českými a uherskými zeměmi přímo aktuální. Zajímavý soubor problémů představuje malířská technika Mistra vyšebrodského oltáře, která vychází z byzantského způsobu malířského postupu a vzbuzuje otázku, zda byl tento způsob malby zprostředkován benátskou oblastí či snad i možnou přímější cestou.⁴³⁰ Zájem českého bádání se soustředil zejména na revizi pohledu na umění na území Slovenska, které bylo hodnoceno z nového úhlu pohledu, což vedlo k detekování uměleckých rysů českého původu na nástěnných malbách

⁴²⁹ Pierluigi Leone de Castris hovoří o určitém vztahu k malbě v Uhrách v případě nástěnné výzdoby Cappella Palatina na hradě Castel Nuovo, kde jednu z bust špalety srovnává s fragmentem nástěnné malby s postavou biskupa z katedrály ve Velkém Varadíně, uloženým v Křesťanském muzeu v Ostřihomi. Pierluigi Leone de Castris, *Giotta a Napoli*, Napoli 2006, s. 173.

⁴³⁰ Mojmír Hamsík, Malířská technika Vyšebrodského cyklu, *Umění X*, 1962, s. 388–400, s. 394–397.

z kostela sv. Jakuba v Levoči ze závěru 14. století či vlivu české stavební hutě na hradní architekturu středověkých Uher (viz dále v textu). Závěr 14. století spojený s nastoupením Zikmunda Lucemburského na uherský trůn zůstává i nadále ze strany českého bádání nejreflektovanější.

Analogií týkajících se nástěnných maleb vzniklých ve 14. století na Slovensku si ve vztahu k českému malířství povšiml už **Jan Polák**,⁴³¹ který zaznamenal, že zhruba od poloviny 14. století je zde možno sledovat přímý vliv českého umění,⁴³² zejména na nástěnných malbách z kostela sv. Jakuba v Levoči.⁴³³ Jak uvádí: „*Jsou ze všech zbytků 14. stol. nejzachovalejší, nejlepší a na nich nejvíc je patrný vliv české školy malířské.*“⁴³⁴ Vliv české školy pozoruje také v iluminátorské tvorbě z druhé poloviny 14. století.⁴³⁵ **Jan Hofman**⁴³⁶ se naproti tomu pouze obecně zmínil o působení italského a francouzského umění na pražské umělecké středisko a následně pak s nástupem Zikmunda Lucemburského na uherský trůn o vlivu pražského centra na uherské umění.⁴³⁷ Západní oblast Slovenska shledával ve větší blízkosti k pražské a vídeňské huti a tímto směrem rovněž určil její orientaci.⁴³⁸ Také **Vladimír Wagner** upozornil v monografii *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*⁴³⁹ na možné spojení nástěnných maleb z levočského kostela sv. Jakuba s českou malířskou školou, zejména s dílnou Mistra vyšebrodského oltáře.⁴⁴⁰ Později v publikaci *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*⁴⁴¹ pouze uvedl, že „*vliv české školy maliarskej mohl sa k nám dostať až v době žikmundovskej.*“⁴⁴²

Středověkou architekturou nalézající se na území dnešního Slovenska se komplexně zabýval **Václav Mencl**. Ve studii určené pro katalog výstavy *Staré umění na Slovensku*⁴⁴³ ji zasadil do kontextu vývoje architektury ve střední Evropě. Zejména v druhé polovině 14. století pozoroval na Slovensku v oblasti architektury větší rozvoj, kdy skupinu tří farních kostelů z Levoče, Spišské Nové Vsi a Gelnice zhodnotil jako vývojově progresivnější ve srovnání s kostely klášterními. Jejich pseudobazilikální

⁴³¹ Polák (pozn. 265).

⁴³² Ibidem, s. 11.

⁴³³ Ibidem, s. 12.

⁴³⁴ Ibidem, cit. s. 12.

⁴³⁵ Ibidem, s. 12.

⁴³⁶ Viz Hofman pozn. 268.

⁴³⁷ Ibidem, s. 13.

⁴³⁸ Ibidem, s. 39–30.

⁴³⁹ Viz Wagner (pozn. 272).

⁴⁴⁰ Ibidem, s. 99.

⁴⁴¹ Viz Wagner (pozn. 275).

⁴⁴² Vladimír Wagner, *Stredoveké maliarstvo na Slovensku*, in: Šourek (pozn. 279), s. 17–22, s. 18.

⁴⁴³ Václav Mencl, *Architektura středověku*, in: ibidem, s. 9–16, s. 12.

typ shledal charakteristickým zejména pro oblast rakouského Podunají. S ještě větším uznáním hodnotil pravidelnost dispozic královských hradních staveb, pro něž předpokládal existenci dvorské huti na Budě. Už Mencl tedy prve konstatoval, že „z některých detailů, jež tuto skupinu slohově charakterisují, právem soudíme na spojitost s dvorskou hutí českou z pozdní doby Karlovy.“⁴⁴⁴ Na západním Slovensku v závěru 14. století a následujícím období dále shledal vliv vídeňské stavební huti, která zprostředkovávala tvarosloví pražské stavební huti.

Vedle italských inspiračních zdrojů, jež se podle **Dobroslavy Menclové** uplatnily při výstavbě hradů ve středověkých Uhrách, zaznamenala badatelka, podobně jako již dříve její manžel, vliv pražské stavební huti na uherské hradní stavby. Během zkoumání hradu Zvolenu, jenž byl v rámci středoevropského kontextu hradem nebývale pokročilého stavebního typu,⁴⁴⁵ a hradu Vígľaše zjistila na vybraných stavebních člancích přímé vlivy české gotiky.⁴⁴⁶ Mezi tyto vlivy patřilo užití tzv. českých obdélníkových oken, která – až na výjimky v podobě oken hradních kaplí – zdobila fasády hradních stěn a kterýžto typ se nevyskytoval ani na francouzských, ani na italských hradních stavbách. Dále k nim přičítala použití charakteristické nárožní bosáže na stavbě bývalé studniční věže vígľašského hradu. V případě hradu Diósgyőr se vedle užití obdélníkových oken uplatnily další konstrukční prvky českého původu. Ve velkém sále západního křídla hradu se zachovaly fragmenty žebrové klenby: žebra dosedala na „typické“ podložky objevující se v architektonickém slohu lucemburské gotiky. Řešení podobného typu lze nalézt v kostele sv. Jakuba v Kutné Hoře či v Sedleci.⁴⁴⁷

Vlivem české malby na středověké umění Slovenska se zabývala také **Alžbeta Güntherová-Mayerová**.⁴⁴⁸ Badatelka se domnívala, že nejdříve došlo k přijetí tohoto „realistického směru malířské školy české“⁴⁴⁹ v malbě na území dnešního Slovenska kolem roku 1400. Ačkoliv české umění v poslední třetině 14. století kulminovalo a nebylo dle jejího názoru umělcům pracujícím ve středověkých Horních Uhrách zcela neznámé, nebylo širěji přijato, neboť vývoj zdejší nástěnné malby se držel své domácí tradice.⁴⁵⁰ Vliv českého umění se podle Güntherové-Mayerové mohl projevit jen v těch uměleckých odvětvích, která nebyla v hornouherském kraji do té doby podstatněji

⁴⁴⁴ Ibidem, cit. s. 12.

⁴⁴⁵ Ibidem, s. 35.

⁴⁴⁶ Menclová (pozn. 284), s. 37.

⁴⁴⁷ Dobroslava Menclová, Európai XIV. és XV. századi szabályos alaprajzú várpaloták, *Művészettörténeti Értesítő*, 1958, č. 2–3, s. 81–103, s. 99.

⁴⁴⁸ Viz Güntherová-Mayerová (pozn. 288).

⁴⁴⁹ Ibidem, cit. s. 19.

⁴⁵⁰ Ibidem, s. 20.

rozvinuta – tedy v deskové malbě a dřevořezbě. Působení českých vzorů v těchto odvětvích bylo zprostředkováno buď přímým kontaktem, nebo prostřednictvím Slezska a Polska.⁴⁵¹ Další médium, které vliv českého umění zasáhl, byla oblast knižního malířství. Skupinu tří misálů uložených v Maďarské národní Széchényiho knihovně (Cod. Lat. 94, 214, 220) pocházející podle autorky z první třetiny 14. století (dnes řazena do druhé třetiny 14. století)⁴⁵² lze dle jejího mínění v obecných rysech spojit se skupinou rukopisů královny Elišky Rejčky.⁴⁵³ Za první skutečný doklad vztahů mezi českou knižní malbou a knižní malbou na Slovensku však považovala až rukopis Bible Václava Ganois (Maďarská národní Széchényiho knihovna, Cod. Lat. 78), kde zejména u druhého iluminátora shledala řešení marginální výzdoby obdobně, jako tomu bylo v případě antifonáře Arnošta z Pardubic (Svatovítská kapitulní knihovna, P 6) či Breviáře velmistra Lva (Národní knihovna v Praze, XVIII F 6).⁴⁵⁴ Bible je pozdějším badáním považována za import a doba vzniku byla posunuta až do 2. poloviny 14. století.⁴⁵⁵ Rovněž farář Heinrich Stephani de Westfalia, který roku 1377 vyhotovil misál pro kanovníka Jana Emericiho (Knihovna Batthyáneum v Alba Iulia, R. II. 134), musel podle autorky přijít do kontaktu s českou malbou, neboť odtud přebíral jisté motivické prvky (např. pletencem zdobené iniciály) objevující se například v misále olomouckého biskupa Jana ze Středy (Vědecká knihovna v Olomouci, M III 106).

Karol Vaculík se možnými vlivy českého umění 14. století na umění v Uhrách a naopak příliš nezabýval. V katalogu *Gotické slovenské umenie*⁴⁵⁶ pouze v rámci nastínění všeobecného vývoje středoevropské umělecké tvorby ve 14. století zmínil vliv pražské stavební huti na stavby vznikající na budínském hradním vrchu během vlády Zikmunda Lucemburského. Působení pražské huti pak přímo nebo prostřednictvím vídeňské huti, Slezska a Malopolska proniklo rovněž na území Slovenska.⁴⁵⁷ Výskyt bohemismů na nástěnné malbě s legendou sv. Markéty(?)⁴⁵⁸ z kostela sv. Jakuba v Levoči hodnotil jako nečekaný a navrhol jejich přesnější analýzu k bližšímu objasnění transmise.⁴⁵⁹ V souvislosti s nástěnným malířstvím dále zmínil

⁴⁵¹ Ibidem, s. 15–38.

⁴⁵² Buran – Šedivý (pozn. 339), s. 161–181, s. 170.

⁴⁵³ Ibidem, s. 18.

⁴⁵⁴ Ibidem, s. 19.

⁴⁵⁵ Dušan Buran – Juraj Šedivý, Ganoisova Bible, kat. 6.1.9, in: ibidem, s. 783.

⁴⁵⁶ Viz Vaculík (pozn. 313).

⁴⁵⁷ Ibidem, s. 26–27.

⁴⁵⁸ Vaculík (pozn. 310), s. 100. – Badatel měl patrně na mysli nástěnné malby s legendou sv. Doroty.

⁴⁵⁹ Ibidem, s. 99.

středoevropskou, vesměs rakousko-českou, orientaci nástěnných maleb v Šamoríně.⁴⁶⁰ V knižním malířství uvedl návaznost na starší české iluminované rukopisy, zejména již zmíněný misál Heinricha Stephani de Westfalia z roku 1377⁴⁶¹ či premonstrátský breviář z Jasova z konce 14. století, kde se projeví podněty české knižní malby z 50. a 60. let 14. století.⁴⁶² Těsnější souvislosti mezi knižní malbou v Čechách a na Slovensku shledal s nástupem 15. století.

Badatelský kolektiv **Dvořáková – Krása – Stejskal** se ve zpracování monografie *Nástěnná malba na Slovensku*⁴⁶³ rovněž dotkl tématu nástěnných maleb ovlivněných českou malbou. Dle názoru badatelů to byly opět především nástěnné malby z farního kostela sv. Jakuba v Levoči, kde zmíněný vztah k české malbě (patrně však jen zprostředkovaný) pozorovali na nástěnné malbě s Ukřižováním na východní stěně jižní lodi. Na později vzniklých malbách Moralit shledali nejtěsnější spojení s díly české malby vzniklými kolem roku 1390.⁴⁶⁴ Nástěnné malby z Kraskova uvedli do souvislosti s počátečními vlivy české knižní malby reprezentované činností iluminátorů pracujících ve službách českého krále Václava IV.⁴⁶⁵ Dalším příkladem, u něhož již v důsledku působení české malby proběhla určitá stylová transformace, byly nástěnné malby v Ľuborči u Lučence.⁴⁶⁶

Zatímco český badatel **Milan Togner** se zaměřoval zejména na italský vliv objevující se na středověkých nástěnných malbách na Slovensku,⁴⁶⁷ slovenský historik umění **Dušan Buran** obrátil svou pozornost spíše k nástěnné malbě druhé poloviny 14. století. Podařilo se mu znovu zhodnotit intenzitu českého vlivu na nástěnné malby provedené v kostele sv. Jakuba v Levoči,⁴⁶⁸ v bývalém minoritském kostele v Levoči⁴⁶⁹ a v kostele sv. Františka Serafinského v Ponikách, původně zasvěceném patrně sv. Janu Evangelistovi.⁴⁷⁰ V minoritském kostele v Levoči, dříve zasvěceném sv. Ladislavovi, se mimo jiné zaměřil na nástěnné malby zobrazující cyklus Moralit spadající do druhé fáze

⁴⁶⁰ Vaculík (pozn. 27), s. 31.

⁴⁶¹ Ibidem, s. 36.

⁴⁶² Ibidem, s. 37.

⁴⁶³ Viz Dvořáková – Krása – Stejskal (pozn. 302).

⁴⁶⁴ Ibidem, s. 47.

⁴⁶⁵ Ibidem, s. 53–54.

⁴⁶⁶ Ibidem, s. 54.

⁴⁶⁷ Více o postřezích Milana Tognera viz kapitola **2.3.1 Pohled na šíření italianismů v na území bývalého Uherského království ze strany českého a slovenského uměnovědného bádání.**

⁴⁶⁸ Dušan Buran, *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*, Wiemar 2002.

⁴⁶⁹ Dušan Buran, Nástěnné malby v stredovekom kostole a kláštore minoritov v Levoči, *Acta Musaei Scepusiensis* IX, 2009–2011, s. 51–76.

⁴⁷⁰ Tyto malby však vznikly až v druhém desetiletí 15. století. Buran (pozn. 336), s. 9–22.

výzdoby kostela. Na základě důkladného stylového rozboru cyklus uvedl do širších souvislostí s iluminátorskou produkcí na dvoře českého krále Václava IV.⁴⁷¹ Ve spolupráci s **Jurajem Šedivým**⁴⁷² dále posunul datování skupiny misálů z bratislavské kapituly (Maďarská národní Széchényiho knihovna Cod. Lat. 94, 214, 220) a dvou dalších misálů (Maďarská národní Széchényiho knihovna, Clmae 435, 215) do druhé třetiny 14. století.⁴⁷³ Oba badatelé rovněž nově označili rukopis tzv. Bible Ganois (Maďarská národní Széchényiho knihovna, Cod. Lat. 78) za import a dataci jeho vzniku posunuli do druhé poloviny 14. století a na počátek 15. století.⁴⁷⁴

Ačkoliv se k hypotézám o italském vlivu na hradní architekturu v Uhrách ve 14. století stavěli slovenští badatelé **Michal Šimkovic** a **Martin Bóna**⁴⁷⁵ víceméně skepticky, uznali vliv české hradní architektury na stavby hradu Zvolenu, Viglaše a Diósgyöru. Působení českých architektonických předloh, na které již upozornila Dvořáková, primárně spatřují – stejně jako Dvořáková – v uplatnění obdélného typu okna a jeho případných modifikacích při stavbě uherských hradů. Za další architektonické prvky ovlivněné českou hradní architekturou považují poloválcové přípory s hladce zabíhajícími hruškovými žebry, jež se objevují na hradě Viglaši, nebo v případě Diósgyöru v profilovaných přístěnných rámujičích obloucích.

Vedle výše uvedených malířských a architektonických vztahů se lze ojediněle setkat i s jistými vazbami na poli sochařském. S největší pravděpodobností v druhé čtvrtině 14. století byl proveden reliéf tympanonu menšího portálu bratislavské katedrály. Námětem reliéfu je ikonografické téma Nejsvětější Trojice v podobě tzv. Trůnu Boží milosti a způsob jeho provedení vykazuje podle **Juraje Žáryho**⁴⁷⁶ výrazné paralely s díly Mistra Michelské madony, ačkoliv ten, jak je doposud známo, pracoval pouze se dřevem. Nejčtenější analogie Žáry shledal s ranou prací tohoto mistra – sochou sv. Floriána z rakouského kláštera v Sankt Florian.

Z posledních letných reflexí to byl český historik **Karel Maráz**, jenž při rozboru majestátní pečeti zhotovené pro syna Václava II., který usiloval o úřad uherského krále, poukázal (jako již dříve maďarský historik umění Ernő Marosi)⁴⁷⁷ na nové užití znaků zemí umístěných po bocích trůnicího krále. Zmíněná kompoziční

⁴⁷¹ Buran (pozn. 469), s. 66.

⁴⁷² Buran – Šedivý (pozn. 23), s. 161–181, s. 170.

⁴⁷³ Ibidem, s. 170.

⁴⁷⁴ Buran – Šedivý (pozn. 23), s. 783.

⁴⁷⁵ Bóna – Šimkovic (pozn. 334), s. 91–92.

⁴⁷⁶ Juraj Žáry, Menší severný portál bratislavského dómu a jeho sochárska výzdoba, *Ars XXIV*, 1991, č. 1, s. 12–43.

⁴⁷⁷ Marosi (pozn. 212), s. 250–251.

skladba se v rámci uherské sfragistiky objevila na královské pečetí poprvé a tento vzor následně ovlivnil i uherské královské pečetě Oty Dolnobavorského a Karla I. Roberta z Anjou.⁴⁷⁸

Z uvedeného přehledu je patrné, že se čeští a slovenští badatelé skutečně zaměřovali zejména na sledování šíření vlivu českého umění na uměleckou produkci vznikající na uherském území, přičemž jediným náznakem možnosti reflexe probíhající v opačném směru zůstává zmínka ve studii **Olgy Pujmanové** *Malířství doby Karlovy a Nepol*,⁴⁷⁹ která připouští, že italianismy mohly do českého umění pronikat rovněž prostřednictvím uherského prostředí.⁴⁸⁰

2.4.2 Maďarské bádání

V otázce týkající se zkoumání vzájemných uměleckých vztahů mezi českými a uherskými zeměmi se pozornost badatelů zaměřovala zejména na období konce 14. století, kdy se v důsledku nástupu Zikmunda Lucemburského na uherský trůn kontakty mezi oběma zeměmi přirozeně rozrostly a promítly se i do uměleckého života. I přes poměrně omezené možnosti, podmíněné nedostatkem srovnávacího materiálu, se lze v menší míře rovněž setkat s určitou reflexí vzájemných uměleckých vztahů také pro období vlády anjouovských králů. Těmto skrovným momentům bude věnován následující krátká kapitola.

V 19. století se maďarské umělecko-historické bádání zabývalo vzájemnými uměleckými vztahy mezi oběma zeměmi především pro období vlády Karla IV. a Ludvíka I. Velikého. Byl to poprvé zřejmě **Imre Henszlmann**, kdo přirovnal hrad českého krále a římského císaře Karla IV. Karlštejn ke královskému sídlu vybudovanému uherským králem Karlem I. Robertem v odlehlém Visegrádu, jenž si uherský panovník zvolil zřejmě proto, aby se vyhnul případným těžkostem plynoucích z obtížně bránitelného původního sídla v Budě.⁴⁸¹ Karlštejnským hradním sídlem se zabýval rovněž maďarský historik **Antal Pór**, který se ovšem zaměřil zvláště na tu část umělecké výzdoby hradu, jež svým obsahem nějakým způsobem souvisela s uherským

⁴⁷⁸ Karel Maráz, Pečetí českých králů a královen od Přemysla Otakara II. k Janovi Lucemburskému, in: Benešová (pozn. 132), s. 352–361, s. 358.

⁴⁷⁹ Pujmanová (pozn. 112), s. 30–57.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, s. 35.

⁴⁸¹ Imre Henszlmann, Uti jegyzetek (Karlstein, Prag), *Archaeologiai Értésítő* XI, 1877, s. 237–254, s. 238.

královstvím.⁴⁸² Ve své monografii o Ludvíku I. Uherském věnoval několik stránek vztahu uherského krále k císaři Karlu IV.⁴⁸³ a v obrazové příloze knihy otiskl reprodukce nástěnných maleb z mariánské věže karlštejnského hradu (byť místy s chybnými popisky). Státník, který na druhé ostatkové scéně předává Karlovi IV. svatou relikvii, je interpretován jako Ludvík I. Veliký.

V první polovině 20. století se lze setkat se stručnými odkazy, které se týkají především vzájemných vztahů v okruhu malířského umění. V přehledové knize o umění na území Uher *Magyarország művészeti emlékei*⁴⁸⁴ srovnal **Kornél Divald** pražskou nástěnnou malbu a nástěnnou malbu v Uhrách kolem poloviny 14. století. Učinil tak na fragmentu zobrazujícím hlavu biskupa z katedrály Panny Marie z Velkého Varadína, kde pozoroval obdobnou „vroucnost a výrazovou sílu“⁴⁸⁵, jakými oplýval malířský styl pražského uměleckého centra. Fragment nástěnné malby z Velkého Varadína přiřadil ve své přehledové publikaci *Ungarische Kunstgeschichte* do kontextu vývoje pražského malířství rovněž **Antal Hekler**.⁴⁸⁶ Ve vztahu k stavebním aktivitám v Horních Uhrách a v Sedmihradsku zmínil dále vliv pražské parléřovské huti v závěru 14. a na počátku 15. století,⁴⁸⁷ který se zde ujal v důsledku nástupu Zikmunda Lucemburského na uherský trůn a na počátku 15. století významně ovlivnil i sochařství v Uhrách.⁴⁸⁸ Obdobný vývoj v tomto období pozoroval také **Antal Kampis** v oblasti dřevěného sochařství.⁴⁸⁹

Tibor Gerevich naproti tomu ve studii *A régi magyar művészet európai helyzete*⁴⁹⁰ v oblasti malířské produkce konstatoval, že vliv francouzské a italské miniatury se do Uher dostal nezprostředkovaně a dříve než do českých zemí. Rovněž připomenul, že Uhry byly významným exportérem zlatnických produktů do českých zemí, Slezska a Polska.⁴⁹¹ Umění v uherském království tak mělo hrát vedoucí roli v absorpci nových uměleckých tendencí. K tomuto pohledu se připojil také **István Genthon**, který ve své monografii o malířství starší doby v Uhrách (*A régi magyar*

⁴⁸² Antal Pór, A karlsteini vár magyar érdékű emlékei, *Archaeologiai Értesítő* XVI, 1896, s. 316–325, s. 318.

⁴⁸³ Antal Pór, III. Ujabb készülődések IV. Károly császár megbuktatására, in: idem, *Nagy Lajos. 1326–1382*, 5. díl, Budapest 1892.

⁴⁸⁴ Viz Divald (pozn. 147).

⁴⁸⁵ Ibidem, s. 117.

⁴⁸⁶ Hekler (pozn. 176), s. 75.

⁴⁸⁷ Ibidem, s. 41–43. Hekler odkazuje na knihu Victora Rotha, *Die deutsche Kunst in Sibenbürgen*, Berlin 1934, s. 24–28.

⁴⁸⁸ Ibidem, s. 47–49.

⁴⁸⁹ Antal Kampis, *Középkori faszobrászat Magyarországon*, Budapest 1940, s. 25–37.

⁴⁹⁰ Viz Gerevich (pozn. 153).

⁴⁹¹ Idem, s. 12–13.

festőművészet)⁴⁹² shledal, že mezi Prahou a Budou, dvěma významnými uměleckými centry té doby, nemohlo být v daném období mnoho uměleckých kontaktů. Dle jeho mínění nevykazovaly Uherská obrázková kronika či socha sv. Jiří žádné zásadní stylové analogie s českou iluminátorskou produkcí či tvorbou parléřovské huti⁴⁹³ a k vzájemné umělecké reflexi se stavěl skepticky. Z Genthonovy další badatelské činnosti vztahující se k uhersko-českým uměleckým kontaktům lze zmínit například krátkou studii zabývající se otázkou uherských uměleckých importů do Čech zahrnující rovněž období 14. století.⁴⁹⁴ Také **Dezső Dercsényi** ve své knize *Nagy Lajos kora*⁴⁹⁵ nabádal, aby vztah mezi Prahou a Budou nebyl příliš nadsazován. Podle jeho mínění lze dospět k názoru, že obě centra měla stejné příležitosti ke kontaktům s velkými uměleckými centry té doby, a není tedy třeba se domnívat, že by se avignonské a neapolské vlivy nutně musely dostat do Uher zprostředkovaně přes Prahu.⁴⁹⁶

Maďarská badatelka **Jolán Balogh** zaujala k otázce vzájemných uměleckých vztahů mezi oběma zeměmi na rozdíl od Gereviche, Genthona a Dercsényiho zcela protichůdné stanovisko. Domnívala se dokonce (přirozeně ve prospěch umělecké tvorby v uherském království), že sochařští bratři Jiří a Martin z Kluže mohli po určitou dobu pobývat v Praze a že jejich sochařské umění působilo na uměleckou činnost dílny Petra Parléře.⁴⁹⁷ Na jiné souvislosti hovořící pro případné kontakty a týkající se vývoje uherské a české měnové reformy upozornil **Henrik Horváth**. Badatel při bližším srovnání ražby uherských a českých florénů příznačně shledal, že obě mince jsou si sice nápadně podobné, ale že český florén co do zručnosti provedení ražebního vzoru za uherským zaostává (zmiňuje se zejména o provedení slaběji viditelných částí končetin).⁴⁹⁸

Roku 1948 vznikla doktorská práce **Erzsébet Vattai** s názvem *Česko-maďarské umělecké vztahy ve středověku*,⁴⁹⁹ v níž autorka čerpala zejména ze soudobé maďarské a německé odborné literatury zabývající se souvislostmi mezi oběma zeměmi. Badatelka shrnula dosavadní stav poznání česko-maďarských uměleckých vztahů a

⁴⁹² Viz Genthon (pozn. 164).

⁴⁹³ Ibidem, s. 19.

⁴⁹⁴ István Genthon, Magyar műkincsek Csehországban, *Apolló* VI, 1937, s. 58–63.

⁴⁹⁵ Viz Dercsényi (pozn. 182).

⁴⁹⁶ Ibidem, s. 35.

⁴⁹⁷ Balogh (pozn. 171), s. 56–57.

⁴⁹⁸ Henrik Horváth, A budai pénzverde művészettörténete a késői középkorban, *Numizmatikai Közlöny* XXX–XXXI, 1933, s. 14–39, s. 19.

⁴⁹⁹ Erzsébet Vattai, *Cseh-magyar művészeti kapcsolatok a középkorban* (doktorská práce), Ústav pro dějiny umění ELTE, Budapest 1948.

v rámci podpory myšlenky vzájemného propojení mezi českým a uherským královstvím v období středověku kladla důraz zejména na historické souvislosti mezi oběma zeměmi, jimiž byl společný obchod či Visegrádské setkání.

V následujícím období 2. poloviny 20. století se maďarské bádání zabývalo vzájemnými uměleckými vztahy, zejména pokud se jednalo o oblast nástěnné malby, sochařství a architektury vznikající po polovině a v závěru 14. století. Problematika nástěnného malířství nejintenzivněji zaměstnávala **Denése Radocsaye**, který podpořil myšlenku o vlivu české malířské školy ve vztahu k nástěnné malbě Zvěstování Panně Marii z bývalého minoritského kostela v Levoči, a to v rámci recepcie rysů malby italské, k jejíž transformaci došlo na dvoře Karla IV.⁵⁰⁰ Další spojitost našel u maleb z pohřební kaple v slovinském Selu (Nagyotlak),⁵⁰¹ kde zjistil příbuznost s nástěnnými malbami z minoritského kostela sv. Akácia v rakouském Bruck an der Mur, které do souvislosti s českou malbou uvedl již dříve Walter Frodl.⁵⁰² V později vydané publikaci *Falképek a középkori Magyarországon* revidující dosavadní stav poznání týkající se nástěnných maleb v Uhrách řadí do tohoto okruhu už i cyklus sv. Doroty z kostela sv. Jakuba v Levoči.⁵⁰³

Vztahem pražské parléřovské huti ke královskému sídlu na Budě se zabýval **László Gerevich**, který se během své kariéry věnoval vyhodnocování nálezů archeologického výzkumu na budínském hradním vrchu⁵⁰⁴ a okolních oblastí staré Budy a Peště a svá pozorování ohledně urbanismu a architektury středověkého města vydal v knize *The art of Buda and Pest in the Middle Ages*.⁵⁰⁵ Ve studii *Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg*⁵⁰⁶ nejdříve předpokládal, že první vlna pražských mistrů dorazila do sídla uherského krále až s počátkem vlády Zikmunda Lucemburského.⁵⁰⁷ Toto tvrzení později poopravil,⁵⁰⁸ když svá pozorování rozšířil na

⁵⁰⁰ Radocsay (pozn. 189), s. 45–46.

⁵⁰¹ Ibidem, s. 59–60.

⁵⁰² Walter Frodl, *Italianisches und Böhmisches in der steirischen Trecentomalerei. Die Fresken der Minoritenkirche in Bruck a. d. Mur*, *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege* V, 1951, s. 99–112.

⁵⁰³ Radocsay (pozn. 196), s. 19.

⁵⁰⁴ O zasazení budínského královského sídla do středoevropského kontextu podrobně v kapitole „Shrnutí“ (Összefoglalás). Gerevich, *A budai* (pozn. 197), s. 261–308.

⁵⁰⁵ Gerevich, *The art of Buda and Pest in the Middle Ages*, Budapest 1971.

⁵⁰⁶ László Gerevich, *Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg*, *Acta Historiae Artium* II, 1954, s. 51–63.

⁵⁰⁷ Ibidem, s. 58.

⁵⁰⁸ Gerevich (pozn. 505), s. 70–71.

větší oblast střední Evropy.⁵⁰⁹ V architektonické struktuře několika uherských hradů⁵¹⁰ zaznamenal – podobně jako již o něco dříve Dobroslava Menclová – výskyt pravoúhlého okna se středovým křížem, profilovaného kombinací zkosené vnější hrany, pásku a čtvrtkruhového výžlabku, jehož typ byl poprvé použit na hradě Karlštejn či snad ještě o něco dříve na Pražském hradě.⁵¹¹ Okna tohoto charakteru se objevila v přízemním patře východního křídla královského paláce, jehož vznik se na základě Anjouovského erbu, který byl nalezen v jedné z místností, předpokládá v období vlády Ludvíka I. Velikého, podle písemných záznamů pak během 50. a 60. let.⁵¹² Zmíněná analogie by podle Gereviche tedy měla odkazovat na určitou formu kontaktu s českou kamenickou dílnou.⁵¹³ Náznak vlivu parléřovské hutě byl zaznamenán rovněž v královském sídle ve Visegrádě, kde po rekonstrukci fragmentů architektury jedné z dochovaných kašen s bohatou skulpturální komponentou provedené **Ernő Szakálem**⁵¹⁴ byla její sochařská složka dána do souvislosti s českou parléřovskou hutí.⁵¹⁵

V období 80. let vznikl katalog k výstavě Ludvíka I. Velikého⁵¹⁶ a dvousvazkový přehled umění v uherském království v letech 1300–1470,⁵¹⁷ v nichž byl opět reflektován spíše vývoj uměleckohistorických vztahů v druhé polovině 14. století. Tradičně méně časté byly úvahy o možných uměleckých spojeních v první polovině století, ale několikrát se objevily. **Ernő Marosi** například ve studii věnované uherskému umění v 14. a 15. století a jeho zasazení v rámci evropského kontextu⁵¹⁸, zmíněné již v předchozí kapitole, upozornil na několik možných spojitostí mezi uherským a českým uměleckým vývojem na počátku 14. století. Za sféru nejvíce ovlivněnou vzájemnými kontakty považoval zejména oblast architektury, která v západní části uherského území přebírala prvky charakteristické pro stavební vývoj v českých, dolnorakouských a

⁵⁰⁹ László Gerevich, Közép-európai királyi műhelyek a XIV. században és a késő gotika, *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemény* II, 1958, č. 3–4, s. 491–534. – Idem, Mitteleuropäische Bauhöfen und die Spätgotik, *Acta Historiae Artium* V, 1958, s. 241–282.

⁵¹⁰ Gerevich, Mitteleuropäische (pozn. 509), s. 247.

⁵¹¹ Menclová (pozn. 284), s. 34.

⁵¹² Gerevich (pozn. 504), s. 277.

⁵¹³ Gerevich (pozn. 505), s. 71.

⁵¹⁴ Ernő Szakál, A visegrádi Anjou-kori palota gótikus kútházának rekonstrukciója, *Magyar Műemlékvédelem 1963–1966*, Budapest 1970.

⁵¹⁵ Ernő Marosi, 116. Kútházakút, in: Marosi – Tóth – Varga (pozn. 32), s. 225–226.

⁵¹⁶ Viz Marosi (pozn. 32).

⁵¹⁷ Viz Bakoš (pozn. 19).

⁵¹⁸ Viz Marosi (pozn. 208).

slezských zemí.⁵¹⁹ Za první spojení s českou či případně rakouskou stavební činností je považována architektura minoritského kostela sv. Ladislava v Levoči, která následně ovlivnila architekturu kostelů na území spišského regionu.⁵²⁰ Prvek oktogonálního pilíře použitého při stavbě kostela sv. Ladislava se dále objevil v architektuře kapitulní síně františkánského řádu v Šoproni,⁵²¹ kterou lze podle Marosiho klást do vztahu s kapitulní síní sázavského benediktýnského kláštera.⁵²² Při stavbě sakristie kostela františkánského kláštera v Széchenyi⁵²³ se naopak poprvé objevilo užití hvězdicové klenby, jejíž uplatnění se předpokládá také v případě zaklenutí sakristie klášterního kostela klarisek v Óbudě.⁵²⁴ České příklady jejího použití jsou doloženy až v pozdním 14. století. Vedle architektonických souvislostí zmínil rovněž později vyvrácené spojení náhrobku pannohalmského opata Sigfrieda (1355–1365) s činností Mistra Michelské madony (náhrobek je nyní dáván do souvislostí spíše s italskou sepulkrální tvorbou).⁵²⁵

Jiné možné spojení spatřoval Marosi v prostředí kovolitecké dílny pracující pro královský dvůr, která vyhotovila druhou královskou pečeť Karla I. Roberta z Anjou z roku 1323.⁵²⁶ Korýtkový záhybový styl, jímž se tato pečeť vyznačuje, lze podle Marosiho mínění spojit s obdobným pojetím ražebního vzoru uherských grošů uvedených do oběhu v prvních letech vlády Karla I. Roberta. Ačkoliv motiv vzoru groše byl převzat z neapolské mince *gigliato*, jeho způsob provedení svědčí o možnosti působení českého předobrazu či působnosti českého mistra. Kontinuitu dílny badatel dokládá rokem 1342, kdy vznikla pečeť Ludvíka I. Velikého, k jejímuž stylovému pojetí lze hledat paralelu v pečetí Karla IV. z roku 1346. Jako předobraz k Ludvíkově pečetí posloužila zmíněná druhá pečeť jeho otce. S druhou pečetí Karla I. Roberta se rovněž úzce pojí i provedení pečetí královny Alžběty Piastovny, jež bez pochyby vznikla ve stejné dílně. Stylově příbuzné oběma královským pečetím jsou pontifikální pečeť biskupa Andráse Bátoriho z Velkého Varadína, vezprémského biskupa Meska, dvě rytířské pečetě palatina Filipa Drugetha a pečeť řádu sv. Jiří založeného roku 1326. Pečeť tak podle Marosiho dokládá, že vedle vlivu italského umění existovaly v prostředí královského dvoru umělecké vazby také v rámci středoevropského prostoru.

⁵¹⁹ Ernő Marosi, *Kapcsolatok Közép-Európa művészetével*, in: Galavicz Géza – Ernő Marosi – Árpád Mikó – Tünde Wehli, *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*, Budapest 2001, s. 107–114, s. 113.

⁵²⁰ *Ibidem*, s. 113.

⁵²¹ *Ibidem*, s. 113.

⁵²² Marosi (pozn. 518), s. 62, pozn. 44.

⁵²³ *Ibidem*, s. 50.

⁵²⁴ Marosi (pozn. 519), s. 114.

⁵²⁵ Pál Lővei – Lívia Varga, *Figurális síremlékek*, in: Marosi (pozn. 19), s. 463–466, s. 463–464.

⁵²⁶ Marosi (pozn. 212), s. 250–251.

V přehledu uměleckých vztahů pro druhou polovinu století Marosi rekapituluje Gerevichovy závěry ohledně vlivu pražské parléřovské dílny na architekturu a sochařské komponenty královského sídla v Budě a připomíná její vazbu na provedení visehradské kašny situované na reprezentačním nádvoří paláce či figurálních fragmentů z hradů Zvolena a Diósgyőru.⁵²⁷ Z druhé poloviny 14. století také pochází drobná socha kojící madony z farního kostela v Piliscabě. Jak Marosi upozornil, typ tváře madony je rysově velmi blízký parléřovskému sochařství.⁵²⁸

Badatel si mimo jiné také povšiml, že do postav římských císařů vyobrazených na iluminacích Uherské obrázkové kroniky se promítly portrétní rysy císaře Karla IV., jehož portrét tak nabyt jisté univerzální platnosti pro vyobrazení hodnosti císaře všeobecně.⁵²⁹ Shledal rovněž jisté analogie ve ztvárnění krajiny na schodištních cyklech větší karlštejnské věže a téhož elementu v iluminacích Uherské obrázkové kroniky. Určité paralely sledoval také ve způsobu panovnické reprezentace na lucemburském a anjouovském královském dvoře, a to v užívání ikonografických motivů dvou ideálních typů panovníka – moudrého vládce a rytířského krále.⁵³⁰

Společné rysy v provedení postav na iluminacích Uherské obrázkové kroniky a v tendencích české malby druhé poloviny 14. století našla také **Tünde Wehli**. Styl Uherské obrázkové kroniky vzniklé nejdříve roku 1358⁵³¹ vnímala v kontextu vývoje malby na jiných královských dvorech jako přirozený výsledek nových malířských tendencí spojený s absorpcí a míšením obrazových motivů, postav a kompozic objevujících se v daném období v malířských dílnách v Neapoli, Paříži a Praze.⁵³² Postavy s řídkým vousem a buclatými tvářemi srovnávala s postavami panovníků z kopií nedochovaného Lucemburského rodokmene.⁵³³ Paralely k prvkům drobných květů, typice stromů či užití tmavšího koloritu zvýrazněného uplatněním světlejších konturových linek spatřovala v malířskému okruhu Mistra vyšebrodského oltáře. Ještě zřetelnější ovlivnění českou knižní malbou našla na obrazových iluminacích rukopisu Istanbulského antifonálu z doby kolem roku 1360.⁵³⁴ Figurální kompozice a provedení

⁵²⁷ Marosi (pozn. 213), s. 46.

⁵²⁸ Ernő Marosi, Erzsébet kitalyné Madonnája, *Ars Hungarica* XXV, 1997, s. 89–96, s. 89, s. 92.

⁵²⁹ Ernő Marosi, Zu den böhmischen Beziehungen der Miniaturen in der Ungarischen Bilderchronik, in: Zbigniew Bania (ed.), *Podług Nieba i zwyczaj polskiego. Studia z historii architektury sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Milobedzkiemu*, Warszawa 1988, s. 195–202.

⁵³⁰ *Ibidem*, s. 45.

⁵³¹ Rok je uveden ve frontispisu kroniky jako počátek práce na textu.

⁵³² Wehli (pozn. 246), s. 21.

⁵³³ Wehli (pozn. 240), s. 29–32.

⁵³⁴ Wehli (pozn. 52), s. 23–25.

miniatur zdobících nepřilíš početnou část iniciál antifonálu odkazuje na analogickou tvorbu české iluminátorské dílny pracující na výzdobě Antifonáře z Vorau. Mimo tuto souvislost badatelka uvedla použití obdobných ikonografických témat, zejména užití ikonografického tématu Madonna dell'Umiltà (Madony Pokorné) vyplňující horní část iniciály „A“ na foliu 1r, která byla populárním tématem jak v italském, tak českém uměleckém prostředí.⁵³⁵

Uměleckými vztahy nástěnných maleb vzniklých v druhé polovině 14. století v Uhrách k širšímu středoevropskému prostoru se v přehledu středověkého umění Uherska z let 1300–1470 zabýval **János Végh**.⁵³⁶ Zkonstatoval, že jak středoevropský, tak italský slohový proud se v nástěnném malířství objevovaly paralelně a vzájemně se ovlivňovaly. Zmínil vliv tyrolsko-rakouského malířství spojeného s působením malířských dílen v Klosterneuburgu a St. Florian, který na malbách v Somorji shledala Vlasta Dvořáková. Spišský region, který z hlediska recepce české malby nabízel nejvíce paralel a analogií, zařadil do vlivu nastupujícího internacionálního slohu. Bezprostřední vztah k pražskému umění shledal na fragmentech nástěnných maleb z kostela sv. Bartoloměje v Brassó s odkazem na malířskou výzdobu rukopisů Václava IV. Nástěnné malby dílny Johanna Aquily, koncem století velmi aktivní, prozrazovaly mimo severoitalské orientace rovněž vztah k českému malířství.⁵³⁷

Jak již bylo vzpomenuto v předchozí kapitole, **Gyöngyi Török** vyslovila domněnku ohledně možnosti, že uherské země hrály zásadní roli v otázce recepce italianismů ze strany českých zemí. Podkladem pro tuto úvahu se stal její stylistický rozbor deskového oltáře s námětem Kalvárie z roku 1427, signovaného Tomášem z Kluže.⁵³⁸ **Mária Prokopp** naproti tomu předpokládala, že umělecký vývoj v obou zemích probíhal v otázce recepce charakteristik italského umění spíše odděleně.⁵³⁹

Na počátku kapitoly zmíněná Henszlmannova paralela mezi visegrádským a karlštejnským hradem je i v současné době v maďarském bádání stále poměrně živá. Naposledy se stavebním vývojem visegrádského hradu a jeho podobou zabýval archeolog **Lajos Bozóki**.⁵⁴⁰ Zmíněné analogie našel zejména v prostorovém uspořádání nižšího hradu, kterému dominuje velká Šalamounova věž. Bozóki uvažoval o tom, že

⁵³⁵ Ibidem, s. 23–25.

⁵³⁶ János Végh, Német és cseh stíluskapcsolatok, in: Marosi (pozn. 19), s. 477–484.

⁵³⁷ Ibidem, s. 483.

⁵³⁸ Török, Problems of European (pozn. 250), s. 133. – Idem, Zur Frage (pozn. 250), s. 50–61. – Idem, (pozn. 249), s. 216.

⁵³⁹ Prokopp (pozn. 233), s. 20–22.

⁵⁴⁰ Lajos Bozóki, Visegrád. Alsó- és Felsővár, *Lapidarium Hungaricum. Magyarország építészeti töredékeinek gyűjteménye VIII. Pest megye II*, Budapest 2012.

třetí patro této věže mohlo eventuálně sloužit jako obytný prostor pro potřeby krále. Předpokládaná dispozice by pak odpovídala patrovému uspořádání větší karlštejské věže, s tím rozdílem, že Šalamounova věž sloužila primárně k obraně přístupu k vyššímu visegrádkému hradu.⁵⁴¹ Obecnější paralely nabízí rekonstrukce klenby čtvrtého patra Šalamounovy věže, jejíž hruškovitě profilovaná žebra jsou v místě zabíhání do stěny stupňovitě okosená. Obdobné řešení se objevilo na vícero místech na území středověkých Uher a jeho příklady lze nalézt i v českých zemích – např. v tzv. kapli sv. Kateřiny na hradě Karlštejn, v sakristii augustiniánského kláštera v Litomyšli atd.

3. Italianismy

3.1 Co je to italianismus?

Pojem italianismus se používá pro označení svěbytných prvků italské kultury, které se zformovaly na území Apeninského poloostrova a jež se podílely a podílejí na utváření vlastního charakteru země. Vedle lingvistické sféry se tento fenomén nejvýrazněji projevil v oblasti výtvarného umění, v níž si toto území po staletí udržovalo dominantní postavení a ovlivňovalo ostatní země evropského kontinentu.

3.2 K vývoji chápání pojmu

Pro období středověku se může pojem *italianismus* jevit ze sémantického hlediska jako nepřesný, neboť italský stát utvořený sjednocením kulturně odlišných částí Apeninského poloostrova vznikl až v druhé polovině 19. století. Ve 14. století se na území Apeninského poloostrova rozkládaly na severu městské státy a na jihu neapolské království, nejednalo se tedy o homogenní územní celek. Termín *Itálie* byl pro dané období cizí, což jej z historického pohledu staví do obtížné pozice a zpochybňuje přiměřenost pro jeho aplikaci ve 14. století. Tato anomálie ve svých důsledcích brání bezvýhradnému přijetí termínu coby vhodného názvu pro pojmenování svěbytných uměleckých, případně lingvistických výrazových elementů charakteristických pro danou oblast a časové zařazení.

Historický kontext procesu zaužívání pojmu je příznačný pro období, v němž probíhal. V době před konstituováním oboru dějin umění jako vědecké disciplíny

⁵⁴¹ Ibidem, s. 72.

ustálilo se v počínající uměnovědné terminologii spojené s popisem místa vzniku děl pravidlo dávat díla geograficky a terminologicky do souvislostí s názvy nově ustanovených států. V 19. století tato praxe přispívala k posílení národního uvědomění nově vznikajících státních celků.⁵⁴² V případě Itálie se badatelé začali uchýlovat k popisu děl původem z Apeninského poloostrova coby k dílům italským, popřípadě majícím italskou formu či charakter.⁵⁴³ Obdobné procesy ve formování uměleckohistorické nomenklatury lze sledovat i v praxi uměleckohistorického dějepisectví ostatních evropských států.⁵⁴⁴

Postup uplatněný při kategorizaci děl vzniklých na vlastním území států se promítl i do popisů děl importovaných či děl vytvořených umělci jiného než domácího původu. Z hlediska šíření prvků charakteristických pro umění z oblastí Apeninského poloostrova za hranice regionu se začalo hovořit o proniku tzv. „italského vlivu“, aby se na základě zavedené terminologie deklarovala stylová příbuznost děl importovaných či děl orientovaných na soudobou uměleckou tvorbu poloostrova s jeho místní tvorbou. Zmíněný úzus byl zaveden i pro období středověkých dějin. V průběhu 19. století a 20. století píší badatelé o uměleckých dílech vzniklých v oblastech Apeninského poloostrova zejména počínajíc závěrem 13. století jako o dílech *italských*, a tak jsou rovněž popisovány i importy a díla zhotovená umělci pocházejícími z tohoto území.

Zakladatel moderní historie umění těžící ze studia písemných pramenů Carl Friedrich von Rumohr píše ve svém hlavním díle *Italienischen Forschungen*⁵⁴⁵ o Giottovi jako o jednom z *italských* malířů.⁵⁴⁶ Ve všech třech svazcích jeho díla je umění původem z Apeninského poloostrova hodnoceno jako italské. Ačkoliv Joseph Archer Crowe a Giovanni Battista Cavalcaselle zvolili pro svou sérii o malířském umění na Apeninském poloostrově historicky korektnější název *A New History of Painting in Italy, From the Second to the Sixteenth Century*⁵⁴⁷, také se nevyhnuli užívání termínu

⁵⁴² K problematice umění a národního uvědomění viz Giovanni Previtali, Die „italienische“ Kunst in der Realität und im Bewusstsein der Italiener, in: Luciano Bellosi (ed.), *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, sv. 2, Berlin 1987, s. 112–115, s. 114.

⁵⁴³ Autoři monografie *A New History of Painting in Italy* Joseph Archer Crowe a Giovanni Battista Cavalcaselle například uvádějí: „Their figures had no longer the pre-dominant antiquated types and forms, but a broader, simpler and more Italian style.“ Giovanni Battista Cavalcaselle – Joseph Archer Crowe, *A New History of Painting in Italy. From the Second to the Sixteenth Century*, sv. 2, London 1864, cit. s. 144.

⁵⁴⁴ K problematice viz pozn. 25.

⁵⁴⁵ Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, sv. II, Berlin 1827.

⁵⁴⁶ Ibidem, s. 4.

⁵⁴⁷ Crowe – Cavalcaselle (pozn. 543), sv. 3.

italské umění.⁵⁴⁸ Podobná praxe pokračuje i s nástupem 20. století. Lionello Venturi v knize zaměřené na počátky benátské malby *Le origini di pittura veneziana*⁵⁴⁹ poměřuje malbu benátské oblasti s malbou italskou, v případě konkrétního umělce hovoří o jejich „*italské duši*“⁵⁵⁰ či se zmiňuje o „*italské mysli*“⁵⁵¹. Zmíněný badatel od roku 1901 vydává také sérii zaměřenou na umění původem z Apeninského poloostrova zahrnující období od počátků prvních křesťanů až ke konci 16. století s názvem *Storia dell'arte italiana*⁵⁵², tedy dějepis *italského* umění. O půl století později vychází publikace Pietra Toesca *Il Trecento*⁵⁵³, v níž se badatel po vzoru autorů Crowea a Cavalcasella uchýlil k uvedení názvů jednotlivých kapitol bez použití přívlastku *italský* (*Architettura gotica in Italia*), dále v textu se však opět objevují termíny *architettura italiana* apod.⁵⁵⁴ Tutéž dvojitou terminologii používá rovněž John White v monografii *Art and Architecture in Italy 1250–1400*.⁵⁵⁵ Rozlišování daných termínů lze považovat za žádoucí, neboť ne každé umělecké dílo vyskytující se na území Apeninského poloostrova lze nazvat „*italským*“⁵⁵⁶, tj. klíčovým pojmem tohoto příspěvku, který bude dále podroben bližšímu zkoumání.

Zmínky o *italském vlivu* či *italianismech* pronikajících do Evropy se objevily v značné části uměnovědných textů, které se tímto fenoménem zabývají. Velké postavy dějepisů umění jako jsou Erwin Panofsky či Millard Meiss užívaly termínů „*the wave of italianism*“⁵⁵⁷ a „*the new Italian mode*“⁵⁵⁸. Zmíněný jev se masivněji projevoval zejména v oblasti malířství, ačkoliv ani médium plastiky nebylo úplnou výjimkou. Ve starších italských studiích spojených se šířením výrazových inovací v oblasti plastiky mimo území Apeninského poloostrova se lze kupříkladu setkat s formulacemi o

⁵⁴⁸ Ibidem, s. 431, s. 470.

⁵⁴⁹ Lionello Venturi, *Le origini di pittura veneziana 1300–1500*, Venezia 1907.

⁵⁵⁰ Ibidem, cit. s. 74.

⁵⁵¹ Ibidem, cit. s. 26.

⁵⁵² Lionello Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, 11 sv., Milano 1901–1940.

⁵⁵³ Pietro Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951.

⁵⁵⁴ Ibidem, s. 7.

⁵⁵⁵ Například užívá výraz *Italian sculpture, Italian painting*. John White, *Art and Architecture in Italy. 1250–1400*, Yale 1993, s. 74, s. 287, s. 439.

⁵⁵⁶ Viz Giovanni Previtali, Geschichte der „Italienischen“ Kunst oder der Kunst „in Italien“?, in: Bellosi (pozn. 542), s. 111–112.

⁵⁵⁷ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge 1958, s. 24.

⁵⁵⁸ Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, Edinburgh 1967, s. 23.

„*propagaci italského umění*“⁵⁵⁹. V novější literatuře je pak přijímán stejně jako v případě média malby pojem *italianismus*.⁵⁶⁰

Problematikou šíření nového uměleckého jazyka do střední Evropy se v oblasti malířství zabýval rakouský historik umění Gerhard Schmidt, který se rovněž přiklonil k používání abstraktního označení „*Italianismen*“⁵⁶¹, případně i v souvislosti s Giottovou tvorbou užil termín „*ars nova*“, který v běžné praxi slouží spíše k označení nového druhu hudebního cítění na počátku 14. století. Maďarská historička umění Maria Prokopp, jež se zabývala daným fenoménem v oblasti nástěnné malby, se uchýlila k užití termínu „*italský vliv*“.⁵⁶² Polský historik umění Romuald Kaczmarek zabývající se v oblasti dané problematiky plastikou, nazval svou monografii příznačně „*Italianizmy*“.⁵⁶³

Český dějepis umění sleduje ve vývoji názvosloví evropský trend. Jen ve stručnosti: Karel Chytil ve studii o deskovém obraze Kladské madony hovoří o uplatnění *italského vlivu*⁵⁶⁴; Antonín Matějček používá rovněž formulaci o *přímém vlivu italských vzorů*⁵⁶⁵; Eugen Dostál k těmto výrazům přidává termín *italské prvky*⁵⁶⁶; Vincenc Kramář píše o deskovém obraze Seslání Ducha svatého z dílny Mistra vyšebrodského oltáře jako o „*nejitalstější desce vyšebrodského cyklu*“⁵⁶⁷; Jaroslav Pešina a Jaromír Homolka do české terminologie zavádějí stále častěji uplatňovaný pojem *italianismus*⁵⁶⁸; Jan Royt dává pojem *italianismus*⁵⁶⁹ už spíše do uvozovek.

Užívání termínů *italský vliv* a *italianismus* ovšem neprobíhá zcela výlučně a bez jistých pochybností. Vedle zmíněných označení se paralelně objevují také přímé odkazy na specifické výrazové prvky jednotlivých regionů Apeninského poloostrova.

⁵⁵⁹ Mario Salmi, Un monumento della scultura pisana a Barcellona, in: Leo S. Olschki (ed.), *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze 1933, s. 125–139, cit. s. 139.

⁵⁶⁰ Josep Bracons Clapés používá termín *italianismus* pro případ, kdy náhrobek sv. Eulálie, zhotovený italským sochařem Lupo di Francesco, následně ovlivnil sepulkrální tvorbu v regionu Katalánie. Josep Bracons Clapés, Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia, *D'Art* 19, 1993, s. 43–51, s. 49.

⁵⁶¹ Gerhard Schmidt, Die Rezeption der italienischen Trecentokunst in Mittel- und Osteuropa, in: Martin Roland (ed.), *Malerei der Gotik. 2. Bd. Malerei der Gotik in Süd- und Westeuropa. Studien zum Herrscherporträt*, Graz 2005, s. 227–238, cit. s. 228.

⁵⁶² Viz Prokopp (pozn. 233).

⁵⁶³ Romuald Kaczmarek, *ITALIANIZMY. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie śródokowo-wschodniej Europy (koniec XIII–koniec XIV wieku)*, Wrocław 2009.

⁵⁶⁴ Chytil (pozn. 43), s. 148.

⁵⁶⁵ Matějček (pozn. 49), s. 24–34, s. 28.

⁵⁶⁶ Dostál (pozn. 34), s. 52, s. 104.

⁵⁶⁷ Kramář (pozn. 58), cit. s. 8.

⁵⁶⁸ Pešina – Homolka (pozn. 94), s. 27.

⁵⁶⁹ Royt (pozn. 123), s. 97.

Již v polovině 19. století se lze setkat kupříkladu s odkazem na „*měkkost benátské školy*“⁵⁷⁰, která je dávana do vztahu s malířskou tvorbou Mistra Theodorika.

Na pochybách o vhodnosti termínů odkazujících direktivně na Itálii byl na příklad Walter Frodl, který v souvislosti s nástěnnou malbou v Korutanech ve 14. století píše o působení „*jižního vlivu*“, který však nemusí být nutně popisován jako „*italský*“.⁵⁷¹ Termín *italianismus* se rovněž nezdá jako vhodný pro popis procesu pronikání nových výrazových prvků z Apeninského poloostrova do dalších evropských zemí Romualdu Kaczmarkovi, který sice termín používá, ale vzápětí dodává, že sice „*...není očividně nový, ale také není vůbec precizní*“⁵⁷².

V současnosti badatelé usilují o co nejužší zařazení zkoumaného objektu do okruhu konkrétní školy či do sféry působení konkrétního umělce. Ne vždy se to ovšem podaří, neboť je třeba pracovat i s takovými příklady, jež jsou novými výrazovými prvky zasaženy jen okrajově či kde již proběhla syntéza dvou odlišných výrazových jazyků, takže je konkretizace v tomto ohledu poněkud obtížná. Určitá míra abstrakce v oblasti nomenklatury užívané pro šíření nového uměleckého jazyka tedy nadále trvá a užití substituenta se prozatím jeví jako jediné možné řešení.

Pátrání po substituentu v písemných pramenech 14. století nenabízí jednoznačný závěr. Ve středověkých písemných pramenech jsou importy obvykle definovány podle místa původu. Takto jsou zaznamenány i v inventáři avignonských papežských sbírek, tedy jako „*opere [...] de Veneciis, de Lombardia*“⁵⁷³ apod. Italský badatel Mario Salmi na základě studia písemných pramenů zavádí pro uměleckou tvorbu Florencie ve 14. století dokonce speciální termín *opus florentinum*.⁵⁷⁴ Ve vzácnějších případech se lze spolehnout na signaturu autora, která klasifikaci maximálně usnadní.⁵⁷⁵ Jedná se však opět o termíny pokrývající jen určitou část okruhu absorbujícího nový umělecký jazyk.

V širším historickém ohledu, tedy i v období před konstituováním oboru dějin umění, lze nejranější „*odborné*“ vyjádření týkající se stylových změn na Apeninském

⁵⁷⁰ Popov (pozn. 36), cit. s. 14.

⁵⁷¹ Walter Frodl, *Die Gotische Malerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944, s. 24.

⁵⁷² Kaczmarek (pozn. 563), cit. s. 11. [překl. aut.]

⁵⁷³ Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Torino 1962, cit. s. 59.

⁵⁷⁴ Mario Salmi, *Il paliotto di Manresa e l'“Opus Florentinum”*, *Bollettino d'arte del Ministero della Educazione Nazionale* X, 1931, č. 9, s. 385–406.

⁵⁷⁵ Např. signatura „*SYMON DE SENIS ME PINXIT SUB A. D. MCCCXLII*“. Simone Martini, Svatá rodina, 1342, tempera na dřevě, 49,5 x 35 cm, Walker Art Gallery, Liverpool. Výjimečné postavení mezi umělci náleží Giottovi, díky jehož nesmírnému vlivu na malířskou tvorbu začal být v odborné literatuře uplatňován pojem *giottismus*. Stěží lze ovšem očekávat, že by se v uměnovědném diskurzu masivně ujaly obdobné termíny typu „*martinismus*“ či „*altichierismus*“. Platí to i pro místní „*-ismy*“, kdy kupříkladu slovo „*sienismus*“ zní uchu stále ještě přirozeně, což již nelze říci o pojmech „*padovanismus*“ či „*bolonismus*“; v těchto případech zůstává i nadále vhodnější užití pojmu „*škola*“.

poloostrově v období přelomu 13. a 14. století nalézt v traktátu *O malbě* Cennina Cenniniho: „*Il quale Giotto rimutò l'arte del dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno.*“⁵⁷⁶ Cennini ovšem nehovoří o probíhajících změnách ve smyslu vzniku italského, nýbrž *moderního umění*. K změně výkladu došlo až interpretací Carla Friedricha von Rumohra, který pojem moderní zaměnil za pojem italské.⁵⁷⁷ Lorenzo Ghiberti se ve svých *I commentarii*⁵⁷⁸ drží Cenniniho formulace a píše o *novém umění*: „*Arrechò l'arte nuova, lasciò la roçeza de'Greci, sormontò excellentissimamente in Etruria*“⁵⁷⁹. Rovněž Giorgio Vasari svůj proslulý termín „*maniera italiana*“ používá nejdříve pro období 15. století,⁵⁸⁰ pro období Giottova působení preferuje formulaci „*maniera vecchia di Giotto*“⁵⁸¹.

Jak badatelé, tak samotní umělci zabývající se uměleckou tvorbou na Apeninském poloostrově se shodují v popisu období přelomu 13. a 14. století coby zlomovém okamžiku v dějinách umění, kdy toskánská syntéza byzantské tradice a gotické inovativnosti vyústila v Giottovo trojrozměrné definování prostoru obrazu, prvku, jenž se dále šířil zejména díky aktivní mobilitě umělce.⁵⁸² Obdobně v oblasti vývoje italského jazyka proběhly důležité změny, které je možno spojovat s určitým stupněm vzrůstajícího národního vědomí ve smyslu o mnohá staletí později užívaného pojmu národního uvědomění. S trochou nadsázky lze přelom 13. a 14. století skutečně považovat za počátek „*italského*“ umění,⁵⁸³ ačkoliv se i nadále jedná o přívlastek diskutabilní.

Z hlediska vývoje všeobecné nomenklatury se uplatnění pojmu *italský* objevilo až v 16. století, kdy přívlastek sloužil právě k označení jazyka vyvinutého z tzv. jazyka *volgare fiorentino* užívaného během období od 14. do 16. století v toskánské oblasti.⁵⁸⁴ Přívlastek je zaveden také do názvosloví dobové literatury zabývající se uměním a jeho

⁵⁷⁶ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*, e-book, 2014, zdroj: <http://www.liberliber.it/online/autori/autori-c/cennino-cennini/il-libro-dellarte.pdf>, cit. s. 56, vyhledáno 21. 3. 2016.

⁵⁷⁷ „... dass Giotto von den Griechen abgewichen sei und bei die Kunstübung der Italienener durchaus erneut habe.“ Rumohr (pozn. 545), cit. s. 42.

⁵⁷⁸ Lorenzo Ghiberti, *Commentario II*, in: Julius von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien 1896.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, cit. s. 375.

⁵⁸⁰ Viz kapitola o Antonellovi da Messina: Giorgio Vasari, *Le Vite 1568 (Edizione Giuntina)*, e-book, 2006, s. 275, http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf, vyhledáno 21. 3. 2016.

⁵⁸¹ *Ibidem*, cit. s. 188.

⁵⁸² Giovanni Previtali, *Der Beginn der italienischen Kunstgeschichte. Das frühe Trecento*, in: Bellosi (pozn. 542), s. 120–123.

⁵⁸³ Giovanni Previtali, *Mittelaltarlische Kunst und die italienische Kunst*, in: Bellosi (pozn. 542), s. 115–117, s. 115.

⁵⁸⁴ Heslo *toscano*, in: Encyklopedie Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/toscano/>, vyhledáno 21. 3. 2016.

dějinami.⁵⁸⁵ Samotný název *Itálie*, z něhož se přídavné jméno odvozuje, nemá ovšem původ až v terminologii užívané v 16. století. Pro Apeninský poloostrov volí název Itálie již starořecký historik Strabón v páté knize svého traktátu *Geografia*,⁵⁸⁶ a teoreticky tak mohl přívlastek existovat již v této době.

Ačkoliv se tedy zdají být pojmy *italský* vliv či *italianismus* pro 14. století výrazem historicky nevhodným, jedná se o termín, který má v dějinách Apeninského poloostrova jistou tradici, jakkoliv jsou zeměpisné, kulturní a historické podmínky mezi Strabónovou Itálií a tím, co se pod tímto pojmem teoreticky zamýšlí pro období trecenta, odlišné. Proto se i zvláště s ohledem na dosavadní praxi uměnovědné literatury nelze termínu zcela zřeknout, neboť příhodnější substituent pro označení obtížněji zařaditelných děl užívajících prvků nového uměleckého jazyka původem z Apeninského poloostrova by se jen velice těžce našel.

3.3 Závěr 13. století a vznik nového slohu

Ve 13. století vstřebával Apeninský poloostrov nadále podněty z byzantského umění, které bylo vítaným zdrojem nových impulzů pro další vývoj italského umění. Nejsilněji se tyto kontakty projeví v prvním a sedmém desetiletí 13. století, kdy se v italských uměleckých centrech usadily nové generace byzantských umělců. S poslední vlnou příchozích dospělo umění Apeninského poloostrova do stádia, kdy italští umělci sami začali tvořivě transformovat přejaté podněty vlastním způsobem.⁵⁸⁷

Jak postuloval Erwin Panofsky, od zániku římské říše a zapomenutí antické kultury jsou dějiny umění svědky návratů, malých renesancí, ožívování zaniklé antické tradice.⁵⁸⁸ Umělci se během těchto okamžiků vědomě či podvědomě vraceli ke kořenům antického umění, což se záhy projevilo v citacích (topos) nebo citujících transformacích antických děl. Zatímco Apeninský poloostrov více či méně ztratil na určitou dobu kontakt se svými kořeny, umělecká centra byzantské říše antickou tradici ve své transformované striktně podřízené zobrazovacímu kánonu podobě nadále udržovala.

Apeninský poloostrov čerpal ze své antické minulosti formou využívání *spolii* coby esteticky i historicky zajímavého stavebního materiálu⁵⁸⁹ a přejímal podněty

⁵⁸⁵ Srov. Vasari a jeho *maniera italiana*. K pojmu *maniera* více Antonio Pinelli, „Maniera“ in Vasari, in: idem, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 2003, s. 94–116.

⁵⁸⁶ Strabo, *Geographica*, ed. Johann Philipp Siebenkees, Leipzig 1798, s. 95.

⁵⁸⁷ Otto Demus, *The Dawn of European Painting*, in: idem (pozn. 409), s. 205–241, s. 207.

⁵⁸⁸ Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York 1972, s. 42–113.

⁵⁸⁹ K tématu více Michael Greenhalgh, *The survival of Roman antiquities in the Middle Ages*, London 1989.

z byzantského umění, a to i za použití velmi nevybíravých prostředků.⁵⁹⁰ V průběhu 13. století proběhl větší počet těchto návratů k antice,⁵⁹¹ recepce tvorby antických umělců v samotném závěru století následně přispěla k položení základu budoucího umění, označovaného jako renesanční. Absorpce podnětů z antického umění probíhala paralelně v oblasti Apeninského poloostrova i na území Byzantské říše. Zatímco v byzantském prostředí snaha o navrácení antické tělesnosti do uměleckého výrazu kulminovala na nástěnné malbě Smrti Panny Marie ze západní stěny kostela monastýru v Sopočani a poté byla postupně „kultivována“ zobrazovacím kánodem,⁵⁹² Apeninský poloostrov neomezovaný striktními pravidly způsobu zobrazování využil impulzů vlastním způsobem.

Lze se domnívat, že ke vzniku „nového umění“ na území Apeninského poloostrova přispělo více faktorů. Předně během 13. století ve vlnách probíhalo vstřebávání podnětů z oblasti definování prostoru „progresivnějšího“ byzantského umění prostřednictvím migrace byzantských umělců za prací, importu uměleckých předmětů z Byzance podpořeného dobytím Konstantinopole křižáckými vojsky 1204. Umělecký transfer podporovala i skutečnost, že byzantské umění bylo na Západě pozitivně oceňováno.⁵⁹³

Druhým pravděpodobně ještě důležitějším faktorem, který sehrál významnou roli při tvorbě nového uměleckého jazyka, byl vlastní návrat Západu k antickému umění vstřebáváním antických uměleckých podnětů. Tuto linii lze nejspíše v její kontinuální podobě sledovat od období působení apulského sochaře Nicolò Pisano v toskánské oblasti. Sochař své studium antických náhrobků ze hřbitova Camposanto v Pise zhodnotil při práci na kazatelně určené pro pisánské baptisterium, přičemž jistě roli v Pisanově orientaci směrem k antické umělecké tradici mohl sehrát i sochařův apulský původ.⁵⁹⁴ I přes veškerou inovativnost, kterou nelze pisánské kazatelně upřít, se v Pisanově díle nadále paralelně objevují relikty středověkého umění – hieratická

⁵⁹⁰ Signifikantní je v tomto směru čtvrtá křižácká výprava roku 1204, která vyústila ve vyrabování Konstantinopole.

⁵⁹¹ Výrazný doklad návratu k antickému uměleckému cítění představuje umělecká tvorba pro dvůr Fridricha II. Štaufského v první polovině 13. století.

⁵⁹² Helena Papastavru, *Classical Trends in Byzantine and Western Art in the 13th and 14th Centuries*, in: Falko Daim – Jörg Drauschke (ed.), *Byzanz – das Römerreich im Mittelalter I. Wer der Ideen, Welt der Dinge*, Mainz 2010, s. 183–209, s. 197.

⁵⁹³ William D. Wixom, *Byzantine Art and the Latin West*, in: Helen C. Evans – William D. Wixom (ed.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261*, New York 1997, s. 435–449, s. 436.

⁵⁹⁴ Zde mohlo na mladého sochaře silně zapůsobit umění vznikající pod vládou Fridricha II. Štaufského.

perspektiva a horror vacui. Dílo lze tedy považovat za úspěšnou syntézu středověké a antické tradice.

Pisanův žák a následovník Arnolfo di Cambio se vydal ve stopách svého učitele a systematicky se obracel k antickým předlohám. Sochař poměrně často využíval při svých realizacích spogliového materiálu,⁵⁹⁵ přičemž nejsignifikantnější příklad tohoto druhu lze shledat v umělcově transformaci antické matrony do podoby Madony s dítětem užití na výzdobu náhrobku kardinála De Braye.⁵⁹⁶ Existují názory, že za Giottovým dokonalým pochopení perspektivní zkratky stojí umělcovo studium Arnolfových sochařských děl. Dokonce byla vyslovena hypotéza, že autorem dvou scén Požehnání Jákobovi a Ezau zapuzen Izákem z horního kostela sv. Františka, běžně připisované anonymnímu Mistrovi Izáka, mohl být právě sochař.⁵⁹⁷ V současné době opět spíše převládá názor, že se jedná o Giottovo rané dílo,⁵⁹⁸ ačkoliv tento závěr se opět zcela neobejde bez větších (badatelských) úskalí. Nejsilnější argument proti připsání obou scén florentskému malíři je nedávný restaurátorský průzkum provedený Brunem Zanardim,⁵⁹⁹ který malířskou techniku užitou při vzniku maleb shledal svým způsobem téměř identickou s technikou užitou Pietrem Cavallinim. Postup intonak uplatňovaný při vytváření mozaiky dále nahrává přímému spojení maleb s uměleckou tvorbou v Římě, zejména s Cavalliniho Posledním soudem z kostela sv. Cecílie v Trastevere.⁶⁰⁰ Tvorba samotného Cavalliniho představuje z hlediska vývoje Giottova malířského jazyka nadmíru zajímavou kapitolu. Jak se ukazuje, hledat východiska

⁵⁹⁵ David Friedman – Julian Gardner – Margaret Haines, Introduction, in: idem (ed.), *Arnolfo's Moment. Acts of an International Conference Florence, Villa I Tatti, May 26–27, 2005*, Firenze 2009, s. XI–XXX, s. XV, s. XVII–XVIII.

⁵⁹⁶ Raffaele Davanzo – Arturo Carlo Quintavalle – Giusi Testa et al., *Arnolfo di Cambio. Il monumento del Cardinale Guillaume De Bray dopo il restauro. Atti del Convegno internazionale di studio, Roma–Orvieto, 9–11 dicembre 2004*, Firenze 2010.

⁵⁹⁷ Angiola Maria Romanini, Arnolfo e gli “Arnolfo” apocrifi, in: idem (ed.), *Roma anno 1300. Atti della IV Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma “La Sapienza”, 19–24 maggio 1980*, Roma 1983, s. 27–72. – Roberto Salvini, Noterelle su Giotto a Roma, in: ibidem, s. 175–185. – Luciano Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985. – Angiola Maria Romanini, Gli occhi di Isacco. Classicismo e curiosità scientifica tra Arnolfo di Cambio e Giotto, *Arte medievale* II, 1987, s. 1–56. – Francesco Gandolfo (ed.), *Aggiornamento scientifico all'opera di G. Matthiae. Pittura romana del Medioevo II*, Roma 1988, s. 367. – Angiola Maria Romanini, Arnolfo all'origine di Giotto: l'enigma del Maestro di Isacco, *Storia dell'arte* 65, 1989, s. 5–26. – Franco Renzo Pesenti, Maestri arnolfiani ad Assisi, *Studi di storia delle arti*, 1977, s. 43–53. – Cesare Gnudi, *Giotto*, Milano 1959.

⁵⁹⁸ Serena Romano, La pittura al tempo di Arnolfo. Ancora una volta sul Maestro d'Isacco, in: David Friedman – Julian Gardner – Margaret Haines (ed.), *Arnolfo's Moment. Acts of an International Conference Florence, Villa I Tatti, May 26–27, 2005*, Firenze 2009, s. 47–67. – Dario Fo – Franca Rame, *Giotto o non Giotto*, Modena 2009.

⁵⁹⁹ Bruno Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco*, Milano 2002.

⁶⁰⁰ Alessandro Tomei, La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca, in: Alessandro Tomei (ed.), *Giotto e il Trecento. I saggi*, Milan 2009, s. 31–50, s. 36.

pro malířovo inovativní zachycení prostoru pouze na základě hypotézy o jeho recepci soudobé sochařské tvorby, která je na základě komparace jednotlivých děl v zásadě správná, by mohlo být značně zjednodušující a je na místě otázka, zda se umělci nenaskytla příležitost studovat původní antické malby, o kterých dnes již neexistuje žádné povědomí. Serena Romano využila jako srovnávacího materiálu pro své hypotézy nástěnné malby dochované v pompejských vilách,⁶⁰¹ kde malířské podání draperií některých postav přinejmenším vybízí k zamyšlení.

Závěrem je třeba na účet Giottovy inovativnosti konstatovat, že trojrozměrné zachycení prostoru, pro něž je Giottova tvorba považována za zlomový okamžik v dějinách středověké malby, je poměrně běžným jevem provázejícím nástěnnou malbu ve 13. století na území Byzantské říše. Jak ovšem podotýká řecká historička umění Helena Papastavrou, hlavní rozdíl mezi oběma malířskými koncepcemi tkví v tom, že byzantské nástěnné malby zachycují ideální prostor, zatímco Giotto prostor na svých malbách formuje podle skutečných interiérů a exteriérů.

3.4 K povaze italianismů

V úvodu své monografie *Italianizmy* vyšel Romuald Kaczmarek při kategorizaci italianismů ze studie polského filozofa a historika umění Władysława Tatarkiewiczze.⁶⁰² Tatarkiewicz se zabýval okolnostmi, za nichž docházelo k přeměně jednoho stylu v jiný. Na tom, zda se působení nového uměleckého slohu uplatnilo, se podle badatele podílely čtyři faktory. Své zásluhy na uchycení nových stylových preferencí měli putující umělci, objednavatelé uměleckých děl, nezanedbatelnou roli hrála také tranzitní místa, zejména poutní, kam se soustředila největší míra pozornosti ze strany poutníků a která tak vytvářela pracovní příležitost i pro umělce ze vzdálenějších míst a svou úlohu sehrála i popularita určitého uměleckého díla.

Podle Tatarkiewiczovy teorie lze italianismy rozlišovat **podle míry záměrnosti transmise** – zda proces jejich přenosu proběhl **samovolně** prostřednictvím umělců putujících z vlastní iniciativy na sever, či naopak **cíleně** na přání objednavatele. Vytváří se tak skupiny italianismů:

- 1) neúmyslné
- 2) úmyslné

⁶⁰¹ Romano (pozn. 598), s. 53–54.

⁶⁰² Władysław Tatarkiewicz, Przerzuty style, in: Władysław Floryan (ed.), *Księga ku czci Władysława Podlacha*, Wrocław 1957, s. 55–63.

Dále je možné italianismy diferenciovat **podle míry výtvarné kvality**, kterou byla schopna transmise zprostředkovat. Stupeň kvality italianismů se lišil v závislosti na způsobu jejich zprostředkování, tj. jakou cestou k přenosu docházelo. Mezi nejbližšími příklady přenosu italianismu patří importy děl vzniklých na území Apeninského poloostrova, které byly posléze přineseny do Zaalpí. Podobného charakteru jsou i případy, kdy italský umělec přišel do Zaalpí dílo osobně vyhotovit, či případně kdy se umělci ze Zaalpí vydali na školení do Itálie, kde měli možnost patřičnou uměleckou techniku řádně nastudovat. Jiný případ představují díla provedená lokálními umělci, kteří se snažili charakter nového výrazového jazyka děl původem z Apeninského poloostrova o své vlastní iniciativě napodobit. Za inspiraci jim mohly sloužit skicáře či tvorba jiného umělce, který byl v přímém kontaktu s uměleckým výtvarným výrazivem Apeninského poloostrova. Na základě této charakteristiky lze italianismy ve výtvarném umění rozdělit na italianismy:

- 1) **původní** (neboli **pravé**, tj. importy či díla provedená italskými a v Itálii vyškolenými umělci na územích ležících mimo Apeninský poloostrov)
- 2) a na italianismy **mimetické** (díla provedená lokálními umělci).

Podle **Kaczmarka** představuje tento druh kategorizace pro historika umění největší výzvu, neboť hranici mezi oběma skupinami není vždy snadné určit. Badatel se přiklání po vzoru Tatarkiewiczovy studie k rozlišování italianismů na základě toho, zda se jedná o importy či díla vytvořená podle italského vzoru, technicky kvalitně provedená, na italianismy **čisté** a na italianismy **částečné**. U částečných italianismů se pochopení sledovaného vzoru obvykle míjí účinkem a omezuje se pouze na napodobení určitého uměleckého rysu či určitého uměleckého motivu.

Jinou možností kategorizace, do jisté míry odrážející splynutí specifik obou výše uvedených způsobů členění a zaměřené na jakost uměleckého díla, nepřímo navrhl Vlasta Dvořáková, která skupinu italianismů dělila na příklady **nižší** a **vyšší** umělecké **kvality**. Kvalitní díla vznikala pro vysoce postavené objednavatele, kteří si ze své pozice mohli dovolit tento druh exkluzivity a aktivně se podíleli na procesu přenosu nového slohu, zatímco díla nižší kvality spojovala s migrací umělců hledající práci směrem na sever, a k přenosu tak docházelo pasivně.

Vedle dalších rozlišovacích kritérií, jež Tatarkiewicz pro stylové přeměny použil (blízké – daleké; geografické – historické), kategorizoval dále tento badatel přeměny stylu podle toho, zda za jejich uplatněním stály motivy individuální či více společné. U italianismů pronikajících do Zaalpí je tak potřeba se ptát, zda zde převažující roli hrály

preferenci objednavatele, či zda jsou výsledkem probíhajících kulturních změn. Snaha po odpovědi s sebou přináší další otázky, zvláště pokud se jedná o způsob recepce italianismu na vyšší, aktivní úrovni,⁶⁰³ neboť při četnosti výskytu italianismů v Zaalpí se se může zdánlivě zdát, že u většího počtu objednavatelů vznikla určitá potřeba vlastnit dílo oplývající oním novým specifickým slohovým rázem.

Tento moment lze v zásadě shledat určujícím pro přenos italianismů na úrovni skupiny uměleckých děl zahrnovaných pod pojem dvorské umění, neboť prostředí dvorů svým zastoupením nejlépe odpovídá představě o okruhu aktivně vystupujících objednavatelů s vlastními preferencemi. I aktivně zadané zakázky se ovšem nevyhnou pátrání po konkrétních pohnutkách, které za objednávkou stály, zvláště pokud je zkoumaným obdobím první polovina 14. století. Problematika spojená s pokusy o vymezení a určení motivů přenosu probíhající na vyšší úrovni bude dotčena v následujícím exkurzu.

3.5 Apeninský poloostrov jako zdroj umělecké inspirace pro další evropské země v období 13. století

V průběhu 13. století vystupuje Apeninský poloostrov ještě spíše jako recipient a zdatný zprostředkovatel uměleckých podnětů čerpajících z umění Byzantské říše,⁶⁰⁴ kdy se objevuje zájem o export uměleckých realizací, jejichž originalitu uměleckého zpracování lze přičíst domácím umělcům. Za autentický produkt umělecké tvorby Apeninského poloostrova lze považovat medium *cosmatesca*, které vzniklo na přelomu 11. a 12. století spojením antické a byzantské tradice. V zaalpské oblasti se jednalo o poněkud svěbytný prvek výzdoby interiérů a exteriérů. Opat Suger na adresu jedné blíže nespecifikované mozaiky či právě již možného *cosmatesca* poznamenal, že se jedná o element „*contra novum usum*“,⁶⁰⁵ tedy prvek, který svou povahou vyčníval z gotického slohu a jehož odlišné slohové kvality si tak byl patrně vědom.⁶⁰⁶

⁶⁰³ Viz Vlasta Dvořáková a její rozlišení šíření italianismů na pasivní, které mají obvykle nižší uměleckou kvalitu a které bývají zpravidla prováděny ptujícími umělci (zhledajících obživu) a na italianismy aktivní, u nichž míra umělecké kvality roste, neboť jsou prováděny na žádost bohatých panovnických rodů či vysoce postavených hodnostářů. Dvořáková (pozn. 120), s. 160.

⁶⁰⁴ Paul Binski, *The Cosmati and romanitas in England. An overview*, in: Lindy Grant – Richard Mortimer (edd.), *Westminster Abbey. The Cosmati pavements*, Aldershot 2002, s. 116–134, s. 119–123.

⁶⁰⁵ Opat Suger, *De Administratione*, in: idem, *On the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, ed. Erwin Panofsky, Princeton 1979, cit. s. 46–47.

⁶⁰⁶ Binski (pozn. 604), s. 117.

Podobně jako se v minulosti stal na vybraných místech za Alpami žádaný excerpovaný materiál⁶⁰⁷ a další importy uměleckých předmětů spojené se zaniklou římskou říší či odkazující na svůj původ za hradbami věčného města – v anglické odborné literatuře označované jako *romanitas*⁶⁰⁸, v německé *opus romanum*⁶⁰⁹ –, podařilo se také cosmatescu ve 13. století proniknout do Zaalpí. Jako raný příklad tohoto druhu lze uvést užití cosmatescového dekoru na výzdobu oltární menzy dómu Nanebevzetí Panny Marie v Gurku, jejíž zhotovení je dáváno do souvislosti s působením biskupa Ekkeharta.⁶¹⁰

Cosmatesco se ovšem snad i poněkud nečekaně uplatnilo i při výzdobě podlah a náhrobků sv. Edwarda Vyznavače a anglického krále Jindřicha III. na místě posledního odpočinku anglických králů ve Westminsterském opatství. Ačkoliv okolnosti volby dekoru gurkské menzy jsou poměrně nejasné, v případě westminsterských zakázek lze hovořit o cíleném zájmu ze strany objednavatele Jindřicha III., který se v době přestavby westminsterského opatství rozhodl vytvořit pro světce nový náhrobek. Westminsterský opat a králův diplomat Richard de Ware s sebou ze svého dvouletého pobytu v Římě přivedl italské umělce vyškolené v technice cosmatesca patrně již s jasným záměrem. V jakém sledu práce na náhrobku a podlaze probíhaly, není do dnešní doby zcela jasné. Obecně se předpokládá, že nejprve byla provedena podlaha a následně náhrobek, současnému bádání však zjevně nic nebrání uvažovat i o postupu opačném.⁶¹¹

Snad pod dojmem této úspěšné realizace umocněné cestami anglického krále Edvarda I. na Sicílii, do Orvieta a Říma vznikl i náhrobek pro anglického krále

⁶⁰⁷ Ibidem, s. 119–123. Dále viz Greenhalgh (pozn. 589).

⁶⁰⁸ Binski termín *romanitas* poprvé pro označení těchto importů používá ve své monografii *Westminster Abbey and the Plantagenets* v kapitole *Romanitas. St. Edward's shrine and the tomb of Henri III*: Paul Binski, *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power, 1200–1400*, New Haven 1995, s. 93–107. Termín *romanitas*, který Binski užil v souvislosti s westminsterskými pracemi, však neodpovídá tradičnímu významu odkazujícímu na antickou římskou kulturu a má spíše poukazovat na spojení s římským původem umělců. Zkoumaná díla byla totiž zjevně vytvořena přímo v interiéru opatského kostela a jednalo se o originály ze 13. století. Z kontextu, který Binský nastínil, nadto vyplývá, že se mu nejedná pouze o samotný odkaz na skutečnost, že provedená díla byla zhotovena pod vedením umělců původem z Říma. Badatel pojem *romanitas* užil i v souvislosti s dvorem Filipa IV. Sličného v případě galerie soch králů z Grand-Salle du Palais de la Cité.

⁶⁰⁹ Peter Cornelius Claussen spojuje termín *opus romanum* s papežským Římem: „...man ein Interesse hatte, opere Romano seine Zugehörigkeit zum päpstlichen Rom deutlich zu machen.“ Peter Cornelius Claussen, Pietro Oderisio und die Neuformulierung des Italienischen Grabmals. Zwischen *opus romanum* und *opus francigenum*, in: Jörg Garms – Angiola Maria Romanini (edd.), *Sammelwerk Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses "Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia" (Rom, 4. – 6. Juli 1985)*, Wien 1990, s. 173–200, s. 174.

⁶¹⁰ Karl Ginhart – Bruno Grimschitz, *Der Dom zu Gurk*, Wien 1930, s. 36.

⁶¹¹ Paul Binski, *The Cosmati and „romanitas“ in England*, s. 127.

Jindřicha III.⁶¹² Je zvažována možnost, že návrh na náhrobek vzešel ze sochařské dílny Arnolfa di Cambia.⁶¹³

Nabízí se otázka, co se v obou případech skrývalo za rozhodnutím užít *cosmatesco*. Paul Binski se domnívá, že svou roli zde sehrálo více faktorů. Od 20. let 13. století mělo westminsterské opatství k Římu výjimečný vztah;⁶¹⁴ v tu dobu totiž získalo privilegium určité nezávislosti a podřizovalo se pouze apoštolské a královské autoritě.⁶¹⁵ Dalším faktorem mohla být potřeba materiální manifestace římské kultury, která by potvrzovala oddanost svatopetrskému stolci.⁶¹⁶ Způsob zvolený k provedení náhrobku, ve kterém měly být uloženy ostatky anglického svatého krále, tak direktivně odkazoval na dobové římské kulturní prostředí. Binski však zároveň považoval za nepravděpodobné, že by přítomnost *cosmateských* mozaik prezentovala preferenci stylu královského patronátu.⁶¹⁷

Vedle Binského se problematikou užití *cosmatesca* v interiéru westminsterského chrámu zabývali také Peter C. Claussen a Julian Gardner. Claussens při hledání odpovědí, co bylo příčinou pozvání italských umělců do Westminsterského opatství, uvedl čtyři možné faktory, které mohly k zadání této zakázky římským pracovníkům přispět:

- 1) již v této době existující slabost pro umění vznikající na Apeninském poloostrově, nikoliv antické, ale soudobé umění papežského Říma;
- 2) na opata Richarda de Ware zapůsobil jeho pobyt v Římě;
- 3) funkce díla, která by mohla být spojená s myšlenkou kosmologického charakteru;
- 4) záměr pohřbit svatého předka pod „římským kamenem“.⁶¹⁸

Nápis s datem spojeným s obdobím prací na náhrobku Edvarda Vyznavače podle Claussena odkazuje na dobu, kdy se anglické naděje na získání mocenského vlivu v Itálii rozplynuly. Motívem pro použití *cosmatesca* mohla být tedy spíše snaha podtrhnout význam Westminsterského opatství a jeho spojení s papežským Římem,

⁶¹² Paul Binski, *The Cosmati at Westminster and the English Court Style*, *Art Bulletin* LXXII, 1990, č. 1, s. 6–34, s. 22.

⁶¹³ *Ibidem*, s. 25. Arnolfo di Cambio byl od roku 1277 ve službách neapolského krále Karla I. z Anjou, který se mohl přičinít o získání kamenů potřebných pro zhotovení náhrobku. Binski, *The Cosmati and „romanitas“*, s. 130–131.

⁶¹⁴ Binski (pozn. 608), s. 95.

⁶¹⁵ *Ibidem*, s. 63–66.

⁶¹⁶ *Ibidem*, s. 98.

⁶¹⁷ Binski (pozn. 608), s. 105.

⁶¹⁸ Claussen (pozn. 609), s. 188–190.

církvi a papežskou politikou všeobecně. Jednalo by se pak o materiální manifestaci těchto snah.⁶¹⁹

Další faktor, který mohl hrát rozhodující roli, je samotná kvalita materiálu. Julian Gardner⁶²⁰ předpokládal, že jedním z určujících činitelů, proč byl náhrobek Jindřicha III. proveden na „římský způsob“, mohla být módnost porfyrového materiálu, který byl v Evropě použit při vícero zakázkách na sepulkrální monument. Gardner také upozornil, že Řím ve 13. století vystupoval jako důležité umělecké centrum, svou produkcí srovnatelné s uměleckým centrem francouzského královského dvora. Funkce střediska jako vzoru pro zbytek evropských států by pak byla vnímána jako přirozený proces.⁶²¹

Z uvedeného příkladu a prezentovaných vysvětlení od různých autorů vyplývá, že zatímco Claussen se domnívá, že ocenění stylu je jedním z možných příčin přenosu, Binski na tuto hypotézu pohlíží skepticky. Jiným zdůvodněním akceptace díla odlišného slohového charakteru, je propagace určité myšlenky, se kterou je slohová kvalita spojována, ovšem neděje se tak kvůli stylové hodnotě samotné.

Další oblastí, kde docházelo k transferu specifického slohového charakteru vznikajícího na Apeninském poloostrově, je médium knižní malby. V mnoha případech se počínající italianismy dostávaly dále do Evropy často ještě v semitransformované podobě „maniera greca“ exportem knih z boloňských iluminátorských dílen. Tímto způsobem bylo dopraveno množství svazků například do Paříže,⁶²² přičemž rozšiřovateli iluminovaných knih byli často samotní studenti, kteří zde studovali.⁶²³ U transportovaných rukopisů či putujících iluminátorů do Zaalpí si zaslouží zvláštní pozornost linie vlivu dílny Giovanniho da Gaibana, jehož malířský jazyk pronikl patrně prostřednictvím některého z jeho žáků i do střední Evropy. Dříve se u některých z těchto děl uvažovalo o přímém autorství Giovanniho da Gaibana, dnes se italské uměnovědné bádání kloní spíše k jeho pokračovateli. Mezi příklady této tvorby patří misál zhotovený patrně po roce 1259 pro benediktinské opatství v Admontu, jehož

⁶¹⁹ Ibidem, s. 192.

⁶²⁰ Julian Gardner, The Cosmati at Westminster. Some Anglo-Italian Reflexions, in: Jörg Garms – Angiola Maria Romanini (edd.), *Sammelwerk Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses „Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia“ (Rom, 4.–6. Juli 1985)*, Wien 1990, s. 201–216, s. 214.

⁶²¹ Ibidem, s. 215.

⁶²² Karl Georg Pfändtner, Die Anziehungskraft der Universitäten. Quellen zu Migrationsbewegungen von schreiben und Buchmalern in der Mittelalterlichen Boom-Region Bologna, in: Christine Beier – Evelyn Theresia Kubina (edd.), *Wege zum illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wien 2014, s. 45–65, s. 61.

⁶²³ Ibidem, s. 61.

objednavatelem mohl být salcburský biskup Vladislav Slezský, který před svým jmenováním pobýval v Padově,⁶²⁴ či admontský opat Engelbert, absolvent padovské univerzity.⁶²⁵ S prvním uvažovaným objednavatelem by se mohla pojít i jiná objednávka týkající se žaltáře,⁶²⁶ který byl snad určen pro Helenu Saskou, ženu vratislavského knížete Jindřicha III. Bílého, staršího bratra salcburského biskupa. Další ze skupiny rukopisů představují dvě vícesvazkové bible původu z cisterciáckého kláštera Alzella.⁶²⁷

O služby italských umělců měli přirozeně zájem i cizinci pobývající dlouhodobě v oblasti Apeninského poloostrova. Francouzský a španělský vysoký klér využíval služeb italských sochařů při zakázkách na zhotovení nákladných náhrobků odpovídajících jejich statutu. Výmluvným příkladem je náhrobek kardinála Guillaume de Braye, zhotovený italským sochařem Arnolfem di Cambio, či náhrobek biskupa Consalva Rodrigueze z Albano Laziale.

Stejně jako italští iluminátoři expandovali do prostoru za Alpami, přicházeli umělci ze Zaalpí na studia do italských iluminátorských dílen. Z písemných pramenů je patrné, že pro 13. století lze v boloňských iluminátorských dílnách doložit výskyt písařů a iluminátorů neitalského původu.⁶²⁸ Snad právě prostřednictvím podobných cest zaalpských umělců na území Apeninského poloostrova se i na území Francie a Anglie objevila již v sedmém desetiletí 13. století jistá tendence k zdůraznění plasticity figur v rukopisech *Žaltáře sv. Ludvíka* či *Apokalypsy Gulbenkian*.⁶²⁹ V iluminacích Gulbenkianské Apokalypsy se uplatnil nový způsob v procesu tvorby miniatur. K obvyklému postupu se v závěrečné fázi výzdoby přidala ještě vrstva tahů světlé barvy zdůrazňující ony části miniatur, na něž v obrazovém plánu dopadá světlo.⁶³⁰

Proud umění vznikajícího na Apeninském poloostrově ve 13. století se dotkl také českých a uherských zemí. V českém prostředí lze tento jev sledovat zejména na

⁶²⁴ Admontský misál, Itálie (Padova), kolem 1264/1270, Lisabon, Museu Calouste Gulbenkian, ms. La. 222. – [GCM] Giordana Canova Mariani, heslo 6. Graduale e Sacramentario, in: Giovanna Baldissin Molli – Giordana Mariani Canova – Federica Tonioli (edd.), *La miniatura a Padova dal medioevo al settecento*, Modena 1999, s. 55–56.

⁶²⁵ Prokopp (pozn. 233), s. 31.

⁶²⁶ Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms 36.1950. – [GCM] Giordana Canova Mariani, heslo 5. Salterio, in: Giovanna Baldissin Molli – Giordana Mariani Canova – Federica Tonioli (edd.), *La miniatura a Padova dal medioevo al settecento*, Modena 1999, s. 52–54.

⁶²⁷ *Ibidem*, s. 54.

⁶²⁸ Mary A. Rouse – Richard H. Rouse, Wandering scribes and travelling artists. Raulinus of Fremington and his Bolognese Bible, in: Jacqueline Brown – William P. Stoneman (edd.), *A Distinct Voice. Medieval Studies in Honor of Leonard E. Boyle, O.P.*, Notre Dame 1999, s. 32–67, s. 33.

⁶²⁹ Michele Tomasi, *L'arte del Trecento in Europa*, Torino 2012, s. 46–48.

⁶³⁰ Helena Soukupová, Iluminované rukopisy z kláštera bl. Anežky v Praze na Františku, in: Jaromír Homolka (ed.), *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1983, s. 131–146.

příkladech iluminovaných rukopisů. Spojení s iluminátorskými dílnami vedlo zřejmě přes řád františkánů.⁶³¹ Pro Uhry je doložena zpráva o povolání dvou italských umělců za účelem zhotovení náhrobku pro bl. Markétu Uherskou.⁶³²

3.6 Italianismy v evropském umění v první polovině 14. století: Otázka preference stylu, přenosu myšlenkových konceptů a role kulturních souvislostí

Jestliže umění vznikající na Apeninském poloostrově v závěru 13. století lze podle Cenniniho formulace spojit se vznikem moderního umění, pak je na místě se ptát, zdali italianismy pronikající z území Apeninského poloostrova do Zaalpského prostoru lze považovat za známku jisté pokrokovosti, či zda se jedná o přirozený proces, podmíněný migrací umělců (tato linie bude v rámci exkurzu o dvorském umění vypuštěna) a touhou objednavatelů po odlišení a exkluzivitě (exotičnosti), na něž kvality nově utvořeného uměleckého jazyka neměly výrazný vliv.

Podle Thomase Esera⁶³³, zabývajícího se pronikáním italianismů do sochařské produkce na území dnešního Německa v první polovině 16. století, lze skutečně jev přejímání italského uměleckého výraziva, které probíhalo vědomě a záměrně, chápat jako stupeň jistého pokroku. Přenos italianismů Eser spojil s přáním objednavatele a jeho potřebou zvýšit společenský status. Renesanční italianismus tak na sebe vázal podobu stylu majícího zvláštní politický význam a byl chápán jako určitý způsob legitimizace spojené s potřebou prosadit se.

Vyzdvihnutí hodnoty slohu jako vedoucí kvality italianismu v období 14. století však v podstatě brání další Eserovy závěry. Badatel se totiž domníval, že ani sebelepší kulturní, obchodní, cestovní či jiné kontakty nemohly být skutečným základem pro aktivní recepci italianismů (!). Eser souhlasil i s postojem Heinricha Wölfflina, kterého přejímání italského výrazového jazyka vysvětlením „*Verlangen nach dem Süden*“ neuspokojovalo. Otázku, proč se objednavatelé rozhodli pro manifestaci svého postavení právě prostřednictvím importovaného stylu, tak nechal v podstatě

⁶³¹ Jan Květ, *Italské vlivy na pozdně románskou malbu v Čechách*, Praha 1927.

⁶³² Práce na náhrobku jsou pramenně doloženy. Vilmos Fraknoi (ed.), *Monumenta Romana Episcopatus Vespreniensis 1103–1276*, 1. sv., Budapest 1896, s. 291.

⁶³³ Thomas Eser, „Künstlich auf welsch und deutschen sitten“. Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550, in: Bodo Guthmüller (ed.), *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, Wolfenbüttel 2000, s. 319–361, s. 321.

otevřenou.⁶³⁴ Ze zmíněného rovněž nevyplývá, zda je na díle v dobovém kontextu více ceněna jeho slohová kvalita, nebo její politický význam.

Nehledě na Eserovo chybějící vysvětlení podstaty těchto přenosů, je třeba se otázat, zda jsou podobná schémata dotýkající se stylové nebo legitimizační podstaty díla uplatnitelná i pro období 14. století. Je zřejmé, že na Apeninském poloostrově se v závěru 13. století počal utvářet nový umělecký výrazový jazyk. Bylo však základem jeho šíření ocenění jeho slohových vlastností, „myšlenka, vidina“ pokroku či legitimizační politika? Jak nepodcenit a ani nepřecenit dobové publikum? Je nasnadě, že Giottův příspěvek na poli malby, jakož i tvorba jeho současníků, mohla skutečně do značné míry podpořit zájem o přenos nového stylu ve smyslu nevídané rarity, novosti a exkluzivnosti. Lze ovšem tuto hodnotu považovat na poli přenosů italianismů za vedoucí faktor ve společenském prostředí v první polovině 14. století?

Schopnost společenských vrstev ocenit umělecké dílo pro jeho slohové vlastnosti je pro období středověku obtížné posuzovat. Obecně se předpokládá, že první sběratelé, kteří dokázali dílo, a tedy i jeho slohové provedení, ocenit, se ve středověké společnosti objevili až v druhé polovině 14. století.⁶³⁵ Opat Suger sice dokázal ocenit kupříkladu krásu drahokamů a zřejmě i způsob jejich zpracování, ale toto oceňování probíhalo na zcela jiné, duchovně-kontemplativní úrovni.⁶³⁶ Ve 13. století vznikla potřeba královských dvorů zaměstnávat vlastní umělce; spojení této tendence se vznikající chutí cenit si specifických stylových vlastností děl ovšem nelze podložit.⁶³⁷ Pokud je styl ve 13. století ceněn, děje se to zřejmě pro jeho schopnost zastupovat politické zájmy panovníka či určité kulturní prostředí.⁶³⁸ Potřeba skupiny vymezit se vůči zbytku společnosti s sebou obvykle přináší určité specifické stylové nároky (styl jako přínaležitost k určité skupině).

⁶³⁴ Ibidem, s. 321–322.

⁶³⁵ Gustav Cohen – René Schneider, *La formation du génie modern dans l'art de l'Occident*, Paris 1958, s. 323.

⁶³⁶ Suger (pozn. 605.), s. 60–67, s. 64–65.

⁶³⁷ Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, s. 16–19.

⁶³⁸ Ze studie Wolganga Brückleho vyplývá, že patrně již císař Fridrich II. výrazněji zasahoval do podoby uměleckých děl a staveb, které svým odkazem na antiku nabývaly imperiálního, vpravdě císařského charakteru, ačkoliv přímý písemný pramen o císařových záměrech či jeho aktivním přičinění v tomto ohledu neexistuje. Pozdější Fridrichův nástupce spravující jih Apeninského poloostrova, Karel I. z Anjou, měl, alespoň podle florentského kronikáře Giovanniho Villaniho, své vlastní vyhraněné a do jisté míry snad i politicky motivované preference. Štaufský hrad Castel del Monte postavený císařem Fridrichem II. se panovníkovi zdál slovy kronikáře příliš „al modo tedesco“, a rozhodl se tedy postavit nový „al modo francesco“. Wolfgang Brückle, *Stil als Politikum. Inwiefern?*, in: Bruno Boerner – Bruno Klein (eds.), *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin 2006, s. 229–256.

3.7 Přehled bádání pro šíření italianismů ve 14. století

Syntetická studie zabývající se komplexně přenosem italianismů do oblastí mimo Apeninský poloostrov, která by zanalyzovala příčiny šíření a oblasti preference v otázce transmise, doposud nevznikla. Přenos italianismů ve 14. století byl chápán zejména jako předstupeň k šíření italské renesance o století později a 15. století pak bylo s ohledem na tento proces věnováno více pozornosti.⁶³⁹

Vliv italského umění v oblasti malířství ve 14. století na umění ostatních evropských zemích nejprve v krátkosti shrnul **Erwin Panofsky** v kapitole *French and Franco-Flemish book illumination in the Fourteenth Century* obsažené v monografii o raně nizozemském umění.⁶⁴⁰ Následně se jím zabýval i v kapitole *I primi lumi. Italian Trecento Painting and Its Impact on the Rest of Europe* v monografii věnované problematice renesance v evropském umění.⁶⁴¹ Panofsky v obou textech sledoval zejména rozdílné reakce evropských zemí na nové podněty italské malby. Největší příliv italského slohu do dalších částí Evropy shledal kolem roku 1325 a tento jev nepovažoval za náhodný.⁶⁴² Z jeho pozorování vyplynulo, že recepce italianismů nebyla jednoduchým procesem a často se mýjela účinkem. V Anglii a Německu byla doprovázena nedostatkem hlubšího porozumění pro prostorové inovace a trvala pouze krátce, Rakousko se rovněž v otázce přejímání italských prvků zvláště v kompozičním rozvrhu malby rozcházelo s původní koncepcí; ve Španělsku se i přes dlouhodobý vliv italské malby zvláště v katalánské oblasti rozvíjela recepce pouze na úrovni eklektismu. Ve Francii a českých zemích našly italianismy naopak pozitivní odezvu, která se brzy projevila ve schopnosti na tyto podněty samostatně navázat, což oběma zemím zaručilo vedoucí pozice v následujícím vývoji evropského umění. Uherské země jsou v rámci Panofského přehledu problematickým místem. Badatel hovoří o jejich zvláštním postavení v rámci evropského přejímání italianismů, aniž by blíže specifikoval, v čem tato pozice spočívá.

Krátký všeobecný přehled k šíření umění italského trecenta v první polovině 14. století v rámci kapitoly *Arte italiana e arte straiera* italské vícesvazkové edice *Storia*

⁶³⁹ „That the early Trecento painters should gain recognition in the rest of Europe was as inevitable as the water seeks its own level once a significant rise has occurred at one point.“ Erwin Panofsky, *I Primi Lumi. Italian Trecento Painting*, in: Panofsky (pozn. 588), s. 114–161, cit. s. 156.

⁶⁴⁰ Viz Panofsky (pozn. 557).

⁶⁴¹ Panofsky (pozn. 588), s. 114–161.

⁶⁴² Panofsky (pozn. 557), s. 24.

dell'arte italiana zpracovala **Fiorella Sricchia Santorno**.⁶⁴³ Jedná se o přehled veskrze informativní zaměřený na Francii a Španělsko, který nepřináší podstatné změny předešlých závěrů Panofského, je však obohacen o příklady transmise italského sochařství. O něco širší pohled na tuto problematiku poskytl v téže edici o pár let později **Enrico Castelnuovo** v kapitole *L'Italia fuori d'Italia*,⁶⁴⁴ v níž byla shrnuta i situace týkající se recepce italianismů z hlediska německých a rakouských zemí.⁶⁴⁵ Krátkou kapitolu s názvem *La marcia trionfale della pittura italiana* věnoval dané problematice recentně rovněž **Michele Tomasi**, v kapitole shrnul závěry předchozích přehledů.

I když souborná publikace zabývající se transmisí italianismů ve 14. století doposud schází, vznikla řada dílčích studií, které se zabývaly konkrétními příklady přenosu do jednotlivých evropských zemí. Pokud se jedná o země západní Evropy, reflexe přicházela z míst, kde se italské vlivy nejvíce projeví, tj. Francie, Španělska a v menší míře i z oblastí bývalé Svaté říše římské a Anglie.

3.8 Situace v západní Evropě

Francie

Z hlediska území dnešní Francie a západní Evropy vůbec je za hlavní centrum působení nového zobrazovacího stylu italského umění považováno papežské sídlo v Avignonu. Jako nové středisko církevní moci se muselo nutně vyrovnat s uměleckými skvosty, které poutníkům nabízelo původní papežské město, věčný Řím. Ačkoliv Avignon hrál pro přenos italianismů zásadní roli, nelze jeho funkci v této oblasti bez pochybností objasnit.⁶⁴⁶ Lze se ovšem domnívat, že zájem z francouzské strany o italskou uměleckou tvorbu nebyl stimulován pouze přenesením papežství do Francie.

⁶⁴³ Fiorella Sricchia Santoro, *Arte italiana e straniera*, in: Giovanni Previtali (ed.), *Storia dell'arte italiana*, I. *Materiali e problemi*. 3. *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, del religiosità*, edited by Giovanni Previtali, Torino 1979, s. 71–171, s. 80–86.

⁶⁴⁴ Enrico Castelnuovo, *L'Italia fuori d'Italia*, *Arte della città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, in: Giulio Einaudi (ed.), *Storia dell'arte Italiana, Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento. Volume primo. Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, s. 216–227.

⁶⁴⁵ Enrico Castelnuovo, *Italien Ausserhalb Italiens*, in: Luciano Bellosi (ed.), *Kunst der Städte, Kunst der Höfe zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert*, in *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte II*, Berlin 1987, s. 245–299, s. 290–299.

⁶⁴⁶ Pavol Černý uvádí: „Dnes se tomuto městu nad Rhonou z dob tamního pobytu papežů přiznává v první řadě funkce křižovatky různých uměleckých proudů, spíše než ve vlastním slova smyslu postavení centra uměleckého dění, jehož podoba se ostatně dodnes jeví v nepříliš zřetelném světle.“ Pavol Černý, *Du bon du coeur. Poklady francouzského středověkého umění v českých a moravských sbírkách* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2006, cit. s. 41.

Ještě dříve, než v Avignonu začal působit věhlasný sienský umělec Simone Martini, vstoupili do služeb francouzského krále Filipa IV. Sličného italsí malíři původem z Říma – Filippo Rusuti, jeho syn Giovanni Rusuti a Nicolas di Marsi. Společně pracovali na výzdobě králova zámku v Poitiers a jeden z nich je s velkou pravděpodobností autorem nástěnných maleb v kaplích sv. Ducha a sv. Štěpána v katedrále Saint-Nazaire v Béziers.⁶⁴⁷ Je také doloženo, že sám král již dříve před příchodem italských umělců poslal malíře Etienna d'Auxerre, někdy označovaného za umělce královského, ačkoliv toto spojení není doloženo, do Říma. Ze čtyř možných vysvětlení, tj. že byl do Říma poslán za diplomatickým účelem, pro nákup děl, na školení, či aby získal pro krále některé z italských umělců, pouze poslední hypotéza může být nepřímo více podložena. Paul Binski pracuje s předpokladem, že po pádu mocného římského rodu Colonnů byla umělecká rodina Rusutiů uvolněna z jejich služeb, čímž se stala vhodným kandidátem na provedení zakázek pro francouzského krále.⁶⁴⁸ Motivem pro pozvání italských umělců na královský dvůr pak neměla být primárně fascinace stylovou složkou děl, neboť francouzský dvůr si stále udržoval silnou uměleckou pozici vysokých slohových kvalit a na nedostatek vyškolených umělců si nemohl stěžovat. Za pozváním umělců měla stát snaha o rozšíření kultu svatého kapetovského krále Ludvíka IX., který byl roku 1297 svatořečen. Binski upozorňuje na výklad Martina Kauffmana, který se domnívá, že na formování kultu francouzského světce měly značný vliv mendikantské řády.⁶⁴⁹ Rusutiové jako jedna z rodin podílející se na výzdobě kostela sv. Františka v Assisi mohli tuto tendenci posílit, zejména však měli zkušenosti s propagací světce prostřednictvím obrazu. Z raných cyklů sv. Ludvíka IX., jejichž existence je předpokládána, se nic nezachovalo. Nejranější vyobrazení ze Života sv. Ludvíka IX. se nachází v Hodinkách Jany z Évreux od francouzského malíře Jeana Pucella, kdy – jak upozorňuje Binski – se jedná o italianizující zobrazení vycházející z římských, toskánských a umbrijských předloh. Tvorba Jeana Pucella je jinak převážně spojována s vlivem sienské malířské školy, jmenovitě Duccia, jehož reflexe je patrná v další části rukopisu. Mimo římské rodiny

⁶⁴⁷ Millard Meiss, *Fresques italiennes et autres a Beziars*, *Gazette des Beaux Arts* XVIII, 1937, s. 275–286.

⁶⁴⁸ Paul Binski, *Art-historical reflections on the fall of Colonna, 1297*, in: Claudia Bolgia – Rosamond McKitterick – John Osborne (eds.), *Rome Across Time and Space. Cultural Transmission and the Exchange of Ideas, c. 500-1400*, Cambridge 2011, s. 278–290.

⁶⁴⁹ Martin Kauffmann, *The Image of St. Louis*, in: Anne J. Duggan (ed.), *Kings and Kingship in Medieval Europe*, London 1993, s. 265–286, s. 274.

Rusutiů se v minulosti rovněž uvažovalo o přímém pobytu sienského mistra v Paříži; tato domněnka nebyla ale nikdy přímo potvrzena.⁶⁵⁰

Dalším příkladem, který reflektuje umělecké dění na Apeninském poloostrově, je koncept náhrobku pařížského biskupa Simona Matifas de Bucy, který je doplněn nástěnnou malbou zobrazující trůnící madonu s dítětem a po stranách obklopenou dvěma světcí. V horní části nad trůnem vynášejí andělé duši mrtvého do nebe. Ideový koncept odpovídá ikonografické složce náhrobků, které vznikaly v 90. letech 13. století pro kardinály v Římě. Také malba je provedena italianizujícím způsobem; její původní ráz bohužel setřela rozsáhlá přemalba.

Jeana Pucella lze považovat za nejpozornějšího a nejnovativnějšího francouzského recipienta italských uměleckých podnětů. Vzhledem ke královským zakázkám, kterých se umělci dostávalo, lze předpokládat, že s italskými umělci pracujícími pro královský dvůr musel přijít do bezprostředního kontaktu. Absorpce nového uměleckého jazyka je u Pucella tak markantní, že se dokonce uvažovalo o pobytu mistra v toskánské oblasti, který se ovšem rovněž nikdy nepodařilo prokázat. Nověji se spíše uvažuje o zprostředkované znalosti sienské malby, docílené studiem italských importů.⁶⁵¹

Italské vlivy, které podobně jako v jiných evropských zemích zasáhly i ve Francii zejména oblast malby, se posléze asimilovaly s francouzským gotickým slohem a tato syntéza v závěru století vytvořila směr zcela nového stylového ražení.

Španělsko

Ze zemí Iberského poloostrova to byla v první řadě Katalánie, která byla umělecky nejsenzitivnější vůči slohovým inovacím probíhajícím na Apeninském poloostrově.⁶⁵² K optimálním podmínkám uměleckého transferu přispěly zejména blízké obchodní vztahy s Itálií a podle mínění Millarda Meisse rovněž podobné společenské a politické uspořádání.⁶⁵³ Katalánští mistři nevycházeli pouze z tvorby Simone Martiniho a Duccia di Bouninsegna, ale reflektovali i širší sféru toskánské umělecké oblasti – florentské malířské školy či tvorby bratrů Lorenzettiových. Italizující tendence začínají

⁶⁵⁰ V souvislosti s ní lze zmínit nepotvrzenou hypotézu Ducciova pobytu v Paříži na počátku 14. století.

⁶⁵¹ Martina Pippal, Die Maestà von Massa Marittima und Pucelles 'italienische Reise' zur Frage des künstlerischen Austausches zwischen Paris und Siena im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47, 1993/1994, s. 557–568. – Victor Maria Schmidt, Northern artists and Italian art during the late Middle Ages: Jean Pucelle and the Limbourg brothers reconsidered, in: Victor Maria Schmidt – Gert Jan van der Sman (edd.), *Italy and the Low Countries. Artistic Relations. The Fifteenth Century*, Florence 1999, s. 21–38, s. 21–28.

⁶⁵² Millard Meiss, Italian Style in Catalonia, *Journal of Walters Art Gallery* IV, 1941, s. 45–87, s. 45.

⁶⁵³ Ibidem, s. 48.

do katalánského malířství pozvolna pronikat od počátku 14. století,⁶⁵⁴ přičemž největší rezonance v oblasti přejímání italského slohového tvarosloví bylo dosaženo ve 30. letech. Největší odezvy se mu dostalo v díle malířů Ferrera Bassa a jeho syna Arnau.⁶⁵⁵ Ferrero Bassa podnikl studijní cestu do Itálie, pro niž byla recentně navržena alternativní cesta přes neapolské království. Během svého putování měl zřejmě možnost seznámit se s aktuálním děním v oblasti umělecké produkce italských center. Mimo tento přímý kontakt s uměním Apeninského poloostrova však lze však konstatovat, že v průběhu 14. století a na počátku 15. století katalánské malířství vykazovalo spíše eklektické tendence, které neměly snahu zformovat vlastní nový styl.⁶⁵⁶

Z hlediska sochařské tvorby hraje pro Katalánii mimořádnou roli působení italského sochaře Lupa di Francesco vyškoleného v dílně Tina di Camaino. Lupo, recentním bádáním ztotožněným s mistrem di San Michele in Borgo, je v Barceloně pramenně doložen už roku 1327; jeho hlavní dílo, náhrobek sv. Eulálie pro barcelonskou katedrálu, bylo dokončeno roku 1339. Lupovo provedení náhrobku dále pozitivně ovlivnilo sepulkrální tvorbu, charakterově analogicky zejména relikviářové náhrobky určené k uchovávání ostatků světců.⁶⁵⁷ Před polovinou století vstřebával do své tvorby prvky italského slohu také španělský sochař Ramona Cascalls, autor retabula s pašijovou tematikou ze Santa Pau.

Anglie

Jako pouze velmi krátkodobé se ukázalo působení italských umělců na knižní malbu vznikající v Anglii. Podle Otty Pächta mělo k této infuzi dojít nezprostředkovaně, přímým kontaktem s Itálií.⁶⁵⁸ V nejčistší podobě se italský sloh objevil pouze ve dvou manuskriptech, v žaltáři z Douai (1322–1325)⁶⁵⁹ a žaltáři ze St. Omer (1325–1330).⁶⁶⁰ Listy iluminované italským způsobem malby byly přidány také

⁶⁵⁴ Z nejranější příklad lze nalézt na Mallorce, která byla s Katalánkem úzce spojena. Rosa Alcoy, *La ricezione della pittura giottesca in Spagna, dai Bassa a Starnina*, in: Alessandro Tomei – Claudia Viggiani (edd.), *Giotto e il Trecento I*, Genève 2009, s. 321–335, s. 322.

⁶⁵⁵ Z aktuálních přehledů: Rosa Alcoy, *La pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV i XV*, *Catala Historical Review* VIII, 2015, s. 135–148. – Z další literatury: Andrée de Bosque, *Artistes italiens en Espagne du XIVe siècle aux rois catholiques*, Paris 1962. – Ferdinando Bologna, *Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna nel Trecento e «Antonius Maister»*, *Arte antica e moderna* IV, 1961, s. 27–48.

⁶⁵⁶ Meiss (pozn. 652), s. 50.

⁶⁵⁷ Josep Bracons Clapés, *Lupo di Francesco, mestre pisa, autor del sepulcre de Santa Eulalia*, *D'art* XIX, s. 43–51, s. 49–50.

⁶⁵⁸ Otto Pächt, *A Giotto Episode in English Medieval Art*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VI, 1943, s. 51–70, s. 52.

⁶⁵⁹ Žaltář byl značně poničen během první světové války.

⁶⁶⁰ Londýn, The British Museum, Add. Ms 39810.

do žaltáře z Gorlestonu⁶⁶¹ a žaltáře z Ormesby (1325)⁶⁶². V druhé polovině 14. století se objevily ještě dva momenty v anglické malířské tvorbě, kdy lze podle Pächta hovořit o ovlivnění italskou malbou, a to v případě nástěnné malby z kaple sv. Štěpána ve Westminsteru a v rukopisu Knihy Genesis.⁶⁶³ V oblasti plastiky se působení italských vlivů podle badatelky Xenie Muratove projevilo na výzdobě průčelí katedrály v Exeteru.⁶⁶⁴

Německá oblast

Italský vliv zasáhl také oblasti dnešního jižního Německa. O věhlasu Giottovy tvorby svědčí bezpochyby štrasburská kopie jeho návrhu mozaiky zvané Navicella s novozákonním námětem zázraku Krista krácejícího po vodě, která původně zdobila průčelí baziliky sv. Petra v Římě.⁶⁶⁵ Z plastiky lze zmínit některé ze soch z katedrály v Řezně, vzniklých v druhé čtvrtině 14. století a inspirovaných tvorbou Tina da Camaino.⁶⁶⁶ Čistým importem je drobná soška Madony z kláštera v Ettel, kterou pro svou fundaci získal od svých podporovatelů římský císař Ludvík IV. Bavor.⁶⁶⁷ Císař po svém návratu z cesty do Říma zásadně změnil způsob své reprezentace ve prospěch myšlenky římského impéria.⁶⁶⁸

3.9 K šíření italianismů ve střední Evropě

Proces pronikání italských podnětů do Evropy probíhal paralelně – nikoliv však stejnoměrně – jak do jejích západních a středních, tak i do východněji položených území. Zatímco v rámci západní Evropy lze přesídlení papežského dvoru do Avignonu považovat za rozhodující (ovšem ne jediný) faktor pro šíření italianismů ve Francii,⁶⁶⁹ do střední Evropy pronikaly italianismy různými cestami. Vzhledem k časté absenci souvislostí inspiračních zdrojů je poněkud obtížné odhadovat, které okolnosti nejvíce

⁶⁶¹ Londýn, The British Library, Add. Ms. 49622.

⁶⁶² Oxford, The Bodleian Library, MS. Douce 366.

⁶⁶³ Londýn, The British Museum, Egerton MS. 1994. Ibidem, s. 57.

⁶⁶⁴ Xenia Muratova, Exeter and Italy. Assimilation and Adaptation of a Style. The Question of Italian Trecento Sources in the Sculptured Front of Exeter Cathedral (fourteenth century), in: Irving Lavin (ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art I*, London 1989, s. 117–124.

⁶⁶⁵ Helmtrud Köhren-Jansen, *Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms 1993.

⁶⁶⁶ Kaczmarek (pozn. 563), s. 27.

⁶⁶⁷ Gert Kreytenberg, Das Marmorbildwerk der Fundatrix Ettalensis und die Pisaner Skulptur zur Zeit Ludwigs des Bayern, in: Hubert Glaser (ed.), *Wittelsbach und Bayern*, Bd. I, München 1980, s. 445–452.

⁶⁶⁸ Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, s. 30–31.

⁶⁶⁹ Viz předchozí kapitola (italsští umělci se připojili také ke dvoru francouzského krále).

stimulovaly přenos nových italských slohových prvků do tvarosloví umění střední Evropy. Faktorů ovlivňujících transmisi působilo zřejmě hned několik – od náhodných importů, přes přání samotných objednavatelů až po cesty umělců na sever za prací. Neméně významnou roli snad sehrálo i rostoucí bohatství zemí za Alpami, doprovázené zřejmě i snahou o exklusivitu, která byla podmíněna kvalitou a inovativností děl vznikajících na území Apeninského poloostrova.

Při porovnání poměrů v západní a střední Evropě lze do jisté míry uvažovat o paralelní situaci v oblasti přenosu italianismů vznikající translací papežského sídla a nástupem vnuka neapolského krále Karla II. Neapolského na uherský trůn. V případě Uher je však vliv působení příchodu nové dynastie na uměleckou tvorbu v uherském království mnohem nejasnější vzhledem k nenávratným ztrátám v oblasti zřejmě jinak početného uměleckého fondu, který zanikl během otomanských válek.

Jakkoliv mohl příchod neapolského dědice do Uher znamenat příklon uherského královského dvoru k novému kulturnímu a uměleckému cítění a položit základ pro snadnější přenos italského uměleckého tvarosloví, pronikaly italianismy do střední Evropy rovněž méně čitelnou cestou. Tou byl způsob postupného šíření přes rakouské země, které se vzhledem ke své transitní poloze nalézaly v rámci středoevropského prostoru ve výhodné pozici. Je víceméně nepochybné, že řada italských umělců směřujících své putování dále do Evropy musela tímto územím projít. Z neznámého důvodu se však místním umělcům příliš nedařilo na italské podněty adekvátně navázat. Jako i jinde v Evropě byl také poměr italianismů, které pronikly do umělecké produkce v rakouských zemích prostřednictvím malby, jednoznačně větší než v případě sochařské tvorby.

Přenosem italianismů do střední Evropy ve 14. století se v syntetizujících studiích v oblasti malířství doposud nejrozsáhleji zabývala maďarská historička umění **Mária Prokopp**, dále pak rakouský historik umění **Gerhard Schmidt**, který se na danou problematiku soustředil v rámci výskytu těchto výrazových elementů v rakouských zemích. Z hlediska vlivu v oblasti plastiky pak středoevropské italianismy v nedávné době studoval již výše zmíněný **Romuald Kaczmarek**.

Mária Prokopp se problematikou šíření italského vlivu do střední Evropy zabývala už od počátku své kariéry. Nejprve s italskými vlivy pracovala v rámci studia nástěnného malířství na území bývalého Uherského království,⁶⁷⁰ později svůj záběr

⁶⁷⁰ Prokopp (pozn. 230), s. 77–80, s. 78. – Idem (pozn. 223), s. 187–198. – Idem (pozn. 227), s. 169–192. – Idem (pozn. 225), s. 583–586. – Idem, Pitture murali (pozn. 226), s. 273–312. – Idem (pozn. 226), s.

rozšířila na italianismy objevující se v nástěnném malířství ve 14. století v rámci celé střední Evropy.⁶⁷¹ Ve své disertaci, která později vyšla tiskem v anglickém jazyce pod názvem *Italian Trecento influence on murals in East Central Europe, particularly Hungary*,⁶⁷² se pokusila o syntetický přehled šíření tohoto fenoménu v zemích střední Evropy. V úvodu monografie shrnula vývoj italské malby s ohledem na jednotlivá umělecká centra Apeninského poloostrova. V úvodu badatelka uvedla i krátký nástin vývoje recepce italianismů v oblasti středověké nástěnné malby 14. století v zemích západní Evropy, přičemž hlavní text práce rozvrhla do čtyř kapitol věnovaných jednotlivým situacím v zemích Rakouska, Čech, Polska a Uher. V prvních třech kapitolách se badatelka spíše než podrobnou analýzou konkrétních příkladů zabývala jejich četností a nastínila společenské faktory, které napomáhaly k vstřebávání nového slohu. Těžiště její práce, jak již samotný název napovídá, spočinulo zejména v detailnějším zaměření se na situaci týkající se nástěnné malby v oblasti bývalých Uher. Katalog obsahující hesla k uvedeným příkladům italsky orientovaných nástěnných maleb, případně děl, která jsou s tímto fenoménem spojována, je vhodným výchozím bodem pro podrobnější zkoumání vztahů dané problematiky.

Gerhard Schmidt se zabýval problematikou pronikání italianismů do umělecké tvorby rakouských zemí zejména na poli malby,⁶⁷³ letmo se tohoto problému dotkl i v oblasti plastiky, kde byla četnost příkladů nepoměrně nižší.⁶⁷⁴ Nejprve se v krátké studii věnoval jednotlivým případům působení italských iluminátorů přicházejících do rakouských iluminátorských skriptorií během 13. a 14. století.⁶⁷⁵ Rok na to následovala monografie věnovaná činnosti skriptoria kláštera v Sankt Florian ve 13. a 14. století,⁶⁷⁶ v níž se objevila i krátká kapitola *Italianische Wanderkünstler* opět věnovaná problematice putujících italských umělců⁶⁷⁷ a samostatný exkurz *Die Italianischen Illuminatoren von St. Florian*.⁶⁷⁸ Následně svá pozorování ohledně pronikání prvků italské malby shrnul Schmidt v příspěvku *Die Rezeption der*

221–244. – Idem (pozn. 225), s. 583–586. – Idem, Gömöri faliképek (pozn. 224), s. 128–147. – Idem, *A gömöri XIV. századi* (pozn. 224). – Idem, (pozn. 223), s. 73–88.

⁶⁷¹ Prokopp (pozn. 231), s. 43–49.

⁶⁷² Viz Prokopp (pozn. 233).

⁶⁷³ Gerhard Schmidt, *Italianische Wandermaler II* (nach 1350), in: Günter Brucher – Hermann Fillitz (edd.), *Gotik. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 2*, München 2000, s. 477–478.

⁶⁷⁴ Gerhard Schmidt, *Skulpturen unter italienischem Einfluss*, in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 307–308.

⁶⁷⁵ Gerhard Schmidt, *Italienische Buchmaler in Österreich*, *Alte und moderne Kunst VI*, 1961, s. 2–5.

⁶⁷⁶ Gerhard Schmidt, *Die Malerschule von St. Florian. Beiträge zur süddeutschen Malerei zu Ende des 13. und im 14. Jahrhundert*, Linz 1962.

⁶⁷⁷ Gerhard Schmidt, *Italianische Wanderkünstler*, in: Schmidt (pozn. 676), s. 30–33.

⁶⁷⁸ Gerhard Schmidt, *Die italienischen Illuminatoren von St. Florian*, in: Schmidt (pozn. 676), s. 135–143.

italienischen Trecentokunst in Mittel- und Osteuropa proneseném na lublaňském symposiu věnovaném gotice ve Slovinsku roku 1994.⁶⁷⁹ Svůj zájem primárně zaměřil na italianismy objevující se v rakouské oblasti a porovnal jejich pronik a způsob absorpce se situací v českých zemích. Podle jeho mínění se inovace pramenící z italské slohové proměny projevy nejrychleji, nejintenzivněji a nejdůsledněji právě v oblasti střední Evropy.⁶⁸⁰ V centru pozornosti Schmidty studie stanuly čtyři stěžejní otázky: 1. které konkrétní změny malířského tvarosloví absorbovali zaalpsí umělci do své tvorby nejdříve; 2. jakým způsobem docházelo ke vstřebávání italianismů (zda se asimilovaly se středoevropskou malbou, nebo byly ještě dále rozvíjeny); 3. ze kterých malířských škol umělci nejčastěji čerpali a proč; 4. jakým způsobem italianismy do středoevropského prostoru vnikaly. Prověřování bezprostřednosti vlivu Giottovy tvorby na středoevropskou oblast ho vedlo ke korekci teze proklamované předchozím bádáním, že se na kompozici jedné z desek Klosterneuburského oltáře s námětem *Noli me tangere* uplatnil vliv téže scény z Giottovy nástěnné výzdoby kaple Arena v Padově. Důsledné uplatnění perspektivy však shledal v provedení Kristova sarkofágu z další desky Klosterneuburského oltáře s námětem *Zmrtvýchvstání Páně*. První skutečnou citaci z Giottových padovských nástěnných maleb našel až na deskovém obraze s námětem *Narození Krista*, uloženém v Pruském státním muzeu v Berlíně; přejímání „giottismů“ se však omezilo na konkrétní jednotlivosti, neproběhlo v koncepci jako celku. Badatel rovněž podotkl, že Giottoův vliv jen zřídka bezprostředně pronikl do zaalpského prostoru přímo,⁶⁸¹ do střední Evropy se podle Schmidta dostával zejména prostřednictvím severoitalských oblastí Emílie, Benátska a Friuli.

Recentně se problematice italianismů věnoval již výše jednou zmiňovaný **Romuald Kaczmarek**, který se zaměřil na zkoumání jejich absorpce v oblasti středoevropského středověkého sochařství. Stejně jako před ním Schmidt v oblasti malířství, nastolil i Kaczmarek v přímé reakci na Schmidtem formulované body několik základních otázek, které se týkaly sféry přenosu italianismů v sochařské tvorbě. Předně ho zajímalo, proč je vliv italského umění v řezbě méně patrný, případně se v ní celkově

⁶⁷⁹ Gerhard Schimdt, *Die Rezeption der italienischen Trecentokunst in Mittel- und Osteuropa*, in: Janez Höfler (ed.), *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom. Akti mednarodnega simpozija, Ljubljana, Narodna Galerija, 20.–22.oktober 1994 (Gotik in Slowenien. Vom Werden des Kulturraums zwischen Alpen, Pannonien und Adria. Vorträge des internationalen Symposiums, Ljubljana, Narodna Galerija, 20.–22. Oktober 1994)*, Ljubljana 1995. Znovu vydáno: Gerhard Schmidt, *Die Rezeption der italienischen Trecentokunst in Mittel- und Osteuropa*, in: Martin Roland (ed.), *Malerei der Gotik. 1. Bd. Malerei der Gotik in Mitteleuropa*, Graz 2005, s. 227–238.

⁶⁸⁰ *Ibidem*, s. 227.

⁶⁸¹ *Ibidem*, s. 230.

méně projevoval. Dále považoval za vhodné zodpovědět, proč se italianismy objevovaly častěji ve sféře kamenosochařské spíše než v dřevorezbě, čím byly způsobeny rozdíly v otázce recepce italianismů na poli malířském a na poli sochařském a jaký vliv měla recepce italianismů v sochařství na architektonickou plastiku a činnost hutí.

3.10 Rakouské země jako oblast transitu

U rakouských zemích lze vzhledem k jejich blízké poloze k Apeninskému poloostrovu racionálně předpokládat výskyt jedněch z vůbec prvních časných projevů italských uměleckých podnětů ve 14. století. Působení uměleckého prostředí padovských iluminátorských dílen se zde projevilo stejně jako v uherských a českých zemích už v průběhu 13. století. Trend migrace italských mistrů směrem na sever ve 14. století pokračoval a velmi pravděpodobně i sílil. **Gerhard Schmidt** dokonce považoval podíl italských umělců na umění vznikající v rakouských zemích v tomto období za „pozoruhodně velký“,⁶⁸² což z území učinilo i důležitý referenční bod s ohledem na blízký vztah k uherským a českým zemím.

Nejčasnějším příkladem procesu pronikání italizujících tendencí do umění vznikajícího na rakouském území je zřejmě **Bible z kláštera v Klosterneuburgu**,⁶⁸³ na jejíž výzdobě se podílel nejméně jeden italský umělec. Záhy lze výskyt italianismů doložit také na iluminovaných rukopisech vzniklých ve skriptoriu rakouského kláštera v St. Florian, v jehož dílně předpokládal Schmidt v průběhu 20. let 13. století působení alespoň dvou až tří iluminátorů boloňského původu,⁶⁸⁴ kteří svou tvorbou ovlivnili nejméně jednoho dalšího spolupracovníka. Další iluminátor původem patrně z benátské oblasti, autor iluminací **Klosterneuburského misálu**⁶⁸⁵ činný kolem poloviny 14. století v okruhu Vídně, naopak žádné pokračovatele neměl.

Italianismy našly svou odezvu rovněž v oblasti deskové malby. Dílem zásadního významu je v tomto směru tzv. **Klosterneuburský (Verdunský) oltář**,⁶⁸⁶ jehož zadní stěna byla kolem roku 1330 obohacena o čtyři deskové panely. Oltář byl dáván za

⁶⁸² Gerhard Schimdt, *Italianische Wandermaler I* (vor 1350), in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 475-477, cit. s. 475.

⁶⁸³ MR [Martin Roland], heslo 241. Klosterneuburger Bibel, Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, CCI2 und 3, Klosterneuburg 1310/15, in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 507–508.

⁶⁸⁴ Gerhard Schmidt, *Die italienischen Illuminatoren von St. Florian*, in: idem, *Die Malerschule von St. Florian*, s. 135–143, Graz 1962, s. 138.

⁶⁸⁵ MR [Martin Roland], heslo 246. Missale, St. Florian, Stiftsbibliothek, CSF III 204, St. Florian, um 1320/25, in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 510.

⁶⁸⁶ IT [Irma Tattner], heslo 274. Vier Rückseitentafeln des Verduner Altares, in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 535–537.

vhodný příklad pronikání italských vlivů do umění vznikajícího v rakouských zemích, přičemž se dlouho debatovalo nad poměrem jeho francouzské a italské složky. Současné bádání došlo k závěru, že oltář vychází spíše z francouzského základu malby, ačkoliv v určitých prvcích lze pozorovat i poučení novým italským uměleckým jazykem.⁶⁸⁷ O jeho tvůrci se dnes uvažuje jako o umělci, jehož původ je nutno hledat v oblastech Anglie či Normandie. Jiným příkladem pronikání italianismů do deskové malby je pak **klosterneuburský Pašijový oltář**.⁶⁸⁸ Podněty italské malby pro tato díla byly čerpány z více malířských okruhů. Zatímco pro prostorové ztvárnění sarkofágu v jedné ze scén čtyř deskových panelů, **Vzkříšení Páně**, lze hledat předlohu pro jeho zpracování v nástěnných malbách kaple Arena v Padově, v prvku rozeklaného terénu hojně se uplatňujícího ve scénách klosterneuburského Pašijového oltáře spatřoval Schmidt charakteristický prvek Ducciovy tvorby. Kompoziční citace vycházející z Giottových nástěnných maleb v kapli Arena v Padově je patrná i na desce **Narození Páně** z berlínského Národního muzea, o které se předpokládá, že mohla vzniknout v okruhu vídeňského malířství. Deska je kladena do souvislosti s deskovou malbou **Ukřižování**, která naopak vykazuje motivické paralely se sienským malířstvím.⁶⁸⁹ Zajímavou problematiku představuje tabulový obraz tzv. **Kaufmannova Ukřižování**,⁶⁹⁰ u něhož nepanuje jednotný názor na jeho provenienci. Schmidt považoval za plausibilní, že deskový obraz vznikl v rakouských zemích a svou hypotézu podložil příklady vývoje stylových prvků v iluminovaných rukopisech rakouské provenience, například v Misálu ze St. Pölten (Hs. 56, fol. 34v).⁶⁹¹

Různorodého původu jsou rovněž podněty, které do svého repertoáru čerpalo rakouské nástěnné malířství. Pro období první poloviny 14. století jsou z hlediska přejímaných italianismů důležité nástěnné malby v **Ulmerfeldu**,⁶⁹² **Dürsteinu ve Wachau**⁶⁹³ a nástěnné malby z **Gurker Vorhalle**.⁶⁹⁴ Přejímání podnětů z italské malby pokračovalo i v druhé polovině 14. století.⁶⁹⁵

⁶⁸⁷ Ibidem, s. 536.

⁶⁸⁸ IT [Irma Tattner], heslo 275. Passionaltar, in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 537.

⁶⁸⁹ IT [Irma Tattner], heslo 276. Geburt Christi, Kreuzigung Christi, in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 537–538, s. 538. (Narození Páně, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz; Ukřižování Krista, Zürich, Sammlung Emil Georg Bührle; provenience Rakousko, Vídeň, kolem 1330–1340).

⁶⁹⁰ Schmidt (pozn. 412), s. 229–258.

⁶⁹¹ Ibidem, s. 248–255, s. 251.

⁶⁹² Scéna Vysvěcení ze života neznámého sv. biskupa, jižní stěna, bývalá zámecká kaple. FK [Franz Kirchweger], heslo 198. Ulmerfeld (NÖ.), ehemalige Scholsskapelle, in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 445.

⁶⁹³ Ukřižování Krista, kolem 1340. FK [Franz Kirchweger], heslo 200. Dürstein (NÖ.), ehemalige Klarissinnenkirche, in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 446–447.

Mimo knižní, deskovou a nástěnnou malbu se nové stylové cítění uplatnilo rovněž v užitém umění. Svědčí o tom především výšivky **Antependia z Königsfelden**,⁶⁹⁶ které v motivu polygonálního baldachýnu citovaly nástěnnou malbu s námětem Poslední večeře Páně od Pietra Lorenzettiho z dolního kostela sv. Františka z Assisi. Dalším polem projevů nového italského uměleckého tvarosloví spojeného s uměleckou tvorbou určenou k výzdobě kostela sv. Františka v Assisi byly **návrhy vitrají chóru klášterního kostela v Königsfelden**.⁶⁹⁷

V menší míře pronikly italianismy do oblasti sochařství.⁶⁹⁸ Jedním z mála příkladů recepcce italského uměleckého jazyka je socha **Therenberské madony**⁶⁹⁹ s předpokládanou dobou vzniku kolem let 1330–1340, která je dávana do souvislostí se sochou madony od Giovanniho Pisana z Arénské kaple v Padově vytvořené na počátku 14. století. Spadá sem i reliéf s námětem **stigmatizace sv. Františka** z jižního portálu západní fasády minoritského kostela ve Vídni, jehož styl provedení jinak odpovídá francouzskému slohovému vývoji, ale kompoziční motiv je italský. Kolem poloviny 14. století vznikly sochy biskupů z červeného mramoru ze Salcburku.

3.11 Lze rakouské země vnímat jako zprostředkovatele italianismů?

Podíl rakouských zemí z hlediska šíření italianismů do zemí Koruny české a Uher je poměrně sporný. Vztah umělecké tvorby vyvíjející se v rakouských zemích k umění vznikajícímu ve 14. století v zemích Koruny české hrál důležitou roli z hlediska případné recepcce italských podnětů z Rakouska, a nikoliv nezprostředkovaně z Itálie. K této variantě se zpočátku přiklánělo nemálo rakouských badatelů a často lokalizovali provenienci děl, na kterých se dnes uměleckohistorické bádání shodne jako na českých pracích, do dolnorakouského prostoru. Zásadním problémem zůstává přiřazení deskového obrazu tzv. Kaufmannova Ukřižování do rakouské nebo české oblasti,

⁶⁹⁴ Scény ze života a ukřižování Krista, jižní stěna, kolem 1340. FK [Franz Kirchwegger], heslo 199. Gurk (Kärnten) Dom Mariae Himmelfahrt, Vorhalle, in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 446.

⁶⁹⁵ Gerhard Schmidt, Italianische Wandmaler II (nach 1350), in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 477–478.

⁶⁹⁶ Vídeň, kolem roku 1340. FW [Franz Wagner], heslo 307. Das Antependium „mit den siben ziten unsers heren“ aus dem Kloster Königsfelden, in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 571–572.

⁶⁹⁷ Tomasi (pozn. 87), s. 40–43.

⁶⁹⁸ Schmidt (pozn. 674), s. 307–308.

⁶⁹⁹ Vídeň, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, vápenopískovec, jižní Německo (mnichovský dvorský sochař?). HS [Horst Schweigert], heslo 78. Therenerger Madonna, in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 334.

v jehož případě doposud nepanuje mezi historiky umění shoda.⁷⁰⁰ Pro vzájemný poměr rakouského a českého umění je skutečnost, že v rakouském prostoru je pronikání italianismu doloženo dříve a ve větší škále uměleckých technik. Tento jev lze přičítat zejména geografické blízkosti rakouských zemí a Apeninského poloostrova. Z hlediska pronikání italianismů do uherských zemí je důležitá činnost rakouského klášterního skriptoria v Sankt Florian, které mohlo, ale také nemuselo, mít vliv na zprostředkování malířského umění boloňských iluminátorských dílen dále do Uher.

⁷⁰⁰ Rakouské bádání řadí deskový obraz do okruhu vídeňského umění, naopak Jaroslav Pešina či Jiří Fajt se domnívají, že dílo vzniklo v Českém království. Viz Jiří Fajt – Robert Suckale, 1. Kaufmanovo Ukřižování, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha 2006, s. 77–78. – Schmidt (pozn. 412), s. 229–258. – Dále viz IT [Irma Tattner], 277. Kaufmannsche Kreuzigung, in: Brucher – Fillitz (pozn. 673), s. 538–539.

4. Dvorské umění v první polovině 14. století

4.1 Vývoj termínu *dvorské umění* v uměnovědném diskurzu s akcentem na jeho aplikaci na umění první poloviny 14. století

4.1.1 K vývoji používání termínu v uměnovědné terminologii

Vymezení pojmu *dvorského umění* je z hlediska uměnovědného bádání poměrně problematickou záležitostí, neboť doposud existující definice pojmu se v mnohém rozcházejí. Definice se liší jak v kritériích, podle kterých je toto umění posuzováno, tak i ve vlastnostech či kvalitách, které jsou dvorskému umění přisuzovány. Veskrze všechny tyto formulace pojí souvztažnost specificky vymezeného okruhu umění k určitému dvoru, ať již ke královskému, velmožskému, či papežskému. Dvůr se tak pro formulování pojmu dvorské umění stává základní měrnou jednotkou nezbytnou pro vymezení dané definice, zároveň je však její Achillovou patou. Pod pojmem dvůr se totiž skrývá poměrně proměnlivá množina, kterou lze dělit na dvůr malý – denní *curia minor* (domácnost a dvůr panovníka) a na dvůr velký – příležitostný *curia maior* (setkání panovníka s širší skupinou vysoce postavených jedinců disponujících úřady a příslušejících k danému státnímu uskupení).⁷⁰¹ Neméně znepokojující je pak zjištění, že konkrétní definicí pojmu *dvůr* si v podstatě nebyli jistí ani samotní členové této struktury.⁷⁰²

Pohled badatelů na to, jakým způsobem definovat pojem dvorské umění pro uměnovědné potřeby, se v průběhu času proměňoval a v určitých směrech dokonce přímo lišil. Vznikly dva na sobě poměrně nezávislé okruhy badatelského zájmu spojené s touto problematikou. První z nich se zaměřil na zkoumání umělecké tvorby na dvoře francouzských králů a jiných královských dvorů v druhé polovině 14. století, druhý okruh se týkal všeobecného uchopení pojmu napříč časovými obdobími. Tyto dva myšlenkové proudy se časově prolínaly, ale v zásadě na sebe více nenavazovaly.

⁷⁰¹ Dana Dvořáčková-Malá, Panovnícký dvůr ve středověku. Struktura, prostor a reprezentace, in: Dana Dvořáčková-Malá – Jan Zelenka (edd.), *Dvory a rezidence ve středověku II. Skladba a kultura dvorské společnosti*, Praha 2008, s. 11–37, s. 16–18.

⁷⁰² Zdeněk Žalud, Dvůr Jana Lucemburského, in: Lenka Bobková – František Šmahel (edd.), *Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy*, Praha 2012, s. 285–290, s. 285.

Počátky odborného zájmu o uchopení této problematiky sahají do období závěru 19. století, kde je třeba také hledat původ slovního spojení *dvorské umění*.⁷⁰³ Zhruba po polovině 19. století se v otázce popisu umění vytvořeného pro královské dvory objevuje používání formulací jako „*naisance d'un art profane*“, „*Denkmäler der Privatkunst*“, „*reiche Profankunst*“.⁷⁰⁴ Výrazy byly často používány ve spojení s uměleckou produkcí vznikající na královských dvorech v závěru 14. století a určené právě pro královské dvory. Pro zřejmý paralelismus tíhnoucí k vytvoření jednoho slohového proudu vybral Louis Courajod označení *internacionální gotika*. Autorem slovního spojení *dvorské umění* je Julius von Schlosser,⁷⁰⁵ jenž toto označení ve své studii *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts* použil rovněž spíše pro umění na královských dvorech z období druhé poloviny 14. století: „*Aus alle dem Gesagten geht hervor, dass diese stofflich so ausgedehnte und reiche Profankunst der zweite Hälfte XIV. Jahrhunderts eine ausgesprochene Hofkunst ist.*“⁷⁰⁶

Roku 1936 vydali francouzský historik umění René Schneider a historik zaměřující se na francouzskou středověkou literaturu a divadlo Gustav Cohen publikaci *La formation du génie modern dans l'art de l'Occident*,⁷⁰⁷ v níž se při zkoumání mechanismů vývoje umění a společnosti dotkli také otázky povahy dvorského umění ve 14. století a představili jeho charakteristické vlastnosti. Předně chápali umění zahrnované do této skupiny jako umění zamýšlené pro uspokojení potřeb konkrétního jedince. Podle autorů se z umění, které bylo původně určeno pro celou společnost, stalo ve 14. století umění feudální, které vytvářelo svá vlastní témata a formy mající aristokratický charakter.⁷⁰⁸ Zatímco ve 13. století byla ještě receptorem výtvarného umění široká veřejnost, ve 14. století se umění obrací směrem k objednateli a o něm i hovoří. Do umění proniká individualismus a z objednavatele se stává jeho oceňovatel.⁷⁰⁹ Umělecké předměty jsou záležitostí přepychu, jsou vyrobeny z drahých materiálů a jedná se o kvalitní umělecká díla,⁷¹⁰ do popředí začíná vystupovat ženský prvek.⁷¹¹ Na

⁷⁰³ K počátkům vývoje termínu zejména: Bernd Carqué, IV. Höfe und Hofkunst. Eine interdisziplinäre Mesalliance, in: idem, *Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung*, Göttingen 2004, s. 367–398.

⁷⁰⁴ Ibidem, s. 374.

⁷⁰⁵ Julius von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XVI, 1895, s. 144–230.

⁷⁰⁶ Ibidem, cit. s. 162.

⁷⁰⁷ Gustav Cohen – René Schneider, *La formation du génie modern dans l'art de l'Occident*, Paris 1958. (První vydání vyšlo roku 1936.)

⁷⁰⁸ Ibidem, s. 320.

⁷⁰⁹ Ibidem, s. 323.

⁷¹⁰ Ibidem, s. 324.

dvorech se objevovaly též různé druhy eklekticismů, archaismů či orientalismů vnímaných a uplatňovaných podle badatelů ještě na úrovni diletantismu.⁷¹² Autoři svým přístupem k pojmu navázali na Schlosserovo pojetí spojující termín dvorského umění s uměním vznikajícím ve 14. století na panovnických dvorech a jeho slohovou kvalitou.

S odlišným pohledem na problematiku dvorského umění vystoupil v 50. letech Arnold Hauser.⁷¹³ Pojem *dvorské umění*, který neomezoval na období závěru 14. století, spojil s potřebou reprezentace panovnického dvoru, jež s sebou podle Hausera nese značnou míru stereotypizace. Poprvé se podle něj měla tato potřeba projevit v období Střední říše ve starověkém Egyptě, kdy byly nově stanoveny pevné ceremoniální normy dvorského umění. Tyto předpisy reflektovaly vyšší nadindividuální společenský řád světa, který – podobně jako později ve středověku Bůh – propůjčoval vážnost a svrchovanost královskému majestátu. Zmíněné normy měly být podle Hausera „*anti-individualistic, static and conventional, because they are the forms of expression of an outlook on life, for which descent, class, membership of a clan or a group represents a higher degree or reality than the character of the particular individual, and the abstract rules of conduct and the moral code are much more directly in evidence than whatever the individual may feel, think or will.*“⁷¹⁴ Ve vyšší vládnoucí vrstvě, jež sleduje pravidla dekoru a etikety, podléhá dvorské umění stylizaci, která má bránit například uplatnění realistického portrétu. Jedinci jsou zobrazováni tak, aby vyhověli předepsaným konvencím, kterým podléhá i vyobrazování bohů.⁷¹⁵ Podle Hauserovy interpretace je tedy reprezentační složka dvorského umění spíše elementem bránícím ve vyjádření vlastního individualismu, což je v přímém rozporu s rysem individuálních preferencí spatřovaných předchozím badáním v oblasti dvorského umění druhé poloviny 14. století.

Vzhledem k vznikajícímu střetu zájmů v užívání termínu vznikly snahy vytvořit vhodnější rozlišení obou spolu sice souvisejících, avšak protichůdně definovaných problematik. Pro zjevné stylové i tematické paralelismy v závěru 14. století, které byly

⁷¹¹ Ibidem, s. 326.

⁷¹² Ibidem, s. 324.

⁷¹³ Arnold Hauser, *The Social History of Art I*, New York 1951, s. 53–59.

⁷¹⁴ Ibidem, cit. s. 54.

⁷¹⁵ Tato tendence se podle Hausera nevyhýbá ani umění v období vlády Achnatona: „*The only surprising feature I show thoroughly courtly, ceremonial and formal this art remains in spite of all the innovations.*“ Ibidem, cit. s. 59. – „*In spite of the naturalistic trend of time, this is still a courtly art the structure of which is in some respects reminiscent of the rococo style, as well is known, equally dominated by anti-classical, individualistic and form-disintegrating tendencies and yet still a thoroughly courtly, ceremonial and conventional art.*“ Ibidem, cit. s. 60.

směrodatnými faktory pro dvorské umění definované Schlosserem, se termín jevil jako nadále neuspokojivý a začal být nahrazován pojmem *dvorský styl*.⁷¹⁶ Obměna výrazu mohla poskytnout určité východisko pro definování specifík dvorského umění v závěru 14. století, nereagovala však na Hauserův odlišný pohled na věc. Všeobecnost pojmu *styl* nezaručila výhradní právo na jeho použití pouze pro vymezení uměleckého slohu kvetoucích na královských dvorech v závěru 14. století spojovaného s nástupem internacionální gotiky. Už o tři roky později totiž aplikoval Robert Brenner termín *dvorský styl* i na gotickou architekturu vznikající během vlády Ludvíka IX.,⁷¹⁷ tedy opět v obecnějším měřítku, aniž by zde byly doloženy přímé slohové souvislosti mezi uměním vznikajícím na dvoře za vlády Ludvíka IX. a díly vytvořenými o století později.⁷¹⁸

Roku 1974 vyšla publikace Petra Bürgera *Theorie der Avantgarde*,⁷¹⁹ který v rámci kategorizace umění na základě historického vývoje rozlišil podle tří kritérií (účelu nebo funkce, produkce, recepce) tři stupně umělecké tvorby – umění sakrální, umění dvorské a umění buržoazní (autonomní). Zatímco cílem sakrálního umění bylo podle autora vytvářet objekty kultu, které byly přijímány v rámci náboženské komunity a jejichž tvůrce zůstával v anonymitě, úloha dvorského umění spočívala v tvorbě reprezentativních předmětů, které byly vytvářeny konkrétními autory pracujícími pro královský či jiný dvůr. Tato díla byla následně také v rámci dvoru kolektivně přijímána. Sakrální a dvorské umění spojovala jejich aktivní účast v každodenní praxi, čímž se podle Bürgera liší od buržoazního umění.⁷²⁰

Z hlediska zvolených kritérií sice logické, avšak poněkud schematické vymezení pojmu dvorského umění nepokrylo všechny problémy spojené s touto problematikou, což patrně nebylo ani autorovým záměrem. Bürger předestírá, že funkce dvorského umění je primárně reprezentativní, odloučená od umění sakrálního, a vznik dvorského umění považuje za první krok k emancipaci umělecké tvorby samy o sobě bez zjevných vnějších příčin. Jeho rozlišující kritéria však nedokáží bez výjimky charakterizovat rozsáhlé spektrum příkladů umělecké produkce řazené pod tento termín. Stejně jako již ve starověku je možné nalézt umělce, kteří se proslavili prostřednictvím umělecké

⁷¹⁶ Otto Pächt, Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache, in: Otto Benesch – Zdravka Ebenstein (edd.), *Europäische Kunst um 1400. Achte. Ausstellung unter den Auspizien des Europaretes* (kat. výst.), Kunsthistorisches Museum Wien 1962, s. 52–65, s. 55.

⁷¹⁷ Robert Brenner, *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, London 1965, s. 85–111.

⁷¹⁸ Paul Crossley, Architecture, in: Michael Jones (ed.), *The New Cambridge Medieval History 1300–1415*, VI, Cambridge 2000, s. 234 – 256.

⁷¹⁹ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.

⁷²⁰ Ibidem, s. 29.

tvorby pro sakrální účely,⁷²¹ jsou i dnes pod pojem dvorské umění zahrnovány umělecké předměty, které měly i přes svůj reprezentativní charakter náboženský podtext.⁷²²

S nástupem 80. let díky vydání Warnkeho monografie *Hofkünstler*,⁷²³ zřejmě také za předchozího přispění Hauserových a Bürgerových obecných kategorizací pojmu, ztrácí pro období středověku druhá polovina 14. století výhradní právo na užívání termínu dvorské umění a vzniká prostor pro zaměření pozornosti na umění pěstované na dvorech v první polovině 14. století.

4.1.2 Dvorské umění a jeho uměnovědný koncept pro první polovinu 14. století

Z pohledu italské historiografie je možno pod pojmem *dvorské umění* aplikovaný na první polovinu 14. století pozorovat také posun skupiny děl s náboženským charakterem určené pro královský dvůr směrem k osobnějším rovině reflektující požadavky panovníka a jiných dvorských objednavatelů. Individuálnější přístup zdůrazňující zájmy objednavatele sice uměleckou tvorbu striktně neodděloval od umění církevního, propůjčoval mu ovšem vlastní osobně laděný až sekulární charakter. Neapolští Anjouvci tak podle Ferdinanda Bologni navázali na původní štaufský koncept, který se ovšem nevymezoval vůči církvi; umění vznikající na anjouovském dvoře se tedy svou podstatou nestavělo do opozice vůči církevnímu umění, ale naopak jej zahrnulo do vlastního konceptu umělecké reprezentace, který uměleckým dílům náboženského charakteru propůjčil větší okázalost a nádheru.⁷²⁴

Pierluigi Leone de Castris⁷²⁵ popsal hlavní proudy, které ovlivňovaly podobu dvorského umění na dvoře neapolského krále Roberta I. Moudrého, v jehož prostředí je panovník modelem erudice a moudrosti,⁷²⁶ vyzdvihl tendence prvních neapolských Anjouovců reflektovat rytířský obraz,⁷²⁷ výraznou roli umělců na královském dvoře,⁷²⁸ dvorskou zbožnost⁷²⁹ i sledování humanistických myšlenek⁷³⁰. Vyhnul se však

⁷²¹ Zde je možno zmínit kupříkladu aténské sochaře Feidia, který se proslavil právě i díky své sakrální tvorbě.

⁷²² Příkladem mohou být nákladně zdobené modlitební knížky, které v sobě nesou jak prvek reprezentačního, tak náboženského charakteru.

⁷²³ Viz Warnke (pozn. 637).

⁷²⁴ Ferdinand Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266–1414, e un riesame dell'arte nell'età fredericana*, Roma 1969, s. 65.

⁷²⁵ Pierluigi Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986.

⁷²⁶ *Ibidem*, s. 84.

⁷²⁷ *Ibidem*, s. 86.

⁷²⁸ *Ibidem*, s. 84–86.

⁷²⁹ *Ibidem*, s. 88–89.

jakékoliv zevšeobecňující definici charakteristiky dvorského umění, kterou by bylo možno uplatnit na širší evropský kontext.⁷³¹

Monografie Martina Warnkeho *Hofkünstler*,⁷³² která vyšla roku 1985, znamenala přelomový okamžik pro nové vymezení pojmu dvorského umění. Warnke se v ní v souvislosti s detekcí dvorského charakteru děl řídil zejména pracovními podmínkami, kterých se dostávalo umělcům pracujícím na královských či dvorských zakázkách. Počátky organizovaného dvorského umění lze tak nejdříve nalézt v období po polovině 13. století. Tuto dobu interpretuje jako období činnosti prvních pramenně doložených umělců zastávajících post „dvorského umělce“, a tedy jasných ukazatelů, že se na dvorech objevil zájem tento druh kultury pěstovat. Jeho pohled výrazně pomohl k akceptaci pojmu dvorské umění i pro jiná období, než je závěr 14. století. Zmíněná praxe se projevila zvláště u období 13. století, kde po zavedení pojmu *dvorský styl* našel výraz *dvorské umění* nejčtetnější uplatnění. Tento trend lze sledovat zejména v souvislosti s uměním na dvoře císaře Fridricha II.⁷³³

I přes změny, které v definování pojmu proběhly, byl stále u děl zařazených do skupiny dvorského umění kladen důraz na přítomnost vysoké slohové kvality. Rok po Warnkeho monografii dokončil německo-rakouský badatel Michael Viktor Schwarz disertaci s titulem *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert*.⁷³⁴ Také on se nevyhnul definování pojmu dvorského umění, který posuzoval ze dvou hledisek – z hlediska stylu a z hlediska příslušnosti k určitému státnímu celku. Dvorské umění, jehož centrum spatřoval na francouzském dvoře,⁷³⁵ spojil s potřebou panovnické reprezentace. Panovnický reprezentační program se přitom měl zaměřovat zejména na zastupování požadavků tradičních zvyků státního charakteru.⁷³⁶ Vedle děl vznikajících v druhé

⁷³⁰ Ibidem, s. 89–90.

⁷³¹ K problematice dvorského umění se posléze badatel recentně vrátil v katalogu výstavy *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina 1266 – 1381*. Dvorské umění zde podle současného trendu vymezuje nikoliv jako skupinu děl náležící úzkému okruhu členů královské rodiny, nýbrž jako fenomén vztahující se k širšímu počtu osob působících při královském dvoře. Rovněž se staví proti tendenci chápat dvorské umění jako skupinu děl sdílející jednotný sloh. Pierluigi Leone de Castris, *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina 1266 – 1381. L'oreficeria e l'arte alla corte degli Angiò di Napoli*, in: Pierluigi Leone de Castris (ed.), *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina 1266 – 1381* (kat. výstavy), Cappella e Museo del Tesoro di San Gennaro a Napoli 2014, Napoli 2014, s. 15-39, s. 17-18.

⁷³² Viz Warnke (pozn. 637).

⁷³³ Willibald Sauerländer, *Two glances from the north: The presence and absence of Frederick II in the art of the empire, the court art of Frederick II and the opus francigenum*, in: William Tronzo (ed.), *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, Washington 1994, s. 189–209.

⁷³⁴ Michael Viktor Schwarz, *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert*, Worms 1986.

⁷³⁵ Tento přístup koresponduje s Brannerovou myšlenkou francouzského dvoru jako určovatele stylu expandujícího do dalších státních celků.

⁷³⁶ Michael Viktor Schwarz staví tuto skutečnost do kontrastu s dvorským uměním císaře Fridricha II. Schwarz (pozn. 734), s. 25.

polovině 14. století se Schwarz zaměřil i na příklady dvorského umění z první poloviny 14. století. Za základ pro dvorské umění francouzské vrcholné gotiky z druhé poloviny 14. století považoval umění na dvoře Filipa IV. Sličného,⁷³⁷ které již mělo vlastní typologii a ikonografii.⁷³⁸ Stejného mínění byl i v případě bronzového náhrobku Jindřicha III. a jeho ženy Eleonory Kastilské, pochovaných ve Westminsterském opatství.⁷³⁹

Paralely k francouzskému dvorskému slohu shledal Schwarz rovněž u soch Krista, Panny Marie a apoštolů zdobících sloupy vnitřního chóru kolínského dómu z doby kolem roku 1280, které srovnal s obdobnou koncepcí v Saint-Chapelle v Paříži.⁷⁴⁰ Sochy sice čistě za dvorské umění nepovažoval, neboť zde nebylo možno dostatečně objasnit vztah díla a objednavatele, nehledě na vysloveně duchovní charakter soch. Ten vnímal Schwarz rovněž jako problematický rys, nicméně se podle něj sochy svojí povahou vázaly k umění vládnoucích vrstev: „*sie sind Hofkunst insofern sie mit deren Mitteln wirken und, wenn auch nur indeutlich, gewisse soziale und politische Anliegen des Auftraggeberkreises unterstreichen*⁷⁴¹ [...] *Hofkunst im engeren Sinne entstand im 14. Jahrhundert in Köln freilich auch, jedoch fast nichts, was sich mit der weltlicher Staaten messen könnte.*“⁷⁴²

Ve střední Evropě pro první polovinu 14. století našel pouze omezené množství příkladů dvorského umění, které by oplývalo vysokou hodnotou slohové kvality. V okruhu vídeňského vévodského dvoru zařadil do skupiny dvorské plastiky Madonu služebníků z vídeňského štěpánského dómu, která podle badatelových slov v každém ohledu náleží k příkladům dvorské vrcholné gotiky a snese srovnání se způsobem, jakým byla provedena vrcholná umělecká díla francouzské proveniencie.⁷⁴³ Naopak v Praze, v sídelním městě českého krále, se podle Schwarze příklady dvorské plastiky pro první polovinu 14. století nezachovaly.⁷⁴⁴ Tympanon s Korunováním Panny Marie od Panny Marie Sněžné v Praze zahrnul pouze do sféry vlivu dvorského umění, neboť způsob jeho provedení neshledal pro klasifikaci díla coby příkladu dvorského umění

⁷³⁷ Ibidem, s. 62.

⁷³⁸ Ibidem, s. 85.

⁷³⁹ Ibidem, s. 62.

⁷⁴⁰ Ibidem, s. 229.

⁷⁴¹ Ibidem, s. 231.

⁷⁴² Ibidem, cit. s. 232.

⁷⁴³ Ibidem, s. 288.

⁷⁴⁴ Ibidem, s. 331.

dostatečně kvalitním.⁷⁴⁵ Sochy zcela odpovídající dvorskému charakteru našel až v prostředí parléřovské svatovítské huti.⁷⁴⁶

Michael Viktor Schwarz ve svém důsledku i nadále chápal termín *dvorský* jako bytostně slohovou záležitost. Diskutabilní bylo i samotné autorovo pojetí entity dvoru, k jehož způsobu pojetí či uchopení se v podstatě nevyjádřil. Vzhledem k proklamaci stylového hlediska termínu se pak stávalo, že se pojmy *dvorské umění* a *dvůr* s ohledem na autorem zmíněné příklady, v kterých badatel bez ohledu na jejich pochybný vztah k určitému panovnickému dvoru přesto nalézal vlastnosti dvorského charakteru, někdy vůbec nesečkávají.

Zcela novým způsobem přistoupil k uchopení pojmu dvorského umění Robert Suckale v monografii *Die Hofkunst Kaser Ludwigs des Bayern*.⁷⁴⁷ Pro umění na dvoře císaře Ludvíka Bavora vzhledem k nepokojným událostem, které provázely jeho vládu, nebylo možné uplatňovat stejná kritéria, jaká byla uplatňována v případě ostatních královských dvorů dané či pozdější doby. Podle Suckaleho vystupuje pojem *dvorský* jako synonymum pro výrazy „*ozdobný, ornamentálně bohatý, luxusní, především však nákladný*“.⁷⁴⁸ Tento ekvivalent lze bez problémů uplatnit i v kontextu umění vznikajícího na panovnických dvorech pro dobu dřívější či pozdější; užití pojmu i pro ranější období opodstatňuje upozorněním, že rozdělení na město a dvůr bylo patrné již ve 13. století. Dvorské umění nalézá na dvorech v období antiky, karolínské době i ve 12. století. Ve 14. století se charakter dvorského umění pouze proměňuje působením nového typu v pramenech jasně definovaných „*dvorských umělců*“. Suckale se domnívá se, že výraz *dvorský* nelze kategoricky definovat, to ovšem nikterak nebrání zkoumání povahy konkrétních objednávek panovníka a příslušníků dvoru, jejich vztahu k umění, podílu na jeho podobě, případně se zabývat otázkami, co bylo okruhu umění určeného pro panovnické dvory společné a v čem se lišilo.⁷⁴⁹ Badatel sám usiluje především o zasazení umění na dvoře Ludvíka Bavorského do historických a politických souvislostí.

Se zveřejněním Suckaleho nové interpretace problematiky lze pojmy *dvorské umění* a *dvorský styl* chápat jako dvě odlišné entity, i nadále je však třeba brát v potaz, že spolu nevyhnutelně souvisejí. Jak badatel později poznamenává, stále je to prostředí dvoru, kde se „*dvorský styl*“ utváří: „*Fast alle Fürstenhofe kodifizierten Gewohnheiten,*

⁷⁴⁵ Ibidem, s. 335.

⁷⁴⁶ Ibidem, s. 336.

⁷⁴⁷ Viz Suckale (pozn. 668).

⁷⁴⁸ „...zierlich, ornamentreich, luxuriös, mindestens aber kostbar.“ Ibidem, cit. s. 12.

⁷⁴⁹ Ibidem, s. 12.

*Normen und Vorschriften, die Bevorzugten Themen, Symbole, Farben usw., die so etwas wie einen „Hofstil“ ergaben. Ein Tronwechsel konnte zur Ablösung des Altenstils durch einen neuen führen.“*⁷⁵⁰ Přitom je stále třeba počítat se skutečností, že i *dvorské umění* stále podléhá společenským normám, zvykům, rituálům a ceremoniím, jimž se do jisté míry podřizuje i umělecká tvorba; na tento aspekt upozorňoval již Hauser.

V Suckaleho pojetí dvorského umění vystupuje do popředí tematika vztahu díla a objednavatele jako jedno z možných kritérií, kterými lze pojem dvorské umění určovat. Zůstává ovšem otázkou, je-li ideová participace objednavatele na podobě zakázky hlavním požadavkem pro definování dvorského umění, nebo zda lze pod pojem *dvorské umění* zahrnovat také umění vzniklé na dvorech, kde se záliba pro umělecké předměty příliš nepěstovala či kde uchopení umělecké nebo dokonce také ideové složky bylo v rukou umělců a požadavky ze strany objednavatele byly minimální, či nikoliv.

Rozšíření termínu na okruh umění královských dvorů všeobecně dalo prostor pro sledování diferenciací a specifík jednotlivých časových etap. Paul Binski⁷⁵¹ ve své monografii *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power, 1200–1400* upozornil na změny, které probíhaly v případě rysů individualizace pronikajících do oblasti sepulkrální plastiky závěrem 13. století, která se však zároveň snažila i nadále zachovávat svůj konstituční konzervatismus.⁷⁵² Pozvolné individualizování vystupuje jako nový rys narušující tradiční princip nadindividuálního chápání postavení panovníka v čele státu jako zástupce Boha na zemi. Náhrobky nejvýznačnějších členů královského rodu se stávají důležitým ukazatelem tohoto procesu. Podle Binského vykazují „*the extremely problematic relationship between notions of naturalism and political legitimisation*“⁷⁵³, zatímco u náhrobků níže postavených členů ještě dominuje eklekticismus.

Za hlavní chybu v interpretaci termínu *dvorský sloh* považoval Binski skutečnost, že se při jeho definování přistoupilo na spojení pojmu s údajným státním charakterem dvorských objednávek. Badatel sám totiž chápal prostředí dvoru jako soubor pluralit, nikoliv jako jednotný celek. Pokud jsou nalézány v umělecké tvorbě určené pro panovnický dvůr podobnosti, lze je považovat spíše za záležitost eklekticismu než za

⁷⁵⁰ Robert Suckale, *Stilgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Probleme und Möglichkeiten*, in: Bruno Boerner – Bruno Klein (edd.), *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin 2006, s. 271–281, cit. s. 277.

⁷⁵¹ Viz Binski (pozn. 608).

⁷⁵² *Ibidem*, s. 111–112.

⁷⁵³ *Ibidem*, cit. s. 112.

singularitu pohledu.⁷⁵⁴ Zvláště oblast sepulkrální tvorby považuje za vhodný ukazatel k odhalení individuálních stylových preferencí daného jedince. K myšlence bezvýhradné přináležitosti slohu anglického dvorského umění a jeho estetických hodnot k francouzskému dvorskému stylu je kritický.⁷⁵⁵

Umělecká tvorba, určená pro potřeby anglického a francouzského královského dvoru v období kolem roku 1300, nebyla podle Binského vytvořena za účelem estetického potěšení, jak lze charakterizovat umělecké předměty vytvořené pro prostředí dvoru ve druhé polovině 14. století. Podle badatele ležely důvody hlouběji, „*in the current formation of the idea of monarchy itself*“⁷⁵⁶, za nimiž stála nová pozornost k duchovním i světským hodnotám myšlenky monarchie, která nyní více vystupovala do popředí. Univerzalistická teze byla pozvolna přesunuta směrem ke konceptu monarchie doprovázené objektivní věcnou politikou.⁷⁵⁷

Další prvek, který do dvorského umění v závěru 13. století vstoupil, byl aspekt monumentální složky, který se silně projevil také na papežském dvoře Bonifáce VIII. Papež nechal vztyčit několik svých monumentální soch, které přímo nabývaly imperiální charakter vycházející z antické tradice. Na papežově soše z roku 1298 provedené sochařem Arnolfem di Cambio lze nalézt nápis *Ego sum imperator*. Reprezentaci podobné povahy volili již Fridrich II. a Karel I. z Anjou.⁷⁵⁸ Reflexi antického imperiálního odkazu lze patrně nalézt i na francouzském dvoře Filipa IV. – inspiroval zřejmě genealogický soubor soch králů pro Velký sál z Palais de la Cité.

Později měl Binski možnost znovu se vyjádřit k problematice dvorského umění jak pro období 13. století⁷⁵⁹, tak pro období 14. století⁷⁶⁰ v sérii *The New Cambridge Medieval History*. V autorově podání prožívalo 13. století z hlediska sledované problematiky klíčové momenty proměn umělecké produkce a patronátu,⁷⁶¹ formoval se aparát zobrazovacích systémů královského majestátu a královský dvůr upřednostňoval ideál vládnoucích svatých králů. Badatel se domníval, že díky sebereflexivním mechanismům objevujícím se v prostředí vládnoucích vrstev ve 13. století nepracovalo

⁷⁵⁴ Ibidem, s. 40–43, 160–161.

⁷⁵⁵ Ibidem, s. 8.

⁷⁵⁶ Ibidem, cit. s. 406.

⁷⁵⁷ Ibidem, s. 106.

⁷⁵⁸ Ibidem, s. 106.

⁷⁵⁹ Paul Binski, Art and Architecture, in: David Abulafia (ed.), *The New Cambridge Medieval History 1198–1300*, V, Cambridge 1999, s. 84–106, s. 95–99.

⁷⁶⁰ Paul Binski, Court Patronage and International Gothic, in: Michael Jones (ed.), *The New Cambridge Medieval History 1300–1415*, VI, Cambridge 2000, s. 222–233.

⁷⁶¹ Binski (pozn. 608), s. 95.

dvorské umění, vznikající na královských dvorech, se systémem cílené státní propagandy. Kolem roku 1300 pak vzrostla důležitost královských sídelních měst coby uměleckých center, na čemž se velkou měrou podílely právě potřeby dvorských sídel.⁷⁶² Na století předcházející navázalo 14. století propracovanějším stupněm vztahu umělec–objednavatel a v závěru století vyústilo v koherentnější slohový ráz.⁷⁶³

O určité shrnutí pojmů *dvorské umění* a *dvorský styl*, vycházející převážně z Binského pohledu na danou problematiku, se pokusil anglický historik Malcolm Vale v monografii *The Princely Court. Medieval Courts and Culture in North-West Europe 1270–1380*.⁷⁶⁴ Vyšel ze sociopolitické definice „vysoké kultury“, která je chápána jako výsledek produkce podmíněné objednávkami a nákupy,⁷⁶⁵ a to nejen v případě dvorů, ale i vyššího kléru a šlechty. Tento pohled nepřímo naznačuje, že role dvoru nebyla pro vznik vysoké kultury tolik podstatná.

Dvorské umění ve Valeho rekapitulaci doposud známých úvah o tomto pojmu sloužilo především k prezentaci politických, ideologických a dynastických snah podnícených panovníky či objednavateli; potřeby spojené s tímto způsobem prezentace později přerostly v oceňování umění samotného.⁷⁶⁶ Anglický dvůr podle Valeho mínění, opírajícího se o myšlenkové úvahy Binského, nevytvořil nic, co by se podobalo dvorskému *stylu*; to ovšem nevyklučovalo existenci dvorské kultury i se všemi aspekty, kterými se vyznačuje, ať už je ve zkoumaném období obětí progresivních či atavistických, moderních či archaických tendencí.⁷⁶⁷ Badateli tedy nezbyvá než si položit otázku, zda vůbec existuje nějaký rozlišující rys, podle kterého je možno dvorské umění identifikovat.⁷⁶⁸ Východisko nalézá Vale – podobně jako již před ním Suckale či Schneider s Cohenem – v estetických kvalitách díla.⁷⁶⁹

Jinou problematickou část trojúhelníku pojmů *dvorský – umění – styl*, se kterou se lze v současném diskurzu setkat, je interpretace určitého, obvykle s dvorským prostředím spojeného, uměleckého stylu coby mocenského prostředku pro demonstraci dynastické politiky. S touto myšlenkou se běžně pracuje, ačkoliv například Binski

⁷⁶² Ibidem, s. 96.

⁷⁶³ Binski (pozn. 760), s. 230.

⁷⁶⁴ Malcolm Vale, *The Princely Court. Medieval Courts and Culture in North-West Europe 1270–1380*, Oxford – New York 2001.

⁷⁶⁵ Ibidem, s. 249.

⁷⁶⁶ Ibidem, s. 254–255.

⁷⁶⁷ Ibidem, s. 252.

⁷⁶⁸ Ibidem, s. 252.

⁷⁶⁹ Ibidem, s. 253–254.

vysloveně nedoporučuje směřovat dvorský styl s ideou státu. Případy, kdy mohl být styl použit pro politické účely, se však v dějinách umění patrně vyskytly.

Renate Riegel⁷⁷⁰ na příkladu stavební činnosti neapolského krále Karla I. z Anjou dokumentovala panovníkovu snahu posílit legitimitu jeho vlády a vlády anjouovského rodu uplatňováním myšlenky „Reichkunst“ (v jistém slova smyslu) v prostoru své nové neapolské říše. Karel I. z Anjou usiloval v nově nabytém království o vybudování vlastních reprezentativních staveb, přičemž se řídil modely stavební činnosti francouzského krále.⁷⁷¹ Tato tendence však záhy zanikla. Jeho syn Karel II. se už ovšem nezaměřoval výhradně na francouzské vzory, za jeho vlády inspirovaly královy stavební projekty také stavební příklady z jižní Francie, severního Španělska a architektura minoritů z oblastí střední Itálie.

Rovněž Wolfgang Brückle, který se ve své studii „*Stil als Politikum. Inwiefern?*“⁷⁷² zabýval možností schopnosti uměleckého stylu zastupovat politické zájmy panovníka, našel pro tuto tendenci předpoklady. Z jeho studie vyplývá, že patrně již císař Fridrich II. výrazněji zasahoval do podoby uměleckých děl a staveb, které svým odkazem na antiku nabývaly imperiálního, vpravdě císařského charakteru, ačkoliv přímý písemný pramen o císařových záměrech či jeho aktivním přičinění v tomto ohledu neexistuje.⁷⁷³ Pozdější Fridrichův nástupce spravující jih Apeninského poloostrova, Karel I. z Anjou, měl – alespoň podle florentského kronikáře Giovanniho Villaniho – své vlastní vyhraněné a do jisté míry snad i politicky motivované preference.⁷⁷⁴ Štaufský hrad Castel del Monte postavený císařem Fridrichem II. se panovníkovi zdál slovy kronikáře patrně příliš „*al modo tedesco*“, rozhodl se tedy postavit nový „*al modo francesco*“.⁷⁷⁵

Možností využití politického významu, kterým dvorské umění v určitém kontextu jistě disponovalo, si byl zřejmě vědom i anglický král Edward I. při své expanzi do Skotska. U dvoru tohoto panovníka je ovšem role exkluzivity slohu poněkud

⁷⁷⁰ Renate Riegel, San Lorenzo Maggiore in Neapel und die Süditalienische Architektur unter dem ersten Königen aus dem Hause Anjou, in: Leo Bruhns – Franz Graf Wolff Metternich – Ludwig Schudt (edd.), *Miscelanea Bibliothecae Hertzianae XVI*, München 1961, s. 131–143.

⁷⁷¹ Ibidem, s. 142–143.

⁷⁷² Brückle (pozn. 638), s. 229–256.

⁷⁷³ Ibidem, s. 234.

⁷⁷⁴ Ibidem, s. 234.

⁷⁷⁵ Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, ed. Giuseppe Porta, Parma 1991 (elektronická edice 28. 10. 1997), s. 152, https://www.liberliber.it/mediateca/libri/v/villani/nuova_cronica/pdf/nuova__p.pdf, vyhledáno 22. 1. 2017.

diskutabilní.⁷⁷⁶ Za úvahu také stojí, zda sloh spíše nezastupoval hodnotový žebříček určité kulturní oblasti než samotného státu a zda jeho výskyt na určitém území mimo politicky vymezené státní hranice musí být vždy nutně podmíněn snahou prosadit konkrétní státní zájem. Takto by se ale stylové zařazení díla začalo dotýkat problematiky národního charakteru umění, přičemž na tento způsob interpretace umělecké tvorby období středověku je dnes nahlíženo spíše kriticky.

Zdá se rovněž, že slohová stránka nebyla hlavním kritériem pro kolokvium a následný sborník příspěvků nazvaný *Kunst als Herrschaftsinstrument*. Jak pořadatelé uvedli: „*Es ging von Beginn an um die Tatsache, dass Karl IV., wie auch die anderen Mitglieder die Hauses Luxemburg im 14. und 15. Jahrhundert, Kunst geschickt in die Dienste ihrer Politik zu stellen wussten.*“⁷⁷⁷ Že by k tomuto účelu sloužila zejména slohová povaha díla, není v příspěvcích příliš zdůrazňováno.

Terminologicky se jeví jako nedořešený také samotný vztah okruhů dvorského panovnického reprezentačního umění spojeného výhradně s osobou panovníka a širší skupiny dvorského umění, které se přímo na vladařovu osobu neváže. Jedná se o situaci, kdy není zcela jasné, zda je lépe tyto dva případy rozlišovat, či nikoliv. Pokud by se na rozlišení přistoupilo, vznikla by samostatná kategorie dvorského umění, která zahrnuje pouze umělecké předměty související se zobrazením panovníka či mající k panovníkovi přímý vztah. K ní by se přidružovala problematika insignií královské moci a královské heraldiky s nedořešenou otázkou individuálních preferencí panovníka a reprezentace monarchického státního uskupení.

Mezi posledními se rozsáhleji problematice spojené s pojmem *dvorské umění* věnoval Bernd Carqué,⁷⁷⁸ který ovšem považoval spojení dvoru a dvorského umění za interdisciplinárně nevhodné.⁷⁷⁹ Badatel se domníval, že náhled na dvorské umění ve funkčních a významových souvislostech spojený s dvorským prostředím nevede k rozhodujícímu momentu pochopení díla.⁷⁸⁰ Přesto jsou podle Carquého mínění pro historiky umění podstatná dvě kritéria, podle nichž lze určit, zda se v případě zkoumaného objektu jedná o dvorské umění, či nikoliv. Díla řazená do této kategorie musejí mít uvedené estetické kvality a musejí přináležet k politicko-spoločenské

⁷⁷⁶ Binski (pozn. 608), s. 106.

⁷⁷⁷ Jiří Fajt – Andrea Langer, Vorwort, in: idem (edd.), *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgen im europäischen Kontext*, Berlin – München 2009, s. 13.

⁷⁷⁸ Viz Carqué (pozn. 703).

⁷⁷⁹ Nutno poznamenat, že badatel se zaměřoval na francouzské dvorské umění vznikající za vlády Karla V., tedy na období, které se ve vztahu k paralelnímu používání termínů *dvorský styl* a *dvorské umění* ukázalo ve výkladech předchozího bádání jako velmi problematické.

⁷⁸⁰ Ibidem, s. 398.

vládnoucí vrstvě, jmenovitě však zejména ke králům, královnám a vévodům.⁷⁸¹ Problematickým bodem podle badatele nadále zůstává tendence interpretovat dvorské umění jako určitý svébytný sloh druhé poloviny 14. století, která naráží na jiný sklon zdůrazňovat individuální přání objednavatele při zadávání zakázky. Nedostatečně odborně ukotvený termín se tak rozměšňuje až k hranici nic neříkajícího slovního obratu.⁷⁸²

4.1.3 Pojem dvorské umění v českém dějepisu umění v kontextu uměnovědného diskurzu střeoevropského prostoru

Jak bylo výše zmíněno, stal se termín *dvorské umění* zejména díky interpretacím Warnkeho, Suckaleho a Binského uplatnitelný na různá časová období a v rámci různorodých státních celků. Stejně jako se uměnovědný diskurz posunul tímto směrem poměrně nedávno, i tradice užívání tohoto označení v českém dějepisu umění a podobně i ve střeoevropském prostoru je poměrně krátká.

V české uměnovědné literatuře použil toto slovní spojení poprvé Jiří Kuthan,⁷⁸³ který za *dvorské* označil umění vznikající během doby vlády Přemysla Otakara II. Umění vznikající v souvislosti s působením přemyslovského panovníka dal do poměru s uměním vznikajícím na dvoře Kapetovců a Štaufů.⁷⁸⁴ Podobně jako bylo v uměnovědném bádání v souvislosti se zmíněnými dvory zvykem, zaměřil se Kuthan na vymezení určitého architektonického stylového proudu, jež bylo možno spojit se zakladatelskými aktivitami panovníka a členů jeho dvoru, ačkoliv si byl současně vědom, že dané podmínky neumožňovaly vznik přímo sjednoceného slohového jazyka.⁷⁸⁵

Vedle zmíněného momentu explicitní aplikace pojmu na uměleckou tvorbu spojenou s prostředím královského dvoru Přemysla Otakara II. a mimo obecnou tradici spojovat pojem s uměleckou tvorbou panovníckých dvorů v závěru 14. století přistupovalo české uměnovědné bádání k termínu poměrně obezřetně a dávalo přednost spíše slovnímu spojení „umění na dvoře“ panovníka.⁷⁸⁶ S výrazem *dvorské umění* se lze

⁷⁸¹ Ibidem, s. 373.

⁷⁸² Ibidem, s. 398.

⁷⁸³ Jiří Kuthan, VIII. Dvorské umění doby Přemysla Otakara II., jeho charakter a ohlas, in: idem, *Přemysl Otakar II. Král železný a zlatý. Král zakladatel a mecenáš*, Praha 1993, s. 293–313.

⁷⁸⁴ Ibidem, s. 295.

⁷⁸⁵ Ibidem, s. 295–296.

⁷⁸⁶ Viz Karel Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1978. S výjimkou se lze setkat u Vlasty Dvořákové, která termín *dvorské umění* použila poměrně časně. Vlasta Dvořáková, *Modely a typy*

mimo uvedené výjimky častěji setkat až v poměrně recentní uměnovědné literatuře.⁷⁸⁷ Tendence k opatrnosti v užívání termínu je pochopitelná, neboť pojmu chyběla univerzální definice, kterou dodnes v podstatě postrádá.⁷⁸⁸ Dalším důvodem k opatrnosti při zacházení s pojmem bylo chápání adjektiva *dvorský*, který byl v české jazykovědné terminologii používán též k označení dvorské milostné lyriky. Její existence v českém dvorském prostředí se sice dnes nově předpokládá už ve 13. století, první dochované příklady ale pocházejí až z konce 14. století, což ji pod tíhou prvního dojmu automaticky spojuje s konvenčním obdobím, na něž se pojem aplikuje.⁷⁸⁹ Tato skutečnost zřejmě ještě umocňovala dojem, že termín lze uplatnit pouze na toto období. Užití slovního spojení *umění na dvoře* splňuje svůj kategorizační účel a zároveň se jím pisatel vyhýbá specifikaci jeho případných kvalit, které s sebou adjektivní výrazy nevyhnutelně přinášejí.⁷⁹⁰

Jelikož tedy „umění na dvoře“ prvního českého krále z rodu Lucemburků Jana, jenž je co do četnosti příkladů, zvláště pokud se jedná o přímý vztah s panovníkovými aktivitami, v porovnání s dvorským uměním Karla IV.⁷⁹¹ velmi skromné,⁷⁹² nevytvořilo charakteristický slohový proud a od počátku navazovalo zejména na přemyslovskou

dvorského umění doby Karla IV., in: Ewa Zawadzka (ed.), *Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie I*, Kraków 1981, s. 83–90.

⁷⁸⁷ Pojem *dvorské umění* byl uměnovědným diskurzem přijat též pro umění vznikající za doby vlády Václava II. Viz Klára Benešová, Přemyslovské dědictví v dvorské architektuře rané lucemburské doby (1300–1330), in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny země Koruny české. Architektura*, Praha 2009, s. 105–124, s. 106. Dále Marius Winzeler, Bernard III. z Kamence a umění na dvoře Václava II., in: Benešová (pozn. 132), s. 410–416, s. 415.

⁷⁸⁸ Nad touto skutečností se pozastavuje Bernd Carqué, který shledal, že v renomovaných slovnících umění [Harald Olbrich (ed.), *Lexikon der Kunst*, 7 sv., Leipzig 1987–1994; Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, 34 sv., New York 1996] definice zmíněného pojmu zcela chybí. Carqué (pozn. 778), s. 379.

⁷⁸⁹ V odborné literatuře se obvykle uvádí pouze termín *milostná lyrika* bez přívlastku *dvorská*. Pojem *dvorská* je odvozen z termínu *kurtoazní* užívaného pro francouzskou milostnou lyriku a lépe by bylo jej snad překládat adjektivem *dvorní*, ačkoliv rozdíl mezi oběma výrazy je v důsledku mizivý. Počátky vzniku *staročeské milostné lyriky* kladli Milan Kopecký (Milan Kopecký, *Zbav mě mé tesknosti*, Brno 1983, s. 11) či Jaroslav Kolár a Emil Pražák (Jaroslav Kolár – Emil Pražák, *Barvy všechy*, Praha 1982) do druhé poloviny 14. století. Naproti tomu se Václav Černý domníval, že tento druh literatury v českých zemích existoval již ve 13. století (Václav Černý, *Staročeská milostná lyrika a další studie ze staré české literatury*, Praha 1999, s. 95).

⁷⁹⁰ Například pojmy *české umění* a *umění v českých zemích*, které označují naprosto odlišné kategorie a kvality děl.

⁷⁹¹ Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha 2006.

⁷⁹² Nový pohled na umění doby vlády Jana Lucemburského přinesla Klára Benešová: Klára Benešová, Nouvelle approche de l'art au temps de Jean l'Aveugle, *Soixante-neuvième session annuelle du Comité de l'Union Académique Internationale*, Bruxelles 1996, s. 41–48. Dále je třeba zmínit katalogy nedávných výstav a kolektivní monografii: Benešová (pozn. 787); David Majer (ed.), *Král, který létal. Moravsko-slezské pomezí v kontextu střeoevropského prostoru doby Jana Lucemburského*, Ostrava 2011; Ivo Hlobil – Daniela Rywíková (edd.), *Jan Lucemburský. Kultura, umění a zbožnost na Moravě a ve Slezsku v době vlády prvního Lucemburka*, Ostrava 2012.

tradici,⁷⁹³ užívaly se v českém uměnovědném bádání ještě nedávno opisy typu „umění doby“ krále Jana Lucemburského.⁷⁹⁴ V maďarském uměnovědném bádání byl termín užíván pro označení okruhu umění vznikajícího pro dvůr Karla I. Roberta z Anjou, současníka českého krále, mnohem časněji,⁷⁹⁵ a to navzdory skutečnosti, že situace na dvoře uherského krále je z hlediska dochovaných uměleckých děl srovnatelná se situací na dvoře Jana Lucemburského. Ve výkladu dvorského umění z pohledu maďarského historika Ernő Marosiho měl v případě uměleckých děl vznikajících pro dvůr nezanedbatelný význam prvek vyobrazení –tzv. „*reprezentáció*“ ve smyslu zastupujícím královský úřad, který se projevoval při rozličných ceremoniích, právních aktech a významných královských událostech.⁷⁹⁶ Za důležitý činitel v procesu ukotvení termínu považoval badatel charakter dvorské společnosti a její roli v procesu centralizace státu.⁷⁹⁷

Termín *dvorské umění* v středoevropském uměnovědném diskurzu poměrně zdomácněl, jak ukazuje například nedávný článek v časopise *Umění* od polského badatele Marka Walczaka *Power and History. The Past as a Means of Legitimizing a Ruler's Authority in the Court Art of Fourteenth-Century Poland*,⁷⁹⁸ a nejasná vymezenost pojmu se tak v současnosti nezdá být pro uměnovědný diskurz překážkou. Výklad se nově uchyluje k tendenci spojovat skupinu děl zahrnovaných pod pojem *dvorské umění* s konceptem dynastických dějin umění. Dynastické umění se podle Jána Bakoše prezentuje převážně jako entita s funkcí reprezentace dominance a politického vlivu,⁷⁹⁹ kdy královské rody jsou vnímány jako udržovatelé rodových tradic projevujících se skrze umění vznikající na jejich dvoře.

⁷⁹³ Benešová (pozn. 787), s. 105–124.

⁷⁹⁴ Viz název sborníku Klára Benešová (ed.), *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of his Era. Proceedings of the International Conference, Prague, September 16–20, 1996*, Praha 1998.

⁷⁹⁵ Ernő Marosi používá tento termín poprvé a právě ve vztahu k umění vznikajícím na dvoře Karla I. Roberta roku 1283. Viz Ernő Marosi – Nóra Aradi et al., *A Művészet története Magyarországon. A Honfoglalástól napjainkig*, Budapest 1983, s. 60–62. Termín badatel používá i pro období 13. století, viz Ernő Marosi, *Mitteleuropäische Herrscherhäuser des 13. Jahrhunderts und die Kunst*, in: Thomas W. Gaethgens (ed.), *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992*, sv. II, Berlin 1993, s. 15–30, s. 16, s. 18.

⁷⁹⁶ Ernő Marosi, *A Király udvar*, in: idem (pozn. 19), s. 85–86.

⁷⁹⁷ Ernő Marosi (rec.), Michael Viktor Schwarz, *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege in Vorfeld des Weichen Stils*, *Acta Historiae Artis* XXXIV, 1989, s. 61–64.

⁷⁹⁸ Marek Walczak, *Power and History. The Past as a Means of Legitimizing a Ruler's Authority in the Court Art of Fourteenth-Century Poland*, *Umění* LXII, 2014, č. 1, s. 2–16.

⁷⁹⁹ Ján Bakoš, *The Revision of a Bourgeois Idea. From a National to a Dynastic History of Art*, in: Bakoš, *Discourses* (pozn. 1), s. 148–167, s. 162.

4.1.4 Shrnutí k vymezení pojmu

Vymezení pojmu *dvorské umění* v sobě skrývá řadu protichůdných tendencí, které jsou založeny na proměnlivých podmínkách, jež je možno považovat za zásadní pro určité období a určitý okruh děl, v globálním měřítku však nemají univerzální platnost. Nelze se tedy divit, že termín z počátku spojovaný s okruhem určitých specifických slohových tendencí v závěru 14. století záhy přebírá úlohu všeobecného označení pro umění spojené s prostředím královských dvorů, aniž by však byly blíže definovány podmínky, za kterých lze termín užívat. K těmto dvěma původním volně vymezeným charakteristikám pojmu *dvorského umění* se postupně přidaly další aspekty a kritéria, globálně opět obtížně uplatnitelné v rámci všeobecné definice.

Mezi kontradikcemi vznikajícími v rámci uplatňování jednotlivých kritérií ve svém protikladném charakteru vyniká problematika individuálního vztahu objednavatele a umělce. Nově vznikající pouto má posilovat myšlenku dvoru jako místa, které díky příznivým pracovním podmínkám podporuje růst a působení svérázných individualit. Zároveň je však dvorské prostředí vnímáno i jako prostor, který svými předpoklady umožňuje vznik určitého jednotného specifického dvorského slohu. Další rozpor lze překvapivě nalézt, pokud se jako o univerzálním východisku pro definování pojmu uvažuje o analýze specifických potřeb reprezentační politiky panovnického dvoru a s ním spojeného systému hodnot preferovaných dvorským prostředím, které se do značné míry na podobě dvorského umění podílí. Zatímco pro starší období dvorských struktur je zásadní nadindividuální představa společenského řádu, v období pozdního středověku proniká i přes trvalé univerzální principy do skladby společnosti větší individualismus.

Umění na panovnických dvorech v období první poloviny 14. století se ocitá na předělu oněch protichůdných tendencí spojených se sledováním univerzalistických dvorských norem, které však v určitém slova smyslu narážejí na rostoucí počet projevů nastupujícího individualismu. Pojem *dvorské umění* pak podle výše nastíněného vývoje jeho chápání poskytuje značný prostor pro obsáhnutí široké skupiny děl rozličných vlastností a charakteru, kde kvalita či specifický slohový výraz nemusí nutně hrát hlavní roli. Případné univerzální vymezení pojmu či jeho definice však musí být koncipovány velmi volně, aby byly schopny takto časově širokou a různorodou škálu děl, u nichž byl dokonce nedávno vznesen požadavek nedávat pojmy dvorského umění a dvoru do přímé souvztažnosti, pojmut.

Ze zmíněného diskurzu lze vyvodit, že pojem dvorské umění nelze než chápat jako proměnlivou množinu závislou na samotném variabilním chápání pojmu dvůr. Skupinu děl označovaných pojmem dvorské umění nelze ovšem chápat „analogicky“ jako umění profánní, neboť velkou část této skupiny tvoří díla s náboženským námětem. Dvorské umění také nemusí být nutně charakterizováno vlastním tzv. dvorským stylem, který může a nemusí vytvořit. Ze slepé uličky je možno vyjít jen za předpokladu, že se k definování pojmu přistoupí aplikováním nového kritéria, které by mohlo pomoci zřetelněji odlišit skutečný charakter uměleckého díla. Jedním z kandidátů na toto nové měřítko by mohl být fenomén reprezentace, jejíž element v sobě alespoň v částečné míře nese každé umělecké dílo vytvořené pro panovnický dvůr, ať už se jedná o dílo profánního, či sakrálního charakteru. Nelze zajisté předpokládat, že by přítomnost reprezentační složky v díle byla univerzální odpovědí na otázku, co je to dvorské umění. Přesto kritérium reprezentace v podstatě naplňuje jakousi základní normu, kterou lze elegantně obejít domnělý konflikt představovaný rozlišením uměleckých děl na skupinu děl sakrálních a profánních.

Primárním účelem církevního umění je sloužit k oslavě Boha, nikoliv k jeho reprezentaci. Církevní umění nemá za cíl stavět na odív Boží moc na zemi, slouží k uctění Boha. Pokud lze soudit z biblických textů, Bůh nikdy nevyžadoval vlastní vizuální reprezentaci za účelem demonstrace své moci. Požadavek vznesený v knize Exodus „Ať mi udělají svatyni a já budu bydlet uprostřed nich“ (Ex 25,8) nelze spojovat s Božím záměrem domoci se vlastního materiálního zpřítomnění ve zdejším světě, nýbrž je bytostně spojen se snahou o vytvoření místa, kde by se mohl izraelský lid setkávat s Bohem. Celá období ikonoklasmů souvisí se snahou církve eliminovat tendence chápat vizuální projevy zachycující náboženská témata jako ztělesnění samotného Boha. Církevní umění podle církevního učení nemůže a nikdy nemohlo mít reprezentační funkci, která je takto vlastní pouze umění dvorskému. Pokud tedy umělecké dílo náboženského charakteru nese reprezentační rysy, jedná se o reprezentační politiku vedenou ze strany panovníka či některého z jeho dvořanů, kteří takto vizuálně demonstrují svou vlastní moc v oblasti církevní sféry.

4.2 Dvorské umění a panovnická reprezentace

Jak již bylo v předchozí kapitole nastíněno, jedním z prvků, který pomáhá dvorské umění – vedle jeho přímého nomenklaturního, nicméně však i eventuálně zpochybnitelného spojení se dvorem – charakterizovat, je jeho reprezentační funkce,

jejíž prvek je přítomen v každém díle, které se řadí do této skupiny. Primární úlohou reprezentační funkce je zastoupení nepřítomného objektu. Zmíněnou základní definici lze v rámci fenoménu dvorského umění a reprezentace panovníka dále více rozvinout.

Podle historika a filozofa Louise Marina⁸⁰⁰ znamená reprezentace panovníka a tedy i jeho postavení v rámci dvoru transformaci síly, která plyne z věrnosti panovníkových poddaných, do znaků, v našem případě výtvarně pojednaných. Prostřednictvím panovnické reprezentace se proklamuje panovníkova moc a síla nenásilnou formou, její znaky jsou veřejně vystavovány a dávají tak pochopit panovníkovu roli a význam ve společnosti. Fenomén panovnické reprezentace disponuje několika způsoby, jak nenásilně demonstrovat panovníkovu moc. Lze toho docílit prostřednictvím ikonografického znázornění panovníka, formou jeho patronačních aktivit, šířením charakteristického dvorského stylu s vlastní identitou, různými formami literární propagace,⁸⁰¹ ale i hudební tvorbou určenou k panovníkově oslavě.⁸⁰² Ve výtvarném umění se lze setkat s prvními třemi možnostmi.

V primární rovině představuje *ikonografická reprezentace panovníka*⁸⁰³ výtvarnou prezentaci jeho politické moci. Problematika výtvarné demonstrace moci přitom neodmyslitelně souvisí s její samotnou existencí. Hlavní náměty ikonografické reprezentace panovníka jsou tak úzce spjaty s diskurzem, jak moc nabýt, vlastnit a používat. S ohledem na průběh budování mocenského postavení panovníka lze ikonografická témata rozdělit do tří skupin – skupinu vyobrazení *legitimizačních* (cesta k moci), *majestátních* (demonstrace moci) a *mocensky-výkonných* (užívání moci).

Z dalších dvou jmenovaných výtvarných typů panovnické reprezentace vyniká zejména ona *patronační*. Tato „nezištná“ podpora poskytovaná ze strany panovníka umělcům, církevním řádům či jiným institucím zajišťovala jejich loajalitu vůči svému chlebovárci a demonstrovala panovníkův vliv.⁸⁰⁴ Panovníkovi obvykle z fundace plynuly určité výhody, jednak se jednalo o hmotný důkaz jeho moci v zemi a jednak

⁸⁰⁰ Louis Marin, *Politiques de la représentation*, Paris 2005.

⁸⁰¹ Např. Wenzel Horst, *Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter*, Darmstadt 2005.

⁸⁰² O roli hudby na dvoře Ludvíka XIV. viz Marie-Bernadette Bruguière, *La représentation royale et les muses du soleil*, in: Michel Gazin (ed.), *Le concept de représentation dans la pensée politique*, Marseille 2003, s. 111–132.

⁸⁰³ Krátký orientační přehled k ikonografické reprezentaci panovníka s bohatým poznámkovým aparátem nabízí studie autora písčičiho/autorů písčičích pod přezdívkou Inspire: *Inspire, Images du pouvoir et pouvoir des images. Essai sur la représentation iconographique du roi médiéval*, *Rivista politica*, 2014. <http://www.rivistapolitica.eu/images-du-pouvoir-et-pouvoir-des-images-essai-sur-la-representation-iconographique-du-roi-medieval-2/>, vyhledáno 5. 2. 2017.

⁸⁰⁴ Jill Caskey, *Medieval Patronage and Its Potentialities*, in: Colum Hourihane (ed.), *Patronage, Power, and Agency in Medieval Art*, Princeton 2013, s. 3–30.

mohla fundace výrazněji posloužit k účelům panovnickovy vlastní zbožnosti. Příkladem patronační výtvarné reprezentace je například bazilika sv. Kláry v Neapoli tvořící součást komplexu kláštera klarisek, kterou Robert I. Moudrý zamýšlel jako místo svého posledního odpočinku a místo pro uložení svatých ostatků svého bratra Ludvíka Toulouského.

Panovnická reprezentace uplatňovaná prostřednictvím šíření výtvarného slohu s vlastní identitou. Jedná se prozatím až na výjimky o poměrně okrajově prozkoumanou oblast. Její existenci a principy, na nichž tento jev fungoval na dvoře neapolského krále Roberta I. Moudrého, blíže popsala americká badatelka Kathleen J. Fleck.⁸⁰⁵ Lze říci, že v podstatě se problematiky identity stylu dotkl už v 60. letech Robertem Brennerem definovaný fenomén dvorského stylu coby stylu charakteristického v určitém časovém období pro konkrétní panovnický dvůr.⁸⁰⁶ Tento typ výtvarné reprezentace je klíčový pro pochopení motivů šíření italianismů ve dvorském prostředí.

4.2.1 Panovnická reprezentace uplatňovaná prostřednictvím šíření výtvarného slohu s vlastní identitou

4.2.1.1 Dvůr a sloh

Fenomény dvorského umění a dvorského slohu se vzájemně prolínají, nejedná se však o zcela korespondující jev. Jak postřehl Robert Brenner, samy dvory mohou vygenerovat specifický druh slohu, který může ve spojení s konkrétním královským dvorem získat svou specifickou identitu a lze jej ztotožňovat s reprezentací určitého dvoru.⁸⁰⁷ Je také zřejmé, že dvorské prostředí vytváří vhodné předpoklady pro vytvoření vlastního dvorského stylu, zejména pokud jsou poměry na dvoře stabilní a dvůr prosperuje. V období stability a prosperity navíc potřeba umělecké reprezentace přirozeně roste. Daná tendence pramení ze skutečnosti, že zvláště v době míru vzniká u panovníka a vysoce postavené vrstvy v rámci udržení jakési přirozené hierarchie společnosti, ať v rámci vnitrostátní, či internacionální politiky, jasný požadavek demonstrovat svou moc a své postavení jiným než násilným způsobem, nejlépe za

⁸⁰⁵ Kathleen J. Fleck, *The Rise of the Court Artist. Cavallini and Giotto in Fourteenth-Century Naples*, *Art History* XXXI, 2008, č. 4, s. 460–483. – Idem, *The Clement Bible at the Medieval Courts of Naples and Avignon. A Story of Papal Power, Royal Prestige, and Patronage*, Burlington 2010, s. 126–130. – Idem, *Patronage, Art and the Anjou Bible in Angevin Naples (1266–1352)*, in: Lieve Watteeuw – Jan Van der Stock (edd.), *The Anjou Bible. A Royal Manuscript Revealed*, Paris 2010, s. 37–51.

⁸⁰⁶ Viz Brenner (pozn. 717).

⁸⁰⁷ Ibidem, s. 56, s. 67, s. 85.

pomoci reprezentačního umění. Uspokojení reprezentačních potřeb vyžaduje vytvoření vhodných podmínek pro určitý počet umělců pracujících v dané době pro dvůr. V době prosperity je dvůr „vděčný a věrný“ objednavatel, vytváří velké množství zakázek a akumuluje umělce. V momentě, kdy se na dvoře utvoří specifický sloh, nelze už ovšem z jeho podstaty zamezit dalšímu jeho šíření.

4.2.1.2 Šíření stylu v rámci dvorského prostředí

Šíření stylu v rámci dvorských hierarchizovaných dvorských struktur se dá rozdělit na dvě skupiny:

nevědomé šíření – jedná se svou podstatou o ekonomicky podmíněné šíření. Pokud je dílna zaměstnána množstvím objednávek, má méně času pojmout zpracování děl originálním způsobem. Uchyluje se k opakování a kopírování, čímž se vytváří sloh. Styl je v tomto případě výsledkem nedostatku času.

vědomé šíření – šíření stylu lze v tomto případě chápat jako kompliment, kdy je na základě určitých motivací (estetických, politických, zachování tradice) vyžadován pro dílo určitý druh stylu.

Zjevným úskalím fixní identifikace slohu s daným dvorem je skutečnost, že styl v mnoha případech nevydrží být fixován pouze na jeden konkrétní dvůr a šíří se i mimo uvedenou oblast.⁸⁰⁸ Dále je nutno vzít v úvahu, že i na dvorech, které si vytvořily vlastní charakteristický sloh, se mohla vyskytnout díla jiného slohového charakteru. Z tohoto důvodu je třeba podívat se na fenomén stylu v rámci dvorského prostředí z trochu jiné stránky, a to v rámci teorie stylových identit.

4.2.2 Teorie stylových identit

Stylovou identitou, jak ji nazývá Kathleen J. Fleck,⁸⁰⁹ nebo přesněji ikonografií stylu se zabývala americká badatelka Joan A. Holladay, která se domnívala, že

⁸⁰⁸ Šíření je podstatou samotného slohu – styl je v podstatě množinou opakujících se znaků, schopnost opakování zajišťuje její mobilitu jak v čase, tak v prostoru.

⁸⁰⁹ Fleck 2008 (pozn. 805), s. 460–483, s. 475.

nejpozději kolem roku 1300 si byli umělci a pozorovatelé uměleckých děl vědomi aspektu, který dnes označujeme jako styl.⁸¹⁰

Není vždy snadné existenci stylové identity u zkoumaných příkladů v rámci konkrétních časových období prokázat. Aby bylo možno o stylové identitě hovořit a aby bylo zřejmé, že stylová identita v daném období skutečně existovala, byla chápána a měla význam, je třeba mít jistotu, že současníci dokázali styl ocenit a že styl jako reálný prvek v jejich mysli existoval, případně byl rozpoznáván následujícími generacemi, které ho využívaly jako prostředek k uchování tradice či proklamování vlastních zájmů. Pokud identitu stylu rozpoznávala už její současná generace, jedná se o tzv. stylovou identitu **aktuální**. Pokud však byla stylová identita rozpoznána a přiřazena až následujícími generacemi, lze hovořit o tzv. stylové identitě **posteriorní**.

Z historického hlediska může o stylové identitě ledacos napovědět popis výtvarných uměleckých děl ústy současníků. Je zřejmé, že názvy jako *opus anglicanum* či *opus francigenum* souvisí v očích historiků umění se specifickou technikou spíše než se stylem (styl je ovšem zároveň technikou podmíněn). Zvolené názvy ovšem předně spojovaly danou techniku, a potažmo tedy i dílo provedené touto technikou, s názvem země jejího původu.⁸¹¹

V prvním plánu je to tedy charakteristická **technika** spojená s určitou oblastí, která podmiňuje vznik určitého stylu a která pomáhá určovat stylovou identitu. V druhém plánu je to **místo původu**, podle něhož je technika nebo styl často pojmenována. Místo původu a charakteristická technika spolu obvykle velmi úzce souvisejí a není vždy jednoduché určit, co se na vzniku stylové identity více podílí a zda je vůbec možné tyto dva elementy od sebe oddělovat, jelikož oba současně formují a působí na identitu díla.

Vedle těchto dvou prvků to ale může být rovněž i určitá **myšlenka**, se kterou bylo používání určitého druhu slohu spojeno. Příkladem myšlenky formující posteriorně stylovou identitu je výběr slohu pro uměleckou tvorbu vznikající na dvoře Fridricha II. Štaufského. Podle italského historika umění Enrica Castelnova⁸¹² došlo k oživení římského slohu z císařské doby, protože panovník hledal vhodný způsob reprezentace, který by odpovídal jeho císařskému postavení. Základní myšlenka, kterou měl sloh

⁸¹⁰ Joan A. Holladay, *Consciousness of Style in Gothic Art*, in: Katharina Corsepius (ed.), *Opus Tessellatum, Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft, Festschrift für Peter Cornelius Claussen*, Hildesheim 2004, s. 303–314, s. 304.

⁸¹¹ K diskurzu více Enrico Castelnovo, *Opus francigenum*, in: Fabrizio Crivello (ed.), *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, Torino 2009, s. 3–22.

⁸¹² Enrico Castelnovo, *Rappresentare ciò che esiste come è*, in: *ibidem*, s. 23–30.

vyjadřovat, byla idea císařství. Panovník se obrátil ke slohové tradici starého Říma, kde našel styl, odpovídající jeho představám o slohu vhodném pro úřad císaře.

Pokud je styl ztotožněn s určitou myšlenou, vládnoucí dynastií nebo náboženskou institucí, může v rámci prostředí, které je schopné stylové identity rozpoznávat, tuto ideu, vládnoucí dynastii či náboženskou instituci zastupovat, reprezentovat. Stylová identita založená na určité myšlence může být stejně jako stylová identita všeobecně založena buď na aktuální situaci (aktuálně se formující slohové proudy ve dvorském prostředí), nebo na delší tradici, kdy během určitého časového období docházelo k pravidelné interakci mezi stylem a danou myšlenkou či určitou charakteristickou skupinou.

4.2.2.1 Stylová identita a tradice

Fenomén tradice bývá častým motivem pro přenos a akceptaci stylu aktuálního v dobách již dávno minulých. Tradice je obvykle definována jako přetrvávající vzory chování, „...zpřítomňuje hodnoty, které jsou v dané kultuře či subkultuře považovány za zvláště významné a které se proto často mění v normativní vzorce chování, ve zvyky, obyčeje, mravy...“.⁸¹³ Styl je definován jako opakování určitých znaků. Opakování těchto znaků v rámci delších časových intervalů je podmíněno snahou zachovávat tradici prostřednictvím ožívování slohových znaků z doby již minulé. Tradice na původní stylové fixace vědomě navazuje a vědomě je posiluje, a to i v případě tzv. falešné tradice, která je založená na historicky nepravdivých fabulacích, které ovšem v důsledku mají stejný vliv na přenos stylu jako historicky přesná fakta.

Tradice je vhodným prostředkem pro boj s časovou determinací slohu a stojí za řadou slohových návratů v průběhu dějin umění, zvláště pokud se jedná o otázky takzvaných protorenesancí, malých návratů do antiky.⁸¹⁴

Produktem navazování na tradici je potom *historismus*, který lze buď vnímat negativně jako *archaismus*, pokud se jedná o *nevědomý historismus*, nebo pozitivně v případě, že mluvíme o *vědomém historismu*, který souvisí s vizuální propagací a posilováním významu aktuálně oživené myšlenky, která hrála v minulosti pro určitou oblast důležitou roli. Zájem o vlastní minulost je jedním ze základních znaků vyspělé společnosti.

⁸¹³ Hana Maříková – Miloslav Petrušek – Alena Vodáková, *Velký sociologický slovník, II. svazek P-Ž*, Praha 1996, s. 1326.

⁸¹⁴ Otázky návratů a problematiku spojenou s navazováním na antickou tradici se detailně zabýval už Erwin Panofsky. Erwin Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, New York 1972.

Teorii, že vysoce postavená společnost byla v období kolem roku 1300 schopna rozpoznat styl a pracovat se stylovou identitou, podporuje právě důraz na tradici, který na ni byl kladen v prostředí královských dvorů a vyšší společnosti v závěru 13. století a ve 14. století.⁸¹⁵ Jak papežský, tak francouzský dvůr vykazují v daném období zájem o svou minulost, což se projevuje ve vědomém užívání historismů.⁸¹⁶

4.2.2.2 Neapolský panovnický dvůr a jeho zacházení se stylovými identitami

Existence stylových identit měla svůj význam primárně a do jisté míry pouze v kulturně vyspělém prostředí, které dokázalo stylovou identitu číst a umělo rozpoznat její hodnotu. Královské dvory disponovaly potřebnými prostředky a jejich příslušníci měli náležité sociální postavení, což jim umožnilo dekodovat slohovou identitu a použít ji jako komunikační prostředek pro vyjadřování vlastních politických postojů.

Pokud je situace na dvoře stabilní a u moci je dlouhodobě tatáž dynastie, pak stylové preference dvoru podléhají pouze přirozenému slohovému vývoji, důrazu na vlastní rodovou tradici a aktuálním politickým postojům dynastie. V případě, že dojde ke změně vládnoucí dynastie, pak vstupují do hry další motivace ovlivňující dvorské stylové preference a otázku slohových identit. Podle teorie Stephena J. Campbella a Stephena J. Milnera má nová vládnoucí skupina několik možností, jak se vypořádat s původními tradicemi nově získaného území. Za předpokladu, že je území získáno násilím, často usiluje o represi původních hodnot a nastolení svých vlastních. Pokud je území nabyto vzájemnou dohodou, snaží se nová vládnoucí vrstva o jistou asimilační politiku, která spočívá v akceptaci určitých původních hodnot, které si následně přetvoří podle vlastních potřeb.⁸¹⁷

⁸¹⁵ „... the propensity at both the French court and the papal curia to revive, by means of public imagery, a sense of an heroic and authoritative royal and papal past (in the later case by restoring Rome's early Christian frescoes) suggest at the very least a common outlook, and increasingly common means.“ Binski (pozn. 608), cit. s. 106.

⁸¹⁶ Jedním z vědomých historismů je stavba kostela sv. Ludvíka v Poissy, který zanikl během Velké francouzské revoluce. Stavba byla iniciována Filipem IV. na počest právě kanonizovaného Ludvíka IX. Kostel se začal stavět bezprostředně po králově kanonizaci roku 1297. Architektura kostela čerpala z husté sítě staveb kostelů postavených poblíž Paříže během vlády krále Ludvíka IX., zejména z architektonických prvků Saint-Chapelle v Paříži a opatského kostela v Saint-Denis. Sochařská výzdoba kostela slohově odkazovala na výzdobu náhrobku vytvořeného pro Ludvíka Francouzského v Royamont zřejmě právě jeho otcem sv. Ludvíkem. Předloha pro sochy společně s retrospektivním pojetím architektury dává podle Holladay jasně najevo, že Filipův výběr architektury byl úmyslně vybraný tak, aby odkazoval na období vlády jeho děda; jednalo se tedy o jasné vizuální spojení těchto dvou mužů. Holladay (pozn. 810), s. 305–306.

⁸¹⁷ Stephen J. Campbell – Stephen J. Milner, Art, Identity, and Cultural Translation in Renaissance Italy, in: Stephen J. Campbell – Stephen J. Milner (edd.), *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, Cambridge 2004, s. 2.

Jako modelový příklad vědomého užívání slohových identit lze použít situaci na neapolském královském dvoře v období, kdy se k vládě v jižní části Apeninského poloostrova dostal francouzský rod Anjouovců. Karel I. z Anjou se dostal k moci násilným způsobem; podle toho se dále odvíjel i způsob práce královského dvoru se stylovou identitou. Už bylo zmíněno,⁸¹⁸ že Karel I. z Anjou měl – tedy alespoň podle slov florentského kronikáře Giovanniho Villaniho – své vlastní vyhraněné a do jisté míry patrně politicky motivované stylové preference. Štaufský hrad Castel del Monte postavený císařem Fridrichem II. se panovníkovi zdál slovy kronikáře patrně příliš „al modo tedesco“, a rozhodl se proto postavit nový „al modo francesco“. Jednalo se o zcela přirozenou reakci dobyvatele, který si podmaňuje získané území. Politika počátečního vymezení se rodu vůči původním hodnotám dobytého území trvala jen po určitou dobu. Jakmile se rod začal začleňovat a sžívat s kulturou Apeninského poloostrova, otupovaly se i hrany slohových výhrad Anjouovců vůči podmaněnému území. Už Karel I. z Anjou prolomil zdi slohové hradby, když pro něj vznikla z rukou toskánského sochaře Arnolfa di Cambia portrétní socha.⁸¹⁹

Za Karla II. započal proces regenerace a reforem a nastalo období stylové neutralizace. Panovník už neměl potřebu se dále vůči původním slohovým hodnotám svého dominia vymezovat. Stavby z doby vlády Karla II. z Anjou už nalézají předlohy v římských a kampánských modelech a neapolský dvůr přestává sledovat dění na dvoře francouzském. Nové stavby neodrážejí nic z nedávno dokončeného kostela v Saint-Denis, transeptu a východních kaplí v Notre-Dame či královského paláce v Ile-de-la Cité.⁸²⁰ Nápadný je rovněž slohový kontrast mezi stavbami vznikajícími za panovníkovy vlády v neapolském království a v Provinci.⁸²¹ Americká badatelka Caroline Bruzelius se domnívá, že za použitím spolií a římských stavebních technik, jako bylo opus mixtum a reticulatum společně s užitím vysokého transeptu při stavbě neapolské katedrály, stála snaha, aby stavba pokud možno odkazovala na Řím. Motivem těchto kroků mohla být legendická tradice spojená se založením neapolské katedrály, o níž se tvrdilo, že byla založena sv. Konstantinem či sv. Petrem, prvním římským biskupem. Ještě za doby vlády Karla II. z Anjou byli na neapolský dvůr pozváni umělci pocházející ze střední Itálie Montano d'Arezzo a Pietro Cavallini.

⁸¹⁸ Viz Villani (pozn. 775).

⁸¹⁹ Elena Bianca Di Gioia (ed.), *Carlo I d'Angiò. Re di Sicilia e senatore di Roma. Il monumento onorario nel Campidoglio del Duecento*, Roma 2009.

⁸²⁰ Caroline Bruzelius, *The Stones of Naples. Church Building in the Angevin Kingdom, 1266–1343*, London 2004, s. 76.

⁸²¹ *Ibidem*, s. 78.

Robert I. Moudrý z Anjou již plně podporoval jižní italské architektury, ale je třeba říci, že ti se často obraceli pro inspiraci k severní Evropě. Čerpali jak z příkladů architektury v severních dominiích Anjouovců spočívající kupříkladu v uplatňování francouzských rayonatních vzorů, tak i z architektonických prvků staveb v jižní Itálii.⁸²²

Z uvedeného vícegeneračního vývoje slohových preferencí jedné dynastie vyplývá, jak zásadně mohla změna vládnoucího rodu ovlivnit slohové volby na královském dvoře. Rovněž je zřejmé, že snahy o vymezení se vůči původní kultuře získaného území mají své hranice a střet dvou kultur nevyhnutelně ústí v syntetizující variaci nového vlastního slohu.

4.2.2.3 Stylová identita – nacionalismus a politika

V rámci stylových identit je třeba se dotknout i ožehavého tématu nacionalismu a stylu ve službě určitého národa. Bylo již několikrát zmíněno, že se Karlovi I. z Anjou zdál štaufský hrad Castel del Monte postavený císařem Fridrichem II. příliš „al modo tedesco“.⁸²³ Také máme zprávy, že Robert I. z Anjou se nelichotivě vyjadřoval o německém národu, který měl být zcela nekompatibilní s národy z Itálie a Galie. Spíše než projev národního cítění je však nutno tento útok na Němce vnímat spíše jako panovníkův komentář pronesený s ohledem na jeho politické ambice, kdy se snažil Apeninský poloostrov odpoutat od tradic Svaté říše římské.⁸²⁴

Ve 13. století se jednotlivé evropské země institucionalizují a v jeho druhé polovině začíná převládat teritoriální model státu namísto nacionálního.⁸²⁵ Tento model se uplatňuje v celé Evropě, přičemž se zároveň posiluje také idea monarchie jako státní instituce. Pod vlivem tomistické doktríny nabývá na významu myšlenka přirozeného práva na existenci státu nadále již neřízeného duchovní mocí. V důsledku uvedených změn se mění i vztah mezi králem a jeho leníky – panovník už není tolik závislý na aktu přijetí svými vazaly, existence úřadu krále je všeobecně uznávána, královská rada přestává být pouhou skupinou panovníkových rádců a získává podobu pravidelně fungujícího orgánu.⁸²⁶ Teritoriální model státu se musí vyrovnávat s přítomností vícera

⁸²² Ibidem, s. 152–198, s. 172.

⁸²³ Villani (pozn. 775), s. 152.

⁸²⁴ Fleck 2008 (pozn. 805), s. 475–476.

⁸²⁵ Vratislav Vaniček, Královská hodnota jako nástroj modernizace a politického vlivu Přemyslovců, in: Martin Nodl – Andrzej Pleszczyński (edd.), *Moc a její symbolika ve středověku*, Praha 2011, s. 41–92, s. 70.

⁸²⁶ Jean Favier, Philippe le Bel et ses fils, in: Danielle Gaborit-Chopin (ed.), *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils (1285–1328)*, Galeries nationales du Grand Palais 1998, s. 13–21, zvl. s. 19.

národnostních menšin v rámci státně sjednoceného území. Hlavním cílem monarchie je pak akceptovat všechny své územní celky jako legitimní součást daného státu. Stát se snaží v rámci jednotné teritoriální politiky vybudovat společný kulturní jazyk, který ovšem může být v jednotlivých krajích s ohledem na tradici či aktuální politický vývoj regionálně zbarven.

Ačkoliv v daném období patrně nelze chápat monarchii jako státní zřízení v dnešním slova smyslu, které disponovalo vlastními reprezentačními znaky, je patrné, že její existence a právo na ni bylo již v oné době výrazně reflektováno.⁸²⁷ Spojení abstraktního pojmu monarchie s postavou panovníka mohlo teoreticky znamenat vhodné východisko pro její výtvarné pojednání. Panovnickou reprezentaci by v takovém případě nebylo vhodné spojovat pouze s postavou krále a úřadu, který zastává, ale bylo by ji třeba chápat i v širší rovině státního celku definovaného určitým územním teritoriem s vlastní organizovanou strukturou. V rámci reprezentační problematiky by tak docházelo k „paradoxní“ situaci, kdy v postavě samotného panovníka by byl reprezentován stát, kterému vládne. Objevují se ovšem názory, které tuto možnost pro daný časový horizont zásadně odmítají.⁸²⁸

4.2.2.4 Role panovníka a umělce v oblasti slohových přenosů

Historička Samanta Kelly zabývající se jednou z výrazných postav v oblasti vývoje přístupu panovníka k panovnické reprezentaci a jí podmíněných slohových přenosů v první polovině 14. století – nepolským králem Robertem I. Moudrým – se domnívá, že panovník si byl již plně vědom jakési obecné identity, která se pojí k jeho postavě a k věcem, kterými se nechává obklopovat, a touto identitou se vymezuje vůči svým rivalům.⁸²⁹ Král si mohl vybírat, kdo se na vytváření jeho vlastní identity bude podílet, a umělci byli na dvůr zváni, aby vizuálně podpořili králova politická stanoviska. Král byl osobou udávající slohový tón a podle královských preferencí se rovněž dále odvíjely i slohové preference dvoru.

4.3 Přenosy italianismů v dvorském prostředí

⁸²⁷ K aktuálnosti viz Dante Alighieri, *Monarchy*, ed. Prue Shaw, Cambridge 1995.

⁸²⁸ Lucherini (pozn. 424), s. 675–687, zvl. s. 680–682.

⁸²⁹ Samatha Kelly, *The New Solomon. Robert of Naples (1309–1343) and Fourteenth-Century Kingship*, Leiden – Boston 2003, s. 144, s. 208.

4.3.1 Motivy přenosu italianismů v dvorském prostředí v první polovině 14. století v rámci teorie přenosu stylu

V rámci teorie všeobecných slohových přenosů lze rozlišit několik motivů, proč docházelo k přenosu specifických stylových kvalit a rozdělit je na dvě základní skupiny:

styl není primárním motivem rozhodujícím o svém přenosu (k jeho přenosu dochází nezáměrně)

- přenos je podnícen koncepčními motivy (ikonografické téma)
- přenos je podnícen technickými motivy (specifická technika)

styl je primárním motivem rozhodujícím o svém přenosu (k jeho přenosu dochází záměrně)

- přenos je podnícen estetickými vlastnostmi stylu (ocenění stylu pro jeho krásu)
- přenos je podnícen politickými motivy (aktuální politické motivy)
- přenos je podnícen sledováním či zachováváním určité tradice (náboženské, rodové, politické – tradiční politické motivy, politická tradice), se kterou je identifikován

V hierarchizovaných strukturách lze rozlišit dva odlišné druhy záměrně motivovaného přenosu stylu založeného na aktuálních politických motivech:

Styl se takto šíří mezi dvěma *rovnocennými partnery* z hlediska společenského postavení na znamení vzájemného souhlasu, společné politiky, aliance, kdy jedna strana akceptuje identitu stylu užívaného druhou stranou jako výraz komplimentu.⁸³⁰

Styl se šíří ve vztahu *dvou nerovnocenných partnerů*, kdy podřízené osoby ve snaze vyjádřit svou loajalitu a zajistit si výhodné postavení u osoby nadřízené přijímají její styl jako výraz sounáležitosti se současným „establishmentem“.⁸³¹

⁸³⁰ Jako příklad šíření stylu jakožto komplimentu mezi dvěma rovnocennými partnery lze uvést opět proměny stylových preferencí na neapolském dvoře. Za Karla II. z Anjou a Roberta I. Moudrého se výrazně posílil vztah neapolských králů k papeži a městu Římu, dobré vztahy mezi papežem a Neapolí vyústily roku 1313 ve jmenování Roberta I. Moudrého římským senátorem. Ještě za vlády Karla II. z Anjou byl do Neapole povolán římský umělec Pietro Cavallini (doložený u dvoru v letech 1308–1309); patrně se zde příliš dlouho nezdržel. Slohová kvalita jeho díla se ovšem stala velmi populární, na čemž měla tedy s velkou pravděpodobností značnou zásluhu Robertova vstřícná politika směrem k papeži. Fleck 2008 (pozn. 805), s. 474.

Fenomén stylu ve dvorském prostředí se může projevovat jako komunikační prostředek ve službě reprezentační politiky spíše než indikátor nacionální identifikace. Identifikace nově nastolené vládnoucí dynastie odlišného národnostního zařazení, než je země, ve které vládne, je nadto samo o sobě velmi problematickou záležitostí.

Teoreticky by mělo být možné na fenomén přenosu italianismů v dvorském prostředí uplatnit tato pravidla obecné teorie přenosu slohu. Transfer italianismů bývá ovšem interpretován jako poměrně signifikantní a senzační záležitost a nezbyvá než se ptát, zda byl viděn stejnou optikou rovněž v době svého přenosu. Zatímco u menších panovnických dvorů, které si kvůli nedostatku vlastních umělců byly nuceny umělce aktivně vyhledávat, by bylo možno přenos italianismů chápat jako výsledek přirozeného procesu, u velkých umělecky soběstačných dvorů tento argument neobstojí, a proto se hledala jiná vysvětlení.

Podle Joan A. Holladay lze přítomnost diverzních prvků na dvoře s unifikovaným stylem vysvětlit jako touhu po exotičnu.⁸³² Teorie vychází z předpokladu, že ačkoliv velké dvory měly řadu vlastních umělců, přesto na ně italianismy pronikly. Na dvorech podle badatelky vznikala potřeba určité diverzity spojená s přirozenou lidskou touhou po změně, kterou lze přítomnost italianismů teoreticky relativně obhájit. Snaha uniknout stereotypu vedla po určité době k hledání nových podnětů, které by oživily a vytrhly z monotónní koncepce unifikovaného uměleckého stylu.

Již dříve zmíněná premisa Thomase Esera⁸³³ týkající se možnosti chápat přenos italianismů jako stupeň jistého pokroku je ovšem míněna pro dobu o něco pozdější, která si již zakládala na odlišných hodnotách, a je otázkou, nakolik mohla středověká společnost chápat a rozumět myšlenku pokroku jako pozitivnímu jevu, když sama si převážně zakládala na dodržování vlastních tradic.

⁸³¹ Příkladem šíření stylu mezi dvěma nerovnocennými partnery je nástěnná výzdoba kaple Brancaccio z kostela San Domenico v Neapoli. Fragmenty nástěnných maleb s Ukřižováním, Legendou sv. Máří Magdalény a Životem sv. Jana Evangelisty byly provedeny zřejmě přímo Cavallinim a jeho dílnou snad kolem roku 1312 a jejich pravděpodobným objednavatelem byl kardinál Landolfo Brancaccio. Ten mohl tímto způsobem vizuálně stvrzovat svou podporu politiky neapolského panovníka. Samozřejmě arcibiskup též mohl pouze využít vhodné příležitosti umělce zaměstnat, to ale nic nemění na skutečnosti, že pro své účely využil služeb královského umělce a tím i podpořil králova obecná stanoviska. Pierluigi Leone de Castris, *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013, s. 88–111.

⁸³² Holladay (pozn. 810), s. 308.

⁸³³ Eser (pozn. 633), s. 321.

4.3.2 Motivy přenosu italianismů v dvorském prostředí v první polovině 14. století v rámci teorie specifických stylových identit

V rámci teorie stylových identit se v souvislosti s přenosem italianismů objevují dva velké fenomény, které mohly do jisté míry propůjčovat dílům s danými stylovými charakteristikami vlastní myšlenkový obsah. K Římu, centru Apeninského poloostrova, se pojilo několik tradičních významů.

Ve středověké společnosti byl Řím chápáno předně jako sídlo prvního římského biskupa sv. Petra a v jejím povědomí vystupovalo jako tradiční sídlo papežství. Výjimečné postavení papeže coby hlavního představitele katolické církve a celého západního křesťanství dále posilovalo význam města a tím i celé Apeninské oblasti. Religiozita je pro středověk natolik silným ideovým konceptem, že se nabízí úvaha, zda sloh děl s náboženským obsahem vznikajících nebo majících vztah k tomuto území mohl ve věřících evokovat spojení stylu s ideou křesťanství.

Druhou neméně důležitou ideou, která se pojila k Římu a potažmo celému Apeninskému poloostrovu, byla myšlenka císařství, která se v rámci daného území projevovala i ve vztahu k jiným městům. Idea císařství byla v průběhu středověku několikrát oživena a byla i velmi aktuální v první polovině 14. století, jak ukazují korunovace Jindřicha VII. roku 1312 či Ludvíka IV. Bavora roku 1328 římskými císaři jako akt nezávislosti krále na papeži.

U obou zmíněných případů je opět nutno počítat se dvěma možnými motivy důvodů přenosu – přenosu založeného na základě sledování určité déletrvající tradice a přenosu motivovaného aktuálně (či relativně aktuálně) formující se politickou situací.⁸³⁴

Obě popsané identity křesťanství a císařství mohly být v rámci dvorské politiky využívány jako účinný politický nástroj, a to opět ve dvou významových rovinách. V prvním případě mohlo osvojování si charakteristického stylu značit přímo snahu zdůraznit sounáležitost s danou myšlenkovou identitou slohu. V druhém případě se dokonce mohlo jednat přímo o snahu demonstrovat nárok na danou myšlenkovou identitu slohu.

4.3.2.1. Idea křesťanství a papežství

⁸³⁴ Příkladem zde může být korunovace Jindřicha VII. a jeho využití služeb toskánských (nikoliv římských) umělců.

V rámci ideového základu křesťanského náboženství a s ním spojené myšlenky papežství tedy můžeme uvažovat o čtyřech politicky motivovaných důvodech volby italianismu v rámci tohoto konceptu:

- 1) na základě tradice
 - a. panovník se přejímáním italianismů s historickým odkazem snaží vykreslit své postavení vládce jako křesťanského panovníka se zájmem o křesťanskou minulost
 - b. panovník se snaží prostřednictvím přejímání italianismů s historickým odkazem na úlohu sv. Petra v katolické církvi podpořit papežovy záměry či se naopak použitím tohoto druhu italianismu vůči papežovým záměrům vymezuje vlastní interpretací tradičního papežského postavení

- 2) na základě aktuální politické situace
 - a. panovník usiluje v rámci svého vedoucího postavení o sledování aktuálních kulturních trendů a budování pozitivního obrazu svého i vládnoucí dynastie v oblasti náboženské politiky
 - b. panovník akceptací aktuální papežské stylové identity vyjadřuje souhlas a alianci s papežskou politikou

Přízeň papežského stolce byla rozhodující, pokud panovník usiloval o rozmnožení počtu svých svatých rodových předků. Papež měl od konce 12. století poslední slovo v otázkách kanonizace,⁸³⁵ a pokud panovník usiloval o svatořečení některého ze svých předků, bylo jistě výhodné dát papeži třeba i vizuálně najevo vlastní podporu. Pokud nebylo možno v rámci panovnického rodu řady přímo rozmnožit, bylo možné přinejmenším vizuálně demonstrovat míru svatosti již svatořečených předků prostřednictvím stylu spojovaného s Římem či Apeninským poloostrovem, případně vlastních děl zhotovených pro oslavu světců a situovaných v oblasti Apeninského poloostrova.⁸³⁶

⁸³⁵ Beatification and Canonization, Catholic Encyclopedia, <http://www.newadvent.org/cathen/02364b.htm>, vyhledáno 13. 6. 2017.

⁸³⁶ Nábožensky nebo přinejmenším koncepčně bylo motivováno použití „římského“ slohu u snah francouzského krále Filipa IV. Sličného rozšířit kult nového rodového světce sv. Ludvíka IX. [Binski, (pozn. 648), s. 279, s. 284.] Svou roli při formování kultu světce zřejmě sehrály mendikantské řády [Kauffmann (pozn. 649), s. 274], což se mohlo projevit i v nárocích kladených na vizuální zachycení podoby světce a jeho života. Ačkoliv Paul Binski za primární motiv přenosu prvků italské malby jejich slohovou identitu přímo nepovažuje, nelze záměr o vizuální spojení světce s římským kontextem a jeho slohem vyloučit. Francouzskému králi tato volba umělců mohla pomoci budovat si vlastní obraz

4.3.2.2 Idea císařství

Myšlenku císařství oživil po dlouhé době Fridrich II. Štaufský, jehož záměrem bylo učinit z císařství univerzální panovnickou dynastií Západu.⁸³⁷ Štaufský panovník byl zároveň i posledním římským králem s takovouto ambicí, nicméně idea císařství zůstala pro postavy významného postavení pohybující se na poli vysoké evropské politiky stále aktuálním a zajímavým tématem. Nejednalo se ovšem pouze o evropské vladaře, které myšlenka císařství zaměstnávala; také papež Bonifác VIII. do jisté míry tíhl ke způsobu vystupování, který byl hodný spíše římského císaře než římského biskupa. Během jeho episkopátu se objevila tendence stylizovat papežský úřad do pozice úřadu císařského a vzniklo tak také několik papežových soch.⁸³⁸ Sám římský biskup o sobě dokonce ve snaze prosadit své cíle při jedné příležitosti prohlásil: „*Ego sum Caesar, ego sum imperator*“.⁸³⁹

Obdobné odkazy směřující k císařské tradici bylo možno nalézt také na dvoře francouzského krále Filipa IV. Sličného, který papeže za totéž počínání káral. Francouzské přiblížení se římské tradici se projevilo ve vytvoření sochařské galerie postav králů v Grande-Salle v Palais de la Cité či v objednávce na královský jezdecký pomník.⁸⁴⁰ Opětovné oživení myšlenky ve 14. století probudila římská cesta Jindřicha VII. Díky jeho rozhodnutí získala idea císařství opět pevnější obrysy, nabyla na aktuálnosti a stylová identita tak mohla pracovat jak s tradičním, tak aktuálním obsahem císařské myšlenky, k níž se pojily aktuální císařské činy.⁸⁴¹

zbožného krále s kladným vztahem ke křesťanské římské kultuře a prostřednictvím římského malířského stylu mohl usilovat o podtrhnutí důležitosti vlastního předka, jehož význam pro katolickou církev po jeho svatořečení ještě vzrostl.

⁸³⁷ Olaf B. Rader, *Fridrich II. Sicilan na císařském trůně*, Praha 2016, s. 75–93.

⁸³⁸ Binski (pozn. 608), s. 106.

⁸³⁹ Charles Mitchell, The Lateran Fresco of Boniface VIII, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIV/1–2, 1951, s. 1–6, cit. s. 6.

⁸⁴⁰ Binski (pozn. 608), s. 106. Jedním z motivů pro přejímání itálie v prostředí francouzského královského dvoru byla snaha Filipa IV. Sličného vystupovat na veřejnosti tak, aby se panovník svou reprezentační politikou vyrovnal postavení římského císaře. Je zajímavé, že v rámci jakéhosi pomyslného soupeření tak musel francouzský král nejprve přijmout principy a hodnoty, na kterých fungovalo kulturní pozadí císařské myšlenky, aby mohl demonstrovat konkurenceschopnost vlastního královského úřadu ve vztahu k postavení římského císaře.

⁸⁴¹ Michel Margue, Italská výprava Jindřicha VII. (1310–1313) jako počátek velikosti lucemburského rodu, in: Benešová (pozn. 132), s. 212–225. Na působení Jindřicha VII. jako římské císaře navázal Ludvík IV. Bavorský. Rozšíření itálie na dvůr Ludvíka IV. Bavorského je spojeno zejména s událostmi panovníkovy římské cesty a císařské korunovace a jejich šíření tedy provázal zejména motiv císařské myšlenky. Je známo, že císař během své návštěvy Pisy obdržel od obyvatelů města drobnou sošku madony z carrarského mramoru [Gert Kreytenberg považoval sošku za dárek od pisánských měšťanů; Kreytenberg (pozn. 667), s. 450]. Jednalo se o kopii sochy madony od toskánského sochaře Giovanniho Pisana ze sousoší zhotoveného pro jeho předchůdce Jindřicha VII. a umístěného nad Portou

4.3.3 Motivy přenosu italianismů v první polovině 14. století z hlediska atraktivity dobových uměleckých trendů

Vedle politických a náboženských motivů stylové identity spojené se specifickým myšlenkovým obsahem mohly být motivy přenosu italianismů naprosto prozaické. Již byla zmíněna úvaha na téma uvědomělého objednavatele, který oceňuje dílo nejen pro jeho myšlenkový obsah či koncepční pojetí, ale může už být i zároveň oceňovatelem jeho stylové složky. Z argumentace Joan A. Holladay⁸⁴² se zdá pravděpodobné, že schopnost vnímat stylové diference byla již divákovi ve 14. století poměrně vlastní. Pokud jde o samotné ocenění stylové složky díla, pro tuto hypotézu prozatím chybí přesvědčivé důkazy. Objevuje se však jiný element, který se mohl do značné míry podílet na šíření italianismů, a tím je atraktivita aktuálních dobových trendů.

Snaha být v centru aktuálního společenského a kulturního dění může překonávat politické i náboženské zábrany, dílo je takto i se svou stylovou složkou zvoleno, protože je mu v dané době a kontextu přiděleno z hlediska atraktivity a exkluzivity společensky výsadní postavení a stává se z něj prostředek pomáhající hierarchizovat společnost. Hlavním účelem díla je v tomto případě reprezentovat skvělost a velkolepost svého majitele.

Atraktivitu a exkluzivitu pomáhala budovat pověst umělců a děl, která se ve 14. století začala šířit prostřednictvím literárních děl. Období 14. století bylo rovněž v mnohém přelomové pro postavení umělce ve společnosti. Giotto je již v uměnovědné historiografii vnímán jako první moderní umělec,⁸⁴³ jehož věhlas, umocněný zmínkou

di San Ranieri pisánského dómu. Trůnící madonu s dítětem stojícím na jejím klíně doprovázela personifikace města Pisy s dvěma dětmi, které držela na klíně, a k sousoší byla připojena socha císaře Jindřicha VII. Lucemburského. Sosoší symbolizovalo od Boha danou císařskou moc, kterou tak panovník získal nikoliv z rukou papeže, jenž se korunovace nezúčastnil, nýbrž skrze prostředníka v podobě Matky Boží představující církvi. [Johannes Tripps, Die Ettaler Gottesmutter und das Verständnis de Gotik von Kunstwerk un Kopie, in: Paul Margue (ed.), *Le rêve italien de la maison de Luxembourg aux XIVe et XVe siècles/Il sogno italiano del casato di Lussemburgo nei secoli XIV e XV*, Esch sur Alzette 1998, s. 87–90, s. 88–89.] Ludvík IV. Bavorský dal kopii sochy madony umístit do kostela klášterního komplexu v Ettal, který sám založil. Klášterní kostel Nanebevzetí Panny Marie svým téměř kruhovým půdorysem připomínal stavbu římského Pantheonu, která byla později zasvěcena Panně Marii a Všem Svatým. Nově nabytému císařskému titulu pak odpovídala i císařská reprezentace, kterou si panovník pro svůj úřad zvolil. Z dílny pisánského zlatníka patrně pocházely typáře vyhotovené pro císařovy nové pečeti – císařskou zlatou bulu a císařskou pečeť. Suckale (pozn. 668), s. 30–31, s. 39–40.

⁸⁴² Holladay (pozn. 810), s. 303–314.

⁸⁴³ Dále Andrew Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1972.

malíře v Dantově Božské komedii,⁸⁴⁴ byl vedle jeho malířských kvalit bezpochyby jedním z důvodů přitahujících bohaté objednavatele.

Model dvorské reprezentace nemusí tedy být primárně založen pouze na politických preferencích dvoru, ale může sledovat i aktuální umělecké trendy, které jsou v dané době považovány za nejexkluzivnější, a tedy i nejvhodnější k vizuální reprezentaci velikosti a důležitosti královského rodu. Pověst umělce přitom mohla být při výběru vizuální prezentace dvorských, panovnických či rodových hodnot neméně důležitá.

⁸⁴⁴ Zmínka se objevuje v 95. verši 11. zpěvu Očistce.

5. Uherské země v první polovině 14. století

5.1 Kontakty uherských zemí s Apeninským poloostrovem

Kontakty uherských zemí s kulturou Apeninského poloostrova sahají hluboko do historie. Uhry byly někdejšími teritorii římských provincií a určitá tendence území obracet se směrem k západnímu pobřeží Adriatického moře přetrvávala i v pozdějších dobách. Pravidelné kulturní styky s Itálií udržovaly Uhry ve 13. století, kdy nově založená univerzita v Padově⁸⁴⁵ a univerzita v Boloni⁸⁴⁶ silně přitahovaly pozornost uherských studentů; tento trend pokračoval i v následujícím století. Vedle těchto tradičních kontaktů byl vztah Uher k Itálii umocněn také nástupem neapolského rodu Anjouovců na uherský trůn.

Otázka, zda příchod panovnického rodu Anjouovců vedl nutně i k nárůstu umělecké výměny mezi Uhrami a Apeninským poloostrovem, zůstává ovšem stále více méně otevřená. Předně lze předpokládat, že určité kontakty s Apeninským poloostrovem, zejména pokud se jedná o benátskou republiku, udržoval již poslední uherský král z rodu Arpádovců Ondřej III., který v Benátkách strávil své dětství, a tedy že Uhry se nenacházely v izolaci, co se italských kontaktů týče. Ještě za vlády tohoto posledního arpádovského krále se florentská rodina Macciů zabývala exportem drahých kovů z Uher a Ondřej III. si u těchto bankéřů uložil 4500 florénů.⁸⁴⁷

Výměna vládnoucí dynastie v Uherském království zemi jistě otevřela nové kulturní obzory a rozšířila tradiční síť kontaktů. Je ovšem třeba zmínit, že počáteční dobré vztahy s Neapolským královstvím později hatilo neuznané právo Karla I. Roberta na neapolský trůn.

5.1.1 Neapolská linie

Je snad možno předpokládat, že přinejmenším v době nesnadných počátků vlády Karla I. Roberta byly styky udržované s Neapolským královstvím poměrně

⁸⁴⁵ Z roku 1241 je znám první záznam o uherských studentech v Padově. Endre Veress, *A paduai egyetem magyarországi tanulóinakanyakönyve és iratai (1264–1864). Matricula et acta Hungarorum in universitatibus Italiae studentium. Volumen primum Padova 1264–1864*, Budapest 1941.

⁸⁴⁶ Z období mezi lety 1263–1273 je z dochovaných písemných pramenů známo na padesát uherských studentů v studujících v Boloni. Ágnes Mihálykó, Magyar diákok Bolognában, *Történelem MA II*, č. 1, 2013, s. 1–15, s. 6. – Podle Endre Veresse mohlo tak před koncem vlády Arpádské dynastie roku 1301 boloňskou univerzitu až okolo 80 studentů. Endre Veress, *Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulóknanyakönyve és iratai 1221–1864*, Budapest 1941, s. 1–19.

⁸⁴⁷ Robert Davidsohn, *Geschichte von Florenz. Bd. IV/2*, Berlin 1925, s. 312, s. 567.

intenzivní.⁸⁴⁸ Dosazení Karla I. Roberta na uherský trůn bylo v zájmu jak neapolského krále Karla II., který měl za manželku dceru uherského krále Marii Uherskou, tak jeho nástupce Roberta I. Moudrého, který se takto jednoduše zbavil nepohodlného dědice.⁸⁴⁹ Neapolské království bylo Anjouovcům uděleno v léno papežem a vztahy mezi anjouovským rodem a papežským stolcem byly vždy udržovány ve vzájemné shodě. Proto když Neapolské království projevilo zájem o získání Uherského království, připojil se papež ve věci uherského následnictví na stranu Anjouovců. Jižní část uherských zemí a značná část kléru, která se ztotožnila s Karlem I. Robertem jako novým budoucím uherským králem, vyslala na Apeninský poloostrov skupinu uherských kleriků, která nejdříve zamířila do Neapole a odtud v rámci svatého roku k papežské kurii.⁸⁵⁰ Papež vyslal do Uher svého legáta Nicola di Boccassino⁸⁵¹ (budoucí papež Benedikt XI.), jenž se v Uhrách zdržoval mezi lety 1301–1303. Legát zjevně nebyl ve svých jednáních příliš úspěšný, a proto se roku 1303 opět vydali do Neapole zástupci uherského kléru – ostříhomský a kaločský arcibiskup, záhřebský biskup a sedmihradský arcidiákon –, aby projednali strategii ohledně uherského následnictví.⁸⁵² Klerici svou cestu znovu zakončili v Římě, kde v květnu roku 1303 úspěšně hájili právo anjouovského pretendenta na uherskou korunu před papežem Bonifácem VIII.⁸⁵³ Roku 1307 papež znovu poslal svého legáta, kardinála Gentilise, kterému se konečně svým projevem na rákoských polích podařilo téhož roku přesvědčit valnou část oligarchů o přijetí Karla I. Roberta za uherského krále.⁸⁵⁴ Tyto intenzivní diplomatické intervence v trojúhelníku Uhry–Neapol–Řím mohly být jedním ze zdrojů časné umělecké výměny mezi uherskými zeměmi a Apeninským poloostrovem.

Po smrti neapolského krále Karla II. a nástupu Roberta I. Moudrého na neapolský trůn roku 1309 lze očekávat určité zhoršení vztahů mezi oběma královstvími, neboť neapolská koruna měla podle dědického práva připadnout Karlu I. Robertovi.

⁸⁴⁸ Dezső Dümmerth, *Az Anjou-ház nyomában*, Szombathely 1982, s. 134.

⁸⁴⁹ Podle některých dobových kronikářů si Robert dal hodně záležet na tom, aby synovec ve svém poslání uspěl. Anonimo romano, *Cronica*, ed. Giuseppe Porta, Milano 1979, s. 61. – Totéž údajně tvrdil i právník Luigi di Piacenza. Romolo Caggese, *Roberto D'Angiò e i suoi tempi*, Firenze 1922, s. 6.

⁸⁵⁰ MDEA, s. 143, č. 174.

⁸⁵¹ Györgyi Rácz, Gentilis és Károly. Levélírás Pozsonyban – koronázás Fehérvárott. A papír megjelenése Magyarországon, in: Terézia Kerny – András Smohay (edd.), *Károly Róbert és Székesfehérvár*, Székesfehérvár 2011, s. 32–43.

⁸⁵² Wenzel (pozn. 850), s. 170.

⁸⁵³ Údajně měl mezi nimi být i vesprémský a györský biskup a ostříhomský, vácský a vásvárský probošt. VMH I, č. 631, č. 635. – Antal Pór, Bevezetés, in: ALCG, s. LIV–LV.

⁸⁵⁴ Géza Érszegi, A pápai diplomácia kezdeti lépései Károly Róbert trónra segítéséért (Miklós pápai legátus magyarországi működéséhez), in: Terézia Kerny – András Smohay (edd.), *Károly Róbert és Székesfehérvár*, Székesfehérvár 2011, s. 16–31.

Karel II. však před vnukem upřednostnil svého syna.⁸⁵⁵ Uherský panovník byl navíc v dané době stále velmi zaměstnáván snahou udržet si své pozice v Uherském království, a i přes možné vyvolané neshody v otázce neapolského nástupnictví kontakty mezi oběma panovníky pokračovaly.⁸⁵⁶ Později roku 1317 se uherský král rozhodl alespoň formálně napadnout legitimitu vlády svého strýce,⁸⁵⁷ ovšem bez jakéhokoliv výsledku, neboť papežský stolec stál v této otázce na straně Roberta I. Moudrého. Na neapolském dvoře nadto působila královna matka Marie Uherská, která měla jistě zájem na udržení zhoršující se komunikace mezi oběma královstvími. Královna zemřela roku 1323.⁸⁵⁸ Po smrti královny se Karel I. Moudrý opět snažil alespoň formálně připomenout svůj nárok na neapolský trůn tím, že na svou novou pečeť přidá nápis *Princeps Salernitanus, et honoris ac Montis Sancti Angeli dominus*, který užívali pretendenti neapolského trůnu.⁸⁵⁹

Zlomový okamžik nastal roku 1328, kdy zemřel poslední syn Roberta Moudrého, čímž se uherským Anjouovcům znovu otevřela cesta na neapolský trůn. Karel I. Robert měl jistě eminentní zájem na tom, aby neapolskou korunu získal zpět. V únoru roku 1331⁸⁶⁰ kontaktoval na žádost uherského krále papež Jan XII. neapolského krále s cílem domluvit sňatek mezi oběma královstvími. Jednání bylo úspěšné a po určitých průtazích se uherský král Karel I. Robert se svým šestiletým synem Ondřejem vylodili v létě roku 1333 na březích Kampánie.⁸⁶¹ Uherského krále doprovázela během jeho diplomatické návštěvy Neapole řada vysoce postavených hodnostářů Uherského království.⁸⁶² U řady z nich zanechala zřejmě návštěva Neapole hluboký dojem, neboť v následujících letech jsou v řadě jejich působišť zaznamenány zvýšené projevy činnosti italsky umělecky orientovaných mistrů.⁸⁶³

⁸⁵⁵ Podle vůle Karla II. se Robert stal „*heredem et universalem successorem*“ a nazval jej „*primogenitum nostrum*“. Giuseppe Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese 1266–1294*, Torino 1992, s. 116.

⁸⁵⁶ Wenzel (pozn. 850), s. 205–207.

⁸⁵⁷ Adrian S. Hoch, Beata Stirps, Royal Patronage and the Identification of the Sainted Rulers in the St. Elizabeth Chapel at Assisi, *Art History* XV, 1992, č. 4, s. 278–295, zvl. s. 286–288.

⁸⁵⁸ Vinni Lucherini, Il „testamento“ di Maria d’Ungheria a Napoli. Un esempio di acculturazione regale, in: Elisa Brilli – Laura Fenelli – Gerhard Wolf (edd.), *Images and Words in Exile. Avignon and Italy in the First Half of the 14th Century (1310–1352)*, Firenze 2014, s. 433–452.

⁸⁵⁹ Imre Takács, Károly Róbert pecsétjei, *Ars Hungarica* XXXVII, 2011, s. 7–15, s. 11–12.

⁸⁶⁰ Lucherini (pozn. 426), s. 343.

⁸⁶¹ *Ibidem*, 346.

⁸⁶² Mezi vysokými hodnostáři, kteří putovali s Karlem I. Robertem do Neapole, byli: palatin Uherského království János Druget, ostříhomský arcibiskup Csanád Telegdi, varadínský biskup András Báthori, csanádský biskup Giacomo da Piacenza, volenský kont Donč, ktelán hradu Csókakö Tamás Csór a mezi rytíři bratři István a Lökös Sitkei. Csukovits (pozn. 28), s. 76.

⁸⁶³ Jedná se zejména o arcibiskupské město Ostříhom a biskupské město Velký Varadín. Jejich arcibiskup i biskup byli přítomni při královské cestě do Neapole. *Ibidem*..

5.1.2 Benátky a obchod

Obchod Uher s Itálií představuje jeden z možných způsobů, jak mohla v první polovině 14. století probíhat umělecká výměna mezi oběma zeměmi, v pozdější době rovněž doložená četnými importy uměleckých děl zejména do oblastí adriatického pobřeží, kam přicházeli italští umělci ještě dlouho před nástupem Anjouovců na neapolský trůn. Mezi obchodními centry hrajícími významnou roli pro Uherské království vynikaly zejména Benátky, jejichž pozice se zdá v rámci obchodu Uher s Apeninským poloostrovem⁸⁶⁴ pro sledované období přinejmenším ambivalentní.

Benátky byly v období středověku tradičním obchodním centrem zprostředkovávajícím obchodní výměnu mezi Východem a Západem, přičemž měly také intenzivní obchodní kontakty s oblastí střední Evropy. Po mongolské invazi roku 1241 se dostala dalmatská města pod nadvládu benátské republiky,⁸⁶⁵ čímž Uherské království ztratilo řadu významných obchodních uzlů. Poté, co se Karlovi I. Robertovi nakonec podařilo do určité míry stabilizovat svou vládu v rámci Uherského království, se tedy pokusil s vyhlídkou úspěšného rozvoje ekonomiky a obchodní sítě kontaktů začlenit dalmatské pobřeží zpět do Uherského království.⁸⁶⁶ Tento pokus nevyšel a naopak poškodil vzájemné obchodní vztahy Uher s Benátkami, o jejichž obnovu se ovšem uherský král dále aktivně snažil; roku 1316 udělil například uherský král benátským kupcům cestujícím přes Záhřeb do Uher zvláštní glejt.⁸⁶⁷ Oproti dříve rozšířenému⁸⁶⁸ a dodnes udržovanému názoru,⁸⁶⁹ že byl obchod s Uhrami ze strany Benátek do značné míry bojkotován, je dnes více bráno na zřetel, že proběhlý konflikt nijak výrazně neomezil vývoz uherského zlata do dané destinace.⁸⁷⁰ Podle názoru

⁸⁶⁴ K sledovanému tématu viz blíže: Dionisio Huszti, *Mercanti italiani in Ungheria nel Medioevo*, *Corvina* III, 1940, s. 10–40. – Dénes Huszti, *Olasz-magyar kereskedelmi kapcsolatok a középkorban*, Budapest 1941, s. 57–64. – Andrea Fara, *Le riforme politiche ed economiche di Caroberto d'Angiò nel Regno d'Ungheria e in Transilvania. Il ruolo del capitale mercantile e tecnologico italiano e tedesco (1300–1342)*, in: Cristian Luca – Gianluca Masi (edd.), *L'Europa Centro Orientale e la Penisola italiana. Quattro secoli di rapporti e influssi intercorsi tra Stati e civiltà*, Brăila – Venezia 2007, s. 41–70.

⁸⁶⁵ Huszti 1940 (pozn. 864), s. 17.

⁸⁶⁶ Enikő Csukovits, *Az Anjouk Magyarországon I. rész. I. Károly és uralkodása (1301–1342)*, (disertační práce), MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Történettudományi Intézet, Budapest 2012, s. 139–140.

⁸⁶⁷ Fara (pozn. 864), s. 65.

⁸⁶⁸ Huszti 1941 (pozn. 864), s. 57–64.

⁸⁶⁹ Farra (pozn. 864).

⁸⁷⁰ Martin Štefánik, *Podoby ekonomickej spolupráce pri počiatkoch stredovekej Kremnice*, in: Ján Lukačka – Martin Štefánik et al., *Stedoveké mesto jako miesto stretnutí a komunikácie*, Bratislava 2010, s. 169–176, s. 169.

Andrea Fary⁸⁷¹ nicméně problematická obchodní politika mezi Uherským královstvím a Benátkami zamezila možnosti přímých kontaktů Uher s Florencií a až do poloviny 14. století se tak údajně musely Uhry potýkat s omezeným přístupem k florentskému kapitálu.⁸⁷² Bankéři rodiny Bardi a Peruzzi přitom již dříve aktivně spolupracovali s Neapolským královstvím a jejich prostřednictvím financovali Anjouovci podniky spojené se získáním uherské koruny, nyní se podle Fary ovšem uherský král musel obrátit s žádostí o pomoc s provedením monetární reformy na českého krále.⁸⁷³ Oproti tomu Martin Štefánik předpokládá, že obchod mezi Uhrami a Benátkami nebyl výrazně poškozen, jelikož nezpracovaný kov i nadále mířil směrem do Benátek.⁸⁷⁴ Koaliční spojení mezi českým a uherským králem nemělo pouze ekonomické, ale i dynastické motivy.⁸⁷⁵ Nadto je zřejmé, že ekonomické a monetární reformy Karla I. Roberta přece jen přivedly do země určitý počet specialistů, vedle Norimberku rovněž původem z Florencie či obecně toskánské oblasti.⁸⁷⁶ Ekonomické reformy spojené s obměnou monetárního systému probíhající v Uhrách byly do jisté míry odvozeny z florentských modelů a je možné se domnívat, že v doprovodu krále se již nacházeli i nějací italsí finanční konzultanti.⁸⁷⁷ Vedle jejich přítomnosti lze dále předpokládat v pramenech sice nezaznamenanou, ale jinak vcelku zřejmou prezenci nezanedbatelného počtu menších investorů, vedle Němců pravděpodobně i Italů disponujících sice menšími kapitály, zato však větší mobilitou.⁸⁷⁸

Obchodní trasy sloužící pro obchodníky putující z Uher na Apeninský poloostrov či naopak ovšem i ve 14. století stále nejčastěji směřovaly do Benátek. Svědčí o tom trasa transportu drahých kovů z Uherského království do Benátek⁸⁷⁹ či zprávy o benátských kupcích sledujících po přiřazení k dalmatskému pobřeží ve městě Senj trasu do Zábřehu, odkud dále pokračovali ve směru Zákány–Veszprém–

⁸⁷¹ Badatel považuje obchodní kontakty mezi Uhrami a Apeninským poloostrovem po celou první polovinu 14. století za minimální. Farra (pozn. 864), s. 51.

⁸⁷² Fara (pozn. 864), s. 51.

⁸⁷³ Ibidem, s. 51.

⁸⁷⁴ Štefánik (pozn. 870), s. 169.

⁸⁷⁵ Odkazují na nepublikovaný názor Martina Štefánika, který mi laskavě sdělil písemně prostřednictvím e-mailové korespondence dne 28. 6. 2017.

⁸⁷⁶ Huszti 1940 (pozn. 864), s. 20–21.

⁸⁷⁷ Fara (pozn. 864), s. 52.

⁸⁷⁸ Ibidem, s. 52.

⁸⁷⁹ Martin Štefánik, Die Dalmatische Route als Transportweg slowakischer Metalle in den Mittelmeerraum im 13.–14. Jahrhundert, in: Martin Homza et al., *Slovakia and Croatia. Historical Parallels and Connections (until 1780)*, Bratislava – Zagreb 2013, s. 414–418.

Székesfehérvár–Buda.⁸⁸⁰ Ve 14. století vznikla nová trasa vedoucí z Benátek přes Goriziu Lubljanu a Ptuj až do Murske Soboty.⁸⁸¹ Rovněž trasa italských kupců směřujících dále do sedmihradské oblasti vedla často přes Budu.⁸⁸²

5.1.3 Univerzitní studia v Padově a Boloni

Významné spojení mezi Uhrami a Apeninským poloostrovem představoval častý odchod uherských studentů na italské univerzity. Mezi dvě nejvyhledávanější univerzitní centra patřila Boloňa a Padova. Studium uherských studentů na boloňské univerzitě bylo nadto dále podporováno vzájemnou spoluprací uherské dominikánské provincie s boloňským konventem řádu dominikánů.⁸⁸³

Ačkoliv jsou záznamy o uherských studentech studujících na italských univerzitách v důsledku nedostatku dochovaných písemných pramenů neúplné, je doloženo, že v průběhu 14. století se pravidelně podíleli na chodu boloňské univerzity. Je zaznamenáno, že ve skupině ultramontánů, do které uherští studenti přináleželi, jim bylo ve 14. století umožněno nejméně čtyřikrát zvolit za rektora boloňské univerzity kandidáta ze svých řad.⁸⁸⁴ Doposud nepřekonaný přehled mapující výskyt uherských studentech na italských univerzitách od Endre Veresse⁸⁸⁵ je i dnes stále ještě možné pro období první poloviny 14. století doplňovat o další jména.⁸⁸⁶

Řada boloňských a padovských absolventů získala v rámci hierarchické struktury Uherského království významné posty a lze tedy předpokládat, že pro uherskou vyšší společenskou vrstvu představovala obě univerzitní centra silný kulturně formující proud. Význam, jaký obě střediska hrála pro uherskou společnost, lze doložit

⁸⁸⁰ Zsigmond P. Pach, La politica commerciale di Luigi d'Angiò e il traffico delle „mercanzie marittime“ dopo la pace di Zara, in: Tibor Klaniczay (ed.), *Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento. Atti del II Convegno di Studi Italo-Ungheresi promosso e organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini, dall'Accademia Ungherese delle Scienze, dall'Istituto per le Relazioni Culturali di Budapest, Budapest, 20–23 giugno 1973*, Budapest 1975, s. 105–119, s. 111–112, pozn. 32–37.

⁸⁸¹ *Ibidem*, s. 111–113.

⁸⁸² V Sedmihradsku se Italové zdržovali nejčastěji v Kluži (Cluj, Kolozsvár), Sibiu (Nagyszeben) a Baia Mare (Nagybánya). Andrea Fara, *Italic in Transilvania tra XIV e XVI secoli*, *Annuario dell'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia* VI–VII, 2004–2005, s. 337–351, s. 338.

⁸⁸³ Ve vztahu ke konventu se dochovaly záznamy o uherských studentech z let 1313–1317. Veress (pozn. 846), s. 19–20.

⁸⁸⁴ Z toho tři tyto volby proběhly v první polovině 14. století – v letech 1316, 1321 a 1343. Emerico Várady, *Docenti e scolari ungheresi nell'atico studio bolognese*, Bologna 1951, s. 17.

⁸⁸⁵ Viz Veress (pozn. 846).

⁸⁸⁶ Antonio Pini například dohledal, že roku 1328 jeden polský a jeden uherský student okradli o maso jednoho sluhu. Antonio I. Pini, *Studio, università università e città nel Medioevo bolognese*, Bolona 2005, s. 167.

na formování města Velký Varadín v dnešním Rumunsku, kde byly po nich pojmenovány dokonce dvě městské čtvrti: *Bolonia vicus* a *Padua vicus*.⁸⁸⁷

Mezi známé a významné absolventy italských univerzit patřil například ostříhomský arcibiskup Tomáš (1305–1321), který provedl třetí a konečně úspěšnou korunovaci Karla I. Roberta.⁸⁸⁸ Ostříhomský arcibiskup absolvoval studia v Padově,⁸⁸⁹ kam odešel studovat i budoucí egerský biskup Miklós Dörögdi.⁸⁹⁰ Dörögdi zřejmě posléze v letech 1316–1317 vykonával v Boloni funkci rektora ultramontánů (*Nicolaus de Ungaria*).⁸⁹¹

Pouze předpokládaná jsou italská studia královského pokladníka Demetera Nekcsei (ve funkci v letech 1315–1338), jenž se výrazně podílel na peněžní reformě země.⁸⁹² Dalším pravděpodobným studentem některé z italských univerzit byl Csanád Telegdi (1330–1349),⁸⁹³ jemuž je v současné době připisováno objednání nástěnné výzdoby arcibiskupské kaple v Ostřihomi.⁸⁹⁴

Absolventem – opět pouze s jistou mírou pravděpodobnosti – boloňské univerzity byl patrně velkovaradínského biskup András Báthory⁸⁹⁵ (1329–1345); během období jeho episkopátu byl v městské části Varadína s názvem „*vicus Veneciarum*“

⁸⁸⁷ Balogh (pozn. 133, *Az erdélyi...*, s. 20.

⁸⁸⁸ Csukovits (pozn. 866), s. 69.

⁸⁸⁹ „1291 iunii 3. *Magister Thomas praepositus ecclesiae Sancti Thomae martiris de promontorio Strigoniensis, scholaris Paduanus.*“ Gustáv Wenzel, *Monumenta Hungariae Historica Diplomataria XVIII*, Pest 1973, č. 12, cit. s. 15. – Roku 1303 ostříhomský arcibiskup rovněž podnikl s kaločským arcibiskupem cestu do Říma, kde před papežem hájil zájmy anjouovského pretendenta. Dále viz pozn. 853.

⁸⁹⁰ „1309 augustii 1. *Nicolaus Achidiaconus ecclesiae Bachiensis diu studuit Paduae, et etiam legit in cathedra, et in cura Romana arduas causas archiepiscopi et episcoporum plures tractavit.*“ *Monumenta vaticana Hungariae I. sv. II.*, cit. s. 335. Veress (pozn. 846), s. 19–20.

⁸⁹¹ Jeho pozdější nástupce na pozici rektora János Usai (později biskup veszprémský) rovněž absolvoval studia v Boloni, kde byl roku 1343 zvolen na tento post. „1343 iunii 9. *Iohannes Dominici de Usa Vesprimiensis dioecesis, baccalarius in iure coanonico, olim rector studii Bononiensis per anuum.*“ Veress (pozn. 846), *Olasz...*, cit. s. 26.

⁸⁹² Roku 1327 se účastnil setkání uherského a českého krále, kde se oba panovníci domluvili na peněžním valutovém systému, rovněž se účastnil setkání tří králů na uherském Vyšehradě 1335, kde bylo domluveno nové uspořádání mezinárodních obchodních cest. Gyula Kristó – Ferenc Makk (ed.), *Károly Róbert emlékezete*, Budapest 1988, s. 37.

⁸⁹³ I u Csanáda Telegdiho se v letech 1296–1299 předpokládají studia v Itálii, neboť jeho jméno se zpočátku objevuje bez titulu (AKO II, č. 78), ovšem později je uváděn jako „*decretum doctor*“. Veress (pozn. 846), s. 393.

⁸⁹⁴ Mária Prokopp zařadila malby do druhé čtvrtiny 14. století, čímž byly nutně spojeny s episkopátem arcibiskupa Telegdiho. Prokopp (pozn. 227), s. 191.

⁸⁹⁵ „1292. *Scholares illustres. D. Andreas cantor Varadiensis.*“ Veress (pozn. 846), *Olasz...*, cit. s. 19. – Podle Jolán Balogh (Jolán Balogh, *Váradinum. Várad Vára. Művészettörténeti füzetek*, XIII, 2. sv., Budapest 1982, s. 29) je pravděpodobné, že jde právě o pozdějšího biskupa Andrása Báthoryho. Tento předpoklad byl ovšem zpochybněn Imre Takácsem. Imre Takács, Bátor András „második temploma“. A székesegyház 14–15. századi átépítésének emlékei, in: Teréz Kerny (ed.), *Várad költőredékek*, Budapest 1989, s. 39–99, s. 39.

vystavěn opatský klášter.⁸⁹⁶ Za doby biskupova působení došlo rovněž k obnově katedrály⁸⁹⁷ uchováující ostatky sv. Ladislava, na jejíž nástěnné výzdobě se s největší pravděpodobností podílel italský umělec.⁸⁹⁸ Za zmínku rovněž stojí, že v letech 1338–1346 byli mezi členy varadínské kapituly evidováni klerici italského původu, mezi nimiž působil kupříkladu i Ladislav „de Eugebio“, syn dvorního lékaře.⁸⁹⁹

Vedle studií uherských studentů v Boloni a Padově je známo i jejich působení v Sieně, kam se část z nich odebrala během krize vysokého učení v Boloni.⁹⁰⁰

5.1.4 Mincovní reforma

Vzrůstající těžební aktivita v Uherském království v oblasti drahých kovů a snaha uherského krále začlenit zemi do mezinárodního obchodu s maximálním vytěžením zisku vyvolala potřebu provést mincovní reformu. Uherský král se v této věci rozhodl spolupracovat s českým králem, neboť České království mělo již s postupem zavádění nové měny v zemi více zkušeností. Jedním z bodů mincovní reformy bylo zavést do oběhu nový typ zlaté mince – florénu – po vzoru zlaté měny italského města Florencie. Jak Uherské, tak České království přistoupilo k tomuto kroku zhruba ve stejné době. Zatímco v Českém království je podíl florentských minciřů na reformě doložen,⁹⁰¹ v Uhrách se pouze předpokládá v souvislosti zmíněné spolupráce mezi oběma zeměmi.⁹⁰²

⁸⁹⁶ Stalo se tak 10. dubna 1342, kdy byla biskupem založena „*ecclesiam lapideam in vico de Veneriis ad honorem beate Anne matris virginis gloriosae construxerimus et paeochiam instituerimus*“. Balogh (pozn. 895), cit. s. 33.

⁸⁹⁷ Statuta z roku 1375 o tom píše takto: „*Erat autem eadem ecclesia ex prisca fundatione sui speciosa satis, tandem facti eam ampliozem in longitudine Andreas episcopus et multipliciter decoravit sicut patet intuentibus. Novissimus vero diebus idem anno Domino milledimo tricesimo sexagesimo secundo (recte 1342) inchoavit aliam Ecclesiam que priorem sua magnitudine circumcinxit et pulchritudine exuperat, et consummavit omnes cellas circa chorum preter testudines*.“ Balogh (pozn. 895), cit. s. 33.

⁸⁹⁸ Prokopp (pozn. 230), s. 78.

⁸⁹⁹ Dále jsou zde doloženi ostijský biskup Bertrand (1338–1346) a várd'ský probošt Boniohannes de Campello (1342–1348). Balogh (pozn. 895), s. 33.

⁹⁰⁰ Veress (pozn. 846), s. 331.

⁹⁰¹ Ota Durynský – Petr Žitavský, *Zbraslavská kronika*, ed. Zdeněk Fiala, Praha 1975, s. 359. – Ivo Pánek, První české florény, *Numismatický sborník* IXX, 1993, s. 7–21.

⁹⁰² Teodor Lamoš, *Vznik a počiatky banského a mincového města Kremnice 1328–1430*, Kremnica 1969, s. 39.

5.2 Karel I. Robert

5.2.1 Nástup Anjouovců na uherský trůn

Neapolští Anjouovci se možností získat uherský trůn chopili hned roku 1290, kdy byl zavražděn uherský král Ladislav IV. Kumán, bratr neapolské královny Marie Uherské.⁹⁰³ Cílem neapolského královského páru bylo získat Uherské království pro svého prvorozeného syna Karla Martella. V dubnu roku 1291 dal neapolský král Karel II. Uherskému království na vědomí, že Ondřej III., vnuk uherského krále Ondřeje II., kterého uherská šlechta vybrala za svého krále, je uchvatitel a žádal podporu pro svého syna.⁹⁰⁴ Na jeho výzvu odpověděli kladně chorvatští bánové z rodu Fragepán (chorv. Frankapani), Šubić a Babonić, z vnitrozemských částí království pak rod Közsegi.⁹⁰⁵ Karel Martell na tento popud začal užívat titul uherského krále,⁹⁰⁶ požíval erb uherských zemí⁹⁰⁷ a existují doklady, že se také odíval po uherském způsobu.⁹⁰⁸ Jako uherského krále jej oslovoval i florentský kronikář Giovanni Villani.⁹⁰⁹ Pravdou ovšem zůstává, že Karel Martell nikdy fakticky moc v Uhrách nepřevzal, ani se do země nestihl ani vypravit, protože již roku 1295 náhle skonal.⁹¹⁰ Právo na uherský trůn přešlo na Karlova tehdy sedmiletého syna Caroberta. Záměr dosadit mladého následníka na uherský trůn podporoval i Karlův bratr Robert, které mu se tak otevírala cesta k neapolské koruně.⁹¹¹

Po intervencích ze strany uherských kleriků u neapolského dvoru a papežské kurie⁹¹² byl roku 1300 vyslán pravděpodobně dvanáctiletý⁹¹³ Caroberto do Uher za

⁹⁰³ Csukovits (pozn. 866), s. 52.

⁹⁰⁴ Ibidem, pozn. 169, pozn. 170. – [„*bone memorie domino Ladislao rege olim Vngarie, sororio nostro carissimo, humanis rebus excepto, quidam de Venetiis Andreatius nomine, lapsans habenas proprie voluntati, regnum Vngarie, cuius successio per obitum dicti regis ad reginam consortem nostram carissimam, ipsius regis germanam et eius heredes est rationabiliter devoluta, nequiter occupavit*“ MDEA I, s. 76. (č. 94). – „*liberum belli ius et ferri licentiam tenore presentium impertimur*“ MDEA I, s. 81. (č. 99); MDEA I. 82. (č. 100).

⁹⁰⁵ Csukovits (pozn. 866), s. 54.

⁹⁰⁶ Od 17. dubna 1292 se nazývá uherským králem. Andreas Kiesewetter, *Die Anfänge der Regierung König Karls II. von Anjou (1278–1295)*, Husum 1999, s. 376.

⁹⁰⁷ ÁUO X, č. 189.

⁹⁰⁸ „*vestem unam de samito rubeo, laboratam auro traceo ad diuersa opera, ornatam pelle utrie ad modum Vngaricum*“ MDEA I, s. 93. (č. 114).

⁹⁰⁹ Villani (pozn. 775), s. 218, s. 235.

⁹¹⁰ Csukovits (pozn. 866), s. 55–56.

⁹¹¹ O údajných snahách strýce Roberta I. Moudrého o dosazení malého Caroberta na uherský trůn viz Anonimo romano, *Cronica*, ed. Giuseppe Porta, Milano 1979, s. 61. – Dále viz Romolo Caggese, *Roberto D'Angiò e i suoi tempi*, Firenze 1922, s. 6.

⁹¹² Písemné prameny ke komunikaci mezi uherským a neapolským dvorem viz zejména MDEA I. – Roku 1300 se uherští klerici vypravili nejdříve do Neapole a odtud k římské kurii. Ibidem, s. 143.; MDEA I, s. 143, (č. 174).

svými spojenci,⁹¹⁴ aby se zde pokusil převzít moc. I přes vytrvalou podporu papežské stolce nenaznačovaly okolnosti přílišnou naději na úspěch. V srpnu roku 1300 přirazil Caroberto se svým doprovodem ke břehům Splitu, kam ho pozval chorvatský bán Pavao Šubić Bibirski, odtud pokračoval dále do Záhřebu, kde pobýval jako host záhřebského biskupa Mihala.⁹¹⁵ Vyhlídky na získání trůnu nemohly být v dané době i přes vřelé přijetí anjouovského kandidáta příliš valné. Pak nastal nečekaný dějinný zvrat, který mohl jen málokdo předpokládat. Uherský král Ondřej v lednu roku 1301 náhle skonal a zanechal po sobě pouze dceru Alžbětu.⁹¹⁶ Do Záhřebu se za Carobertem ihned vypravila menší část uherských baronů, zatímco zbytek země se přiklonil k novému pretendentu usilujícím o uherskou korunu – synovi Václava II.⁹¹⁷ Obě strany jednaly rychle. Caroberto byl zřejmě již někdy během dubna roku 1301 korunován ostříhomským biskupem jako uherský král Karel I., přičemž korunovace zřejmě neproběhla přímo ve městě, neboť jim nebylo dovoleno vstoupit.⁹¹⁸ Syn Václava II., budoucí Václav III. a snoubenec dcery Ondřeje III. Alžběty, byl 27. srpna 1301 korunován jako Ladislav V.⁹¹⁹ Ačkoliv měl v zemi zpočátku poměrně silnou (ale jak se však dále ukázalo, vrtkavou) podporu, díky níž se mu dostala do držení uherská svatoštěpánská koruna, ačkoliv mu byla zaslíbena královská dcera Alžběta a své nároky na uherský trůn mohl vznášet z pozice vnuka Kunhuty Uherské, vnučky uherského krále Bély IV., svůj nárok na Uherské království neuhájil.⁹²⁰ Chyběla mu především podpora ze strany papežského stolce a ostříhomského arcibiskupa. Papež, který se v této věci roku 1303 jednoznačně a nekompromisně připojil na stranu Anjouovce,⁹²¹ již dříve (1301) poslal do Uher svého legáta Mikuláše Boccasiniho, aby hájil jeho zájmy.⁹²² Poté, co český претенdent opustil roku 1304 v útěku před Karlovým vojskem složeným z družin maďarských bánů a Kumánů zemi, začal nárok na Uherské království uplatňovat Ota III. Dolnobavorský

⁹¹³ Gyula Kristó, Károly Róbert családja, *Aetas XX*, 2005, č. 4, s. 14–28, s. 14.

⁹¹⁴ Csukovits (pozn. 866), s. 57–61.

⁹¹⁵ Ibidem, s. 62.

⁹¹⁶ Ibidem, s. 61–62.

⁹¹⁷ Josef Šusta, *Dvě knihy českých dějin. Kus středověké historie našeho kraje. Kniha první, Poslední Přemyslovci a jejich dědictví 1300–1308*, Praha 2001, s. 347–354.

⁹¹⁸ Podle Zsoldose Attily se tak stalo někdy během dubna 1301. Rác (pozn. 851), s. 33. – Csukovits (pozn. 866), s. 62. – CFH II, s. 975.

⁹¹⁹ Csukovits (pozn. 866), s. 63.

⁹²⁰ Ibidem, s. 65.

⁹²¹ Roku 1303 navštívili Neapol kaločský arcibiskup, záhřebský biskup a sedmihradský arcijáhen. MDEA I, s. 170, (č. 216). Téhož roku navštívila řada vysokých církevních hodnostářů papeže v Římě. Antal Pór, Bevezetés, in: ALCG, s. LV.

⁹²² Érszegi (pozn. 854), s. 16–31.

(Wittelsbach).⁹²³ Také jeho snahy se i přes skutečnou korunovaci ukázaly jako marné; v zajetí u sedmihradského vévody Ladislava Kána přišel o svatoštěpánskou korunu, kterou získal od českého pretendenta. V říjnu 1307 opustil Ota III. uherskou zemi.⁹²⁴

I přes fakt, že oba dva další pretendenti již pobývali mimo Uhry a titulu uherského krále užívali jen formálně, musel se Karel I., ačkoliv byl jediným vážným uchazečem na post uherského krále, i nadále vypořádávat s odporem bánů zejména ze severozápadně položených částí Uher. Podpora ze strany papežského dvoru trvala i po jeho přenesení do Avignonu; papež Kliment V. poslal Karlovi I. Robertu na pomoc svého legáta Gentila da Montefiore, který mu měl pomoci k definitivnímu získání trůnu.⁹²⁵

Dne 10. října 1307 se na Rákošských polích v Pešti sešla část vysoce postavené společnosti, byli zde přítomni i čtyři palatinové – Amadé Aba, Borsa Kopasz, István Ákos és Roland Rátót.⁹²⁶ Záhřebský biskup Agostin Gazzotti pronesl připravené oratio, které připomínaly kázání Francois de Meyronnes zdůrazňující svatost Ludvíka Toulouského. V řeči byli vzpomenu ti sv. Štěpána, sv. Ladislav a odvolával se rovněž na sv. Alžbětu a sv. Markétu z rodu Arpádovců.⁹²⁷

Druhá korunovace Karla I. se uskutečnila 15. června 1309 v kostele Nejsvětější Panny Marie na Budě.⁹²⁸ Přesto bylo třeba, aby proběhla ještě třetí korunovace, která by splnila všechny tři tradicemi vyžadované podmínky – 27. srpna 1310 byl ve Stoličném Bělehradě korunován Karel I. z Anjou svatoštěpánskou korunou z rukou ostříhomského arcibiskupa.⁹²⁹ Ani touto poslední korunovací, která měla přinést vytoužené sjednocení Uherského království, a přes veškeré snahy kardinála Gentilise Karlovy problémy s odbojnými uherskými magnáty z Horního Uherska neskončily. Nejsilnější odpor mladému králi kladli zejména Aba Omodej dipsonující statky v na severovýchodě království a Matouš Čák Trenčanský ovládající severozápad země. Zatímco s rodem Omodejů se uherský král vypořádal v bitvě u Rozhanovců roku 1312,⁹³⁰ Matouš Čák si

⁹²³ Csukovits (pozn. 866), s. 65.

⁹²⁴ Ibidem, s. 65–66.

⁹²⁵ Rácz (pozn. 851), s. 32–43.

⁹²⁶ Ibidem, s. 72.

⁹²⁷ Gábor Klaniczay, *Les cultes de saints dynastiques dans l'Europe centrale (Angevins et Luxembourg au XIVe siècle), L'Église et le peuple chrétien dans les pays de l'Europe du Centre-est et du Nord (XIVe–XVe siècles)*, *Actes du colloque de Rome (27–29 janvier 1986)*, Rome 1990, s. 221–247, s. 225–227.

⁹²⁸ Csukovits (pozn. 866), s. 68.

⁹²⁹ Ibidem, s. 69.

⁹³⁰ Ibidem, s. 77–80.

faktickou moc nad severozápadem Horních Uher i přes ztráty některých území udržel až do své smrti roku 1321,⁹³¹ kdy lze hovořit o skutečném sjednocení království. Až konečná konsolidace země s sebou ve dvacátých letech přinesla řadu reforem, které se podepsaly i na těžbě a zpracování zlata.

Karlův nástup na trůn doprovázela propracovaná strategie ze strany vysokých církevních hodnostářů plnicích vůli papežského stolce. Na sněmu na Rákošských polích, pronesl záhřebský biskup Agostino Gazzotti již zmíněnou řeč⁹³² zdůrazňující odvěkou poslušnost uherských zemí papežskému stolci. Množství světců přítomných v rodokmenu Karla I. Roberta a dobré vztahy s papežským stolicí nakonec převážily, na rozdíl od Otty Bavorského a Václava III., kteří ač pokrevně spřízněni s Arpádovským, rodem biskupa nepřesvědčili o svém nároku na uherský trůn. Karla považoval za vhodného kandidáta, neboť vedle svatých uherských králů a princezen byl také spřízněn s francouzským svatým králem Ludvíkem IX., jehož bratr Karel I. z Anjou byl zakladatel neapolské větve Anjouvců. Především však byl vnukem Marie Uherské, matky Karlova strýce Ludvíka Toulouského, o jehož svatořečení v té době neapolští Anjouovci usilovali a který byl již v biskupově řeči prezentován jako světec. Ze zmíněného *oratio* lze usuzovat, že biskup chtěl poukázat na skutečnost, že linie svatosti započatá uherským králem Štěpánem se stáčí směrem ke Karlovi I. spíše než ke dvěma jeho sokům.

5.2.2 Panovník

Až do velmi nedávné doby neexistovala v maďarském dějepisectví žádná monografie o Karlu I. Robertovi z Anjou zabývající se komplexně jeho životem. Autorkou královy první biografie *Az Anjouk Magyarországon I. rész, I. Károly és uralkodása (1301–1342)*⁹³³ je Enikő Csukovits, která se jeho životem zabývala v rámci své disertační práce, publikované knižně roku 2012. O rok později vyšel italsky sborník prací *L'Ungheria Angioina*,⁹³⁴ který je z velké části zaměřen na období vlády Karla I. Roberta. Zhruba o patnáct let dříve vyšla publikace s názvem *Károly Róbert emlékezete*⁹³⁵ obsahující výběr z pramenů k vládě Karla I. Roberta přeložených do

⁹³¹ Ibidem, s. 84.

⁹³² Klaniczay (pozn. 927), s. 225–226.

⁹³³ Viz Csukovits (pozn. 866).

⁹³⁴ Viz Csukovits (pozn. 28).

⁹³⁵ Gyula Kristó – Ferenc Makk (edd.), *Károly Róbert emlékezete*, Budapest 1988.

maďarštiny, kde autoři poznámkového aparátu Gyula Kristó a Ferenc Makk seznámili v delším úvodu čtenáře s důležitými událostmi v životě a panování uherského krále. Autorem studie věnované osudům rodiny uherského krále je Kristó Gyula.⁹³⁶

Ze starších prací souhrnného charakteru týkajících se všeobecně vlády rodu Anjouovců v Uhrách lze zmínit edici souhrnného zpracování maďarských dějin vedenou Sándorem Szilágyim, v jejímž rámci se dějinami Anjouovců na uherském trůnu zabývali Antal Pór a Gyula Schönherr.⁹³⁷ Později se danému období věnoval zejména maďarský historik Bálint Hóman,⁹³⁸ který kladl značný akcent na vazby uherských Anjouovců na Itálii. Dvě kapitoly věnované Karlovu životu a reformám věnoval ve své monografii také Engel Pál.⁹³⁹ Období anjouovské vlády bylo v nedávné době znovu zhodnoceno v druhém svazku maďarských dějin.⁹⁴⁰ Dílčí studie vztahující se na období vlády Karla I. Roberta se objevily ve sbornících z konferencí věnovaných anjouovskému rodu obecně.⁹⁴¹

Jaká byla osobnost Karla I., v novodobém dějepisectví označovaného jako Karla I. Roberta, se lze pouze domnívat. Kronikáře, který by zaznamenal jeho činy, pohnutky, myšlenky či snad základní povahové rysy, se mu nedostalo. Doba jeho vlády je stručně vylíčena v rukopisu tzv. Uherské obrázkové kroniky,⁹⁴² jenž vznikl až v období vlády jeho syna a samotný text toho o králově osobnosti mnoho nesděljuje. Autor závěrečné části textu kroniky se zaměřil zejména na dramatické období nástupu anjouovského

⁹³⁶ Viz Kristó (pozn. 913).

⁹³⁷ Antal Pór – Gyula Schönherr, *Az Anjouk kora az Anjou ház és örökösei (1301–1439)*, in: Sándor Szilágyi, *A magyar nemzet története III*, Budapest 1985.

⁹³⁸ Viz Hóman (pozn. 28).

⁹³⁹ Pál Engel, *The Realm of St Stephen. A History of Medieval Hungary 895–1526*, London – New York 2001, s. 124–156.

⁹⁴⁰ Pál Engel – Gyula Kristó – András Kubinyi, *Magyarország története 1301–1526*, Budapest 1998. (Vyšlo i francouzsky: Pál Engel – Gyula Kristó – András Kubinyi, *Istoire de la Hongrie médiévale II. Des Angevins aux Habsbourgs*, Rennes 2008.)

⁹⁴¹ Signifikatní jsou zejména sborníky prací z edice Collection de l'École Française de Rome (CEFR): Girolamo Arnaldi (ed.), *L'État Angevin. Pouvoir, culture et société entre XIIIe et XIVe siècle. Actes du colloque international organisé par l'American Academy in Rome (Rome–Naples, 7–11 novembre 1995)*, Rome 1998; Noël Coulet – Jean-Michele Metz (edd.), *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du moyen âge. Actes du colloque international organisé par L'université d'Angers, Angers–Saumur, 3–6 juin 1998*, Rome 2000; Marie-Madeleine de Cevins – Jean Michele Matz (edd.), *Formation intellectuelle et culture du clergé dans les territoires angevins (milieu du XIIIe – fin du XVe siècle)*, Rome 2005; Jean-Paul Boyer – Anne Mailloux – Laure Verdon (edd.), *La justice temporelle dans les territoires angevins aux XIIIe et XIVe siècles. Théories et pratiques*, Rome 2005.

⁹⁴² Chronicon Pictum, Cod. Lat. 404, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest. – Faksimile (každá verze obsahuje odlišné doprovodné texty autorů): Dezső Dercsényi (ed.), *Képes krónika. Faksimile kiadás. II. Tanulmánykötet*, Budapest 1964; Ibolya Bellus (ed.), *Képes Krónika. I. Hasonmás kiadás. II. Tanulmányok és fordítás*, Budapest 1987. Faksimile k dispozici též s anglickým překladem textů: Dezső Dercsényi (ed.), *The Hungarian Illuminated Chronicle*, Budapest 1969. – Podrobný přehled odborné literatury, přepisů textu a překladů viz János Bollók – Kornél Szovák – László Veszprémy, *Képes krónika*, Budapest 2004, s. 257–278.

krále na uherský trůn,⁹⁴³ dále zmínil smrt prvních dvou manželek uherského krále,⁹⁴⁴ místo jejich odpočinku⁹⁴⁵ a sňatek s Alžbětou Piastovnou.⁹⁴⁶ Kronikář uvedl narození čtyř královských synů, jejichž jména byla vybrána symbolicky (s výjimkou Ondřeje) podle svatých králů: Karel, Ladislav, Ludvík; nezmiňuje pouze posledního mužského potomka Štěpána.⁹⁴⁷ Vzpomenul také na založení františkánského kláštera sv. Ludvíka v Lippě,⁹⁴⁸ ale i neblahou záležitostí s Feliciánem Zachem,⁹⁴⁹ který se neúspěšně pokusil krále zavraždit, údajně kvůli tolerování násilného zneuctění jeho dcery. Král se za dané situace zachoval zcela nekompromisně a atentátníka, dívku i celou rodinu stihl velmi krutý trest. Poměrně široce je vylíčena válka vedená proti vlašskému vévodovi Basarabovi I.,⁹⁵⁰ chybí však kapitola o králově cestě do Neapole, což svědčí o tom, že autor textu neměl o těchto králových aktivitách mnoho zpráv, či je z nějakého důvodu nezmiňoval. Kapiolu věnovanou Karlovi jinak velkolepému pohřbu spojil s korunovaci jeho syna Ludvíka uherským králem.⁹⁵¹

Ani další kronikáři Karlovy doby mnoho osobního o králi nesdělují. Giovanni Villani se o Karlovi I. vyjadřuje jako o velmi chrabrém králi⁹⁵² a autor Záhřebské kroniky pozitivně shrnul, že po počátečních problémech se uherský král stal mocným vládcem ve své zemi, kterou v okamžiku své smrti opustil ve stavu pokoje a míru.⁹⁵³

Do jaké míry se Karel I. Robert zajímal o umění a panovnickou reprezentaci, lze vytušit pouze z dochovaných uměleckých předmětů a nepřímo se zmiňujících písemných pramenů. Je velmi pravděpodobné, že v prvních letech své ještě nestabilní vlády neměl mnoho času věnovat se reprezentaci svého majestátu. Zdá se, že první

⁹⁴³ Kronikář se neklidnému období věnuje v několika kapitolách: „*Rex Karolus aduc existens in Hungariam de Neapoli per quostadeam barones regni Hungarie introsucitor*“; „*Dux Vencezlaus de Bohemia indicitur*“; „*Rex Ladizlaus revertitur ad patriam suam scilicet Bohemiam*“; „*Papa per sacerdotes Budenses excomunicatur*“; „*Dux Ottho introducitur*“; „*De invencione sacre corone*“; „*Dominus frater Gentilis cardinalis venit in Hungaria*“. Chronicon Pictum, Cod. Lat. 404, ff. 66v–69r.

⁹⁴⁴ „*Obitus domine Marie prime uxoris regis Karoli*“. Ibidem, fol. 70r.

⁹⁴⁵ Ibidem, fol. 70r.

⁹⁴⁶ „*Rex Karolus ducit in uxorem dominam Elyzabeth*“. Ibidem, fol. 70v.

⁹⁴⁷ Karla v kapitole „*Obitus domine Marie prime uxoris regis Karoli*“. Ibidem, fol. 70r. Dále „*Ludovicus nascitur*“; „*Andras dux nascitur*“. Ibidem, fol. 71r.

⁹⁴⁸ „*Fundacio claustru Lypuensiu*“. Ibidem, fol. 70v.

⁹⁴⁹ „*Felicianus vulnerat dominam Elyzabet reginam*“. Ibidem, ff. 71r–72r.

⁹⁵⁰ „*Rex vadit cum exercitu contra Bazaraad*“. Ibidem, ff. 72v–73v.

⁹⁵¹ „*De obitu regis Caroli et coronatione ducis Ludouici filii eiusdem*“. Ibidem, fol. 73v.

⁹⁵² „...*ch'era signore di gran valore in prodezza*“. Villani (pozn. 775), cit. s. 620.

⁹⁵³ „*Iste rex multas adversitates fuit perpessus a principio [sui regiminis per] annos quamplures a tirannis sui regni infidelibus. Et tandem [factus fu]it potens et in regno pacifico vitam finivit, [relictis filiis tribus], duce Lodouico, postea facto rege, qui ei successit; duce [Andrea facto] rege Sicilie; Stephano Dalmacie, Sclavonie et Croacie duce*“ – SRH I, s. 214–215. Péter Kulcsár (ed.), *Krónikáink magyarul* III/1, Budapest 2008, s. 41.

pečeť vyhotovenou podle vzoru pečeti svého otce si s sebou přivezl z Neapole⁹⁵⁴ a předpokládá se, že s sebou přivezl i iluminované rukopisy vyhotovené v neapolských královských dílnách.⁹⁵⁵ Přípravy na cestu mladého pretendenta probíhaly dozajista s vážností odpovídající ambicím této poněkud nejisté mise.

Jelikož matka Karla I., Klemencie Habsburská, zemřela, když mu bylo pět let a jeho otec ji o dva roky později následoval,⁹⁵⁶ odpovědnost za jeho výchovu převzali prarodiče. Po jejich smrti se o malého Carobeta starala babička Marie Uherská,⁹⁵⁷ která proslula jako zbožná mecenáška.⁹⁵⁸ Roku 1293 nařídila provést rekonstrukční práce na budoucím konventu klarisek Santa Maria di Donna Regina, který dříve náležel bendiktýnkám.⁹⁵⁹ Společně se svým manželem započali stavbu neapolské katedrály Nanebevzetí Panny Marie na místě původní katedrály zasvěcené Kristu Spasiteli⁹⁶⁰ a výrazně podporovali stavební činnost františkánů a dominikánů.⁹⁶¹ Během jejich vlády byla dokončena stavba františkánské baziliky San Lorenzo Maggiore⁹⁶² a započata stavba dominikánské baziliky San Domenico Maggiore,⁹⁶³ dominikánského kostela sv. Petra Mučedníka⁹⁶⁴ a byl rozšířen kostel zlatníků San Eligio.⁹⁶⁵ Marie Uherská coby hrdý potomek uherských svatých králů s sebou do Neapole přinesla mimo jiné i úctu k uherským královským světcům, jejichž kult propagovala především ve své fundaci pro klarisky⁹⁶⁶; uvažuje se o ní také jako o objednatelce výzdoby kaple sv. Alžběty Uherské v dolním kostele sv. Františka z Assisi.⁹⁶⁷ Karel I. tedy vyrůstal pod dohledem ženy významně se podílející jak na náboženském, tak na uměleckém dění v Neapolském království, přičemž je pravděpodobné, že se v blízkosti královny mohl naučit i základům maďarského jazyka, neboť její veličenstvo až do konce jejího života

⁹⁵⁴ Ernő Marosi, A magyar Anjouk és Zsigmond király felségpecsétjei, A magyar Anjouk és Zsigmond király felségpecsétjei, *Ars Hungarica* XLI, 2015, s. 138–158, s. 137.

⁹⁵⁵ Edith Hoffmann, *Régi magyar bibliofilek*, ed. Tünde Wehli, Budapest 1992, s. 216.

⁹⁵⁶ Přes časnou dobu skonu se titulární uherský pár těšil přízni ze strany básníka Dante Alighieriho, který rodiče pretendenta na uherský trůn zahrnul ve své Božské komedii k těm, kteří v Ráji došli spásy. Dante Alighieri, *Božská komedie*, 8. zpěv Ráje.

⁹⁵⁷ Lucherini (pozn. 427), s. 374.

⁹⁵⁸ Matthew J. Clear, Maria of Hungary as queen, patron and exemplar, in: Janis Elliott – Cordelia Warr (edd.), *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, Aldershot 2004, s. 45–60.

⁹⁵⁹ Bruzelius (pozn. 820), s. 99–103.

⁹⁶⁰ Ibidem, s. 78–83.

⁹⁶¹ Ibidem, s. 73–132.

⁹⁶² Ibidem, s. 63–71.

⁹⁶³ Ibidem, s. 95–99.

⁹⁶⁴ Ibidem, s. 96–98.

⁹⁶⁵ Ibidem, s. 20.

⁹⁶⁶ Prokopp – Horváth (pozn. 238), s. 78.

⁹⁶⁷ Hoch (pozn. 857), s. 288–291.

obklopovali i poddaní maďarského původu.⁹⁶⁸ Královna rovněž zahrnuje Karla I. Roberta do své závěti, když mu odkázala relikviářový kříž zdobený drahými kameny, diamanty a perlami. Pannonhalmskému opatství odkázala sametové ornáty vyzdobené anjouovskými liliemi a cisterciácké opatství v Borosmonostor získalo celý soubor parament.⁹⁶⁹

Přinejmenším do třetí právoplatné a uznané korunovace neměl zřejmě Karel I. mnoho příležitostí prosazovat svou politiku prostřednictvím vlastní výtvarné reprezentace. Lze předpokládat, že případná umělecká díla či větší donátorské záměry byly spojeny se snahou prezentovat návaznost anjouovského rodu na uherský rod Arpádovců. Nepřímým svědkem tohoto úsilí o rodovou syntézu jsou nástěnné malby zobrazující cyklus s legendou sv. Ladislava,⁹⁷⁰ které se v Uherském království staly častým tématem výzdoby kostelů. Svatoladislavské cykly se zachovaly zvláště v hraničních oblastech Uherského království a jejichž obliba trvala i během vlády králů Ludvíka I. Velikého a Zikmunda Lucemburského.

Z královny donátorské činnosti, která se mohla naplno projevit až v závěru dvacátých let, vyplývá, že ani při snaze o asimilaci s uherským prostředím nezapomněl na svou příslušnost k anjouovskému rodu: zmíněný františkánský klášter v Lippě dal zasvětit svému strýci, sv. Ludvíkovi Toulouskému z Anjou.⁹⁷¹ Roku 1318 obnovil korunovační chrám Panny Marie v Szekesfeherváru,⁹⁷² další obnovu si stavba vyžádala téměř o deset let později poté, co chrám zachvátil požár.⁹⁷³

Vedle podpory řádu františkánů podporoval anjouvský král rovněž paulánský řád. Pauláni obdrželi od papežského legáta Gentile da Montefiore oficiální uznání jako církevní řád řídící se augustiniánskou řeholí, měli blízký vztah ke královské rodině a uctívali rodové královské světce. Řádu bylo ze strany krále uděleno mnoho výsad a roku 1329 pro něj Karel I. Robert vymohl oficiální uznání od papeže.⁹⁷⁴

⁹⁶⁸ Lucherini (pozn. 427), s. 374.

⁹⁶⁹ Lucherini (pozn. 858), s. 445–445.

⁹⁷⁰ Více k tomuto tématu v kapitole o nástěnné malbě v Uherském království.

⁹⁷¹ SRH I, s. 491. Dále *Chronicon Pictum*, Cod. Lat. 404, fol. 70r.

⁹⁷² O založení chrámu: SRH I, s. 490–491.

⁹⁷³ O druhém požáru a následné obnově chrámu se zmiňuje Ernő Marosi s odkazem na příslušnou kroniku, avšak bez uvedení konkrétní strany. Marosi (pozn. 218), s. 180. (SRH I). – Rozsáhlou donátorskou činností proslula králova poslední žena Alžběta Piastovna, která po smrti svého manžela napřela své síly k řadě fundačních aktivit.

⁹⁷⁴ Marie-Madalene de Cevins – László Koszta, *Les noblesse et ordres religieux en Hongrie sous les rois angevins (vers 1323 – vers 1382)*, in: Noël Coulet – Jean-Michele Metz (edd.), *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du moyen âge. Actes du colloque international organisé par L'université d'Angers, Angers-Saumur, 3–6 juin 1998*, Rome 2000, s. 585–606, s. 590–591.

Po roce 1321, kdy se země zkonsolidovala, zaměstnávala krále řada reforem.⁹⁷⁵ Roku 1318 odmítl podepsat zlatou bulu uherského krále Ondřeje II.,⁹⁷⁶ která zaručovala uherské šlechtě řadu výhod, a rozhodl se vládnout neomezeně; jeho rozhodnutí však alespoň formálně potvrzovala královská rada složená z baronů a prelátů. Struktura královského dvora rovněž prošla reformou, při které byl po roce 1323 zaveden do užívání titul *dvorského rytíře* (*aele regie miles*).⁹⁷⁷ S touto událostí souvisela patrně i králova snaha založit první necírkevní rytířský řád v Evropě zasvěcený sv. Jiří. Řád byl sice založen, ale není jasné, do jaké míry či jak dlouho fungoval.⁹⁷⁸

Ve dvacátých letech začaly vynášet zlaté horní doly v Kremnici, Spiši, Smolníku, Baia Mare a Baia de Arieș,⁹⁷⁹ což podstatně ovlivnilo i vývoj širší evropské ekonomiky, když do Evropy začalo být exportováno uherské zlato.⁹⁸⁰ Se vzrůstem těžby bylo stále aktuálnější zavedení monetárních reforem.⁹⁸¹

Královy snahy se nezastavily pouze u reforem konsolidované země, ale soustředil se rovněž na znovuzískání srbského území, které přešlo v 80. letech 13. století pod správu srbských králů.⁹⁸² Území Chorvatska a Dalmácie bylo pod správou rodu Šubić, kteří spravovali obě oblasti sice ve jménu krále, ale požívali značné autonomie; posílit králův bezprostřední vliv se zde nedařilo.⁹⁸³ Expanze Uher se zaměřila rovněž směrem k rumunskému Valašsku, kde po počátečních dobrých vztazích vojvoda Basarab vypověděl králi poslušnost.⁹⁸⁴ Roku 1317 vyzískal Karel I. do svého vlastnictví hrad Mačvu, která se později stala jádrem sporu mezi ním a srbskými vládci.⁹⁸⁵

Karel I. Robert se nevzdal ani nadějí na znovuzískání neapolského trůnu,⁹⁸⁶ který roku 1328 přišel o posledního mužského následníka⁹⁸⁷; tím uherské větvi Anjouovců vyvstala příležitost, které se chtěla chopit prostřednictvím sňatku jednoho ze synů uherského krále s dcerou neapolského krále Roberta I. Moudrého Johanou. Karel I.

⁹⁷⁵ V tomto roce zemřel Matouš Čák Trenčanský a země byla konečně sjednocena pod vládou Karla I. Roberta. Csukovits (pozn. 866), s. 84.

⁹⁷⁶ Engel (pozn. 939) s. 141–142.

⁹⁷⁷ Csukovits (pozn. 28), s. 85. Engel (pozn. 939), s. 133.

⁹⁷⁸ György Rácz, L'ordine di San Giorgio, in: Csukovits (pozn. 28), s. 265–282.

⁹⁷⁹ Boglárka Weisz, Entrate reali e politica economica nell'eta di Carlo I°, in: Csukovits (pozn. 28), s. 205–236, s. 218–224.

⁹⁸⁰ Štefánik (pozn. 870), s. 169.

⁹⁸¹ Weisz (pozn. 979), s. 210–213.

⁹⁸² Csukovits (pozn. 866), s. 141.

⁹⁸³ Engel (pozn. 939), s. 135.

⁹⁸⁴ Csukovits (pozn. 866), s. 141–142.

⁹⁸⁵ Ibidem, s. 141.

⁹⁸⁶ Csukovits (pozn. 866), s. 131–133.

⁹⁸⁷ Ibidem, s. 131.

Robert se Neapolské království snažil získat nejprve pro dědice uherského trůnu, syna Ludvíka, nakonec však do Neapole odjel s mladším synem Ondřejem,⁹⁸⁸ který se po sňatku s Johanou marně snažil domoci svých práv.

Také sňatek s Alžbětou Piastovnou⁹⁸⁹ se v teritoriální politice ukázal jako velmi prozíravý tah, jelikož Alžbětin bratr, polský král Kazimír III., nezanechal žádné mužské potomky, čímž vznikl nárok uherského panovníka na polský trůn.⁹⁹⁰ Ten si ovšem mohl nárokovat rovněž český král Jan Lucemburský. Aby se zapeklitá situace vyřešila, uspořádal Karel I. Visegrádský sjezd,⁹⁹¹ setkání tří vladařů, jehož závěr se vyvinul ve prospěch uherského krále. Uherský král měl rovněž během sjezdu možnost projevit se jako zkušený diplomat a politik.

Pokud lze soudit ze zachovaných zpráv, trápilo Karla I. Roberta v pozdějším věku zdraví. Začátkem třicátých let se objevují zprávy o jeho zesláblosti,⁹⁹² z obavy o své zdraví také odkládal cestu do Neapole,⁹⁹³ kde se rovněž roznemohl.⁹⁹⁴ V závěru života roku 1338 zpravil probošt Galhardus de Carceribus papeže Benedikta XII., že je uherský král vážně nemocen⁹⁹⁵; s vážnými zdravotními problémy se Karel I. Robert zřejmě potýkal až do konce svého života.⁹⁹⁶

Karel I. zemřel 16. července roku 1342 na svém sídle ve Visegrádu.⁹⁹⁷ Kronikář János Thuroczy věnoval této události ve své kronice *Chronica Hungarorum*⁹⁹⁸ nebývalou pozornost, z čehož lze usuzovat, že králův pohřeb musel udělat na jeho současníky značný dojem.⁹⁹⁹ A není se čemu divit, neboť královská pohřební ceremonie probíhala ve zcela jiných intencích, než bylo běžné pro pohřební ritus uherských králů. Kronikář o králi s nadsázkou uvedl, že byl „*laskavý a dobrotivý jako libanonský cedr*“.¹⁰⁰⁰ Dne následujícího po králově smrti prý na královnino přání „*královi drahou hlavu poté podle tradice náležité jeho hodnosti odpovídající zlatou korunou okrášlili, vznešené tělo oblékli do šarlatového roucha, na (krásné) nohy natáhli kotníkové čižmy*

⁹⁸⁸ Lucherini (pozn. 426), s. 344.

⁹⁸⁹ Csukovits (pozn. 866), s. 90.

⁹⁹⁰ Ibidem, s. 137–139.

⁹⁹¹ György Rác (ed.), *Visegrád 1335*, Budapest 2009.

⁹⁹² Annamária Bartha, Károly Róbert és Nagy Lajos egészsége és betegségei, in: Szilvia Kovács – Éva Révész (edd.), *Műhelyszemináriumok I.*, Szeged 2013, s. 7–36, s. 11.

⁹⁹³ Lucherini (pozn. 426), s. 346.

⁹⁹⁴ Bartha (pozn. 992), s. 11.

⁹⁹⁵ Ibidem, s. 12.

⁹⁹⁶ Ibidem, s. 12–13.

⁹⁹⁷ Csukovits (pozn. 866), s. 147.

⁹⁹⁸ János Thuroczy, *A Magyarok Kronikája*, János Horváth (ed.), Budapest 1978.

⁹⁹⁹ Ibidem, s. 265–272.

¹⁰⁰⁰ Ibidem, s. 267.

*prošité drahými kameny, k nimž přináležely ostruhy hodné královského majestátu, pak jej ze vzpomínaného nedobytného hradu za velkého nářku snesli dolů do města Visegrádu do zde postaveného farního kostela Panny Marie.*¹⁰⁰¹ Poté, co proběhla mše, poslali královo tělo s doprovodem v bárce po Dunaji směrem do Budy, kam se již předtím vydali církevní hodnostáři, baroni a obyvatelé města. Když bárka dosáhla města, jehož obyvatelé uvítali panovníka odění do smutečního šatu, byly nad královým tělem zpívány chorály a drženy pobožnosti a celou noc bez přestání se zpívaly modlitby. Po následující tři dny probíhaly v chrámu bohoslužby, před vstupem do chrámu stáli tři královy koně, které používal při válečných taženích, na nichž seděli bohatíři odění do královského brnění. Jeden z nich držel královu loveckou zbraň, druhý měl na sobě výzbroj určenou k turnaji, výzbroj třetího jezdce byla nejvzácnější, neboť se jednalo o královu zbroj určenou do bitvy. Všichni jezdci měli na přilbě znak pštrosa se zlatou korunou. Obřady na Budě probíhaly oproti tradičnímu úzu s odhalenou tváří, a tak byl král rovněž pohřben. Pohřeb proběhl v Szekesfeherváru, kam krále po třech dnech meškání v Budě dopravili a po slavnostní mši uložili při velkém oltáři chrámu, pohřebního místa uherského krále sv. Štěpána a jeho syna sv. Emericha. Pohřební řeč pronesl ostříhomský arcibiskup Csanád Telegdi. Před vchodem do chrámu posečkávali opět tři jezdci v královské zbroji. Chrámu byly na památku krále uděleny dary, zmíněné tři koně, zbroj a peníze, a také králův pérovaný kočár ozdobený královským znakem pozlaceného a perlami ozdobeného pštrosa.¹⁰⁰²

Ačkoliv je o králových uměleckých preferencích známo jen minimum, je poměrně patrné, že se jednalo o silného a energického vládce, který dokázal v zemi nastolit mír a pořádek na základě vlastních pravidel a prosazování svrchovanosti panovníka na principu uplatňování neomezené moci. Příznačná pro náčrt královny povahy je snad skutečnost, že temperament jeho poslední manželky, později velmi ambiciózní a cílevědomé královny matky Alžběty Piastovny, se během období Karlovy vlády téměř neprojevil. Jeho bezvýhradnou důvěru získala pouze hrstka nejvěrnějších, o tvrdosti králových zákroků proti případným nepřátelům svědčí exemplární potrestání rodiny Feliciána Zacha. S nástupem rodu Anjouovců na uherský trůn se po konsolidaci země začaly projevovat první známky nového kulturního smýšlení. Vypovídá o nich snaha o založení rytířského řádu, zavedení turnajů, užívání náležitých heraldického

¹⁰⁰¹ Ibidem, cit. s. 267–268. [Překl. aut.]

¹⁰⁰² Ibidem, s. 268–271.

značení během vojenských tažení a u dvora všeobecně¹⁰⁰³ či právě králova pompézní pohřební ceremonie, která byla pro uherské země do té doby zcela nevídanou podívanou. Z těchto náznaků lze vytušit, že i po umělecké stránce se zemi otevřely zcela nové možnosti, jak obohatit uměleckou tvorbu v Uhrách. Z nově příchozích impulzů se ovšem zachoval jen malý zlomek dokladů, který nedovoluje větší spekulace, do jaké míry byly tyto podněty v umělecké tvorbě v Uhrách dále zpracovávány.

5.2.3 Královský dvůr a sídla

Do roku 1310 neměl Karel I. stálé sídlo. Po své první korunovaci se zdržoval v oblasti blízko Budy (Pilismegye), odkud byl nucen se vrátit na jih. Poté, co Uherské království opustil český pretendent, se opět navrátil do centrální části Uher a po své konečné třetí korunovaci se usadil na tzv. Kammerhofu na Budě.¹⁰⁰⁴ Zde sídlil i s královskou kanceláří v letech 1310–1314,¹⁰⁰⁵ dokud se proti němu opět neobrátil Matouš Csák Trenčanský.¹⁰⁰⁶

Když se proti Karlovi I. opozičně sjednotili oligarchové, přesídlil král směrem na jih, kde nejdříve střídavě přejížděl mezi Szegedem, Temesvárem a Lippou, až se nakonec v Temesváru usadil.¹⁰⁰⁷ Součástí sídla krále byla patrně obytná věž, jejíž základy byly nedávno objeveny při archeologickém výzkumu.¹⁰⁰⁸ V Temesváru se nacházela královská kancelář, soud a další královské úřady, které však pracovaly za ztížených podmínek, neboť země byla ve válce.¹⁰⁰⁹ V Temesváru vznikl i autonomní orgán vydávání královských listin, kterou řídil *conte della cappella*, tento úřad jako první zastával Csanád Telegdi.¹⁰¹⁰ Mimo to jeho provizorní sídlo „hostilo“ také dvory tří uherských královen – Marie Bytomské, Beatrix Lucemburské a Alžběty Piastovny.¹⁰¹¹ Své temesvárské sídlo opustil roku 1323, kdy se po nastolení míru v zemi rozhodl pro vybudování nového královského sídla ve Visegrádu.¹⁰¹²

¹⁰⁰³ György Rácz, *L'Araldica nell'età angioina*, in: Csukovits (pozn. 28), s. 283–318.

¹⁰⁰⁴ Kammerhof stával v místech dnešní ulice Tánicsics Mihály utca 7–9–11. Enikő Spekner, *Hogan lett Buda a Középkori Magyarország fővárosa?*, Budapest 2015, s. 83–96.

¹⁰⁰⁵ Enikő Spekner, *Sedi reali nell'Ungheria dell'età angioina*, in: Csukovits (pozn. 28), s. 235–264, s. 244.

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*, s. 244.

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*, s. 245–247.

¹⁰⁰⁸ <http://www.digi24.ro/regional/digi24-timisoara/urgentele-de-la-spitalul-judetean-luate-cu-asalt-de-romi-unul-fusese-lovit-in-cap-au-intervenit-mascatii-1005Gustáv11>, vyhledáno 15. 6. 2016.

¹⁰⁰⁹ Spekner (pozn. 1005), s. 247.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*, s. 247.

¹⁰¹¹ *Ibidem*, s. 246.

¹⁰¹² *Ibidem*, s. 248–254.

Ve struktuře královského dvoru fungovaly do roku 1311 při královském dvoře *aulae iuvenes*,¹⁰¹³ roku 1321 jsou doloženy *aulae parvulus*¹⁰¹⁴ a od roku 1324 *aulae milites*.¹⁰¹⁵ V okruhu královských rytířů jsou však zpočátku zaznamenáni páni rakouské, české, chorvatské a polské národnosti, první Uhrové se v záznamech objevují až roku 1336.¹⁰¹⁶

Hlavní jádro královské družiny Karla I. tvořili z velké části královi věrní, kteří ho podporovali už od počátku jeho cesty na trůn a kterým se po stabilizaci moci v zemi dostalo za jejich služby náležitě odměny. Z rodů, které se těšily králově přízni, byli jmenováni vysocí hodnostáři, baroni a župani země, kterým byla svěřena správa dobytých hradů.¹⁰¹⁷ Výměna horních vládnoucích vrstev neměla na strukturu správy země větší vliv. Doposud držený systém žup se zdál být natolik efektivní, že se jej král rozhodl rozšířit také na oblasti Slavonie a Sedmihradsko, kde doposud neměl žádnou tradici.¹⁰¹⁸ Mezi lety 1319 a 1333 se k nim připojil jižní mačvanský banát.¹⁰¹⁹ Dobře organizovaný správní systém fungoval i během královy delší nepřítomnosti.

V okruhu králových nejvěrnějších působila řada výrazných osobností. Četné výsady byly uděleny členům francouzského rodu Drughetů, kteří s králem přišli do země roku 1301 z Neapole¹⁰²⁰ a po celou dobu stáli věrně po jeho boku. Starší z obou bratrů, Fülöp Drughet, se stal hlavním správcem Spiše a Újváru a posléze i palatinem království.¹⁰²¹ Tuto funkci po jeho smrti převzal Fülöpův bratr János,¹⁰²² aby poté přešla i na Jánosova syna Vilmóse.¹⁰²³ Dalším věrným byl Tamás Széchényi, hrabě z Novohradska, který svou podporou Karla I. dosáhl velkého kariérního vzestupu.¹⁰²⁴ Podobně důležitých úřadů se dostalo urozenému, ale zchudlému Mikcsi Ákosovi,¹⁰²⁵

¹⁰¹³ Engel (pozn. 939), s. 146.

¹⁰¹⁴ Ibidem, s. 146.

¹⁰¹⁵ Ibidem, s. 146.

¹⁰¹⁶ Engel (pozn. 939), s. 146.

¹⁰¹⁷ Richard Horváth, I castelli e i loro signori nell'Ungheria dell'epoca degli Angio, in: Csukovits (pozn. 28), s. 179–204, s. 183–184.

¹⁰¹⁸ Attila Zsoldos, Province e oligarchi. La crisi del potere reale ungherese fra il XIII e il XIV secolo, in: Csukovits (pozn. 28), s. 23–58, s. 34–35.

¹⁰¹⁹ Ibidem, s. 35.

¹⁰²⁰ Csukovits (pozn. 866), s. 88–89.

¹⁰²¹ Engel – Kristó – Kubinyi, *Magyarország* (pozn. 940), s. 52.

¹⁰²² Ibidem, s. 52.

¹⁰²³ Ibidem, s. 52.

¹⁰²⁴ Csukovits (pozn. 866), s. 89.

¹⁰²⁵ Ibidem, s. 90.

který se stal slavonským bánem,¹⁰²⁶ či královskému pokladníku Demeteru Nekcseiovi.¹⁰²⁷

Hrad Visegrád byl do královského majetku znovu získán roku 1317¹⁰²⁸; snad již v té době mohl král začít přemýšlet o jeho využití jako budoucího královského sídla. Místo mělo oproti ekonomicky a politicky významnější Budě výhodnější pozici z hlediska obrany. Hrad nebyl přímo spojen s městem,¹⁰²⁹ rovněž vzdálenost mezi hradem a královským palácem byla nepoměrně menší. Zřejmě zejména pod vlivem zkušeností z předchozích let dal král přednost sídlu zaručujícímu větší bezpečí.

Mimo horního hradu Visegrádu zde byla také dolní část opevnění s obytnou věží, která mohla zpočátku sloužit jako provizorní bydlení.¹⁰³⁰ V její blízkosti posléze vznikl královský palác a přilehlá vesnice se rozrostla v město rozdělené na uherskou a německou část.¹⁰³¹

Jelikož uherský král sídlil na Visegrádu až do své smrti, koncentrovala se zde během období jeho vlády značná část vysokých hodnostářů. Nejdůležitějšími domy ve městě byly sídla královského palatina a pokladníka.¹⁰³² Dále zde byla rezidence slavonského bána, kaločského arcibiskupa, kancléře a vicekancléře.¹⁰³³ Vedle domů notářů a vysokých hodnostářů se zde nacházely i četné příbytky řemeslníků.¹⁰³⁴ Zvolený systém vlády založený na králu věrných baronech a prelátech bezproblémově fungoval, i když byl král na cestách.¹⁰³⁵ Občasně král zavítal také na Budu, kde se zastavoval během svých cest po království.¹⁰³⁶ V posledních letech vlády se pak uchýlil do svých loveckých sídel na severu země, Damásdu, Zvolenu a Slovenské Lúpče.¹⁰³⁷

5.3 Italianismy v uherských zemích v první polovině 14. století a jejich vztah k dvorskému umění

¹⁰²⁶ Ibidem, s. 90.

¹⁰²⁷ Ibidem, s. 87.

¹⁰²⁸ Spekner (pozn. 1005), s. 248.

¹⁰²⁹ To bylo patrně hlavní slabinou králova sídla na Budě.

¹⁰³⁰ Spekner (pozn. 1005), s. 250.

¹⁰³¹ Ibidem, s. 251.

¹⁰³² Ibidem, s. 251.

¹⁰³³ Ibidem, s. 251.

¹⁰³⁴ Ibidem, s. 251–252.

¹⁰³⁵ Ibidem, s. 252.

¹⁰³⁶ Ibidem, s. 252–253.

¹⁰³⁷ Ibidem, s. 253.

5.3.1 Pečeti

Umělecká výměna s Apeninským poloostrovem se do značné míry se promítla i na pečetidlech užívaných v Uherském království v první polovině 14. století, kde se projevila hned ve čtyřech liniích. První okruh představoval soubor královských majestátních pečetí.¹⁰³⁸ Druhou skupinu tvořily pečeti uherských biskupů a arcibiskupů inspirované pečetěmi papežských legátů vyslaných do Uher, aby hájili práva Anjouovců na uherský trůn.¹⁰³⁹ Ve třetí linii se pak užití italských předloh projevilo v souvislosti s církevními řády, a to u pečeti benediktinského kláštera v Kolozsmonostor (*Cluj-Mănăștur*) u Kluže.¹⁰⁴⁰ Zvláštní případ představuje pečeť rytířského řádu sv. Jiří, založeného Karlem I. Robertem roku 1326.¹⁰⁴¹

I. Královské majestátní pečeti

První královská oboustranná pečeť Karla I. Roberta je považována za neapolský import, koncepčně i kompozičně vycházející ze vzoru pečeti jeho otce, formálního uherského krále Karla Martela, která odkazovala na pečeť uherského krále Bély IV. s uherským znakem dvouramenného kříže na reversu.¹⁰⁴² Předpoklad, že byla královská pečeť dovezena spolu s mladým pretendentem, se jeví, už jen vzhledem k identičnosti pečeti otce a syna, jako velmi pravděpodobný.¹⁰⁴³ Již samotná snaha dosadit neapolského dědice na uherský trůn v době, kdy měl poslední král z rodu Arpádovců Ondřej III. vládu pevně ve svých rukou, ukazuje velké ambice celého záměru.

Druhá královská pečeť se již přibližuje středoevropským vzorům, ovšem koncepčně stále v zásadě vychází z první královské pečeti. Předloze odpovídá jak kompoziční rozložení o něco robustnější královky postavy ve vzpřímeném posedu, tak řešení spodní části architektury trůnu, včetně dvou malých lvů vylézajících zpod podložky. Inovativně je pojato masivní půlkruhové opěradlo trůnu¹⁰⁴⁴ i malé erby (pravé pole je vyplněno motivem anjouovských lilií, levé vodorovnými arpádovskými poli) rodu Arpádovců lemující ve dvojici hlavní motiv aversu i reversu, které navazují na vzor pečeti pretendentů na uherský trůn Václava III. a Oty III.¹⁰⁴⁵ Také strana aversu

¹⁰³⁸ Marosi (pozn. 954), s. 138–158. – Imre Takács, Károly Róbert pecsétjei, *Ars Hungarica XXXVII*, 2011, s. 7–15. – Marosi (pozn. 212), s. 249–256.

¹⁰³⁹ Takács, Megjegyzések (pozn. 252), s. 22–24.

¹⁰⁴⁰ IT [Imre Takács], heslo 28. Kolozsmonostor, in: Takács (pozn. 252), *A magyarországi...*, s. 69–70.

¹⁰⁴¹ Balogh (pozn. 173), s. 15–17.

¹⁰⁴² Takács (pozn. 1038), s. 9.

¹⁰⁴³ Marosi (pozn. 954), s. 137–140, s. 137.

¹⁰⁴⁴ Ibidem, s. 141.

¹⁰⁴⁵ Marosi (pozn. 212), s. 253, pozn. 6.

pečeti je více dekorativně pojednána: kompozice je rozšířena o další, menší dvouramenný kříž nad erbem a zdobena drobným reliéfem vegetabilních rozvilin. Nová pečeť byla v opisu obohacena přidaným titulem krále coby *Princeps Salernitanus, et honoris ac Montis Sancti Angeli dominus*, který užívali pretendenti neapolského trůnu. Tato změna by mohla svědčit o znovuprobuzených ambicích krále získat Neapolské království. Nový impulsem mohla být smrt babičky uherského krále Alžběty Uherské v roce 1323, tedy v době, kdy pečeť vznikla.¹⁰⁴⁶ Svou roli snad sehrála i skutečnost, že Uherské království už bylo konečně jednotné.

Stejný titul se objevuje i na králově třetí pečeti, která je pramenně doložena jako dílo zlatníka Petra Gallicuse, syna Simona řečeného ze Sieny.¹⁰⁴⁷ Postava krále je oproti předchozí pečeti plastičtější a záhyby draperie králova šatu propracovanější. Změnil se úhel, v němž král drží žezlo. Erb na aversu je po stranách doplněn dvěma draky na rozvilinovém podkladu a menším erbem nahoře v ose erbu většího. Ze tří králových pečeti lze tuto poslední označit za nejkvalitnější dílo. Zlatník byl pravděpodobně sienského, či dokonce možná francouzského původu, předpokládá se ovšem rovněž jeho pobyt u neapolského královského dvoru; přinejmenším je zřejmá určitá návaznost jeho tvorby na neapolskou pečetní produkci.¹⁰⁴⁸

Zatímco vznik první pečeti lze spojit s neapolským prostředím, ovšem se snahou přiblížit se uherským vzorům (za jejím konceptem mohla stát nejspíše babička Karla I. Roberta Marie Uherská), druhá pečeť se již více asimiluje se středoevropskou pečetní produkcí, aby byla nahrazena třetí pečeti provedenou opět italským zlatníkem.

II. Pečeti vysokého kléru

Vzhledem k slohovým preferencím v oblasti pečeti určených pro krále, orientovaných na italské pečetní vzory, lze chápat rovněž tendenci vyššího kléru obracet se k předlohám pečeti církevních hodnostářů působících při papežském dvoře. U této reflexe snad mohl sehrát významnou roli i faktor snahy o vizuální podporu papežské politiky, zejména pokud se jednalo o otázku legitimacy vlády Karla I. Roberta v pozici uherského krále. Hypotézu podporují dva příklady pečeti kopírujících do jisté míry pečeť dvou papežských legátů vyslaných do Uher hájit zájmy papeže, a potažmo tak i neapolského pretendenta.

¹⁰⁴⁶ Takács (1038), s. 11–12, pozn. 16.

¹⁰⁴⁷ Karl Wagner, *Analecta Scepusii sacri et profani*, sv. 1, Wien 1773, s. 131–132.

¹⁰⁴⁸ Marosi (pozn. 954), s. 147.

Prvním příkladem je pečeť záhřebského biskupa Agostina Gazottiho. Pečeť poměrně věrně kopíruje koncept pečeti kardinála a budoucího papeže Niccoly Boccassiniho,¹⁰⁴⁹ která byla maďarskému prostředí známá z doby kardinálova pobytu v Uhrách v roce 1301, kdy se snažil podle vůle papeže prosadit nástup Karla I. Roberta na uherský trůn. Pečeti se shodují jak v horním motivu Ukřižování s postavami Panny Marie a sv. Jana Evangelisty po stranách, tak ve středním pásu arkád s postavami světců, patrně biskupů, až po spodní část pečeti, kde je vyobrazen klečící donátor – majitel pečeti.

Druhým zástupcem tohoto druhu je pečeť ostříhomského arcibiskupa Csanáda Telegdiho, která v určitém ohledu odkazuje na pečeť papežského legáta kardinála Gentile da Montefiore.¹⁰⁵⁰ V horní části je vyobrazena trůnicí madona s dítětem, ve spodní je oproti kardinálově pečeti, který klečí ve spodním plánu pod postavami dvou světců v arkádách, vyobrazen motiv biskupa klečícího před světce ve stejném měřítku v jednom obrazovém plánu. Světce by mohl být sv. Vojtěch, postavě však chybí mitra. Imre Takács, v souvislosti se spodní vyobrazením, upozornil na scénu z nástěnného cyklu z kaple sv. Martina z dolního kostela sv. Františka z Assisi, kde je kardinál vyobrazen klečící před sv. Martinem.¹⁰⁵¹

Výjimečnou kvalitu vykazuje pečeť ostříhomského biskupa Boleslava z rodu Piastovců. Traktování draperií postav na pečeti ostříhomského arcibiskupa Boleslava Piasta odkazuje podle Imreho Takácese na dobové sienské sochařství z okruhu Giovanniho Pisana, rovněž architektonické konstrukce se podobají architekturám toskánských náhrobků.¹⁰⁵² Pojednání postavy madony badatel připodobnil k provedení sochy Naděje z neapolského náhrobku Markéty z Valois.¹⁰⁵³

III. Pečeť benediktýnského kláštera v Kolozsmonostor (*Cluj-Mănăştur*)

Prvky převzaté z toskánského sochařství se objevují v typáři benediktinského kláštera v Kolozsmonostor (*Cluj-Mănăştur*) u Kluže, zhotoveného patrně mezi lety 1331–1336 během reformy kláštera opata Sigfrida z Hronského Beňadiku.¹⁰⁵⁴ Na typáři kláštera je vyobrazena trůnicí madona s dítětem stojícím na klíně. Postavy madony usazené v mírném kontrapostu a dítěte jsou provedeny ve vyšším reliéfu oproti složitě

¹⁰⁴⁹ Takács (pozn. 252), s. 22.

¹⁰⁵⁰ Ibidem, s. 22–23.

¹⁰⁵¹ Ibidem, s. XXIII., obr. 7.

¹⁰⁵² Ibidem, s. 22.

¹⁰⁵³ Ibidem, s. 22.

¹⁰⁵⁴ Takács (pozn. 1040), s. 70.

architektuře trůnu ohraničeného dvěma pilíři členěnými soklem a hlavicí, které podpírají lomený oblouk niky. Imre Takács v souvislosti s pečetí hovoří o bezprostředním předobrazu toskánského sochařství vycházejícího z uměleckého okruhu Giovanniho Pisana; jako srovnávací příklad uvádí sochu madony s dítětem z Porta di San Ranieri katedrály v Pise.¹⁰⁵⁵ V Kluži na počátku 14. století působil věhlasný mistr Miklós, patrně děd slavných sochařů Martina a Jiřího z Kluže,¹⁰⁵⁶ je tedy otázkou, zda zhotovení pečetidla nemohlo nějak souviset přímo s touto uměleckou rodinou.

IV. Pečeť rytířského řádu sv. Jiří

Na závěr je třeba zmínit specifický případ pečetí znázorňující sv. Jiří zabíjejícího draka [obr. 1.8], která byla zhotovena pravděpodobně roku 1326 pro nově založený rytířský řád sv. Jiří a již věnovala pozornost především maďarská badatelka Jolán Balogh.¹⁰⁵⁷ Pečeť srovnávala Balogh s třetí královskou pečetí Karla I. Roberta, provedenou italským zlatníkem; zaujalo ji zejména obdobné provedení draků na obou pečetích. Také po kompoziční stránce našla badatelka předlohy v italském prostředí.¹⁰⁵⁸ Ze zmíněných poznatků Balogh vyvodila, že autorem pečetí byl nadevší pochybnost Petrus Gallicus.¹⁰⁵⁹ Pokud by byl tento závěr pravdivý, znamenalo by to, že zlatník mohl být činný v Uhrách ve službách krále již podstatně dříve, než byla zhotovena třetí královská pečeť.

5.3.2 Zlatnická precióza

Doklady o zlatnické produkci v uherských zemích spojitelné s činností italských zlatníků jsou i přes rostoucí těžbu zlata a stříbra v daném období poměrně skromné.

Z první poloviny 14. století se zachovaly pouze dva exempláře zlatnické produkce, které svědčí o pravděpodobném působení italských zlatnických mistrů na území Uherského království. Prvním z nich je částečně zlacený relikviářový kříž¹⁰⁶⁰ z majetku kostela ve Spišské Nové Vsi, na jehož výzdobu byla použita technika translucidního stříbrného emailu, jež byla doménou sienských zlatníků. Jedná se o nejstarší dochovaný signovaný umělecký předmět na území bývalého Uherského

¹⁰⁵⁵ Ibidem, s. 31.

¹⁰⁵⁶ Balogh (pozn. 133), *Az erdélyi...*, s. 19.

¹⁰⁵⁷ Balogh (pozn. 173), s. 15–17.

¹⁰⁵⁸ Ibidem, s. 15.

¹⁰⁵⁹ Ibidem, s. 16.

¹⁰⁶⁰ EW [Evelin Wetter], heslo 7.1 Kříž s relikviou v Spišskej Novej Vsi, in: Buran (pozn. 24), s. 805.

království. Iniciály N. G. bývaly interpretovány jako zkratka jména Nicolaus Gallicus. Umělec měl být bratrem pramenně doloženého zlatníka Petra, který zhotovil třetí královskou pečeť Roberta I. Moudrého a získal od panovníka statek Jamník ve spišském regionu. Proto se úvahy o vzájemné souvislosti existence kříže a blízkého statku obývaného zlatníky jeví jako racionální vysvětlení.

Druhým exemplářem je procesní kříž rodiny Héderváry,¹⁰⁶¹ o němž se uvažuje jako o díle samotného zlatníka Petra Gallicuse, pro což opět chybí přímé důkazy. Čelní strany hexagonálního uzlu kříže jsou zdobeny kosočtverečnými poli vyplněnými emailem zobrazujícího erb Uherského království a rodu Hédervári. Oba erby svědčí o tom, že dílo bylo zhotoveno na zakázku uherského objednavatele pocházejícího z uvedeného šlechtického rodu.

5.3.3 Plastika

Ačkoliv lze přímé působení italských sochařů v Uhrách alespoň v období druhé poloviny 13. století pramenně doložit,¹⁰⁶² nejsou okolnosti týkající se umělecké výměny mezi sochařskou produkcí vznikající na území Apeninského poloostrova a sochařskou tvorbou určenou pro uherské země doposud s jistotou vyjasněny. Předně není zřejmé, omezil-li se tento kontakt v oblasti sochařské sféry pouze na období 13. století, či zda se naskytla příležitost k povolání italských mistrů k práci na sochařských zakázkách z prostředí královského dvora také ve 14. století. Tato nejistota má svou příčinu.

Při archeologickém výzkumu v letech 1937–1938¹⁰⁶³ v areálu zaniklého dominikánského kláštera na Markétině (původně Zaječím) ostrově uprostřed Dunaje v centru dnešní Budapešti byly nalezeny značné množství poměrně drobných úlomků z bílého mramoru. Další kusy byly odkryty roku 1958 v prostoru ruin presbytáře kostela,¹⁰⁶⁴ tedy v místech, kde měla být podle písemných pramenů pohřbena dcera Bély IV., blahoslavená a později svatořečená Markéta Uherská.¹⁰⁶⁵ Úlomky byly záhy po prvním nálezů z pohledu uměnovědného bádání ztotožněny se zbytky náhrobku této světice.¹⁰⁶⁶

¹⁰⁶¹ James Robinson, *Masterpieces of Medieval Art*, London 2008, s. 306.

¹⁰⁶² Vilmos Fraknói (ed.), *Prolegomena. Inquisitio super vita et miraculis beatae Margarethae virginis, Belae IV. regis Filiae* (1276), in: MREV, s. XXXIII–LXVII, s. 291.

¹⁰⁶³ Géza Lux, Újabb ásatások a Margitszigeten, *Technika* XIX, 1938, s. 204–213.

¹⁰⁶⁴ Pál Lóvei, The Sepulchral Monument of Saint Margaret of Arpad Dynasty, *Acta Historiae Artium* XXVI, 1980, s. 175–221, s. 182–183.

¹⁰⁶⁵ Fraknói (pozn. 1062), s. 290.

¹⁰⁶⁶ Gerevich (pozn. 155), s. 119–120.

Již od počátku provázala nález fragmentů náhrobku Markéty Uherské určitá nejistota ohledně datace a stylového zařazení díla. Bádání se i přes navrženou možnost slohových vztahů s francouzským a německým sochařstvím¹⁰⁶⁷ nakonec shodlo v obecné rovině na přímé spojitosti díla s italskou sochařskou produkcí. Nedokázalo ovšem najít názorovou shodu ohledně doby vzniku díla. Ustanovily se tak dvě hypotézy týkající se otázky možné datace náhrobku.

První hypotéza, která dobu vzniku náhrobku klade do 70. let 13. století, se zakládá na písemně doložené zakázce na vyhotovení náhrobku dvěma lombardskými mistry Albertem a Petrem,¹⁰⁶⁸ na němž se započalo pracovat už 3 měsíce po Markétině smrti. K časovému vřočení zlomků náhrobku do tohoto období se přiklonili jak Tibor Gerevich, tak Henrik Horváth. Gerevich byl navíc v souvislosti se stylovým uchopením zpočátku poněkud skeptický, pokud se jednalo o tvrzení, že náhrobek byl zhotoven lombardskými sochaři. Po slohové stránce shledával na dochovaných úlomcích spíše analogie s francouzským sochařstvím.¹⁰⁶⁹

Vřočení náhrobku do 70. let 13. století zkomplikoval popis Markétina náhrobku v maďarské verzi Legendy sv. Markéty přepsané dominikánskou sestrou Leou Ráskai kolem roku 1510 z původní verze ze 14. století. Legenda na více místech uvádí, že náhrobek byl vyhotoven z červeného mramoru,¹⁰⁷⁰ na jiném místě se ovšem uvádí, že scéna se zázrakem vzkříšení dítěte sv. Markétou byla na sarkofágu provedena v bílém mramoru.¹⁰⁷¹ Jelikož úlomky červeného mramoru nebyly nikdy nalezeny, je otázkou, zdali šlo o pouhou nepozornost pisatelky, či zda je popis skutečně založen na reálné podobě náhrobku. Pokud by tomu tak bylo, bylo by třeba zvážit i možnost, že na náhrobku byly použity dva druhy mramoru.

V 50. letech se objevila nová hypotéza týkající se časového zařazení dochovaných mramorových úlomků. S teorií o pozdější době vzniku náhrobku přišla Jolán Balogh, která sice souhlasila s nespornými slohovými souvislostmi dochovaných částí s tvorbou Nicolý Pisana, zároveň ale poukázala na skutečnost, že měkkost, s jakou byly provedeny reliéfní části, odpovídá spíše až tvorbě sochařů Andrei Pisana a Tina di

¹⁰⁶⁷ Bádání se totiž i přes navrženou možnost slohových vztahů s francouzským a německým sochařstvím [Gerevich (pozn. 155), s. 120; Henrik Horváth, *Középkori budai fejek*, Budapest 1941, s. 14), obecně shodlo na přímé spojitosti díla s italskou sochařskou produkcí.

¹⁰⁶⁸ Fraknoi (pozn. 1062), s. 291.

¹⁰⁶⁹ Gerevich (pozn. 155), s. 120.

¹⁰⁷⁰ György Volf (ed.), *Szent Margit élete. Nyelvelméletár VIII.*, Budapest 1881, s. 1–86, s. 35, s. 37.

¹⁰⁷¹ *Ibidem*, s. 58.

Camaina.¹⁰⁷² Zejména v tvorbě sochaře Tina di Camaina nalezla nejbližší analogie k dochovaným reliéfním úlomkům. Toskánský sochař pracoval od roku 1323 pro královskou rodinu neapolských Anjouovců, bylo tak veskrze možné, že při cestě Karla I. Roberta do Neapole se mohla uherskému králi naskytnout příležitost získat pro zakázku na Markétin náhrobek některé spolupracovnice ze sochařovy dílny. Motivací pro případnou realizaci nového náhrobku mělo být úsilí královského páru o svatořečení dcery Bély IV.¹⁰⁷³

Na teorii Jolán Balogh dále navázal Pál Lővei, který předpokládanou dobu vzniku díla ve 30. letech 13. století více uvedl do historických souvislostí a zároveň se pokusil o novou rekonstrukci podoby díla. Zatímco podle starší verze navržené maďarským restaurátorem Kálmánem Luxem byl náhrobek prezentován jako tumba s baldachýnem, podle nové rekonstrukce Pála Lőveiho mělo být tělo tumby posazeno na sloupy, které byly zdobeny karyatidami.¹⁰⁷⁴ Návrh odpovídal způsobu provedení náhrobku sv. Petra Mučedníka z kostela Sant'Eustorgio v Miláně.¹⁰⁷⁵ Tato rozšiřující se tendence umisťovat ostatky světců do vyvýšených skříněk, aby se zdůraznila jejich svatost, se projevila už v 7. století,¹⁰⁷⁶ osazování tumby na sloupy se stalo oblíbeným zejména v benátské oblasti.¹⁰⁷⁷

Zmíněné časové zařazení korespondovalo, jak již bylo výše uvedeno, se snahou královského páru nechat blahoslavenou Markétu svatořečit. S verzí, že náhrobek pro budoucí světici vznikl během období vlády Karla I. Roberta z Anjou, se ztotožnil maďarský historik specializující se na sledování vývoje a aspektů náboženských kultů uherských světců Gábor Klaniczay.¹⁰⁷⁸

V nedávné se ovšem polský badatel Romuald Kaczmarek vrátil k původní hypotéze, totiž že náhrobek byl vyhotoven v 70. letech 13. století.¹⁰⁷⁹ Učinil tak na základě vlastní stylové analýzy, kdy spíše než vazby na sochařskou produkci Tina di Camaina nalezl rovněž, jako tomu bylo u dřívějšího maďarského bádání, silnější

¹⁰⁷² Balogh (pozn. 174), s. 107–110.

¹⁰⁷³ Gábor Klaniczay, Efforts at the Canonization of Margret of Hungary in the Angevin Period, *Hungarian Historical Review* II, 2013, č. 2, s. 313–340.

¹⁰⁷⁴ Lővei (pozn. 1064), s. 197–201, obr. 29, s. 202.

¹⁰⁷⁵ Ibidem, s. 211–212.

¹⁰⁷⁶ Michele Tomasi, Il modello antoniano. Tombe di santi su colonne o su cariatidi in area veneta nel Trecento, *Il Santo* XLVIII, 2008, s. 179–200, s. 185.

¹⁰⁷⁷ Dále Michele Tomasi, *Le arche dei santi*, Roma 2012, s. 51–65.

¹⁰⁷⁸ Ibidem, s. 322.

¹⁰⁷⁹ Romuald Kaczmarek, Das Grabmal der hl. Margarete von Ungarn. Versuch einer Neubestimmung des künstlerischen Ursprungs und der Entstehungszeit, *Acta Historiae Artium* LI, 2010, s. 5–22. – Dále Romuald Kaczmarek, *Powiązania dominikańskiej Nagrobek świętej Malgorzaty, królowny węgierskiej*, in: idem (pozn. 563), s. 104–117.

analogie k dílu Nicola Pisana. Důvodů, proč trval na vyvrácení časového zařazení náhrobků badateli Jolán Balogh a Pála Lőveiho, předestřel Kaczmarek hned několik. Podle badatele neměla například silná stylizace jen slabě rozvinutých listů zdobících hlavice sloupů, které nesly sarkofág, pro dané období v širší italské sochařské produkci obdoby a blížila se spíše příkladům z poslední třetiny 13. století. Také předlohy pro oktogonální rám reliéfu bylo možné nalézt již v italské umělecké tvorbě 13. století. Odmítl průkaznost vztahů zlomků reliéfů k reliéfu z kláštera Cava di Tirreni, zhotovenému Tinem di Camaino, na který poukazovala Jolán Balogh, a sám se přiklonil ke klasifikaci náhrobku jako díla lombardských sochařů, kteří čerpali z tvorby Nicola Pisana. Souhlasil ovšem s rekonstrukcí díla provedenou Pálem Lőveiem, inspiraci pro strukturu architektury náhrobku však hledal v náhrobku sv. Dominika v Boloni, jenž byl podle rekonstrukce Sereny Romano původně rovněž umístěn na sloupech.¹⁰⁸⁰ Na význam sepulkrálního monumentu vytvořeného pro dominikánského světce toskánským sochařem Nicolem Pisanem poukázal už Pál Lővei, zejména vzhledem ke kontaktům, které řád dominikánů mezi oběma oblastmi udržoval.¹⁰⁸¹

Důležitou okolností, která podporuje řazení vzniku Markétina náhrobku do první poloviny 14. století, je nález hlavy mnicha z bílého mramoru v městské části Visegrádského osídlení. Tento úlomek byl údajně nalezen při archeologických vykopávkách v místech, kde stál visegrádský palác. Vzhledem ke stavu Visegrádského osídlení před obdobím, kdy sem bylo přeneseno královské sídlo, se jeví jako velmi nepravděpodobné, že by úlomek pocházel ze 13. století. Dezső Dercsenyi¹⁰⁸² se domníval, že přináležel k vnitřní výzdobě kaple z doby kolem poloviny 14. století, a tedy že dílo, ke kterému hlava mnicha přináležela, mohlo vzniknout po zhotovení Markétina náhrobku. Romuald Kaczmarek v případě drobného fragmentu ovšem uvažuje o možnosti, že úlomek mohl být do dané lokality zanesen až v posteriorně.¹⁰⁸³

Ať již bylo dílo provedeno ve 13. nebo 14. století, z dochovaného uměleckého materiálu vyplývá, že nevyvolalo velkou odezvu v uherské sochařské produkci. Toto zdání může ovšem klamat vzhledem k omezenému počtu dochovaných děl. Nad možným kontaktem s italskou sochařskou produkcí lze uvažovat v případě kamenného

¹⁰⁸⁰ Serena Romano, The Arca of St Dominic at Bologna, in: Wessel Reinink – Jeroen Stumpel (edd.), *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIX International Congress of the History of Art, Amsterdam, 1–7 September 1996*, Dordrecht 1999, s. 499–513, s. 503–504.

¹⁰⁸¹ Lővei (pozn. 1064), s. 212.

¹⁰⁸² Dezső Dercsenyi, Visegrád műemlékei, in: Dezső Dercsenyi (ed.), *Pest megye műemlékei II*, Budapest 1958, s. 80.

¹⁰⁸³ Kaczmarek (pozn. 1079), Das Grabmal..., s. 22, pozn. 49.

torza sousoší s trůnicí madonou se svěťci z kostela klarisek v Bratislavě, pravděpodobně představujícího původně scénu s Klaněním tří králů, které je v určitých ohledech kladeno do souvislosti s toskánským sochařstvím.¹⁰⁸⁴ Ačkoliv sousoší nevykazuje prvky velké umělecké kvality, přesto nastoluje otázku, jak k této recepci mohlo dojít.

Realizace náhrobku sv. Markéty představuje příklad objednávky, kde se v jednom díle setkaly reprezentační potřeby královského dvora a fenomén pronikání italianismů do středoevropského kulturního prostředí. Nejistota ohledně doby jeho vzniku však brání jeho přímému zařazení k jednomu z nejvýraznějších projevů této umělecké výměny v sledovaném období. Objednávka svědčí o kulturní vyspělosti uherských zemí ať již v období 30. let 14. století, či v 70. letech 13. století. Je možné, že rozhodnutí přivést italského sochaře na uherský královský dvůr pak spíše s preferencí stylové složky díla souviselo se znalostí techniky postupů a aktuálních trendů v dané oblasti. Svou roli sehrávala přirozeně i exkluzivita a kvalita sochařského provedení díla, dalším neméně silným motivem mohlo být zdůraznění svatosti blahoslavené Markéty a snaha vyrovnat tak její postavení se svěťci, pro něž vznikly honosné náhrobky na Apeninském poloostrově.

5.3.4 Nástěnná malba

I přes skrovnost dochovaného uměleckého fondu pro dané období lze uměleckou výměnu s oblastí Apeninského poloostrova na poli malířské produkce v uherských zemích doložit na relativně četných příkladech nástěnných maleb. Při bližším zkoumání daných příkladů s malířskou produkcí Apeninského poloostrova se však stále vynořuje řada nesnadno zodpověditelných otázek, zejména pokud jde o oblast určení konkrétních inspiračních zdrojů a sféry časové posloupnosti vzniku maleb.

Převaha italo-byzantské slohové složky u maleb vznikajících v první třetině 14. století s sebou nese jistou nejistotu ohledně zdroje prvotní inspirace. Ačkoliv v současném maďarském uměnovědném bádání převážil spíše názor, že samotné byzantinismy pronikaly ve 14. století do výraziva nástěnné malby v Uherském království spíše zprostředkovaně přes Apeninský poloostrov než direktivně z území byzantské říše,¹⁰⁸⁵ je zřejmé, že problematika uherských byzantinismů může být ještě

¹⁰⁸⁴ Suckale (pozn. 342), s. 126.

¹⁰⁸⁵ Poměrně recentně se k tomuto způsobu transmise příklání Zsombor Jékely. Zsombor Jékely, Krisztus Passiója a gelencei Szent Imre-templom középkori freskóciklusán, in: Tibor Rostás – Anna Simon (edd.), *Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára*, Budapest 2000, s. 129–146, s. 145.

složitější, než se na první pohled zdá.¹⁰⁸⁶ Silnější reflexi skutečného italského „l'arte moderna“, nového uměleckého výtvarného jazyka, lze v uherském prostředí podle dochovaných příkladů očekávat patrně nejdříve v závěru první poloviny 14. století.

Stručný přehled jinak rozsáhlého tématu se pokusí nastínit slohovou inspirační rozmanitost u děl, která ke skupině dvorského umění odkazují (v závislosti na konkrétním díle) spíše nedirektivně. Jejich význam pro rekonstrukci vývoje slohových preferencí ve zkoumané zemi je ovšem kardinální, neboť mohly odrážet dobové kulturní a společenské tendence, jejichž vedoucím ukazatelem byl užší okruh královského dvora.

Jak bylo zmíněno v úvodu, území Uherského království bylo oblastí setkávání a míšení italo-byzantské a byzantské umělecké kultury. Jistý slohový pluralismus dokládají i dochované příklady nástěnných maleb ze 13. století, kdy se podle Melindy Tóth dostávaly prvky byzantské malby na uherské území různými cestami, nejen direktivně z území Byzantské říše.¹⁰⁸⁷ Vedle četnějších byzantsky orientovaných maleb lze nalézt i první doklady užití italo-byzantského stylu malby, mezi něž kupříkladu patří malířská výzdoba „Gizelliny kaple“ ve Veszprémi.¹⁰⁸⁸ Pokud lze usuzovat z dochovaných příkladů, na počátku 14. století již v Uhrách na poli nástěnné malby převážil italo-byzantský sloh.¹⁰⁸⁹ Přinejmenším se zde nezachovalo žádné dílo, které by

¹⁰⁸⁶ Jak uvedla ve svém článku Barbora Glocková, byla podle doc. Vicenza Gheroldiho na provedení nástěnných maleb z kostela sv. Alžběty v Dravicích použita technika temperové malby na suchém křídovém podkladě; po přípravě stěny se při radiálním osvětlení stěny objevují vějířovité otlaky lžice, které zde zůstaly při vytlačování vlhkosti zrající omítky, což je typickým znakem pro byzantské nástěnnou malbu. Je tedy pravděpodobné, že se mohlo jednat o byzantského umělce, který do svého díla zakomponoval prvky typické pro proud italo-byzantského stylu malby, doplněných však i o absorpci některých gotických prvků (např. gotická roseta). Glocková (pozn. 332), s. 25.

¹⁰⁸⁷ Byzantinismy doprovázející nástěnnou malbu v Uherském království ve 13. století se podle badatelky dostávaly do malířských realizací na uherském území také oklikou přes německé země, jejich podoba byla proto do určité míry transformována. Melinda Tóth, *Árpád-kori falfestészet*, Budapest 1974, s. 65, s. 79. – K problematice nástěnných maleb byzantského charakteru na území Uherského království recentně Tibor Rostás, *Graeco opere – görög modorban II. A veszprémi „Gizella-kápolna” és a lékai várkápolna 13. századi falképei*, in: Miklós Székely (ed.), *Köztolní a szép-tudományba. Tanulmányok a Fiala Művészettörténészek IV. Konferenciájának előadásaiából*, Budapest 2014, s. 9–32. – Tibor Rostás, *Graeco opere – görög modorban I. Szávaszentdemeter és Kaporna 13. századi falképei*, in: Anna Tüskés (ed.), *Ars perennis. Fiala Művészettörténészek II. Konferenciája*, Budapest, 2009, Budapest 2010, s. 31–41.

¹⁰⁸⁸ Vznik maleb je kladen zhruba do poloviny 13. století. Maďarská badatelka Melinda Tóth považovala malby za doklad umělecké výměny Uher s Apeninským poloostrovem, a to zejména pro dekorativně vystupující nimby čtyř dochovaných postav světců vyobrazených na dvou polích severní stěny kaple; tento element se běžně v byzantském zobrazovacím kánonu nevyskytuje. (Vedle toho se zde zachovaly i malé fragmenty postavy Panny Marie a dvou hlav apoštolů.) Tóth (pozn. 1087), pozn. 530. – Také například Tibor Gerevich již dříve poukazoval na příbuznost těchto maleb s mozaikou v apsidě baziliky Santa Maria Maggiore od Jacopa Torritiho či s nástěnnými malbami z kostela Santa Cecilia in Trastevere od Pietra Cavalliniho. Gerevich (pozn. 155), s. 224.

¹⁰⁸⁹ Za tradiční místo formování tzv. italo-byzantského slohu, jehož dominantní sférou se stalo zejména médium malby, je považováno území Apeninského poloostrova. Sloh vznikl transformací byzantského způsobu malby „maniera greca“ splynutím s domácí tradicí a rozvolněním zobrazovacího kánonu; právě absence či přítomnost striktně daných pravidel by měla být rozhodujícím faktorem, do které skupiny zkoumané dílo zařadit. Byzanc umělecky ovlivňovala Apeninský poloostrov v průběhu celého

byzantský zobrazovací kánon striktně dodržovalo. I tak představuje určení konkrétních zdrojů inspirace v italo-byzantské oblasti zajímavý badatelský oříšek.

Vzhledem k výše zmíněnému se lze domnívat se, že umělecká výměna mezi Uherským královstvím a Apeninským poloostrovem přetrvávala i v prvních letech 14. století. Pro daný vývoj by svědčily zejména nedávno odkryté příklady nástěnných maleb provedených v italo-byzantském slohu, které se našly v Sedmihradsku, tedy v oblasti, kde se později (zejména v druhé polovině 14. století) výrazně projevila slohová výměna umělecké tvorby italského trecenta.¹⁰⁹⁰ Italo-byzantský sloh nejsilněji vynikl na příkladech maleb nalezených v kostelích reformované církve v rumunských vesnicích Unirea (Felvinc),¹⁰⁹¹ Vălenii de Mureș (Disznájó)¹⁰⁹² a Sântimbru (Csíkszentimre).¹⁰⁹³ Dlouhodobě se těší zájmu ze strany badatelů italo-byzantské nástěnné malby z reformovaného kostela ve vesnici Sântămăria-Orlea (Őraljaboldogfalva).¹⁰⁹⁴ Jiný okruh nástěnných maleb vzniklých v sedmihradské oblasti rovněž snad již v první polovině 14. století¹⁰⁹⁵ tvoří soubor maleb zobrazující legendu sv. Ladislava. Patrně nejstarší příklad, považovaný pro danou oblast za vzorový, se nachází v kostele sv. Imricha v rumunské obci Ghelinta (Gelence).¹⁰⁹⁶ Cyklus je spolu s jeho verzemi z Pădureni (Sepsibesenyő), Crăciunel (Karácsonyfalva) a Mărtiniș (Homoródszentmárton) připisován malířské dílně vyškolené v oblasti severní Itálie, která se podle jedné z hypotéz mohla dostat na území Sedmihradska kolem roku 1330 z východní části Uher.¹⁰⁹⁷

Z posledních nálezů učiněných v sedmihradské oblasti pak do sledované oblasti spadá nástěnná malba Ukřižování z první poloviny 14. století z reformovaného kostela

středověku; kontinuita tradice italo-byzantského slohu se zrodila uměleckou reflexí byzantských importů a díla byzantských umělců v Monte Cassinu, na Sicílii a v Benátkách. Otto Demus, *Romanesque Mural Painting*, London 1970, s. 79.

¹⁰⁹⁰ K vlivu italského trecenta na nástěnnou malbu zejména v tomto období recentně viz Zsombor Jékely, A Kolozs megyei Bádok falképei és az érdelyi falfestészet. Az itáliai trecento falfestészet recepciója Erdélyben, in: Tímea N. Kis (ed.), *Colligite Fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben. Örökségvédelmi konferencia, Budapest, ELTE, 2008*, Budapest 2009, s. 194–208, s. 198–207.

¹⁰⁹¹ Zsombor Jékely – Lóránd Kiss, heslo Felvinc-református templom, in: Kollár (pozn. 257), s. 96–119.

¹⁰⁹² Zsombor Jékely – Lóránd Kiss, heslo Disznájó-református templom, in: Kollár (pozn. 257), s. 74–79.

¹⁰⁹³ Zsombor Jékely – Lóránd Kiss, heslo Síkszentimre-református templom, in: Kollár (pozn. 257), s. 50–59.

¹⁰⁹⁴ Tekla Katalin Szabó, Az őraljaboldogfalvi falfestmények feltárása és korabeli másolataik, *Műemlékvédelmi Szemle XIV*, 2004, s. 39–69. – Dále nově k ženským oděvům objevujícím se na malbách: idem, Női viseletek az őraljaboldogfalvi falképen. Nyugat és Bizánc találkozása, in: Tibor Kollár (ed.), *A szórvány emlékei*, Budapest 2013, s. 166–218.

¹⁰⁹⁵ Datace uváděná k těmto malbám se ovšem u jednotlivých badatelů často rozcházejí.

¹⁰⁹⁶ Jékely (pozn. 1085), s. 129–146. – József Lángi – Ferenc Mihály, *Erdélyi falképek és festett faberendezések 1*, Budapest 2002, s. 38–41. – Prokopp (pozn. 233), s. 152–153. – Radocsay (pozn. 196), s. 136. – Radocsay (pozn. 189), s. 144.

¹⁰⁹⁷ Năstăsoiu (pozn. 372), s. 109.

ve vesnici Magyarvista. Malba dokládá pro Uhry v dané době poměrně častý jev míšení italo-byzantského slohu s gotickým lineárním slohem.¹⁰⁹⁸

Druhým regionem, kde probíhala umělecká výměna s oblastí Apeninského poloostrova, reprezentovanou zprvu výskytem italo-byzantského slohu malby, je spišský kraj. V případě spišské oblasti se často uvažuje o jednorázové vlně italských umělců, kteří v těchto místech působili jen po určitou dobu.¹⁰⁹⁹ Časným příkladem jsou malby z kostela v Dravcích, na nichž je míšení italských a byzantských prvků malby nejmarkantnějších a jejichž datace se pohybuje na přelomu 13. a 14. století.¹¹⁰⁰ Výjimečný doklad probíhající výměny představuje malba trůnicí Panny Marie s dítětem datovaná nápisem do roku 1317, která korunuje krále Roberta I. Moudrého, z proboštského kostela sv. Martina ve Spišské Kapitule.¹¹⁰¹ Malba zřejmě vznikla na přání tehdejšího probošta kapituly Jindřicha, rovněž na malbě vyobrazeného, jako výraz legitimacy vlády anjouovského krále a loajality ze strany spišské kapituly. Třetím dochovaným příkladem je nástěnná malba ze sakristie kostela sv. Kateřiny ve Velké Lomnici,¹¹⁰² která zobrazuje legendický cyklus sv. Ladislava. Scénická vyobrazení jsou rámovaná třemi pruhy, přičemž prostřední z nich je dekorován kosmatským vzorem, který jasněji indikuje kontakt s uměleckou tvorbou Apeninského poloostrova; současně je však malba pojata ještě dosti lineárně. Dílo se však již vzdaluje ze sféry silného uplatňování byzantských rysů malby a lze se domnívat, že umělec pocházel z oblastí sdružených pod anjouovskou vládou, kde se seznámil s aktuálními uměleckými trendy. Ikonograficky zajímavým prvkem malby je provedení koruny sv. Ladislava, která vychází ze soudobého francouzského typu koruny, zároveň se však stále obrací i k byzantskému vzoru, jak je patrné na řetízcích splývajících po stranách.

¹⁰⁹⁸ Tekla Katalin Szabó, Magyarvista középkori templomának újonnan feltárt freskó, *Dolgozatok. Az erdélyi múzeum érem- és régiségtárából* III–V, 2011, s. 139–160, s. 144.

¹⁰⁹⁹ Togner (pozn. 323), s. 114.

¹¹⁰⁰ Z nejsignifikantnějších titulů: Milan Togner, Dravce, in: Plekanec – Togner (pozn. 329), s. 40–64. – Togner, Ranogotické (pozn. 256), s. 131–132. Barbora Glocková, Ars nova. Taliansky orientované nástenné maliarstvo 14. storočia, in: Dušan Buran (pozn. 24), s. 140–141. – Ibidem, heslo 3.1, s. 670–671. – Togner (pozn. 326), s. 60–61. – Idem (pozn. 323), s. 112. – Vlasta Dvořáková, Dravce, in: Dvořáková – Krása – Stejskal (pozn. 302), s. 90–94.

¹¹⁰¹ Plekanec – Togner (pozn. 329), s. 20–39 – Togner (pozn. 1100), Nástenné maliarstvo na Slovensku..., s. 131. – Glocková (pozn. 1100), s. 140. – Ibidem, (heslo 3.1) s. 671–672. – Togner (pozn. 326), s. 56–60. – Togner (pozn. 323), s. 109. – Dvořáková, Spišská Kapitula, in: Dvořáková – Krása – Stejskal (pozn. 302), s. 142–143.

¹¹⁰² Plekanec – Togner (pozn. 329), s. 66–97. – Togner (pozn. 1100), Nástenné maliarstvo na Slovensku..., s. 133. – Glocková (pozn. 1100), s. 141. – Ibidem, heslo 3.5, s. 673–674. – Togner 2002 (pozn. 326), s. 61–63. – Togner (pozn. 323), s. 114. – Dvořáková, Velká Lomnica, in: Dvořáková – Krása – Stejskal (pozn. 302), s. 160–167.

Ne vždy je samozřejmě možné, zvláště kvůli špatnému stavu zachování, ve stávajícím fondu dochovaných maleb nalézt přítomnost nových prostorových a výrazových výtvarných elementů. Objevují se však i případy, které již tento nový trend jasně sledovaly. Mezi ně patří například nástěnné malby z kostela reformované církve v Čečejevcih v gemerské oblasti,¹¹⁰³ které pracují s trojrozměrným pojetím prostoru a gestickou živostí figur zřetelně se vzdalujících byzantským vzorům.

Jak dokládá současné maďarské bádání,¹¹⁰⁴ projevy italo-byzantského slohu byly v Uherském království v první třetině 14. století výrazně zastoupeny. Doplnovaly je ovšem i příměsi středoevropského lineárního malířského proudu vycházejícího z francouzských předloh. Příkladem takového stylového míšení jsou nástěnné malby z kostela sv. Michala v obci Cserkút u Pécese, které dochovaný nápis datuje do roku 1335.¹¹⁰⁵ V současné době jsou malby spojovány s probíhající uměleckou výměnou se severovýchodní částí Apeninského poloostrova, zejména s benátskou oblastí, přičemž jejich východisko je hledáno ještě v italo-byzantských předlohách ze 13. století.¹¹⁰⁶ Tento příklad dokládá, že uplatnění italo-byzantského slohu se neomezovalo pouze na sever a východ země, ale lze se s ním setkat i na jihu Uherského království. Je zřejmé, že daná oblast měla v přejímání podnětů či přijímání umělců původem z Apeninského poloostrova delší tradici. Jiný příklad maleb provedených v italo-byzantském slohu, řazený do třetí čtvrtiny 13. století, lze nalézt v Záhřebu v sakristii katedrály Nanebevzetí Panny Marie a sv. Štěpána a Ladislava.¹¹⁰⁷

Orientace na středoevropskou malířskou produkci se v nástěnné malbě v Uhrách více projevila ve 30. letech 14. století, zvláště v západní části Uherského království. I u těchto příkladů maleb lze sledovat použití prvků byzantské malby, ale v mnohem omezenější míře. Podle badatelů Zsombora Jékelyho a Józsefa Lángiho tato tendence v oblasti malířské produkce názorně odrážela atmosféru konsolidačního období vlády Karla I. Roberta.¹¹⁰⁸ Do zmíněné sféry se řadí i nástěnné malby z kostela reformované církve v Laskodu zobrazující (mimo jiné) scénu z legendy sv. Ladislava. Badatelé

¹¹⁰³ Togner 1988 (pozn. 253), s. 36. – Dvořáková (pozn. 253), s. 81–82.

¹¹⁰⁴ Podrobný výčet tohoto typu orientových děl viz Szabó (pozn. 260), s. 89.

¹¹⁰⁵ Gergely Kovács, Kitörvén magányosságból? – A cserkúti római katolikus templom 1335-ös falképeiről, *Műemlékvédelem* LIX, 2015, č. 2, s. 65–84, s. 65.

¹¹⁰⁶ Ibidem, s. 80.

¹¹⁰⁷ Malba se nachází na západním travé jižní zdi sakristie katedrály Nanebevzetí Panny Marie a sv. Štěpána a Ladislava v Záhřebu. V horní části je vyobrazen Kristus (?), ve spodní části zleva sv. Dominik, Kristus a sv. František z Assisi. Ana Deanović – Željka Čorak, *Zagrebačka katedrala*, Zagreb 1988, s. 47.

¹¹⁰⁸ Zsombor Jékely – József Lángi, Laskod, in: Zsombor Jékely – József Lángi, *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből*, Budapest 2009, s. 136–153, s. 138.

poukázali, že lineární styl provázal nástěnné malby s tematikou ladislavského cyklu ve vícero případech. Do daného okruhu lze dále zahrnout časově odlišně zařazované příklady nástěnných maleb z kostelů v obcích Velká Lomnice, Ócsa, Túrje a Mugeni (Bögöz).¹¹⁰⁹ Nástěnné malby z Laskodu mají přitom stylově nejblíže k nástěnným malbám v Csarodě a Lónyi, které vznikly rovněž v druhé čtvrtině 14. století.¹¹¹⁰

Nejstarší příklady nástěnných cyklů sv. Ladislava byly dříve časově řazeny do závěru 13. století, pro toto časové vročení však chyběly přesvědčivé důkazy,¹¹¹¹ takže se dnes v odborné literatuře objevuje i datační posun na počátek 14. století.¹¹¹² Starší výklady spojovaly legendu s tématem obrany uherského státu vůči vpádu Tatarů roku 1214, které v legendě reprezentuje zlovolný Kumán. Těmto výkladům napomáhalo zejména rozvrstvení příkladů v pohraničních oblastech státu, které bylo v odborných výkladech spojováno s obranou funkcí světece, a ladislavská legenda byla interpretována jako účinný nástroj napomáhající k mobilizaci pohraničního obyvatelstva v případě blížícího se nebezpečí.¹¹¹³ Dnes se však spíše předpokládá, že světec se těšil stejné oblibě na celém území bývalého Uherského království,¹¹¹⁴ a od obou původních interpretací se tak pomalu upouští.

Maďarský badatel Dezső Dercsényi s ohledem na poměrně shodné kompoziční pojetí obrazových scén s legendou sv. Ladislava, nalezených v širším teritoriálním rozptylu, předpokládal, že musela existovat společná formální předloha, z níž se v různých obměnách derivovaly nástěnné cykly provedené v kostelích lokálního významu. Za místo lokace nedochovaného vzoru považoval zaniklou velkavaradínskou katedrálu, kde byl světec pohřben.¹¹¹⁵ Hypotézu o existenci vzorové verze cyklu legendy lze jistě vzhledem k významnosti místa pro svatoladislavský kult považovat za dostatečně pravděpodobnou.

¹¹⁰⁹ Ibidem, s. 138.

¹¹¹⁰ Ibidem, s. 138.

¹¹¹¹ Zsombor Jékely, Transylvanian Fresco Cycles in a New Light, *Hungarian Review* V, 2014, č. 2, s. 97–109, s. 106.

¹¹¹² Ibidem, s. 100.

¹¹¹³ Vasile Drăguț, Legenda „eroului de frontieră” în pictura medievală din Transilvania, *Revista muzeelor și monumentelor – Monumente istorice și de artă* XLIII, 1974, č. 2, s. 21–38, s. 21–32.

¹¹¹⁴ Ernő Marosi, Der heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14.–15. Jahrhundert, *Acta Historiae Artium Hungariae* XXXIII (1987–1988), s. 211–256. – Jékely (pozn. 1111), s. 102.

¹¹¹⁵ Dercsényi (pozn. 182), s. 133. – Velký Varadín byl starším maďarským badáním spojován s působením italského umělce Tommasa da Modena a oblast byla považována za centrum silného italského uměleckého vlivu. Gerevich (pozn. 153), s. 14. – Pro cestu umělce do Uher však neexistuje přesvědčivý doklad a styl nástěnných maleb lze pouze komparovat. Prokopp (pozn. 230), s. 79.

Za nejranější dochované příklady cyklu jsou dnes považovány nástěnné malby ze vzájemně poměrně vzdálených částí bývalého Uherského království (Türje, Laskod, Velká Lomnica, Mugeni).¹¹¹⁶ Mezi dalšími příklady spadajícími zřejmě do sledovaného období jsou již zmíněné práce malířské dílny z Ghelinty (Mártinis, Crăciunel, Păduerni), k nimž lze připojit ještě nedochovaný cyklus z Homoródszentmárton a fragmentárně zachovaný cyklus ze Saciove (Sacsva).¹¹¹⁷ O rozšířenosti cyklu svědčí i nedávno objevené fragmenty nástěnných maleb v Ciracau (Boroskrakkó) a Remetee (Magyarremete) a dalších dvou cyklů nalezených v Ațel (Ecel) a Ighișul Nou (Szászivánfalva).¹¹¹⁸

Vzhledem k četnosti zastoupení světeckého cyklu na dochovaných nástěnných malbách se lze domnívat, že kult světece hrál významnou roli rovněž ve dvorském prostředí. Za jeho rozšířením mohl stát význam legendy pro soudobou politiku královského dvoru. Světec ztělesňoval ideály rytířského krále, do něhož se snadno stylizoval i Karel I. Robert z Anjou bojující za sjednocení země.¹¹¹⁹ Podpora rytířských ideálů korespondovala rovněž s královým založením řádu sv. Jiřího. Převažující provedení maleb v italo-byzantském slohu v kombinaci s lineárním stylem mohlo rovněž indikovat uměleckou orientaci, která převládala na královském dvoře v prvních letech vlády anjouovského krále.

Teréz Kerny se domnívá, že masivní rozšíření cyklu mohlo souviset s reflexí uherské dvorské politiky nově etablovaným okruhem králových věrných.¹¹²⁰ Ve více případech jsou jako objednatelé svatoladislavského cyklu doloženi představitelé výše postavených rodů v Uherském království.¹¹²¹ Rozšíření cyklu v okruhu nové aristokracie mohlo být spojeno se snahou vyjádřit loajalitu svému králi. Slohové míšení italo-byzantských prvků a prvků lineárního stylu koresponduje s hypotézou Milana Tognera, že malby měly vztah k malířské produkci v Neapolském království z doby

¹¹¹⁶ V Maďarsku jsou to cykly z kostela Zvěstování Panny Marie premonstrátského kláštera v Türje a uvedený fragment cyklu z reformovaného kostela v Laskodu, na Slovensku již zmíněný cyklus z kostela sv. Kateřiny Alexandrijské ve Velké Lomnici a v Rumunsku pak nástěnné malby z reformovaného kostela v Mugeni (Bögöz). Jékely (pozn. 1111), s. 100.

¹¹¹⁷ Ibidem, s. 105.

¹¹¹⁸ Ibidem, s. 106.

¹¹¹⁹ Podle Zsombora Jékelyho cyklus zcela odpovídá rytířskému ideálu, prosazovanému za vlády anjouovských králů. Ibidem, s. 104.

¹¹²⁰ Teréz Kerny, A kerlési ütközet képzőművészeti megjelenése és elterjedése, in: Zoltán Fejős (ed.), *Huszka József, a rajzoló gyűjtő*, Budapest 2006, s. 81–87, s. 83.

¹¹²¹ Jékely (pozn. 1111), s. 104.

před proměnou uměleckého milieu příchodem Pietra Cavalliniho, Simone Mariniho a Giotta, aby pracovali na zakázkách pro neapolský královský dvůr.¹¹²²

Objevily se i další snahy interpretovat malířská díla ve vztahu k dění a preferencím na královském dvoře. V případě nástěnných maleb mariánského a christologického cyklu, doplněných o scénu Nalezení Kříže sv. Helenou, z kostela Óraljaboldogfalva v Sedmihradsku dokonce badatelka Tekla Szabó zvažovala možnost, že malířská výzdoba kostela mohla vzniknout na objednávku samotného uherského krále. Karlu I. Robertovi se v období, kdy malba vznikla (1311), podařilo porazit Ladislava Kána a získat zpět uherskou korunu i sedmihradskou oblast. Zmíněný krok by mohl ze strany krále působit jako oslava a vzdání holdu Bohu za získání tohoto území. Úvahu o královské zakázce podporuje přítomnost vlajek s královským znakem střídajících se červených a bílých vodorovných polí nesených vojáky a korun s liliovým zakončením zdobících hlavy mučednic na jižní stěně lodi kostela.¹¹²³ Tato hypotéza má ovšem i své odpůrce.¹¹²⁴

Myšlenka, že nástup Anjouovců na uherský trůn napomohl hned v prvních letech rozkvětu obrazového zpodobení legendy tohoto světce, je lákavá, existují pro ni ale jen nepřímé důkazy. Král si mohl rodového rytířského světce zvolit za svého patrona v boji proti nepřítelům jeho královské nominace. Vztah anjouovského rodu ke světci je lépe doložen až v písemných pramenech z doby vlády Ludvíka I. Velikého.

Nejkvalitnější doklad kontaktů Uherského království s uměním Apeninského poloostrova, sledujících aktuální trend reprezentovaný giottovskou malbou, představují fragmenty nástěnných maleb z arcibiskupské kaple v Ostřihomi. Po restaurování byly malby roku 1972 Marií Prokopp zařazeny do druhé čtvrtiny 14. století a stylově spojeny se sienskou malířskou školou.¹¹²⁵ Později slovenská badatelka Barbora Glocková ve své krátké, avšak velmi přínosné studii dokázala rozpoznat afinitu fragmentů s tvorbou mistrů tzv. riminské školy vycházející z Giottova malířského základu.¹¹²⁶ Zařazení mistra do okruhu Giottových žáků riminské školy odpovídá i o něco dřívější postřeh

¹¹²² Milan Togner spatřoval možnou afinitu nástěnných maleb cyklu sv. Ladislava ze sakristie kostela sv. Kateřiny Alexandrijské ve Velké Lomnici s neapolskou malbou před příchodem Pietra Cavalliniho ke královskému dvoru.

¹¹²³ Szabó, Az óraljaboldogfalvi (pozn. 1094), s. 39. – Dále nově k ženským oděvům objevujícím se na malbách: idem, Női viseletek (pozn. 1094), s. 166–218.

¹¹²⁴ Gergely Kovács, A felvinci református templom itálobizánci stílusú falképei, in: Miklós Székely, *Kóstolní a szép-tudományba. Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek IV. Konferenciájának előadásaiából. CentrArt Egyesület*, Budapest 2014, s. 33–44, s. 40.

¹¹²⁵ Prokopp (pozn. 227), s. 191.

¹¹²⁶ Glocková (pozn. 330), s. 61–77.

Andrea de Marchi, který v jedné ze svých prací nepřímo naznačil, že autory by mohli být dokonce i Giuliano a Giovanni da Rimini, o nichž k roku 1324 chybí záznamy.¹¹²⁷ Diskuze ohledně místa, odkud umělci seznámení s Giottovým stylem malby do Uherského království přišli, je nicméně stále aktuální. Vedle širšího zařazení maleb do středoitalské oblasti¹¹²⁸ naposledy Pierluigi Leone de Castris znovu oživil otázku možného příchodu mistrů z Neapole, když ve své monografii *Giotto a Napoli*¹¹²⁹ upozoroval jistou afinitu fragmentů s poprsím biskupa z katedrály Panny Marie ve Velkém Varadíně (dnes Křesťanské muzeum v Ostřihomi) s fragmenty nástěnných maleb v Cappella Palatina v Neapoli.¹¹³⁰ Fragment již dříve do okruhu malířů Giottovy školy zařadila také Maria Prokopp.¹¹³¹

Příklady nástěnných maleb vznikajících v Uhrách ve 40. letech 14. století svědčí o tom, že v daném období se objednavatelé z vysoce postavených vrstev Uherské království dostali do přímého kontaktu se soudobou uměleckou produkcí vysoké kvality vznikající na Apeninském poloostrově. Je tedy otázkou, zda se tento rostoucí trend nemohl v dané době promítat rovněž do oblasti sochařské produkce.

5.3.5 Uherské země a boloňské rukopisy

Pokud se dá soudit ze zpráv a dochovaných rukopisných exemplářů,¹¹³² již během vlády Arpádovců si uherský královský dvůr velmi potrpěl na rozvoj vysoké knižní kultury. Zejména na dvoře uherských králů Ondřeje II. a Bély IV., vládnoucích ve 13. století, lze podle Tünde Wehli počítat s přítomností značného množství knih¹¹³³ a je možno potvrdit, že zvýšený zájem o knihy se na území Uherského království projevoval již ve století předcházejícím. Na počátku 13. století tak zpravuje splitský arcibiskup a somogyvářský správce Bernard z Perugie své čtenáře o množství knih, které měl k dispozici jeho dřívější předchůdce splitský arcibiskup Tomáš.¹¹³⁴ Z hlediska

¹¹²⁷ Andrea de Marchi, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in: Sergio Marinelli – Angelo Mazza (edd.), *La pittura emiliana nel Veneto*, Modena 1999, s. 1–44, s. 40, pozn. 36. (Barbora Glocková tento zdroj ve své studii neuvádí, předpokládám tedy, že k daným závěrům dospěla zcela nezávisle.)

¹¹²⁸ Lucherini (pozn. 427), s. 380.

¹¹²⁹ Viz Leone de Castris (pozn. 429).

¹¹³⁰ Ibidem, s. 173.

¹¹³¹ Prokopp (pozn. 230), s. 78.

¹¹³² Wehli (pozn. 955), s. 213–216.

¹¹³³ Ibidem, s. 213.

¹¹³⁴ Ibidem, s. 215.

stylových kvalit se nacházejí mezi dochovanými exempláři iluminované rukopisy nesoucí imprint jak sasko-durynské, tak francouzské iluminátorské školy.¹¹³⁵

V oblasti vývoje vlastních uhersko-italských uměleckých vztahů mají pro 13. století velký význam zprávy o dvorním kaplanu Ladislava IV. Pavlovi. Tento absolvent boloňské univerzity vlastnil velkolepou sbírku knih,¹¹³⁶ jejichž část s velkou pravděpodobností pocházela právě z boloňského univerzitního města. Podle dalších dochovaných záznamů vybudoval v dané době patrně nejúctyhodnější vlastní knihovnu jiný absolvent boloňské univerzity, ostříhomský probošt László. Mezi svazky jeho sbírky se prokazatelně nalézala díla boloňského původu.¹¹³⁷ Zmíněné případy nejsou výjimkou,¹¹³⁸ a je tedy možno přepokládat, že boloňské knižní centrum se do určité míry podílelo i na formaci samotné knižní produkce již ve 13. století.

Vedle napojení uherských zemí na italská univerzitní centra mohla v závěru 13. století směřovat více než desetiletá vláda Ondřeje III. zemi k většímu kulturnímu příklonu k benátské oblasti. Ačkoliv je zmíněná možnost dnes znovu zohledňována,¹¹³⁹ v knižní malbě se žádný přímý doklad takového spojení nezachoval. Naopak s nástupem Karla I. Roberta na uherský trůn lze spíše předpokládat, že spolu s ním mohly být do země dovezeny iluminované rukopisy neapolské provenience.¹¹⁴⁰ Nedochovaly se známky, že by iluminátorské dílny činné na uherském území dokázaly na tyto nové podněty reagovat.

Projevy italo-byzantského stylu lze v sledovaném období nejdříve nalézt v rukopisu tzv. Bratislavském misálu I., jehož vznik je kladen do období první třetiny 14. století.¹¹⁴¹ K absorpci tohoto druhu stylových rysů snad došlo v okruhu ostříhomského arcibiskupa a jeho kontaktů na Itálii¹¹⁴² či prostřednictvím písařů doprovázejících do Uher papežského legáta kardinála Gentile da Montefiore.¹¹⁴³ Další

¹¹³⁵ Ibidem, s. 214.

¹¹³⁶ Várady (pozn. 884), Bologna 1951, s. 14–15.

¹¹³⁷ Wehli (pozn. 955), s. 215.

¹¹³⁸ Dochovala se například zpráva o studentu práv Štěpánovi, který vlastnil rukopis Digest. György Bónis, *A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon* (disertační práce), Budapest 1971 (publikováno 1969), s. 23.

¹¹³⁹ Kovács (pozn. 1105), s. 80.

¹¹⁴⁰ Wehli (pozn. 955), s. 216. – V souboru těchto případných importů se mohly vyskytnout například Summa Dictaminis (Wien, Österreichisches Nationalbibliothek, Cod. 481) či Bible z Erlangen (Erlangen, Universitätsbibliothek Erlangen–Nürnberg, UB MS 6). Ibidem, s. 26.

¹¹⁴¹ Buran – Šedivý (pozn. 339), s. 161–181. – Idem, Bratislavský misál I., in: ibidem, s. 779.

¹¹⁴² Ibidem, s. 170, pozn. 18.

¹¹⁴³ Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, Budapest 1981, s. 62–63.

z možností je zprostředkovaná výměna prostřednictvím skriptorií v rakouských kláštorech v St. Florian či Klosterneuburgu.¹¹⁴⁴

Vedle Bratislavského misálu I., jenž je již příkladem aktivní absorpce stylu, se význam italských iluminátorských center projevoval i v další vlně importů putujících díky bohatým kontaktům Uher s italskými univerzitami na území Uherského království rovněž ve 14. století. Zvláštní skupina těchto rukopisů se zachovala na území dnešního Chorvatska. Jedná se opět zejména o boloňské práce, které postupně našly domov v knihovně záhřebské katedrály,¹¹⁴⁵ dominikánském klášteře ve Splitu¹¹⁴⁶ a v Dubrovniku¹¹⁴⁷ a ve františkánském klášteře v Šibeniku.¹¹⁴⁸ Konkrétní vliv těchto rukopisů na knižní malbu v Uhrách ovšem rovněž nelze více doložit.¹¹⁴⁹

Zatímco doposud zmíněné rukopisy lze ještě vnímat jako příklady do jisté míry pasivního importu, v druhé polovině 30. let se již objevuje uvědomělý způsob objednávek, které byly určeny konkrétním osobám působícím na královském dvoře.

V oblasti boloňské iluminované produkce výrazně vystupují dva rukopisy, o nichž se umělecko-historické bádání domnívá, že byly určeny pro vysoce postavené uherské hodnostáře či členy královské rodiny. Jedná se o tzv. Nekcseiovu bibli,¹¹⁵⁰ jejíž objednavatel byl podle dvou erbů vyobrazených na fol. 5r identifikován jako uherský královský pokladník Demeter Nekcsei. Druhým příkladem je tzv. Anjouovské legendárium,¹¹⁵¹ dnes neúplný, bohatě iluminovaný kodex obsahující legendy ze života uherských světců, který byl s velkou pravděpodobností určen pro uherský královský dvůr či pro osobu mající k němu velmi blízký vztah.

Podle mínění současného bádání¹¹⁵² založeného na slohovém rozboru vznikla Nekcseiova bible dříve než legendárium, s velkou pravděpodobností před rokem 1338,

¹¹⁴⁴ Buran – Šedivý (pozn. 10), s. 170.

¹¹⁴⁵ Viz Kniewald (pozn. 377). – Zdena Munk (ed.), *Riznica zagrebačke katedrale* (kat. výst.), Zagreb 1983, s. 215–216.

¹¹⁴⁶ Viz Munk (pozn. 378). – Badurina (pozn. 379), s. 285–286.

¹¹⁴⁷ Ibidem, s. 286.

¹¹⁴⁸ Ibidem, s. 286.

¹¹⁴⁹ Přesná doba a okolnosti, za jakých rukopisy doputovaly na Balkánský poloostrov, nejsou bohužel blíže známy. První záznamy se o objevují obvykle až v období pozdějším, než jaká je předpokládaná doba jejich přírůstku.

¹¹⁵⁰ Washington, Library of Congress, Med. Mss. 1.2. K další charakteristice viz katalogové heslo **5.2**.

¹¹⁵¹ Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8541; New York, Pierpont Morgan Library, M 360; Saint Petersburg, Ermitage, No. 16930–16934; Berkeley, Bancroft Library of the University of California, BANC US UCB 130.f1300.37; New York, Metropolitan Museum of Art 1994.516; Paris, Musée du Louvre, RF 29940. K další charakteristice rukopisu viz katalogové heslo **5.3**.

¹¹⁵² Nejnověji Gyöngy Török, Bologne-Hongrie. Atelier des enlumineurs du Legendarium hongrois-angevin in: François Avril – Nicole Reynaud – Dominique Cordellier (edd.), *Les Enlumineurs du Louvre. Moyen Age et Renaissance* (kat. výst.), Musée du Louvre, Paris 2011, s. 42–46, s. 42.

kdy Demeter Nekcei zemřel.¹¹⁵³ Od počátku zkoumání tohoto posteriorně rozděleného¹¹⁵⁴ dvousvazkového rukopisu panují určité nejistoty ohledně místa jeho vzniku. K tomu velkou měrou napomáhala textová část bible psaná gotickou minuskulou, na jejímž přepisu se navíc podle Zsombora Jékelyho vystřídalo několik písaařů.¹¹⁵⁵ Díky recentně více zmapované činnosti dílny tzv. Uherského mistra,¹¹⁵⁶ iluminátora, který je přinejmenším autorem výzdoby na fol. 1r a 5v, se dnes část badatelů přiklání k názoru, že rukopis vznikl spíše v iluminátorském centru v Boloni; ve stejném smyslu se vyjádřil i autor poslední studie zabývající se okolnostmi objednání bible.¹¹⁵⁷ Druhá skupina badatelů ovšem stále považuje za pravděpodobné, že se iluminátorská dílna pracující na výzdobě rukopisu mohla přestěhovat do Uher.¹¹⁵⁸ Počet iluminátorů pracujících na výzdobě bible se v uměnovědném bádání ustavil na tři,¹¹⁵⁹ ale není vyloučeno, že skutečný počet mohl být o něco vyšší.¹¹⁶⁰ Všichni provádějící mistři vycházeli ze slohového základu definovaného Uherským mistrem, který stylem své tvorby spadá do okruhu Mistra 1328,¹¹⁶¹ jejich přístup se však v jistých detailech lišil. Uherský mistr provádí drobné postavy (což je do jisté míry podmíněno výtvarnou koncepcí tohoto honosně zdobeného bifolia) s vyváženými proporcemi, vyniká ve sféře mnohofigurálních kompozic a dává přednost tepleji laděnému koloritu, doplněnému o pastelové barvy. Jeho postavy mají kulaté hlavy, krátké nosy a oči rybičkovitého tvaru, kdy je horní linka víčka protažena do strany. Iluminátor používá hnědou konturovací linku, vyznačuje se přesností tahů štětce, drobné postavy jsou s lehkostí dotaženy do detailu. Linky rámuující obličej a formující obočí jsou velmi tenké, téměř nevýrazné, a jsou provedeny jemnou hnědou barvou. Nápadné je střídání pleťových barev inkarnátu, který je prováděn buď světle růžovou barvou, nebo tmavším odstínem růžové až nahnědlé barvy. Tato okolnost mistra nepřímou spojuje s výzdobou rukopisu *Cesenského*

¹¹⁵³ Jékely (pozn. 258), s. 197.

¹¹⁵⁴ Ibidem, s. 198.

¹¹⁵⁵ Ibidem, s. 200.

¹¹⁵⁶ Vedoucího mistra dílny začal takto označovat anglický historik umění Robert Gibbs. Gibbs (pozn. 422), s. 221.

¹¹⁵⁷ Jékely (pozn. 258), s. 207–208.

¹¹⁵⁸ Levárdy (pozn. 204), s. 32. – Recentně Massimo Medica, Tra Università e Corti. I miniatori bolognesi del Trecento in Italia settentrionale, in: Damien Cerutti – Serena Romano (edd.), *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Roma 2012, s. 101–134, s. 108–109. – de Marchi (pozn. 1127), s. 11–12.

¹¹⁵⁹ Harrsen (pozn. 395), s. 26–30.

¹¹⁶⁰ Osobně se domnívám, že lze uvažovat ještě o dvou dalších iluminátorech podílejících se výzdobě iniciál uvádějících jednotlivé knihy bible, z nichž jeden působil jako pomocný iluminátor Druhého mistra, zatímco další „Nový mistr“ je autorem historizujících iniciál uvozujících jednotlivé knihy bible v rozmezí od 23. kvinternu až po 13. kvintern II. svazku.

¹¹⁶¹ Alessandro Conti, *La miniatura bolognese*, Bologna 1981, s. 85.

Infortiatia,¹¹⁶² jehož iluminátor prováděl sice typově velmi podobné postavy, ovšem mohutnějšího archaičtějšího charakteru. Uherský mistr nadto vyniká kvalitou provedení draperií, která je pojednána s velkou jemností přechodů mezi jednotlivými záhyby, které měkce opisují tvar těla postav, případně část měkce serpentinovitě seskládané draperie vlaje volně v prostoru. Zároveň je nutno konstatovat, že s takto kvalitním provedením jemnosti přechodů záhybů draperie se lze na ostatních iluminacích rukopisu setkat už jen sporadicky. Mistr se s přestávkami podílel na velké části výzdoby prvních 22. kvinternů bible, kde ho doprovázel pomocný iluminátor, provádějící výzdobu menších iniciál rukopisu. V další části bible převzal kontrolu nad výzdobou tzv. Druhý mistr,¹¹⁶³ kterému často a vydatně pomáhal další pomocný mistr, podílející se i na výzdobě úvodních iniciál jednotlivých knih bible.¹¹⁶⁴ Naproti tomu výzdobu kvinternů II. svazku podle mého názoru převážně prováděl doposud nerozlišený Nový mistr,¹¹⁶⁵ vyznačující se pevnou rychlou linkou. Výzdobu závěrečné části bible obsahující text Nového zákona provedl tzv. Třetí mistr. Ač i tento iluminátor vycházel z předloh Uherského mistra, jeho přístup k předlohám byl poněkud svéráznější. Iluminátorova spolupráce na výzdobě bible se stala jedním z důvodů, proč začala být zvažována možnost, že přinejmenším novozákonní část bible byla zhotovena v Uherském

¹¹⁶² Cesena, Biblioteca Malatestiana, MS. S.IV.1. Iluminátor cesenského rukopisu si nadto liboval ve výrazném formování obličejů bílou linkou, kterou na tvářích spirálovitě obtáčel a zakončoval drobnou kapičkou pod okem. S iluminátorem cesenského *Infortiatia* nadále Nekcseiovu bibli spojuje několik drobných kompozičních motivů (lze jmenovat například scénu s honem na zajíce Nekcseiova bible, fol. 1r; *Infortiatium*, fol. 28r) či způsob provedení výzdoby drobnějších iniciál a iluminací. Postavy uherského mistra mají nadto poměrně daleko k některým až karikovaným postavám cesenského volumenu, přesto lze ovšem v bibli najít některé reminiscence právě na výzdobu tohoto rukopisu (postava Amose s kyjem shromažďující stádo vyplňující iniciálu „A“ na fol. 179v ve 2. svazku Nekcseiovy bible se podobá postavě pasíře na fol. 304v v cesenském *Infortiatium*).

¹¹⁶³ Od 23. kvinternu až po 13. kvintern II. svazku lze již přepokládat práci nového iluminátora, označovaného jako Druhý mistr, který ovšem pracuje za hojně pomoci dalšího pomocníka, který provedl, jak se mi jeví, větší část úvodních iniciál jednotlivých knih bible daného úseku. Zatímco Druhého mistra lze rozpoznat podle poměrně velkých postav s o něco protáhlejším obličejem s delšímnosem a obličejem konturovaným jemnou hnědou linkou (jeho dílem jsou velmi kvalitní úvodní iniciály na ff. 259r, 260r, 288r a 328r I. svazku a na ff. 29v, 85v a 124v II. svazku), jeho pomocník se naopak vyznačuje užíváním černé nervózní kontury se sklonem ke skicovitějšímu pojednání postav, které mají širokou a stlačenou obličejovou partii s krátkýmnosem a výraznými černými zornicemi.

¹¹⁶⁴ Tento mistr provedl s určitostí iluminace na ff. 273r, 282r, 282v, 288r (miniatura A), 295v, 303r, 303v, 304r, 319r, 319v, 331r, 334r, 345r v I. svazku a ve II. svazku na ff. 1r, 13v, 18r, 18va, 20v, 124, 161. Není zcela jisté, zda je rovněž autorem iluminací na ff. 221r, 222r a 237v, čemuž by odpovídala změna barevnosti inkarnátu, který je o poznání bělejší (zejména iluminace na fol. 221r, která jinak subtilností postavy a měkkým provedením záhybů draperie odkazuje spíše na Uherského mistra, je tedy možné, že právě Uherský mistr je autorem její podkresby; měkkost provedení záhybů draperií lze sledovat i na fol. 237v) a větší šablonovitostí. Pomocný mistr zřejmě i párkrát vypomohl Uherskému mistru.

¹¹⁶⁵ Mistr se vyznačuje stínováním tváří tmavší hnědou barvou a tmavou hnědou linkou a používá rychlé, ale velmi přesné tahy štětcem. Dokončuje za Druhého mistra iluminaci na fol. 129r, alespoň pokud jde o obrysové kontury iluminace, a sám pokračuje ve výzdobě další části rukopisu. Jeho robustnější postavy se stlačenými čtvercovými obličejí a kulatými obličejí jsou předlohou pro postavy Anjouovského legendária.

království, a začalo se rovněž uvažovat o možném příchodu boloňských iluminátorů do Uher.¹¹⁶⁶

Bible byla zhotovena pro královského pokladníka Demetera Nekcseie (ve funkci v letech 1315–1338), který se výrazně podílel na peněžní reformě země.¹¹⁶⁷ Objednavatel byl určen na základě erbu Nekcseiovy rodiny, který je dvakrát vyobrazen na iluminacích horního okraje fol. 5v a který nesou dvojice andělů. Nejpádňším argumentem pro (v dnešní době převažující) závěr, že bible byla zhotovena v boloňské iluminátorské dílně a do Uher byla na Nekcseiovo přání dovezena některým z uherských studentů, je poněkud diskutabilní představa přesídlení celé jedné dílny do Uherského království. Argument je nadto podporován skutečností, že se doposud na území bývalého Uherského království nenašly žádné hmotné stopy, které by bylo možné spojit s fungováním takto náročně strukturovaného skriptoria.¹¹⁶⁸

Na druhou stranu je třeba připustit, že jisté otazníky vystupují i v případě, že byla bible objednána v jedné z boloňských dílen. Lze snad předpokládat, že užití gotické minuskuly mohlo svědčit o předem zamýšleném uplatnění kodexu na středoevropském trhu (mohlo se jednat o snahu ulehčit četbu středoevropskému čtenáři?). Podle kodikologického rozboru bylo bifolium 1r–5v s Nekcseiovým erbem a donační scénou kostela zobrazující Demetera Nekcseie a jeho ženu vloženo až dodatečně.¹¹⁶⁹ Nabízí se tedy jistě otázka, zda prvním objednatel bible byl skutečně královský pokladník Demeter Nekcsei, či zda snad bible nebyla objednána některým jiným vysokým hodnostářem, který ovšem nemohl svému závazku dostát. Nadto se lze i v několika jiných provedených iniciálách setkat s dalšími odkazy na uherské prostředí.¹¹⁷⁰ Není ovšem jasné, zda byly tyto rovněž přidány až dodatečně, nebo zda byly součástí původního objednavatelského plánu.

¹¹⁶⁶ Levárdy (pozn. 203), s. 116. – Levárdy – Vayer (pozn. 207), s. 71–83. – Dále viz Vayer (pozn. 205).

¹¹⁶⁷ Roku 1327 se zúčastnil setkání uherského a českého krále, kde se oba panovníci domluvili na peněžním valutovém systému. Rovněž se účastnil setkání tří králů na uherském Vyšehradě 1335, kde byly domluveno nové uspořádání mezinárodních obchodních cest.

¹¹⁶⁸ Ostrihimské Collegium Christi bylo Jánosem Budaiem založeno až kolem roku 1394. Kinga Körmendi, Az Esztergomi Collegium Christi és könyvtára XIV.–XV., *Magyar Könyvszemle* 99, 1983, s. 1–20.

¹¹⁶⁹ Jékely (pozn. 258), s. 202–203.

¹¹⁷⁰ Na fol. 117r je v iniciále „E“ vyobrazena postava Jozue se štítem s erbem rodu Sándora Kőcski, který měl být blízkým přítelem Demetera Nekcsei. Dercsényi (pozn. 184), s. 30. – Historizující iniciála „P“ uvozující Knihu soudců na fol. 131v zobrazuje postavy vojáků, z nichž jeden nese štít, jehož znak se podobá erbu palatina Abovi Amadé. Ibidem, s. 33. – Bohatě zdobené fol. 265r s historizující iniciálou „V“ zdobenou postavou bĕdujícího Nehemijáše a padajícími hradbami města Jeruzaléma odkazuje na objednavatele kodexu Demetera Nekcseie. Pokladník měl zřejmě k této starozákonní biblické postavě

Za dílo, které časově následovalo vznik Nekcseiovy bible, je považován rukopis tzv. Anjouovského legendária. Podle materiálu, který se z kodexu – dnes již neúplného – dochoval,¹¹⁷¹ lze říci, že se jednalo o poměrně náročnou zakázku, a to jak po stránce iluminátorské, tak po stránce koncepční. Vzhledem k jistým stylovým afinitám mezi oběma díly se předpokládalo, že na provedení rukopisu se podílela i část iluminátorů dříve pracujících na výzdobě rukopisu Nekcseiovy bible. Meta Harrsen dokonce předpokládala, že vedoucím malířem této dílny byl Uherský mistr, který se dále podílel i na výzdobě Anjouovského legendária.¹¹⁷² Podle Roberta Gibbse by se jednalo o poměrně radikální změnu stylu malby tohoto umělce.¹¹⁷³ Vzájemná slohová blízkost kodexů podporovala již zmíněnou hypotézu o existenci iluminátorské dílny, tvořené několika boloňskými mistry a doplněné o domácí uherské iluminátory, pracující na výzdobě obou rukopisů v blíže neurčené lokalitě v Uhrách. Pokud lze hodnotit otázku stylové afinity jejich iluminátorské výzdoby, je možno konstatovat, že kontakt mezi provádějícími malíři zde jistě do určité míry byl, ale patrně neměl mnoho co do činění přímo s osobou Uherského mistra. Umělec patrně pouze zprostředkoval základní malířská schémata, zatímco jeho dílna či mistři z ní vzešli už se dál vyvíjeli vlastním směrem.

Vzhledem k rozsáhlému počtu iluminovaného materiálu obsaženého v rukopisu lze konstatovat, že na výzdobě Anjouovského legendária se zřejmě podílel daleko větší počet mistrů, než tomu bylo v případě koncepčně relativně méně náročné Nekcseiovy bible. Předně lze říci, že pro vyhotovení tohoto rukopisu bylo zapotřebí skutečně dobře vybavené a početné dílny. Jednou z předloh ikonografické koncepce výzdoby rukopisu Anjouovského legendária byla patrně Zlatá legenda Jakuba de Voragine,¹¹⁷⁴ soubor tradičně uváděných světců byl ovšem doplněn i o světce vzešlé z uherského prostředí. Obsahoval cykly z legend přinejmenším dvou svatých uherských králů Imricha¹¹⁷⁵ a Ladislava¹¹⁷⁶ a s velkou pravděpodobností i nedochovaný legendický cyklus svatého uherského krále Štěpána. Lze tedy konstatovat, že impulz pro vyhotovení rukopisu

velmi blízko, neboť pomohl uherskému králi obnovit Uherské království, stejně jako Nehemijáš pomáhal obnovit přímlyvami u krále Artaxerxese zničený Jeruzalém. *Ibidem*, s. 56.

¹¹⁷¹ K rozdělení kodexu muselo dojít patrně už někdy před rokem 1757. Szakács (pozn. 255), *The Visual...*, s. 10.

¹¹⁷² Harrsen (pozn. 395), s. 26–30.

¹¹⁷³ Gibbs (pozn. 422), s. 221.

¹¹⁷⁴ Ke shodám a odlišnostem Zlaté legendy a konceptu Anjouovského legendária viz blíže Szakács (pozn. 255), s. 38–49.

¹¹⁷⁵ Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8541, ff. 78r–79v.

¹¹⁷⁶ *Ibidem*, ff. 80r–85v.

musel vycházet z uherské kulturní oblasti. Vedle uherských světců spojených přímo s královskou rodinou se mezi světeckými cykly objevila i legenda s uherským světcem sv. Gerhardem z Csanádu,¹¹⁷⁷ zvláštní význam pro Uhry měl také sv. Martin,¹¹⁷⁸ který se narodil v římské panonské provincii, či polský světec sv. Stanislav, který mohl být do koncepce rukopisu začleněn zvláště poté, co si po visegrádkém sjezdu roku 1335 mohli následnické právo na polský trůn nárokovat uherští Anjouvci.

Iluminátoři pracující na iluminacích Anjouovského legendária se svým stylovým pojetím už do značné míry odchylojí od způsobu, jakým prováděli výzdobu místří pracující na výzdobě Nekcseiovy bible. Nejblíže k slohovým prvkům, které užívali iluminátoři Nekcseiovy bible, měl iluminátor, který se z velké části podílel na provedení christologického cyklu bible.¹¹⁷⁹ Jednalo se o mistra provádějícího protáhlejší typy postav, než je možné nalézt v Nekcseiově bibli, který zároveň alternoval s mistrem, jenž figurám ještě dával uzavřené špalíčkovité kompozice. V následujících kvaternech lze sledovat vývoj pojednání postav směrem od uzavřených figurálních kompozic k vytáhlejšímu, lépe tělesně zvládnutému a náročnějšímu kompozičnímu uspořádání postav. Mezi jednotlivými kvaterny lze ovšem pozorovat změny barevnosti; zatímco například čtvrtý dochovaný kvatern lze označit jako dílo převážně jednoho mistra,¹¹⁸⁰ u osmého kvaternu¹¹⁸¹ lze pozorovat jak změny barevnosti mezi jednotlivými bifolii, tak nápadné změny v typice a tvářích postav. Devátý kvatern¹¹⁸² je však naopak znovu proveden rukou pouze jednoho iluminátora, který v předchozím kvaternu provedl výzdobu ff. 37r–38v.

Zcela nepopíratelnou změnu přístupu lze zaznamenat od jedenáctého kvaternu.¹¹⁸³ Jedná se o opětovné masivní zmohutnění postav, které opět trochu pozbývají na tělesnosti, jež je ovšem nepřímo podtrhávána záhybovým systémem drapérií. Toto zmohutnění se projevuje i v následujících kvaternech s tím, že kompozice užívají prostorově poněkud výraznější postavy, zatímco jiné jsou pojednány subtilněji. Od fol. 72r patnáctého kvaternu¹¹⁸⁴ je zřetelný nárůst kvality z hlediska propracovanosti

¹¹⁷⁷ Ibidem, ff. 68r–69v.

¹¹⁷⁸ Ibidem, ff. 77v.

¹¹⁷⁹ Jedná se o první dva částečně dochované kvaterny. New York, Pierpont Morgan Library, M 360.1–13.

¹¹⁸⁰ Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8541, ff. 9r–14v.

¹¹⁸¹ Ibidem, ff. 35r–40v.

¹¹⁸² Ibidem, ff. 41r–42v; Pierpont Morgan Library, M 360.17–21.

¹¹⁸³ Ibidem, ff. 47r–54v.

¹¹⁸⁴ Ibidem, ff. 72r–77v.

jednotlivých miniatur, která posléze střídavě kolísá, nicméně lze předpokládat, že autor vedl zbytek výzdobných prací až do konce rukopisu.

Objednavatel Anjouovského legendária je neznámý, jednalo se však patrně o osobu vzdělanou a silně nábožensky založenou, pocházející z vysoké dvorské vrstvy a mající velmi specifické požadavky a cit pro aktuální trendy a kulturní možnosti. V průběhu bádání o rukopisu bylo vysloveno několik jmen osob, které více či méně splňovaly dané podmínky.¹¹⁸⁵ Nejprve Meta Harrsen navrhla, že rukopis byl určen jako dar pro papeže Benedikta XII., kterým si jej uherští Anjouovci měli naklonit stran otázky dědictví neapolského trůnu.¹¹⁸⁶ Ferenc Levárdy naproti tomu předpokládal, že rukopis byl určen pro členy dynastie uherských Anjouovců. Jako vhodný kandidát se jevil syn uherského krále Karla I. Roberta; rukopis podle Levárdyho mohl sloužit malému princovi, jenž byl vyslán na výchovu k neapolskému královskému dvoru a následně usedl na neapolský trůn, jako jakási učebnice, která by mu přiblížila uherské kulturní hodnoty.¹¹⁸⁷ Následně označila Tünde Wehli¹¹⁸⁸ jako možného adresáta rukopisu přímo uherského krále Karla I. Roberta; k této teorii se přiklonili i další badatelé.¹¹⁸⁹

Diskutován byl rovněž konceptor ikonografického programu rukopisu. Dezső Dercsényimu se jako vhodný kandidát jevil záhřebský biskup Jacopo da Piacenza;¹¹⁹⁰ druhý největší legendický cyklus je totiž dedikován sv. Jakubu Většímu, což vede k domněnce, že autor ikonografické koncepce měl k tomuto světcovi osobní vztah.¹¹⁹¹

V neposlední řadě se také radikálně změnil pohled na základní motivace vzniku rukopisu. Zatímco starší bádání vnímalo rukopis jako obrázkovou knihu určenou

¹¹⁸⁵ K obsáhlejšímu přehledu viz Szakács (pozn. 255), s. 9–11.

¹¹⁸⁶ Harrsen (pozn. 395), s. 36. – Tato hypotéza byla později přezkoumána a odmítnuta Bélou Zsoltem Szakácsem. Béla Zsolt Szakács, *The Holy Father and the Devils, or Could the Hungarian Angevin Legendary Have Been Ordered for a Pope?*, in: Balázs Nagy – Marcell Sebők (edd.), *...The Man of Many Devices, Who Wandered Full Many Ways... Festschrift in Honor of János M. Bak*, Budapest 1999, s. 52–62, s. 55.

¹¹⁸⁷ Ferenc Levárdy, *A Biblioteca Vaticana, a Morgan Library és az Ermitázs Magyar Anjou Legendáriuma*, *Művészettörténeti Értesítő* XIII, 1964, s. 161–213, s. 174–177.

¹¹⁸⁸ Wehli tuto variantu zmiňuje společně s předchozí hypotézou o určení rukopisu královi synu Ondřejovi. Tünde Wehli, in: Csapodi (pozn. 241), s. 105.

¹¹⁸⁹ Julia Bader – George Starr, *A Saint in the Family. A Leaf of the "Hungarian Anjou Legendary" at Berkely*, *Hungarian Studies* II, 1986, s. 3–11, s. 4. – Barbara D. Boehm, *Leaf from a Manuscript with Scenes of the Life of Saint Francis*, *The Metropolitan of Art Bulletin*, Fall 1995, s. 24.

¹¹⁹⁰ Dezső Dercsényi – Anna Zádor, *Kis magyar művészettörténet*, Budapest 1980, s. 105.

¹¹⁹¹ Stejná hypotéza vedla i Metu Harrsen k tomu, aby předpokládala, že byl rukopis určen pro papeže Benedikta XII., jenž se původně jmenoval Jacques Fournier. Harrsen (pozn. 395), s. 36. – Autor koncepce byl také hledán v řadách dalších vysoce postavených a vzdělaných kleriků Uherského království. Ferenc Levárdy jmenuje kupříkladu učitele budoucího uherského krále Ludvíka Miklóse Neszmélyiho či Miklóse Vásáriho. Levárdy (pozn. 1187), s. 175. – Tünde Wehli navrhla jako možného kandidáta na roli konceptora také ostříhomského arcibiskupa Csanáda Telegdiho. Wehli (pozn. 1188), s. 57.

primárně pro děti a analfabety, kteří se takto mohli jednoduše seznámit s legendami ze života světců, v současné době je kodex interpretován jako dílo určené pro vzdělaného čtenáře, který byl již podrobně obeznámen s legendickými texty a stačily mu pouze krátké popisy znázorněných scén situované v blízkosti iluminací.¹¹⁹² Rukopis patří k nejvýmluvnějším příkladům spojení panovnické, potažmo dynastické reprezentace v rámci okruhu děl řazených ke dvorskému umění a fenoménu šíření italianismů do střední Evropy v první polovině 14. století.

O přetrvávajícím vyhledávání boloňského iluminátorského centra ze strany uherských vysoce postavených vrstev svědčí i jiné dva rukopisy: *Bonifacius papa VIII. Liber sextus Decretalium cum appertu Johannes Andreae*¹¹⁹³ a *Clemens papa V. Consitutiones cum appertu Johannes Andreae, Johannes papa XXII. Extravagantes*¹¹⁹⁴. Autorem části iluminátorské výzdoby byl v tomto případě samotný „ilustrátor“, společně s ním se na výzdobě rukopisu podíleli ještě další kolegové z Boloně. Jejich objednavatelem byl ostříhomský arcibiskup Miklós Vásári,¹¹⁹⁵ který měl s italským prostředím bohaté zkušenosti. Vásári pocházel z významné rodiny, jeho strýc Csanád Telegdi. Vásári se následně účastnil i cesty uherské královny Alžběty Piastovny do Neapolského království roku 1343, kterou královna zároveň spojila i s poutní cestou do Říma. Během této události se Vásárimu patrně naskytl příležitost objednat zmíněné rukopisy.

Otázkou zůstává, zda oba zmiňované rukopisy nakonec do Uherského království dorazily, či nikoliv; další záznam o obou manuskriptech pochází až z roku 1425, kdy byly ve vlastnictví Pietra Ruize de Corella, apoštolského protonotáře a arcidiákona ze Xativy.¹¹⁹⁶ Tato objednávka nicméně svědčí o vytříbeném vkusu uherské vyšší vrstvy, která byla patrně ve sledovaném období zvyklá obracet se se svými požadavky na boloňské iluminátorské centrum. Objednávky budoucího ostříhomského arcibiskupa jsou jistě dalšími argumenty, které je třeba zvážit při přemítání nad otázkou přesídlení

¹¹⁹² Szakács (pozn. 255), 256–257.

¹¹⁹³ Padova, Biblioteca Capitolare, A 24. Nejnověji GDM [Gianluca del Monaco], heslo 97. Bonifacio VIII, Liber sextus Decretalium con glossa di Giovanni d'Andrea ms. A24, in: Giordana Mariani Canova – Marta Minazzato – Federica Toniolo (edd.), *I manoscritti miniati della Biblioteca capitolare di Padova II*, Padova 2014, s. 574–582.

¹¹⁹⁴ 1343, Padova, Biblioteca Capitolare, A 25. Recentně GDM [Gianluca del Monaco], 98. Clemente V, Constitutiones cum glossa di Giovanni d'Andrea; Giovanni XXII, Constitutiones extravagantes, in: Canova – Minazzato – Toniolo (pozn. 1193), s. 583–588.

¹¹⁹⁵ 1343, Padova, Biblioteca Capitolare, A 24. Na fol. 145r je uvedeno: „*iste liber est domini Nicholay prepositi Strigoniensis ungar. amen*“. Padova, Biblioteca Capitolare, A 25. Del Monaco (pozn. 61), s. 575. – Na fol. 72r je uvedeno poznámka o vlastnictví *Explicit app(aratus) d. Jo. And(reae) super Clem. In MCCCXLIII iste liber est dni. Nicholai prepositi Strigoniensis*. Del Monaco (pozn. 1194), s. 583.

¹¹⁹⁶ Ibidem, s. 575, s. 583.

boloňských iluminátorů do Uher. Je snad možné, že i v případě, že by v Uhrách byla činná velká iluminátorská dílna, které bylo potřeba na provedení Anjouvského legendária, by se uherský klér stále obracel se svými objednávkami k italským iluminátorským dílnám?

Do Ilustrátorova okruhu spadá rovněž rukopis *Florilegium Franciscuse de Mayronis*,¹¹⁹⁷ který se mohl ještě během 14. století dostat do Uherska prostřednictvím řádu augustiniánů, neboť byl odtud roku 1447 darován pečským kanovníkem Otou vídeňskému Dorotheu.¹¹⁹⁸ Sbírku uzavírá *Liber Sextus cum apparatu Iohannis Andreae*, který podle zápisu na fol. 116r zřejmě vlastnil vedoucí egerské kapitulní školy János Uzsaí.¹¹⁹⁹

Navzdory mnoha nezodpovězeným otázkám, které byly výše zmíněny, je jisté, že iluminované rukopisy byly jednou z důležitých cest, které Uherskému království zprostředkovávaly kontakt s kulturou Apeninského poloostrova. V druhé polovině 14. století se styl boloňských iluminátorských dílen promítl i do domácí uherské produkce iluminovaných rukopisů.¹²⁰⁰

¹¹⁹⁷ Augustinus – Dionysius Areopagita, *Arbor consanguinitatis et affinitatis cum appartu Iohannis Andreae*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 790.

¹¹⁹⁸ Wehli (pozn. 955), s. 221.

¹¹⁹⁹ *Bonifacius VIII. Papa Decretalis Liber VI. Cum appartu Iohannis Andreae*, 50. léta 14. století, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2042. Kinga Körmendy, Megjegyzések Uzsaí János kódexéhez, in: Wehli (pozn. 955), s. 221–222, s. 221.

¹²⁰⁰ Toto je případ výzdoby rukopisu vzniklého již v Uherském království – tzv. Uherské obrázkové kroniky – *Chronicon Pictum*, Cod. Lat. 404, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest. Viz Hapák – Veszprémy – Wehli (pozn. 245).

6. České země v první polovině 14. století

6.1 Kontakty českých zemí s Apeninským poloostrovem

Ještě nikdy se české země neocitly v takové blízkosti italské kultury formující se na území Apeninského poloostrova, jako když se českým králem a římským císařem stal Karel IV. Lucemburský. Mezinárodní úspěch českého krále se ovšem do značné míry opíral o nepolevující diplomatické úsilí jeho otce Jana Lucemburského zajistit rodu Lucemburků co možná nejvýhodnější postavení ve středoevropském prostoru. První kontakt českých Lucemburků s italským prostředím proběhl již ve 30. letech,¹²⁰¹ kdy se Janu Lucemburskému za pomoci důvtipu podařilo dočasně vybudovat v severní Itálii lucemburskou signorii. Zda se za tímto Lucemburkovým krokem skrýval i jiný motiv, než prosté rozšíření svých držav, není dodnes zřejmé. Diplomatické úsilí panovníka v severní Itálii ovšem zřejmě akcelerovalo zájem českého dvora o kulturní a politické dění na Apeninském poloostrově a zhruba od této doby se předpokládají také intenzivnější kontakty českých zemí se sledovaným územím na poli uměleckém.

O důležitosti a mimořádnosti vztahu českých zemí k Apeninskému poloostrovu ve 14. století referuje i zájem ze strany českých historiků. Komplexně se vzájemnými vztahy Českého království a Apeninského poloostrova ve 14. století poprvé zabýval český národopisec Karel Adámek v monografii *Čechy a Itálie v století XIV.*¹²⁰² Přehled diplomatických a obchodních poměrů mezi oběma zeměmi a zájem českých studentů o italské univerzity zpracoval Ferdinand Tadra v knize *Kulturní styky Čech s cizinou až do válek husitských.*¹²⁰³ Primární zájem se ovšem vždy soustřeďoval zejména na poměr Českého království k italské kultuře v druhé polovině 14. století.¹²⁰⁴

V první polovině 14. století představovaly pro české země kontakty s Apeninským poloostrovem cestu, jak zajistit zprostředkování specializovaných služeb, které jinak nebyly v českém království dostupné, o čemž svědčí zejména doklady o italských mincích, zlatnících a doktorech usazených v Čechách. Vedle příchodu samotných umělců hrál patrně také nezanedbatelnou roli pro vývoj umělecké tvorby

¹²⁰¹ Lenka Bobková, *Velké dějiny země Koruny české, sv. IV. a, 1310–1402*, Praha – Litomyšl 2003, s. 112–128.

¹²⁰² Karel Adámek, *Čechy a Itálie v století XIV.*, Praha 1875.

¹²⁰³ Ferdinand Tadra, *Kulturní styky Čech s cizinou až do válek husitských*, Praha 1897.

¹²⁰⁴ Z nejsignifikantnějších prací viz výběr statí: Zdeněk Kalista, *Karel IV. a Itálie*, Praha 2004. – Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae. Karel IV. a Řím*, Praha 2006.

v Českém království import uměleckých předmětů,¹²⁰⁵ který mohl zřejmě stát na počátku rozvoje absorpce italského uměleckého výraziva. Snadnější import obrazů, iluminovaných kodexů a náčrtníků byl zřejmě důvodem vyššího procenta příkladů italianismů v malířské sféře, zatímco oblast sochařské tvorby mohla být ovlivňována jen importem drobné plastiky a zlatnických prací, případně činností samotných zlatníků.

6.1.1 Diplomatické kontakty s Apeninským poloostrovem

Hraběcí rod Lucemburků zažíval na počátku 14. století strmý vzestup, když se Jindřich VII. Lucemburský stal nejprve římským králem a posléze i římským císařem.¹²⁰⁶ Dříve než mohl Jan Lucemburský z výhodného postavení svého otce vytěžit více ve svůj prospěch, zhatil veškeré jeho naděje císařův náhlý skon. Po smrti otce se Jan Lucemburský orientoval zejména na důvěrně známé francouzské prostředí. S kulturou Apeninského poloostrova jej spojovala pouze snaha přivést do českých zemí schopné minciřské mistry, kteří by uskutečnili monetární reformu zavedením nového typu zlaté mince po vzoru florentské zlaté měny.¹²⁰⁷ Poměr českých zemí k Apeninskému poloostrovu se výrazně změnil, teprve když se Jan Lucemburský vydal z pozice římského vikáře na své expanzivní dobrodružství do oblasti severní Itálie.¹²⁰⁸

V závěru dvacátých let začíná být zřejmé, že se český král nikdy zcela nesmířil s promarněnou šancí stát se římským králem.¹²⁰⁹ Jan Lucemburský si patrně uvědomoval, že pozice současného římského krále Ludvíka IV. Bavora, stíhaného (byť neúspěšně) ze strany Fridricha Sličného Habsburského¹²¹⁰, není neotřesitelná. Roku 1327, kdy se Ludvík IV. Bavor vydal na žádost toskánských ghibellinů do Itálie, aby získal císařskou korunu, jmenoval Jana Lucemburského římským vikářem.¹²¹¹ Téhož

¹²⁰⁵ Pešina poukazuje na nákupy deskových obrazů, u nichž není jisté, zda se jednalo o práce domácího původu. Pešina (pozn. 30), s. 45.

¹²⁰⁶ Viz Margue (pozn. 841).

¹²⁰⁷ Durynský – Žitavský (pozn. 901), s. 359.

¹²⁰⁸ Z hlediska diplomatických vztahů doprovázejících tento Janův expanzivní pokus nejpodrobněji Zdeňka Hledíková, *Diplomatické pozadí vzniku panství Jana Lucemburského v severní Itálii v dubnu 1331*, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. C, Řada historická* LII, 2004, č. 50, s. 89–100.

¹²⁰⁹ Jíří Spěváček, *Král diplomat. Jan Lucemburský 1296–1346*, Praha 1982, s. 86.

¹²¹⁰ Jíří Spěváček, *Jan Lucemburský a jeho doba (1296–1346)*, Praha 1994, s. 187–211.

¹²¹¹ Josef Šusta, *České dějiny II/2. Král cizinec*, Praha 1939, s. 413–414. – Se zastáváním tohoto postu měl český král své zkušenosti už z doby, kdy byl římským císařem jeho otec Jindřich VII. Bobková (pozn. 1201), s. 23. – Jörg K. Hoensch, *Lucemburkové. Pozdně středověká dynastie celoevropského*

roku poslal Jan Lucemburský svého mladšího syna Jana Jindřicha do Tyrol, kde se následujícího roku oženil s jedinou dědičkou korutanského vévody Jindřicha Markétou Tyrolskou zvanou Pyskatou.¹²¹² Získáním Tyrolska si český král zajistil kontrolu nad nejkratší cestou směřující do Itálie. Mezitím byl Ludvík IV. Bavor nucen po vyhrocení vztahů s papežem roku 1330 za příslibu brzkého návratu opustit Řím.¹²¹³

Ačkoliv císař ještě v dubnu 1330 prohlašoval, že se do svátku sv. Jana Křtitele (24. června) uskuteční jeho tažení do Lombardie,¹²¹⁴ hrou osudu to byl nakonec jeho vikář a prostředník mírnící konflikt mezi císařem a papežem, kdo se do Itálie vydal. Českému králi se naskytla skvělá příležitost vyrazit na cestu, když za ním během jeho pobytu v Korutanech dorazilo poselstvo z Brescie s žádostí o pomoc.¹²¹⁵ Výpravu mohl ospravedlnit skutečností, že ho císař zmínil jako nezastupitelného účastníka své cesty do Itálie,¹²¹⁶ současně usiloval o navázání kontaktu s papežem,¹²¹⁷ který mu po nedávných vyjednáváních nebyl příliš nakloněn.¹²¹⁸ O svých záměrech v severní Itálii zpravil Jan Lucemburský papeže už v posledním týdnu roku 1330¹²¹⁹ a 31. prosince vstoupil za velkého jásohu do Brescie.¹²²⁰

Další jednání mezi českým králem a papežem dále tajně probíhala na přelomu března a dubna roku 1331,¹²²¹ kdy se král marně snažil zajistit si osobní návštěvu u papežského stolce.¹²²² Podařilo se mu však setkat se s papežským legátem Bernardem du Pojet.¹²²³ Během setkání český král symbolicky odevzdal papeži města, která se mu podařilo získat ve svou správu a ta mu byla na oplátku udělena papežským legátem jednajícím z pověření Svatého stolce v léno.¹²²⁴ Legát si ovšem vymohl závazek

významu 1308–1437, Praha 2003, s. 35. – Josef Šusta, *Dvě knihy českých dějin. Kus středověké historie našeho kraje. Kniha druhá, Počátky lucemburské 1308–1320*, Praha 2002, s. 111.

¹²¹² Spěváček (pozn. 1209), s. 203.

¹²¹³ Spěváček (pozn. 1210), s. 435–437.

¹²¹⁴ Spěváček (pozn. 1209), s. 200.

¹²¹⁵ Jiří Spěváček, *Karel IV. Život a dílo (1316–1378)*, Praha 1979, s. 79–80.

¹²¹⁶ Přinejmenším se vymlouval na jeho nemoc jako na důvod, proč je třeba počkat s tažením. Spěváček (pozn. 1210), s. 200.

¹²¹⁷ Hledíková (pozn. 1208), s. 92–94.

¹²¹⁸ Zdeňka Hledíková, *Počátky avignonského papežství a české země*, Praha 2013, s. 157.

¹²¹⁹ Hledíková (pozn. 1208), s. 92–94.

¹²²⁰ Villani (pozn. 775), s. 496–497.

¹²²¹ *Ibidem*, s. 95.

¹²²² K papežské audienci došlo až s pomocí francouzského krále v listopadu roku 1332, kde český král usiloval o uznání italského panství Lucemburků. Hledíková (pozn. 1218), s. 159.

¹²²³ Lisetta Ciaccio, *Il Cardinale legato Bertrando del Poggetto in Bologna 1327–1334*, Bologna 1906, s. 120.

¹²²⁴ Titul císařského vikáře umožňoval Janu Lucemburskému vystupovat ve jménu císaře, zároveň však zřejmě získal pro své počínání jisté sympatie ze strany papeže, který, ač nikdy nevyjádřil panovníkovi přímou podporu, vytušil, že nastalá situace může vyústit v konflikt mezi českým králem a římským císařem.

českého krále, že již nadále nebude podporovat římského krále.¹²²⁵ Ludvíku IV. Bavorskému se přirozeně počínání českého krále v severní Itálii vůbec nelíbilo, což dal posléze českému králi náležitě najevo.¹²²⁶ Ačkoliv fakticky nebyla pozice Jana Lucemburského v rámci širší evropské politiky nikterak zaštitěna, král postupně ovládl italská města Bergamo, Como, Pavii, Novaru, Vercelli a Bobbio; jako svrchovaného vládce ho nadto uznala města Cremona, Parma, Borgo, San Donnino, Modena, Reggio, Boloňa, Piacenza, Verona, Mantova a Lucca.¹²²⁷

Dne 29. března 1331 přijel do italské Pavie jeho syn Karel,¹²²⁸ který měl zastupovat zájmy Lucemburků na italské půdě v době nepřítomnosti svého otce. Již v této době se ukázalo postavení Lucemburků na italské půdě jako velmi vrtkavé, když český kralevic jen o vlásek unikl vlastní otravě.¹²²⁹ Proti Lucemburkům se záhy zformovala liga sestávající se ze skupiny formované milánským velmožem Azzem Viscontim, Mastinem della Scala z Verony, Rinaldem d'Este z Ferrary a Aloisem Gonzagou z Mantovy podporovaná také Florencií a neapolským králem Robertem I. Moudrým, který – ač tradičně podporoval papeže – se znepokojen událostmi v severní Itálii naprosto nečekaně spojil s císařskými ghibellini. Dne 15. června 1332 konečně vypuklo protilucemburské povstání v Brescii.¹²³⁰ Koncem roku 1332 zůstala v lucemburském držení už jen města Parma, Cremona, Modena, Reggio a Lucca.¹²³¹ I přes to, že se Lucemburkové později roku 1333 spojili s papežským legátem,¹²³² nepodařilo se jim pozici v Itálii udržet.

Po této krátké, avšak intenzivní italské epizodě to byl dále již pouze markrabě Karel, který se pohyboval na italské půdě. Když se koncem roku 1337 po neshodách s otcem odebral kralevic Karel za svým bratrem Janem Jindřichem do Tyrol,¹²³³ vypukla v Lombardii válka proti veronskému a padovskému vladaři a lucemburskému nepříteli Mastinovi della Scala,¹²³⁴ čehož se markrabě rozhodl využít. Jak Karel IV. posléze zmínil ve svém životopise, neuspěl tehdy s žádostí u rakouského vévody o

¹²²⁵ Spěváček (pozn. 1210), s. 481–482.

¹²²⁶ Ačkoliv se Jan Lucemburský snažil celou záležitost s císařem urovnat, dne 13. března 1332 moravští rytíři vpadli do Dolních Rakous, kde následně proběhla bitva u Mailberku proti spolčenému rakousko-uherskému vojsku. Spěváček (pozn. 1210), s. 500–501.

¹²²⁷ Spěváček (pozn. 1210), s. 80–81.

¹²²⁸ Bobková (pozn. 1201), s. 118.

¹²²⁹ Karel IV., *Vlastní životopis (Vita Caroli)*, in: Marie Bláhová (ed.), *Kroniky doby Karla IV.*, Praha 1987, s. 21.

¹²³⁰ Spěváček (pozn. 1210), s. 87.

¹²³¹ *Ibidem*, s. 88–89.

¹²³² Ciaccio (pozn. 1223), s. 134.

¹²³³ Šusta, *České dějiny* (pozn. 1211), s. 254.

¹²³⁴ *Ibidem*, s. 271.

poskytnutí průvodu, vydal se tedy do Uher a za podpory uherského krále zamířil do Senje, odkud dále pokračoval na moře směrem k Benátkám. Známa je jeho příhoda s útekem před Benátskými, kdy lstí unikl z obklíčené lodi a v doprovodu hrstky věrných se vydal do Aquileie.¹²³⁵ Poté se markraběti podařilo v Neumarktu shromáždit menší oddíl tyrolských rytířů, s jejich pomocí získal do držení hrad Primiero a město Belluno, čímž si zajistil pevnou pozici a mohl začít jednat s ligou, která se zformovala proti jeho nepřátelům. Dne 28. června 1337 spolu uzavřeli smlouvu a Karel následně za pomoci sedmi set rytířů, které mu propůjčily Benátky, dobyl Feltre a po určité době se vrátil do Tyrolska.¹²³⁶

Před svou korunovací na římského císaře konečně zavítal markrabě na italské území ještě jednou. Roku 1340 vytáhl na sever Itálie, kdy nejprve zamířil do Belluna a k hradu Mel, pak oblehl a získal hrad Penede, Peutelstein a město Bellvicino.¹²³⁷ Podruhé se vydal do severní Itálie po korunovací v přestrojení se záměrem získat Tyrolsko, tento plán mu ovšem nevyšel.¹²³⁸

6.1.2 Studenti na italských univerzitách

Vedle kontaktů české královské rodiny s Apeninským poloostrovem v druhé čtvrtině 14. století dále přetrvávaly mezi oběma zeměmi vazby akademické. Italské univerzity byly jedním z oblíbených cílů českých studentů, kteří odcházeli na studia do zahraničí. Vyhledávaným centrem pro zájemce o univerzitní studium byla univerzitní město Boloňa, kam Čechové chodili na studia již od 13. století.¹²³⁹ Snad koncem 13. století či počátkem 14. století mohli na boloňské univerzitě volit po 21 letech ze svého středu rektora ultramontánů. Nejstarší záznam o rektorovi z kruhu Čechů pochází z roku 1315–1316, jeho jméno je ovšem neznámé. Četně jsou studenti doloženi v období počátku 14. století,¹²⁴⁰ jejich prezence je dokumentována i v následujících letech první

¹²³⁵ František Kavka, *Karel IV. Historie života velkého vladaře*, Praha 1998, s. 81.

¹²³⁶ Šusta, *České dějiny* (pozn. 1211), s. 271–274. – Kavka (pozn. 1235), s. 83. – Bobková (pozn. 1201), s. 165–166.

¹²³⁷ Karel IV. (pozn. 1229), s. 40–41.

¹²³⁸ Kavka (pozn. 1235), s. 121–122.

¹²³⁹ Během 13. století studovala v Boloni podle dochovaných záznamů řada vratislavských kanovníků; v závěru století to byli např. Fridericus de Boemia, Bonifác, probošt opolský, Jindřich z Freiburka ve Slezsku, Angelbert farář ze Slezska, Fridrich de Buntense, kanovník hlohovský a protonotář Konráda Zahaňského, a Jan z Břeclavi (de Breczlavia). Tadra (pozn. 1203), s. 259.

¹²⁴⁰ Kolem roku 1300 studovali v Boloni Radvaň z Ratiboru, Jan Rolle (Rollo?), farář v Nise a ve Frankenštejně, Jan Heřman z Lehnice (doktorem práv kolem roku 1300), kanovník a kustos Vratislavský

poloviny 14. století.¹²⁴¹ Mezi nejznámější boloňské studenty z první poloviny 14. století patřil Arnošt z Pardubic,¹²⁴² který byl před rokem 1340 žákem Giovanniho d'Andrea, jenž na univerzitách v Boloni a Padově a u papežského dvora pobýval celkem 14 let. Také Jan Neplach, opat opatovického kláštera a spisovatel české kroniky, pobýval v Boloni přibližně roku 1340.¹²⁴³

Také počet Čechů studujících na univerzitě v Padově musel být podle Ferdinanda Tadry poměrně záhy velmi značný, protože byli v rámci skupiny ultramontánů evidováni jako zvláštní podskupina.¹²⁴⁴ Nejstarší dochovaná padovská statuta pocházejí z roku 1331 a vycházela zřejmě z předchozího vzoru statut, Tadra se tedy domníval, že Čechové tvořili už ve 13. století samostatný národ.¹²⁴⁵ Jmen doložených studentů se ovšem pro sledované období první poloviny 14. století mnoho nezachovalo. V závěru 13. století je jmenován jako rektor ultramontánů Jan Čech (Johannes de Bohemia). Dalším Čechem, který v daném období na padovské univerzitě také studoval, je Jan řečený Paduánský, jenž se později se stal vyšehradským děkanem.¹²⁴⁶ Roku 1331 byl pak za rektora ultramontánů zvolen jiný krajan, Jan Čech, pozdější probošt u sv. Jiljí v Praze¹²⁴⁷. A konečně v závěru první poloviny 14. století se na studium do Padovy vydal patrně Friedrich Čech řečený Paduánský.¹²⁴⁸

V menším počtu jsou pak čeští studenti zaznamenáni na italských univerzitách v Římě a v Perugii. Římská studia absolvoval patrně kronikář František Pražský zřejmě v letech 1321–1323.¹²⁴⁹ Roku 1339 odešel též na studium práva do Říma syn Jindřicha z Mělníka Mikuláš, který měl posléze v provizi pražské kanovníctví. Téhož roku jsou na univerzitách v Perugii doloženi student práva Štěpán z Prahy společně s mnichy fr.

(opět), Petr z Helfenštejna, Jan ze Zhořelce, Dětrich de Panwicz, Albert de Krekewicz, Jindřich de Lubano, advokát v Bratislavské konzistoře (1317), Štěpán, kanovník v Bratislavě 1317, „consiliarius“ při spisování statut university Bononské, Volchlinus (?) z Míšně, farář v Hradišti v olomoucké diecézi, Mikuláš, farář v Kolíně v pražské diecézi, a Volquinus (Volklin), kanovník pražský. Ibidem, s. 259.

¹²⁴¹ Jindřich, probošt mělnický (1322) – na přímluvu francouzského krále Karla a královny Marie dostal od papeže provizi na kanovníctví v Praze, v roce 1328 zastával úlohu administrátora biskupství pražského po dobu nepřítomnosti Jana z Dražic a roku 1341 se stal proboštem v Praze; Konrád z Chebu (1323); Jan ze Želiva (1324); Otto z Donína (1325), kanovník v Bratislavě a protonotář vévody v Bratislavě Jindřicha; Heřman, mnich zaháňský, žák slavného profesora Jana Ondřejova, v letech 1347–1351 byl opatem zaháňským (opat ze Zaháně jej na studia poslal); Konrád, kanovník sv. Kříže ve Vratislavi (1336); Přeclav z Pohořelic, r. 1341 „absens in studio Bononiensi“ byl zvolen na biskupství v Bratislavě; Vítek z Koldic (1341); Jan z Donína (1346); Jindřich z Hlohova (1348). Ibidem, s. 260–261.

¹²⁴² Ibidem, s. 260.

¹²⁴³ Ibidem, s. 260.

¹²⁴⁴ Ibidem, s. 266.

¹²⁴⁵ Ibidem, s. 267.

¹²⁴⁶ Ibidem, s. 267.

¹²⁴⁷ Ibidem, s. 268.

¹²⁴⁸ Ibidem, s. 268.

¹²⁴⁹ Ibidem, s. 274.

Bonsolaniem a Leem de Bohemia.¹²⁵⁰ Nejzcestovalejším doloženým studentem je potom Petr Jelito, který kolem roku 1350 studoval v Boloni, Perugii a Římě.¹²⁵¹

Vedle studijních cest podnikali obyvatelé Českého království rovněž poutní cesty do Říma, nejvíce poutníků z Čech sem přicházelo v období Velikonoc. K jejich zpovědi bylo zapotřebí zpovědníka, který by uměl česky. Český král Jan Lucemburský tak navrhl zřejmě roku 1330 na tento post Koldu z Koldic, který působil v dominikánském klášteře u sv. Klimenta v Praze.¹²⁵² Putující studenti a poutníci mohli být vedle obchodníků jedněmi z činitelů zprostředkovávajících přenos uměleckých importů.

6.1.3 Obchod českých zemí s Itálií

Další zdroj kontaktů mezi českými zeměmi a Apeninským poloostrovem představoval obchod, jehož prostřednictvím se na naše území mohla dostat řada drobných uměleckých předmětů, drobných sochařských a zlatnických děl a menších deskových obrazů.

K důležitým obchodním centrům patřily zejména Benátky. Obchodování s nimi mělo v českých zemích dlouholetou tradici,¹²⁵³ četné zmínky o obchodní výměně jsou písemně doloženy již ve 13. století.¹²⁵⁴ O čilé směně zboží ve 14. století pak svědčí řada ochranných listin,¹²⁵⁵ které byly vydány pro ochranu českých kupců směřujících do tohoto důležitého obchodního uzlu, dochovány jsou rovněž zmínky o přítomnosti českých kupců v Benátkách.¹²⁵⁶

Vedle obchodu s kořením a drahým zbožím v podobě vzácných látek¹²⁵⁷ a jiných drahých předmětů¹²⁵⁸ lze na českém území od 13. století doložit import benátského skla,

¹²⁵⁰ Ibidem, s. 275.

¹²⁵¹ Ibidem, s. 274.

¹²⁵² Ibidem, s. 65.

¹²⁵³ Nejnověji Roman Zaoral: Roman Zaoral, Silver and Glass in Trade Contacts between Bohemia and Venice, in: Michael Alram – Hubert Emmerig – Reinhardt Harreither (edd.), *Forschungen in Lauriacum. Akten des 5. Österreichischen Numismatikertages Enns, 21.–22. Juni 2012*, Enns – Linz 2014, s. 149–165.

¹²⁵⁴ Tadra (pozn. 1203), s. 34–35.

¹²⁵⁵ Kolem roku 1303 vydal rakouský vévoda Rudolf list, v němž zaručoval českým kupcům bezpečnou cestu přes rakouské země do Benátek. Obdobně si počínal tridentský biskup roku 1327. Ibidem, s. 35–36.

¹²⁵⁶ Pražští kupci jsou v benátských záznamech vzpomenuiti k roku 1300. V některých případech byla zaznamenána i jejich jména – např. roku 1337 kupci Konrád z Brna a jiný Konrád, původem z Moravy, roku 1341 Jan z Prahy; z téhož roku pochází záznam o stáhání jistého neplatícího kupce Petráka z Čech. Ibidem, s. 38.

¹²⁵⁷ Milena Bravermanová, *Co se také stávalo s ostatky panovníků*, in: Gabriela Dubská (ed.), *Příběh Pražského hradu*, Praha 2003, s. 202. – Dále Nina Bažantová, *Pohřební roucha českých králů*, Praha 1993.

ve 14. století už po většinou nahrazeném domácí produkcí. To ovšem neomezilo import dalšího zboží, o čemž svědčí zkoušky pravosti benátských produktů z let 1304 a 1333.¹²⁵⁹ Od 13. století hrál také významnou roli obchod se stříbrem, směřujícím neupravené české stříbro do Benátek, kde bylo dále zpracováváno.¹²⁶⁰

Stejně jako mířili čeští kupci do Itálie, putovali také příslušníci italského národa na sever. Početná italská kolonie je v Praze doložena již ve 13. století, ze 14. století se dochovaly zprávy o italských obchodnících a lékařích, kteří se v Čechách usadili.¹²⁶¹ Praha jako hlavní sídlo českých králů nadto nejméně do 50. let 14. století fungovala jako centrum zásobující zbytek království zahraničním zbožím.¹²⁶² Podle Josefa Janáčka měl import zahraničního zboží ve 14. století nabýt dokonce takových rozměrů, že potlačil vývoj domácí produkce.¹²⁶³

6.1.4 Mincovníctví a měnová reforma

Navázání kontaktu s Apeninským poloostrovem představovalo jednu z cest, jak zajistit specialisty v určité oblasti, kteří v Českém království chyběli. V závěru 13. století došlo k jisté změně v oblasti destinace exportu českého stříbra, kdy drahý kov začal být vedle Benátek posílán ještě do dalšího italského města – Florencie.¹²⁶⁴ Na počátku 14. století se patrně na tento popud vytvořila v českých zemích florentská bankéřská společnost, která pomáhala s provedením české mincovní reformy. Jejímí

¹²⁵⁸ Pražský biskup Jan z Dražic si ještě během své života nechal z Benátek objednat speciální „vybavení“ pro svůj náhrobek: „*tabulas sivve asseres cypressinas magne quantitatis pro arca sive capsula ex eis facienda pro corpore suo per Pragenses institores in Veneciis adquisivit etc.*“ Ibidem, cit. s. 36, cit. pozn. 4. – V inventáři břevnovského kláštera z konce 13. století je dokonce uvedena „*crystallina monstrancia Veneciis emptia*“. Ibidem, cit. s. cit. s. 40, pozn. 3.

¹²⁵⁹ František Graus, Die Handelsbeziehungen Böhmens zu Deutschland und Österreich im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts, *Historica* 2, 1960, s. 77–110, s. 94.

¹²⁶⁰ Jiří Majer, *Rudné hornictví v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2004, s. 60.

¹²⁶¹ Doložen je například obchodník s vínem Baldevin Valaster, který si u krále Jana Lucemburského dokonce vymohl osvobození od placení mýta a cla v Čechách. Ve větším počtu jsou doloženi lékaři Bandinus, původem z Arezza, dále lékař Leonard, Augustin, Matěj a Ludvík, původem z Florencie. Na královském dvoře působil lékař Angelus de Florentia. Ibidem, s. 49–50.

¹²⁶² Jaroslav Mezník, Der ökonomische Charakter Prags im 14. Jahrhundert, *Historica* 17, 1969, s. 43–92, s. 56–58.

¹²⁶³ Josef Janáček, Der böhmische Aussenhandel in der Hälfte des 15. Jahrhunderts, *Historica* 4, 1962, s. 39–58.

¹²⁶⁴ Obdobná situace nastala také v Uherském království, kdy Uhry coby tradiční destinaci pro obchod se stříbrem nahradila Florencie. Martin Štefánik, Počátky obchodných styků Uhorska s Benátskou republikou za dynastie Arpádovců, *Historický časopis* L, 2002, s. 553–568. – Neupravené stříbro z Čech se mělo podle mladších záznamů dovážet do Florencie s označením „Della bolla di Venegia“ už kolem roku 1290. Zaoral (pozn. 1253), s. 162, pozn. 102. – Viz dále Phillip Grieson, *The coin list of Pegolotti*, in: Gino Luzzatto (ed.), *Studi in onore di Armando Sapori*, Milano 1957, s. 483–492, s. 485–492.

členy byli Florentinové Rinieri,¹²⁶⁵ Apardo¹²⁶⁶ a Cyno, kterému přezdívali Lombardan.¹²⁶⁷ Společnost získala v rámci českých zemích výhodné postavení a byla vyjmuta z obchodního zákona vydaného roku 1304. Její působení ovšem nelze hodnotit jako příliš úspěšné – roku 1311 byl Apardo nucen opustit české země; unikl tak z obtížné situace, do které ho postavila řada dlužníků, a předpokládá se, že společnost nakonec zbankrotovala.¹²⁶⁸

Ve 14. století napomohl rozvoji obchodů a patrně i akceleroval mincovní reformu vídeňský zákaz obchodu s muslimy z roku 1312,¹²⁶⁹ díky čemuž se české a uherské země staly nejdůležitějšími producenty drahých kovů v celé Evropě. Vývoz kutnohorského stříbra do Benátek dosáhl vrcholu v letech 1330–1380.¹²⁷⁰

Za vlády Jana Lucemburského proběhla další mincovní reforma, tentokrát v souvislosti s uvedením zlatého českého florénu do oběhu. Jak poznamenal William R. Day,¹²⁷¹ prvotním impulsem pro plošné zavádění florénu v četných evropských zemích mohlo být úsilí papeže Jana XXII. o zavedení vlastního papežského florénu roku 1322. Badatel předpokládal, že i zde Florencie poskytla papeži v jeho záměru určitou pomoc.¹²⁷²

Kolem 1325, tedy tři roky po papežově kroku, pozval Jan Lucemburský do Prahy zlatníky z Florencie,¹²⁷³ mezi nimiž byl jistý Balbinus Lombardus,¹²⁷⁴ který

¹²⁶⁵ Pokud je identifikace historika Marca Veronesiho správná, pocházel Rinieri z florentské rodiny Macci, která v závěru 13. století navázala kontakt stran exportu drahých kovů také s Uherským královstvím. Roman Zaoral upozornil, že zatímco Libor Jan spojuje Rinieriho s bankéřskou rodinou Peruzziů (Libor Jan, *Václav II.*, Praha 2015, s. 146), italský historik Marco Veronesi jej řadí k rodině Macci, s níž spojuje i dalšího Verusioho, kterého považuje za Rinieriho nástupce v úřadu mincmistra v Kutné Hoře. Marco Veronesi, Heinrich von Luxemburg und die italienische Hochfinanz. *Mittelalterlicher Staatskredit, der Prager Groschen und das florentinische Handelshaus der Macci*, in: Wolfgang Krauth – Ellen Widder (edd.), *Vom luxemburgischen Grafen zum europäischen Herrscher. Neue Forschungen zu Heinrich VII.*, Luxemburg 2008, s. 185–224, s. 218–220.

¹²⁶⁶ Arpado pocházel patrně z florentské rodiny Donatiů. Jan (pozn. 1265), s. 133–135.

¹²⁶⁷ Winfried Reichert, Mercanti e monetieri italiani nel regno di Boemia nella prima metà del XIV secolo, in: Mario Del Treppo (ed.), *Sistema di rapporti d'élites economiche in Europa (secoli XII–XVII)*, Napoli 1994, s. 337–348.

¹²⁶⁸ Jan (pozn. 1265), s. 147–148.

¹²⁶⁹ Zaoral (pozn. 1253), s. 164. – Od roku 1312 držela právo nuceného skladu také Vídeň, a proto se uherský a český král rozhodli uzavřít smlouvu proti vídeňskému monopolu, aby se české stříbro nemuselo posílat do Itálie přes rakouské země. Cesty českého stříbra byly následně vedeny směrem na západ, což v dané době posílilo postavení Norimberku.

¹²⁷⁰ Josef Janáček, *České stříbro a evropský trh drahých kovů v první polovině 14. století*, in: Ondřej Felcman (ed.), *Historiografie čelem k budoucnosti. Sborník k šedesátinám akademika Jaroslava Purše*, Praha 1982, s. 549–563.

¹²⁷¹ Day (pozn. 1271), s. 237.

¹²⁷² Papežův úmysl zřejmě odstartoval šíření této měny, kdy po Piedmontu to byly právě české a uherské země, které se pro užívání florénu rozhodly. *Ibidem*, s. 247.

¹²⁷³ Durynský – Žitavský (pozn. 901), s. 359. – Pánek (pozn. 901), s. 7–21. – Lombardinové jsou doloženi na pozicích horních úředníků a držitelů dolů. Mezi nimi jsou jmenováni Verius řečený Mattis z Florencie,

připravil razidlo pro minci.¹²⁷⁵ Zbraslavský kronikář se o celé záležitosti zmiňuje poněkud negativně, neboť v době, kdy k zavedení mince došlo, již neměl o českém králi valné mínění: „Povolal král jakési Lombardy z Florencie, veliké znalce v umění získávat peníze. Na jejich radu dovolil razit ve státní mincovně malé denáry; z toho se začal zdvíhat nemalý křik v obecném lidu. Protože jejich měděné zrno a pokažený tvar znemožňují trhy všech prodejných věcí.“¹²⁷⁶

Mincovní reforma vytvořila flexibilní mincovní systém, který byl důležitým předpokladem pro rostoucí ekonomický vývoj českých zemí ve 14. století. Velké zásoby stříbra v českých zemích přilákaly obchodníky a podnikatele ze vzdálenějších oblastí¹²⁷⁷ a lze předpokládat, že se zvyšujícím se výtěžkem začala být v Českém království čím dál více vyžadována přítomnost specializovaných zlatníků.

6.2 Jan Lucemburský

6.2.1 Stabilizace moci

České země po smrti posledního Přemyslovce, který zemřel násilnou smrtí a za velmi znepokojujících okolností,¹²⁷⁸ zažívaly v druhé polovině prvního desetiletí 14. století politicky neklidné časy. Vláda nových zájemců o český trůn neměla dlouhého trvání a nesetkávala se s kladným ohlasem. Jindřich Korutanský,¹²⁷⁹ manžel sestry Václava III. Anny, z jejíž strany vznikal nárok na českou korunu, byl po pouhém měsíci vlády vyhnán ze země vojskem Rudolfa Habsburského,¹²⁸⁰ kterého preferovala část české šlechty a který svůj nárok na trůn právně podpořil sňatkem s vdovou po

Anastasius z Florencie, který od markraběte Karla obdržel upuštěný mlýn u Kodaně, a Balbinus Lombardus. Tadra (pozn. 1203), s. 50.

¹²⁷⁴ Josef Smolík se domníval, že Balbinus Lombardus je totožný s Cynem, přezdívaným Lombard'an. Josef Smolík, *Pražské groše a jejich díly*, Praha 1894, s. 74. – S tímto názorem souhlasí i Emanuela Nohejlová-Prátová. Emanuela Nohejlová-Prátová, *Pražské groše Václava II. (1300–1305) a české pečetě*, *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity. C, Řada historická IX*, 1960, č. 7, s. 95–108, s. 100.

¹²⁷⁵ Jiří Militký, *Mincovníctví Jana Lucemburského*, in: Benešovská (pozn. 132), s. 572–579, s. 577–578. – Podoba mince se od původního prototypu dvakrát změnila, na aversu byl vyobrazen sv. Jan Křtitel a na reversu lilie. Roman Zaoral, *The florins of Bohemia and Luxembourg of John the Blind*, in: Lucia Travaini – Matteo Broggin (edd.), *Il tesoro di Montella (Avellino). Ducati e fiorini d'oro italiani e stranieri occultati nella metà del Trecento*, Roma 2016, s. 65–67.

¹²⁷⁶ Durynský – Žitavský (pozn. 901), cit. s. 359.

¹²⁷⁷ Janáček (pozn. 1263), s. 39–58.

¹²⁷⁸ Nad okolnostmi vraždy Václava III. dne 4. srpna 1306 se vznášejí otázky dodnes. Vrahem byl patrně durynský rytíř Konrád z Botenštejna, kdo ale vraždu objednal, není ani dnes zcela jasné. Karel Maráz, *Václav III. (1289–1306)*, Praha 2007, s. 68–69.

¹²⁷⁹ Švagr Václava III. byl prohlášen za českého krále počátkem září roku 1306. Josef Žemlička, *Století posledních Přemyslovců*, Praha 1998, s. 367–369.

¹²⁸⁰ Maráz (pozn. 1278), s. 81.

Václavovi II. Eliškou Rejčkou. Ani Habsburk se však ze získání české koruny dlouho netěšil, neboť po necelém roce od převratu zemřel.¹²⁸¹ Jeho smrt umožnila Jindřichu Korutanskému návrat na český trůn, svěřeni vlády zpět do jeho rukou ovšem nevyřešilo narůstající nespokojenost se správou české země.

Ačkoliv se pro sebevědomou českou šlechtu mohl jevit poněkud nerozhodný a otáležící Korutanec jako dobrá volba, jeho nečinnost v oblasti správy Českého království patrně překročila veškeré hranice únosnosti a proti králi se zformovala silná opoziční skupina. Tak se stalo, že 14. srpna 1309 předstoupil v Heilbronnu před římského krále Jindřicha VII. zbraslavský opat Konrád s žádostí, aby byla dcera Václava II. Eliška Přemyslovna dána za manželku novému českému králi.¹²⁸² Římský král po určitém zdráhání souhlasil, ovšem návrh, aby se českým králem stal jeho syn Jan, se mu vůbec nelíbil.¹²⁸³ Když se římský král znovu sešel s českým poselstvem na frankfurtském sněmu, stále ještě nebyl přesvědčen o vhodnosti svého syna na post českého krále a nabízel místo něj svého bratra Walrama.¹²⁸⁴ Čechové se však proti návrhu Jindřicha VII. postavili zamítavě a nadále tvrdošíjně trvali na jeho synu Janovi.¹²⁸⁵

Římský král měl jistě dobré důvody, proč s nominací svého syna nesouhlasit. Nevyjasněná podlá vražda českého Václava III. vyvolávala v římském králi značné pochybnosti o loajlnosti a důvěryhodnosti českých pánů.¹²⁸⁶ Skutečnost, že se něco takového mohlo přihodit osobě královské krve v okamžiku relativního bezpečí, byla jistě pro Jindřicha VII. alarmující. O to více zneklidňující byl i nízký věk syna Jana,¹²⁸⁷ který by mohl být díky své mladosti a nezkušenosti českou šlechtou snadno manipulován. Obavy ze vzpurnosti a silného postavení české šlechty se později ukázaly jako oprávněné.¹²⁸⁸

¹²⁸¹ Rudolf Habsburský zemřel 3. července roku 1307 během tažení proti odbojně české šlechtě na západě Čech. Šusta (pozn. 917), s. 498.

¹²⁸² Klára Benešová, Svatba Jana Lucemburského a Elišky Přemyslovny ve Špýru, in: idem (pozn. 132), s. 28–35, s. 31.

¹²⁸³ Šusta, *Dvě knihy* (pozn. 1211), s. 55.

¹²⁸⁴ Ibidem, s. 80.

¹²⁸⁵ Ibidem, s. 80.

¹²⁸⁶ Ibidem, s. 95.

¹²⁸⁷ Janovi bylo v době, kdy české poselstvo poprvé žádalo římského krále, aby se jeho syn stal českým králem, pouhých třináct let; korunovace proběhla o rok později.

¹²⁸⁸ Čeští páni se od počátku aktivně snažili domoci se na mladém panovníkovi svých práv a byli nespokojeni s tím, že jim byla odepřena Jindřichem VII. původně příslibená privilegia a podíl na vykonávání vysokých funkcí. První vážná krize propukla roku 1315. Bobková (pozn. 1201), s. 50. – Šusta, *Dvě knihy* (pozn. 1211), s. 224.

Ať už byly negativní argumenty ze strany římského císaře jakékoliv, nakonec, patrně kvůli neústupnosti české delegace, s těžkým srdcem souhlasil. Králův souhlas zpečetila 25. července 1310 vydaná listina.¹²⁸⁹ Eliška Přemyslovna se mezitím na požadavek římského krále vypravila do Špýru,¹²⁹⁰ kde byla zřejmě přes počáteční obavy vlídně přijata, a král, ačkoliv se ještě pokusil nahradit ženicha svým bratrem, nakonec skutečně k sňatku svolil.¹²⁹¹ Jako „rukojmí“ si však Jindřich VII. před Janovou cestou do Čech ponechal významnější členy české družiny,¹²⁹² patrně aby měl jistotu, že se jeho synovi nic nestane.

Záhy se ovšem ukázalo, že Jindřich Korutanský se nevzdá české koruny bez boje. Na pomoc bránit český trůn mu přišlo vojsko Fridricha Míšeňského.¹²⁹³ Ani tato posila ovšem nestačila na ubránění pozice Jindřicha Korutanského, kterého nakonec říšské vojsko v čele s Janem Lucemburským donutilo uprchnout ze země.¹²⁹⁴ K následné korunovaci Jana Lucemburského na českého krále došlo v Praze 7. února 1311.¹²⁹⁵

Lze konstatovat, že již některé z prvních Janových kroků podniknutých v královském úřadu se nesetkaly s velkým pochopením. Janovi byla svěřena regentská vláda, která se skutečně snažila napravit stávající problémy v zemi a do úřadů tak byly oproti původní úmluvě dosazeni cizinci.¹²⁹⁶ Kvůli nápravě poměrů na Moravě¹²⁹⁷ také mladý panovník zmeškal vhodnou příležitost k tažení do Malopolska. Roku 1313 se nadto musel vyrovnat se ztrátou svého otce,¹²⁹⁸ která ho přinutila zabývat se rovněž správou zděděného lucemburského území, a aby dostál rodové pověsti, chtěl se i pokusit sám usilovat o získání římské koruny.¹²⁹⁹

Během královy nepřítomnosti v zemi narůstala nespokojenost s novým panovníkem.¹³⁰⁰ Král byl tedy nakonec roku 1315 nucen propustit z úřadů své cizí rádce a do úřadu nejvyššího zemského maršálka a podkomořího byl dosazen stále mocnější

¹²⁸⁹ Šusta, *Dvě knihy* (pozn. 1211), s. 83.

¹²⁹⁰ Šusta, *Dvě knihy* (pozn. 1211), s. 95.

¹²⁹¹ *Ibidem*, s. 97.

¹²⁹² *Ibidem*, s. 97.

¹²⁹³ *Ibidem*, s. 108–109.

¹²⁹⁴ *Ibidem*, s. 116–123.

¹²⁹⁵ *Ibidem*, s. 128.

¹²⁹⁶ *Ibidem*, s. 212.

¹²⁹⁷ Bobková (pozn. 1201), s. 35. – Šusta, *Dvě knihy* (pozn. 1211), s. 138.

¹²⁹⁸ Hoensch (pozn. 1211), s. 23–28.

¹²⁹⁹ Spěváček (pozn. 1209), s. 86.

¹³⁰⁰ Změna ovzduší je patrná zvláště v ličení Kroniky zbraslavské: zatímco až do roku 1319 je Jan Lucemburský líčen veskrze v pozitivním duchu, v momentu, kdy se otevřeně postavil proti své manželce Elišce Přemyslovně, ztratil veškeré kronikářovy sympatie. Duryňský – Žitavský (pozn. 901), s. 320.

pán Jindřich z Lipé.¹³⁰¹ Jeho následovné sesazení a zajetí vyvolalo v zemi tak velké nepokoje, že se Jan Lucemburský musel obrátit pro pomoc k římskému králi.¹³⁰² Tahanice s českou šlechtou trvaly do roku 1318, kdy Jindřich z Lipé získal zpět své postavení.¹³⁰³ Poté musel král přečkat ještě jeden dramatický pokus o své svržení vedený se souhlasem královny.

Po roce 1320 již Jan Lucemburský víceméně rezignoval na své snahy a pokusy o zavedení nových reforem ve svém vzpurném království a začal se více věnovat svému rodovému dědictví.¹³⁰⁴ Bez intervencí krále usilujícího o faktickou vládu ve svém království se situace v českých zemích postupně uklidnila a stabilizovala a král se tak mohl znovu více začít věnovat zahraniční politice a do českého království zajížděl čím dál tím méně. Země, jíž měl vládnout, mu tak zůstala poměrně cizí, o což se velkou měrou zasadila sama česká nepoddajnost. Nemožnost plného uplatnění královské moci, neochota českého lidu přizpůsobit se vlastním tradicím a zvykům lucemburského panovníka, jakož i nedostatečný respekt vůči královým rozhodnutím odradily Jana Lucemburského od zbudování svého trvalého sídla v Praze. Po prožitých zkušenostech pojímal Lucemburk České království jako jeden z podstatných politických prostředků definujících jeho postavení, nikoliv však jako primární oblast svých zájmů.

6.2.2 Panovník

Stejně jako v jiných epochách a u jiných osobností, prošlo i hodnocení postavy Jana Lucemburského časovým vývojem a posunulo se z poměrně negativní polohy vnímání až do polohy poměrně neutrálního líčení doby panovníkova života.¹³⁰⁵ Panovníkovy činy byly zaznamenány jeho současníky o poznání detailněji, než tomu bylo v případě jeho uherského suseda. O Janově životě zpravuje jednak Zbraslavská kronika v podání současníka českého krále Petra Žitavského,¹³⁰⁶ o svém chleboďárci však psal i osobní sekretář Guillaume de Machaut, který svou jistě poněkud idealizovanou podobu panovníka zaznamenal v díle *Soudu českého krále*.¹³⁰⁷ Zatímco

¹³⁰¹ Lenka Bobková, Český král a lucemburský hrabě Jan, in: Bobková – Šmahel (pozn. 702), s. 54–70, s. 59–60.

¹³⁰² Spěváček (pozn. 1209), s. 105.

¹³⁰³ Zdeněk Žalud, Jan Lucemburský a česká šlechta, in: Bobková – Šmahel (pozn. 702), s. 47–53, s. 48.

¹³⁰⁴ Bobková (pozn. 1301), s. 64.

¹³⁰⁵ O určitou rehabilitaci panovníkovy osoby se zasadil už Jiří Spěváček a v dnešní době o objektivní hodnocení panovníkových kroků a motivací jak na poli české, tak na poli mezinárodní politiky usiluje Lenka Bobková.

¹³⁰⁶ Durynský – Žitavský (pozn. 901), s. 99–418.

¹³⁰⁷ Guillaume de Machaut, *Jugement dou Roy de Behaingne* [Soud českého krále, 1330]. Dostupný exemplář: Guillaume de Machaut, *Poésies. Jugement du roi de Bohème, dit Jugement du roi de Behaigne*

Petr Žitavský hodnotil panovníkovu vládu po počátečním nadšení velmi nevybíravě,¹³⁰⁸ Guillaume de Machaut mluvil o svém pánovi ve všech možných superlativech,¹³⁰⁹ jak jen to lze od loajálního poddaného očekávat.

Z pohledu Janova českého současníka vycházel Josef Šusta a tato skutečnost přiměla českého historika, aby králi přičkl přídomek cizince na českém trůně.¹³¹⁰ Zbraslavská kronika Petra Žitavského ovšem hodnotila postavu Jana Lucemburského zejména z pozice panovníkova postavení coby českého krále, který podle kronikáře zemi zanedbával a pouze z ní těžil zisk. Kronikář byl navíc v jistém smyslu „vlastenec“ a velký sympatizant manželky českého krále Elišky Přemyslovny, pro niž se sňatek se synem římského krále a císaře nevyvinul dobře, což kronikářovu kritiku na královu hlavu ještě posílilo.¹³¹¹

Nelze říct, že by Petr Žitavský ve své kritice krále nevycházel z pravdivých skutečností, ani že by Šustovo označení krále cizincem neodpovídalo královu elánu, s nímž se přesunoval po evropském kontinentu. Přesto podle Lenky Bobkové pobýval Lucemburk v Českém království ze svých zemí v průměru nejčastěji.¹³¹² Mladý král zde byl nicméně nucen vyrovnávat se s odlišným kulturním prostředím a neustále se vypořádávat s odbojnou českou šlechtou. Když mu tedy po smrti otce připadlo rodné lucemburské hrabství a objevila se možnost ucházet se o post římského krále, začal orientovat své zájmy za hranice Českého království. Jako syn římského císaře měl přirozeně daleko větší ambice, než byla pouhá správa českého království, nadto komplikovaná chováním českých šlechticů. V následujících letech tak díky obratné diplomacii a smyslu pro politiku v celoevropském měřítku rozšiřoval s většími i menšími úspěchy oblast území spadajícího pod vlastní správu a rozvinul své diplomatické nadání. S ohledem na své vrozené politické vlohy dostalo se mu od českého historika Jana Spěváčka dalšího přívlastku – diplomat.¹³¹³

Stejně jako v případě uherského krále není jednoduché doložit umělecké preference tohoto prvního českého krále z rodu Lucemburků. Sporadicky doložené a mnohdy spíše tušené umělecké zájmy Jana Lucemburského vycházejí ze srovnání

(ca. 1350–1355), Bibliothèque nationale de France, Paris, Fr. 1586, 1–22v, <http://gallica.bnf.fr>, vyhledáno 15. 5. 2017.

¹³⁰⁸ Po událostech na Lokti se kronikářův pohled na Jana Lucemburského výrazně změnil. Durynský – Žitavský (pozn. 901), s. 320.

¹³⁰⁹ Bobková (pozn. 1201), s. 211–212.

¹³¹⁰ Josef Šusta, *České dějiny II/2. Král cizinec*, Praha 1939.

¹³¹¹ Durynský – Žitavský (pozn. 901), s. 320.

¹³¹² Bobková (pozn. 1201), s. 129.

¹³¹³ Jiří Spěváček, *Král diplomat*, Praha 1982.

s velkolepými mecenášskými a stavební aktivitami jeho syna Karla IV. jako poměrně marginální epizody. Jana Lucemburského nadto, alespoň dle písemných pramenů a kronik, zajímala více evropská politika, udržování výhodných diplomatických vztahů s ostatními zeměmi, rytířské turnaje a zvuk válečné vřavy než kulturní a umělecké zvelebování království. Přesto by bylo poněkud prvoplánové domnívat se, že by panovník s tak významnou pozicí v evropské politice (dvakrát zastával post římského vikáře) a s tak velkým evropským rozhledem zcela pomíjel základní výhody principů panovnické reprezentace, s níž se pojila i její výtvarná složka. Stejně jako patřilo k dobovému kánonu vyšších vrstev umění orientovat se v pravidlech dvorské etikety a ovládat umění diplomacie, bylo důležité i vyznat se v umění využití přednosti mocného nonverbálního „komunikačního prostředku“, jakým výtvarná, ať už dvorská či panovnická, reprezentace bezesporu byla. Jan Lucemburský, vychovaný na francouzském královském dvoře,¹³¹⁴ musel být už ve svém mladém věku velmi dobře obeznámen s výhodami, které tento prostředek pro panovníka představoval.

Ač jsou tedy písemně doloženy především zmínky o králově zájmu o hudbu, básnictví a zpěv,¹³¹⁵ potřeba jisté panovnické reprezentace se u Jana Lucemburského do jisté míry projevovala stejně jako u jeho protějšků. Jeden z dochovaných příkladů představuje kupříkladu výzdoba fasády králova předpokládaného sídla na Starém Městě v Praze v Domě U Kamenného zvonu (čp. 605/I). Po odkrytí honosného průčelí domu byly mezi čtyřmi sochami, které zdobily budovu fasády, identifikovány dvě sochy zpodobňující krále a královnu,¹³¹⁶ o nichž se současné bádání domnívá, že představovaly Jana Lucemburského a Elišku Přemyslovnu.¹³¹⁷ Dalším důležitým dokladem o králově znalosti a reflexi soudobé módy na francouzském královském dvoře jsou královské pečeti, o králově vytříbeném vkusu pak vypovídá jejich kvalita.¹³¹⁸

Je-li možné nalézt v oblasti výtvarného umění nějakou sféru, o níž lze soudit, že králi přirostla nejvíce k srdci, pak je to patrně médium zlatnictví. Královu slabost pro zlatnické umění dokládá podle Dany Stehlíkové¹³¹⁹ inventář luxusního vybavení pařížského paláce Jana Lucemburského Maison de Nesle (později Hôtel de Bohême),

¹³¹⁴ Ibidem, s. 247–248.

¹³¹⁵ Ibidem, s. 254.

¹³¹⁶ Klára Benešová, Architektonická skulptura domu U zvonu v dobových souvislostech, in: idem (pozn. 132), s. 80–87, s. 81–82.

¹³¹⁷ Vznik soch z pražské opuky lze podle Kláry Benešové řadit do let 1310–1315 (?). Klára Benešová, Torza soch z fasády Domu u kamenného zvonu, in: idem (pozn. 132), s. 88–99, s. 89–93.

¹³¹⁸ Karel Maráz, *Pečeti Jana Lucemburského*, Brno 2007, s. 40–45.

¹³¹⁹ Dana Stehlíková, Zlatnictví v Čechách v letech 1270–1324, in: Benešová (pozn. 132), s. 440–445, s. 445.

k jehož sepsání dala pokyn druhá manželka českého krále, česká královna Beatrix de Bourbon.¹³²⁰ O existenci králova vytříbeného vkusu v oblasti zlatnické produkce mají svědčit jak předměty, které byly pro krále na zakázku vyhotoveny, tak také pařížští zlatníci, kteří pro krále pracovali.¹³²¹ Ve chvalo zpěvu na svého panovníka sekretář Guillaume de Machaut zmiňuje nejen královu velkou mobilitu a rytířskou povahu, ale i fakt, že český král byl štědrý:

*„V paměti krále Čechů měj,
jenž do Francie, Němec jel,
do Lombardie, Savojska,
do země dánské, Uherska,
do Polska, Krakovska a Ruska,
do Litvy, Mazovska a Pruska
dobývati čest rytířskou.
Ten léna štědrou rukou svou
i zlato, šperky rozdával
a nic než čest si nenechal.
Věru jí víc měl než kdo jiný.“¹³²²*

V oblasti náboženského cítění Jan Lucemburský neproslul ve srovnání se svým synem Karlem IV. právě jako zbožný panovník. Přesto se od vzdělaného středověkého panovníka jistá aktivita v této oblasti očekávala a je tedy zřejmé, že i český král se rovněž snažil do jisté míry dostát tradičnímu schématu role panovníka ve středověké společnosti. Roku 1323 byla zaznamenána jeho návštěva poutního místa Rocamadour,¹³²³ kam se odebral spolu s francouzským králem Karlem Sličným a jeho novou manželkou, kterou byla sestra Jana Lucemburského Marie. Cílem poutě bylo údajně vzdání díků za záchranu vlastního života a za vítězství v bitvě u Mühldorfu.¹³²⁴ Během cesty ovšem stihl Jan Lucemburský také ryze diplomatické záležitosti, kdy se mu podařilo projednat s francouzským králem budoucnost svého syna Václava (Karla IV.), který byl následně zasnouben s nejmladší dcerou Karla z Valois Markétou, řečenou

¹³²⁰ Ibidem, s. 445.

¹³²¹ Ibidem, s. 445.

¹³²² Guillaume de Machaut, *Mé srdce pokorné*, Praha 1977, s. 9.

¹³²³ Michel Margue, „Regum de stirpe“. Několik aspektů monastické politiky lucemburského hraběte a českého krále Jana Lucemburského, in: Benešová (pozn. 132), s. 252–269, s. 252. – Michel Margue, *Un itinéraire européen. Jean l'Aveugle, comte de Luxembourg et roi de Bohême 1296–1346*, Bruxelles 1996, s. 59–60.

¹³²⁴ Šusta, *České dějiny* (pozn. 1211), s. 352.

Blanka.¹³²⁵ Kromě této jedné doložené poutní cesty o určitém – ať už formálním, či skutečně prožívaném – náboženském cítění Jana Lucemburského dále vypovídá podpora řady klášterů a církevních institucí, a to jak v Českém království, tak zejména v lucemburském hrabství. V Čechách byl tento druh podpory iniciován zejména Janovou manželkou Eliškou Přemyslovnou, na jejíž činnost navázal později syn Karel IV., jistý podíl v oblasti církevního mecenátu nelze ovšem Janu Lucemburskému upřít.¹³²⁶

Český král se vedle podpory řádu minoritů při kostele sv. Jakuba¹³²⁷ v Praze a dominikánek při kostele sv. Anny v Praze¹³²⁸ podílel i na založení brněnského konventu dominikánek *Hortus Regis*.¹³²⁹ Jeho vlastní fundací byl pak klášter *Hortus Beatae Mariae Virginis* určený kartuziánům. Řád kartuziánů byl tímto panovníkovým zakladatelským počinem poprvé uveden do českých zemí. Jeho členové přišli do Prahy roku 1342 a usídlili se na Újezdě.¹³³⁰ Řád, známý svou oblíbeností v šlechtických kruzích, zažíval v daném období nový rozkvět a těšil se rovněž podpoře ze strany strýce Jana Lucemburského, trevírského arcibiskupa Balduina.¹³³¹ Pro českého krále mělo přivedení řádu do Čech zřejmě i vlastní osobní význam, neboť jej pověřil, aby se modlil za něj i za královskou rodinu.¹³³² Panovník měl také v neposlední řadě značný podíl na zahájení rekonstrukce chrámu sv. Víta, který se posléze stal reprezentativní katedrálou nově povýšeného pražského arcibiskupství roku 1344.¹³³³

Vedle podpory klášterních fundací v Českém království podporoval Jan Lucemburský též kláštery v Lucembursku, kterým se již dříve dostávalo péče ze strany jeho rodičů a babičky Beatrix.¹³³⁴ Mezi nimi se největší podpory dostalo dominikánkám ve Valenciennes¹³³⁵ a v Marienthalu,¹³³⁶ karmelitánkám v Arlonu¹³³⁷ a cisterciáckému

¹³²⁵ Dieter Veldtrup, Ehen aus Staatsräson. Die Familien- und Heiratspolitik Johanns von Böhmen, in: Michel Pauly (ed.), *Johann der Blinde, Graf von Luxemburg, König von Böhmen 1296–1346. Tagungsband der 9es Journées Lotharingiennes 22.–26. Oktober 1996, Centre Universitaire de Luxembourg*, Luxembourg 1997, s. 483–543, s. 496–501.

¹³²⁶ Benešovská (pozn. 787), s. 106. – Margue, „Regum de stirpe“ (pozn. 1323), s. 262.

¹³²⁷ Benešovská (pozn. 787), s. 106.

¹³²⁸ Ibidem, s. 106.

¹³²⁹ Ibidem, s. 106.

¹³³⁰ Margue, „Regum de stirpe“ (pozn. 1323), s. 262.

¹³³¹ Ibidem, s. 261.

¹³³² Ibidem, s. 262.

¹³³³ Benešovská (pozn. 787), s. 135. – Jaromír Homolka přitom poukázal na Janovu osobní aktivitu při procesu povýšení pražského biskupství na arcibiskupství. Jaromír Homolka, *Zur Kunst der Gotik in Böhmen*, in: Anton Legner (ed.), *Kunst der Gotik aus Böhmen präsentiert von der Nationalgalerie Prag* (kat. výst.), Köln 1985, s. 47.

¹³³⁴ Margue, „Regum de stirpe“ (pozn. 1323), s. 265. – Dále rovněž Michel Margue, „Regum de stirpe“ – Le prince et son image: Donations, fondations et sépultures des Luxembourg dans leurs terres d'origine (première moitié du 14. siècle), in: Benešovská (pozn. 325), s. 100–116, s. 100–101.

¹³³⁵ Margue, „Regum de stirpe“ (pozn. 1323), s. 265.

¹³³⁶ Ibidem, s. 265.

klášteru v Clairefontaine.¹³³⁸ V Clairefontaine se nacházelo tradiční místo posledního odpočinku předků Jana Lucemburského, který si rovněž přál být pochován v lucemburském hrabství vedle členů své rodiny.¹³³⁹ Známy je rovněž Janův záměr založit nový klášter klarisek v Echternachu, který se mu však již nepodařilo realizovat.¹³⁴⁰

Vzhledem k výchově Jana Lucemburského na francouzském královském dvoře¹³⁴¹ a celkové inklinaci lucemburského hrabství ke kultuře francouzského královského dvora, utužené ještě sňatkovou politikou českého krále¹³⁴², se jeví celkový příklon lucemburského rodu ke kulturním a uměleckým hodnotám francouzského královského dvora jako přirozený výsledek dlouhodobě trvajících procesu snah sblížení. Jan Lucemburský jako syn římského císaře a lucemburský hrabě tíhl více k důvěrněji známému prostředí kulturních hodnot lucemburského hrabství a francouzského dvora, ačkoliv mu nelze alespoň zpočátku upřít i jisté snahy o asimilaci s kulturními hodnotami Českého království a předchozího vládnoucího rodu Přemyslovců. Formální vztah s původním českým vládnoucím královským rodem navázal nový český panovník prostřednictvím sňatku s Eliškou Přemyslovnou a určité náznaky snah o navázání na kulturní tradici přemyslovských králů lze sledovat na prvních pečetích panovníka coby českého krále.¹³⁴³ Toto přechodné období hledání nově nabyté „české identity“ Jana Lucemburského ovšem zřejmě nemělo dlouhého trvání, neboť panovník se záhy po nezdarech na poli vnitřní české politiky obrací zpět k francouzským a lucemburským vzorům, bližším jeho povaze.¹³⁴⁴

Z hlediska širšího spektra, které formovalo panovníkův kulturní přehled, pak jistě představuje období vytvoření Janovy italské signorie jeden z důležitých milníků, a to jak pro následný vývoj v dalším politickém směřování a mocenských ambicích jeho syna, tak pro další vývoj v oblasti umělecké tvorby vznikající na území Českého království. Během svého působení na severu Itálie se český král stal svědkem řady

¹³³⁷ Margue, *Un itinéraire* (pozn. 1323), s. 181.

¹³³⁸ Margue, „Regum de stirpe“ (pozn. 1323), s. 265.

¹³³⁹ *Ibidem*, s. 257.

¹³⁴⁰ *Ibidem*, s. 256–257.

¹³⁴¹ Spěvák (pozn. 1209), s. 247–248.

¹³⁴² Viz Veldtrup (pozn. 1325).

¹³⁴³ Podle Karla Maráze navazovaly na předchozí vzory Přemyslovců. Maráz (pozn. 1318), s. 18.

¹³⁴⁴ *Ibidem*, s. 20–27.

pompézních událostí a slavností,¹³⁴⁵ které opět úzce souvisely s oblastí širší reprezentační i výtvarné reprezentační politiky.

Jan Lucemburský rovněž zanechal na své dobrodružství v severní části Apeninského poloostrova několik vzpomínek v podobě stavebních aktivit. Tak jako téměř ve všech podnicích českého krále byly i tyto, vzhledem k neklidné situaci v dané oblasti, která se panovníkovým příchodem ještě zkomplikovala, spojeny zejména se strategickými a vojenskými aktivitami. V italském městě Bergamu tak byly zbudovány kaple na hoře San Vigillo či nová kampanila katedrály, které byly v případě potřeby hotovy plnit i obrannou funkci. Zdaleka nejvýraznějším počinem v Bergamu však bylo zbudování pevnosti na kopci sv. Eufémie, která tak vysílala jasnou zprávu o panovníkových mocenských zájmech na italském území. Jiná nově zbudovaná pevnost vyrostla za doby Janovy signorie v Brescii.¹³⁴⁶

Ve shodě s dobrodružným způsobem života českého krále jsou interpretovány i jeho osobní záliby a rytířské aktivity:

„Jen válčit je zvyklý a po bojích touží.

Strnulým takřka se stává, když od válek nastane poklid.“¹³⁴⁷

Výrazná je zejména panovníkova stylizace do ideálu rytířského krále, podporovaná paměťmi dobových kronikářů a Janovým sekretářem Guillaumem de Machaut. Vedle aktivní účasti českého panovníka v bitevních vřavách je známá i jeho obliba rytířských turnajů, z nichž některé dokonce sám pořádal. První zpráva o pořádání turnaje v Praze v rámci nově založeného společenství „rytířů Artušovského stolu“ pochází z roku 1319, tento ovšem skončil fiaskem, protože pozvaná urozená společnost si zřejmě nebyla zcela jistá politickou orientací Českého království.¹³⁴⁸ Další, o něco úspěšnější turnaj pořádaný v Praze roku 1321 před začátkem masopustu byl ovšem provázen vážným zraněním samotného krále.¹³⁴⁹ Zřejmě povedenou akcí pak již byl turnaj zorganizovaný českým králem v Cambrai v roce 1323 na počest jeho sestry Marie a francouzského krále Karla IV.¹³⁵⁰

¹³⁴⁵ Klára Benešová, „Občasné“ a „dočasné“ rezidence Jana Lucemburského v Lucembursku, Francii a Itálii, in: Dvořáčková-Malá – Zelenka (pozn. 701), s. 147–167, s. 155.

¹³⁴⁶ Ibidem, s. 155.

¹³⁴⁷ Durynský – Žitavský (pozn. 901), cit. s. 365.

¹³⁴⁸ Jana Fantysová-Matějková, Lucemburkové a turnaje, in: Dvořáčková-Malá – Zelenka (pozn. 701), s. 419–451, s. 425–426.

¹³⁴⁹ Ibidem, s. 426–427.

¹³⁵⁰ Ibidem, s. 429–430.

Také králova známá vyobrazení odpovídají idealizovanému typu rytířského panovníka, což koresponduje se způsobem, jakým byl král v dobových pramenech, zvláště v díle Guillaumea de Machaut, prezentován. Soudobá vyobrazení českého krále se dochovala ve větším počtu,¹³⁵¹ než tomu bylo v případě uherského krále.¹³⁵² Vedle sochy trůnícího krále z průčelí Domu U Kamenného zvonu, která podle předpokladů představuje krále Jana Lucemburského,¹³⁵³ nachází se královo nejstarší dochované vyobrazení na reliéfu původně umístěném na cimbuří jižního průčelí domu „Kaufhaus am Brand“ v Mohuči,¹³⁵⁴ kde je Jan Lucemburský znázorněn jako rytíř. Dále je český král vyobrazen i na náhrobku mohučského arcibiskupa Petra z Aspeltu, umístěném v mohučském dómu sv. Martina coby „idealizovaný typ panovníka“¹³⁵⁵. Postava českého panovníka se vyskytuje v bohatě ilustrovaném rukopisu tzv. Balduinea I (fol. 5r – sňatek Jana Lucemburského s Eliškou Přemyslovnou, fol. 6r – Jan Lucemburský při cestě ze Špýru do Čech, v Kolmaru se setkává se svým strýcem, trevírským arcibiskupem Balduinem)¹³⁵⁶; iluminace sice vznikly za králova života, jedná se však o ideální vyobrazení. Postava setníka s červeným královským rouchem a hermelínovým límcem na deskovém obraze Kaufmannova Ukřižování bývá rovněž ztotožňována s postavou českého krále Jana Lucemburského, který zde má být vyobrazen jako ideál rytířského panovníka.¹³⁵⁷

Na závěr je ovšem třeba zmínit i skutečnosti, které byly tomuto prvnímu českému panovníkovi z rodu Lucemburků ze strany kronikářů a dějepisců vytýkaný v oblasti jeho počínání ve sféře kulturních a uměleckých zájmů nejvíce. Vedle bohu libé činnosti v oblasti podpory církevních institucí a vlastního všeobecného kulturního a politického rozhledu panovníka se totiž s jeho postavou pojí také řada problematických událostí, které jej – pokud jde o otázky mecenášství a patronátu – nevykreslují zrovna

¹³⁵¹ Detailně k přehledu dochovaných vyobrazení Jana Lucemburského viz Marek Zágora, Jan Lucemburský ve vizuálních pramenech středověku, in: Majer (pozn. 129), s. 71–77. – Marek Zágora, Méně známá středověká vyobrazení Jana Lucemburského, in: Hlobil – Rywiková (pozn. 792), s. 43–55.

¹³⁵² Nejvíce dochovaných vyobrazení Karla I. Roberta se nachází v iluminacích rukopisu Obrázkové kroniky, který vznikl až po smrti uherského krále.

¹³⁵³ Benešovská (pozn. 1347), s. 89.

¹³⁵⁴ MZ [Marek Zágora], 1. Reliéf cimbuří domu „Kaufhaus am Brand“ v Mohuči, in: Majer (pozn. 129), s. 79.

¹³⁵⁵ MZ [Marek Zágora], 2. Náhrobek mohučského arcibiskupa Petra z Aspeltu, in: David Majer (pozn. 129), s. 80. – Období vzniku náhrobku je řazeno do doby před rokem 1353. Verena Kessel, Sepulkralpolitik. Die Krönungsgrabsteine im Mainzer Dom und die Auseinandersetzung um die Führungsposition im Reich, in: Peter Claus Hartmann, *Der Mainzer Kurfürst als Reichserzkanzler*, Stuttgart 1997, s. 9–34, s. 16–21.

¹³⁵⁶ Codex Balduini Trevirensis, 1330–1335, lavírovaná kresba perem na pergamenu, 34×24 cm, Koblenz, Landeshauptarchiv Koblenz, Bestand I C, Nr. 1. – MZ [Marek Zágora], 3. Codex Balduini (Balduineum), in: Majer (pozn. 129), s. 81–82.

¹³⁵⁷ Jiří Fajt, Od napodobení k novému císařskému stylu, Fajt (pozn. 791), s. 41–76, s. 47, pozn. 41.

v nejlepším světle. Jako přímo barbarský čin lze jistě vnímat králův pokyn k roztavení stříbrných soch určených pro hrob sv. Václava v pražské katedrále.¹³⁵⁸ Stejně negativně bylo jeho současníky hodnoceno jeho rozhodnutí kopat v bazilice sv. Víta ve snaze najít ukryté poklady, kdy měl dokonce tímto svým počínáním znesvětit hrob sv. Vojtěcha.¹³⁵⁹ Jako další neméně politováníhodný čin panovníka lze vnímat i jeho zastavení přemyslovské královské koruny,¹³⁶⁰ která se tak nenávratně ztratila.

Janovo přání nechat se pohřbit v klášteře cisterciáček v Clairfontaine je vyjádřena v jeho závěti z 9. září 1340, sepsané v táboře u Bouvines.¹³⁶¹ Tímto se podle Michela Margue zřetelně definoval „*jako lucemburský hrabě, nikoli jako český král.*“¹³⁶²

6.2.3 Královský dvůr a sídla

Vzhledem k problematickému postavení Jana Lucemburského v rámci českého království a jeho povinnostem v rámci širšího evropského celku, zejména stran lucemburského hrabství, panovník zřejmě nepojal záměr obnovit sídlo českých králů na Pražském hradě a spokojil se s „dočasným“¹³⁶³ sídlem v Domě U Kamenného zvonu.

Jak již bylo zmíněno, budova Domu U Kamenného zvonu je v odborné literatuře hodnocena jako předpokládané sídlo krále.¹³⁶⁴ Tuto hypotézu podporuje do jisté míry zejména sochařská výzdoba domovního průčelí.¹³⁶⁵ Dům, původně sestávající z obytné věže a jižního křídla,¹³⁶⁶ byl v přízemí věže vybaven vstupní halou a dvěma prostornými sály v prvním i druhém patře. Prostora v prvním patře byla opatřena velkými okny s kamennými sedátky a sloužila patrně jako reprezentační sál, stupňovitá arkáda naproti vstupu v sále v druhém patře naznačovala dřívější přítomnost královského trůnu, k němuž mohl přináležet nález zvířecí hlavičky coby zakončení

¹³⁵⁸ „V oněch dnech český král Jan pod záminkou krajní potřeby přerušil a na ten čas překazil jedno dílo velmi doporučení hodné, totiž práci o náhrobku a ozdobě hrobu svatého Václava mučedníka na hradě Pražském, dílo s mnohým úsilím započaté a přichystané. Neboť sám král Jan najednou sebral a svým věřitelům zastavil obrazy svatých, přemnohé stříbrem umělecky už vykládané a k jejich podobě už většinou úplně dohotovené. Byla pak váha těch peněz pět set pražských hřiven. K nim věnoval mladý Karel dvě stě hřiven ze své pokladny, zbytek sehnala celá diecéze pražská sbírkami.“ Durynský – Žitavský (pozn. 901), s. 414.

¹³⁵⁹ Josef Šusta, *České dějiny II/3. Otec a syn, 1333–1346*, Praha 1946, s. 219.

¹³⁶⁰ Stehlíková (pozn. 1319), s. 440–445, s. 445.

¹³⁶¹ Margue, „Regum de stirpe“ (pozn. 1323), s. 255–258.

¹³⁶² Ibidem, cit. s. 258.

¹³⁶³ Tento termín používá ve vztahu k tomuto pravděpodobnému královskému sídlu Klára Benešová. Viz Benešová (pozn. 1345), s. 158.

¹³⁶⁴ Benešová (pozn. 1316), s. 81–82.

¹³⁶⁵ Benešová (pozn. 1317), s. 89.

¹³⁶⁶ Východní a severní křídlo bylo dostavěno později a příčné západní křídlo se nedochovalo.

madla.¹³⁶⁷ V přízemí a v prvním patře jižního křídla domu se patrně nacházely dvě kaple. Použití stejného typu architektonických článků svědčí o tom, že stavba vznikala v rychlém tempu pod vedením jedné stavební huti.¹³⁶⁸

Starost Jana Lucemburského o rodové hrabství vypovídá o panovnickově skutečném zájmu udržovat prosperitu držav, které měl panovník pod svou správou, což se mu ovšem dařilo zejména tam, kde mohl volně uplatňovat vlastní moc. Řada pozitivních zpráv se ovšem zachovala o sídlech Jana Lucemburského mimo území Českého království. Doložena je péče českého krále o své rodné lucemburské sídlo, kde panovník nechal zřídit další oltář v hradní kapli a příslušně ji zaopatřil.¹³⁶⁹ Podle sekretáře českého krále Guillema de Machaut byl Janovým oblíbeným sídlem hrad Durbuy, kde podle popisu sekretáře stávala na nádvoří kašna z černého a bílého mramoru a který obklopovaly sady a zahrady.¹³⁷⁰ Kombinace mramorů na kašně byla přitom podle Kláry Benešovské typická pro náhrobky členů lucemburského rodu.¹³⁷¹ Janovým dalším výstavným sídlem byla královská rezidence mezi městskými branami Saint-Honoré a Montmartru, kterou Jan Lucemburský dostal od francouzského krále Filipa IV. v únoru roku 1328. Rezidence, původně nazývaná Maison de Nesle, se během období, kdy zde král sídlil, začala nazývat Hôtel de Bohême.¹³⁷² Dobré vztahy s francouzským králem vynesly Janu Lucemburskému další sídelní lokalitu – po procesu s Robertem d'Artois roku 1332 mu připadl do vlastnictví také hrad Mehun-sur-Yèvre.¹³⁷³ Také během let Janovy italské signorie našel českých král řadu „výstavných příbytků“. V Modeně a v Parmě mu byly k dispozici dva městské paláce.¹³⁷⁴ V Lucce naopak učinil svým sídlem pevnost Augustu, kde se ubytoval ve věžovitém královském paláci uvnitř pevnosti. Pevnost byla srovnávána s předpokládanou rezidencí Jana Lucemburského v Domě U Kamenného zvonu.¹³⁷⁵ Zmíněný výčet sídelních možností Jana Lucemburského a problematické postavení krále v jeho vlastním království zřejmě panovníka výrazně nemotivovaly k obnově sídla českých králů na Pražském hradě.

¹³⁶⁷ Případně se jedná o zbytky stop po původní obytné komnatě. Klára Benešovská, Dům U Kamenného zvonu jako městská královská rezidence, in: idem (pozn. 132), s. 62–64, s. 64.

¹³⁶⁸ Ibidem, s. 66.

¹³⁶⁹ Benešovská (pozn. 1345), s. 148.

¹³⁷⁰ Ibidem, s. 149.

¹³⁷¹ Ibidem, s. 150.

¹³⁷² Ibidem, s. 151.

¹³⁷³ Ibidem, s. 153.

¹³⁷⁴ Ibidem, s. 155.

¹³⁷⁵ Ibidem, s. 156.

Král nadto trávil spousta času na cestách,¹³⁷⁶ čemuž se přizpůsobovala i podoba jeho královského dvoru.¹³⁷⁷ Dvůr českého krále obvykle nečítal velké množství osob a jeho skladba se často měnila,¹³⁷⁸ podle Lenky Bobkové se dal svým charakterem zařadit spíše k malým každodenním dvorům.¹³⁷⁹ V prvních letech vlády Jana Lucemburského požívali značného významu na dvoře mohučský arcibiskup Petr z Aspeltu společně s Bertholdem VII., hrabětem z Hennebergu.¹³⁸⁰ Čechům byl přítom, zvláště v prvních letech Lucemburkovy vlády, do značné míry upírán přístup do králova úzkého kruhu rádců,¹³⁸¹ což podle Bobkové vytvářelo dojem jakéhosi dvojstupňového systému. Zdeněk Žalud se ovšem domnívá, že i přes všechny odsudky kronikáře Petra Žitavského byl na dvoře tohoto českého krále zastoupen i dostatek českých držitelů dvorských úřadů.¹³⁸² Že byla česká strana v určité formě v okruhu dvoru Jana Lucemburského přítomna, lze doložit na králových mezinárodních podnicích. Z dochovaných listin je zřejmé, že čeští páni, jako byl Jindřich ml. z Lipé, Petr z Rožmberka a Těma z Koldic, se účastnili královy výpravy do Litvy. Jako ručitelé se čeští páni objevují i ve smlouvě Jana Lucemburského s Ludvíkem Bavorem z 24. srpna roku 1332 a stejně tak později ve frankfurtské smlouvě z 20. března 1339.¹³⁸³ Mezi tzv. dvorskou šlechtu lze z hlediska postavení a přístupu již zařadit pány z Bergova, Koldic či Viléma z Valdštejna.¹³⁸⁴

¹³⁷⁶ Bobková (pozn. 1201), s. 130.

¹³⁷⁷ Ibidem, s. 129.

¹³⁷⁸ Ibidem, s. 130.

¹³⁷⁹ Ibidem, s. 130.

¹³⁸⁰ Ibidem, s. 130–131.

¹³⁸¹ Ibidem, s. 128.

¹³⁸² Zdeněk Žalud, Tzv. užší dvůr Jana Lucemburského a markrabího Karla, in: Dvořáčková-Malá – Zelenka (pozn. 701), s. 127–146, s. 129.

¹³⁸³ Ibidem, s. 131.

¹³⁸⁴ Ibidem, s. 132.

6.3 Italianismy v českých zemích v první polovině 14. století a jejich vztah dvorskému umění

6.3.1 Zlatnická precióza

Zlatnická produkce odrážející způsob italského uměleckého zpracování drahých kovů byla patrně v českých zemích v první polovině 14. století do velké míry výsledkem importu nebo činností italských zlatníků přímo na území Českého království. Nelze ovšem vyloučit ani případy, kdy byli čeští zlatníci posíláni „na zkušenou“ do Itálie, aby se tam přiučili svému řemeslu. Je doloženo, že již Václav II. poslal některé zlatníky, mezi nimiž mohl být i jeho oblíbený zlatník mistr Konrád,¹³⁸⁵ do Itálie, aby se zde naučil opracovávat drahé kameny.¹³⁸⁶

O běžnosti importu zlatnických děl z Apeninského poloostrova do českých zemí svědčí například zápis uvedený v inventáři břevnovského kláštera z konce 13. století, který zmiňuje jednu „*cristallina monstrancia Veneciis empta*.“¹³⁸⁷ Vedle Benátek to dále byla toskánská oblast, která hrála důležitou roli pro recepci italských zlatnických technik, zejména translucidního smaltu, na území Českého království. Pozitivním podnětem v této oblasti mohl být příchod florentských finančníků v závěru 13. století.¹³⁸⁸ Vliv italské kultury se v dané době projevil také v Královském horním právu (*Ius Regale Montanorum*), který byl navržen podle zákoníku Gozzia z Orvieta, přičemž se zároveň i nadále vycházelo ze staršího jihlavského německého hornického zákoníku.¹³⁸⁹

Další vlna Florentinů přišla do Českého království k roku 1325, když Jan Lucemburský zahájil ražbu zlatého florénu.¹³⁹⁰ Mezi příchozími byl i jistý Balbinus Lombardus, který připravil razidlo pro zlatou minci.¹³⁹¹ Již rok předtím je také zaznamenáno, že Jan Lucemburský nebránil vytvoření prvního bratrstva zlatníků v českých zemích.¹³⁹²

¹³⁸⁵ Stehlíková (pozn. 1319), s. 441.

¹³⁸⁶ Dana Stehlíková, Some enamels of the XIVth century from Czech collections, in: *Annali di Scuola normale superiore in Pisa. Classe di lettere e filosofia XXIV*, 1994, č. 2–3, s. 643–660, s. 645.

¹³⁸⁷ Tadra (pozn. 1203), cit. s. 40, pozn. 3.

¹³⁸⁸ Winfried Reichert, Oberitalienische Kaufleute und Montanunternehmen in Ostmitteleuropa während des 14. Jahrhunderts, in: Uwe Bestmann – Franz Irsigler – Jürgen Schneider (edd.), *Hochfinanz, Wirtschaftsräume, Innovationen. Festschrift für Wolfgang von Stroomer I*, Trier 1987, s. 270–356, s. 274.

¹³⁸⁹ CIB I, Praha 1867, s. 265–435.

¹³⁹⁰ Militký (pozn. 1275), s. 577–578.

¹³⁹¹ Ibidem, s. 578.

¹³⁹² Stehlíková (pozn. 1319), s. 443.

Vedle těchto přímých zpráv o kontaktech s Apeninským poloostrovem v širší oblasti obrábění kovů jsou také pravidelně zaznamenáváni zlatníci, kteří podle svých přívlastků pocházeli z jižních zemí, nikoliv však přímo z Itálie. Roku 1305 například král zaplatil za provedení šperků zlatníkovi jménem Johannes de Graecus, o němž je známo, že v českých zemích působil až do roku 1327.¹³⁹³ Jeho syn a řada dalších zlatníků podobného přívlastku pak byli na českém území aktivně činní v druhé polovině 14. století.

Později, na počátku 30. let přišli do českých zemí zlatníci z Pisy – Nicolaus de Pisa a jeho bratři Francesco a Simon.¹³⁹⁴ Simon z Pisy zastával úřad mincmistra a stal se držitelem koncesí pro všechny české „hory“ a doly. Před rokem 1345 je zmíněn Anastasius, jenž měl titul „*Regis Boemiae urborarius et magister monetae in Montibus Chuttis, concessor generalis omnium stollonum, montium, meatum et laneorum per Boemiam et Moraviam*“.¹³⁹⁵ Naposledy pak ještě před rokem 1350 přišli do Prahy Andreas a Tomas, tentokrát opět zlatníci z Florencie¹³⁹⁶, a jsou zmiňováni jako „*custodes et supremi gewardatores auri et argenti per totum regnum Boemie*“¹³⁹⁷. Jména „B. Lombardus“ a další jména důlních mistrů, mincířů a zlatníků lze nalézt i v pozdějších záznamech z druhé poloviny 14. století, což jen podporuje předpoklad, že italským zlatníkům se v Českém království bohatém na stříbro i nadále dařilo a od toho se mohl odvíjet i další vývoj zlatnické produkce v Čechách.¹³⁹⁸

Jasným dokladem přejímání italských zlatnických technik, případně importu italských zlatnických děl, je používání techniky translucidních smaltů. U dochovaných zlatnických prací, které se dodnes nacházejí v českých sbírkách, je nutné zohlednit, že není přesně písemně doložena doba, kdy se předměty na české území skutečně dostaly. Ve fondu dochovaných zlatnických prací na našem území, spadajících do sledovaného období, se nacházejí především církevní předměty spojené se světeckým kultem a katolickým bohoslužebným ritem.

Mezi nejranější dochované zlatnické práce, které vykazují kontakt s oblastí Apeninského poloostrova, lépe řečeno s oblastí sienské zlatnické produkce, která

¹³⁹³ Stehlíková (pozn. 1386), s. 646.

¹³⁹⁴ František Palacký, *Ueber Formelbücher zunächst un Bezug auf boehmische Geschichte* I, Praha 1842, s. 353.

¹³⁹⁵ Stehlíková (pozn. 2), cit. s. 648. – Tadra (pozn. 1203), s. 92–94.

¹³⁹⁶ Stehlíková (pozn. 1386), s. 648.

¹³⁹⁷ Ibidem, s. 649. – Josef Teige (ed.), *Staroměstský formulář ze XIV. století dle rukopisu kláštera Vyšebrodského*, Praha 1906. – Emanuel Leminger, *Královská mincovna v Kutné Hoře*, Praha 1912, s. 287.

¹³⁹⁸ Stehlíková (pozn. 1386), s. 648–649.

využívala uplatnění translucidního smaltu, lze zařadit stříbrný pozlacený kalich z Lipnice,¹³⁹⁹ který je osazen dvanácti medailony zdobenými matným smaltem *champlevé* na stříbrném podkladu. Kalich byl do Uměleckoprůmyslového muzea zakoupen roku 1896 z farního kostela sv. Víta v Lipnici, který přináležel ke hradu Lipnice, založenému Raymundem z Lichtemburga, a jenž později v letech 1370–1376 vlastnil císař Karel IV.¹⁴⁰⁰ Medailony zdobené technikou matného smaltu patrně pocházejí přímo ze sienského uměleckého centra, odkud se tento artikl exportoval jako polotovar, a mohly být zhotoveny v letech 1320–1340. Kalich byl patrně vytvořen až později kolem let 1340–1350.¹⁴⁰¹ Figury na medailonech zdobících nohu a uzel kalichu, smaltová technika i tepané dekorace odkazují na sienské zlatnictví sledující tvorbu Guccia di Mannaia.¹⁴⁰²

Jedním z dalších importů je patrně pozlacená stříbrná relikviářová kapsule z tzv. rukavice sv. Vojtěcha.¹⁴⁰³ Na kapsuli ve tvaru hexalobu¹⁴⁰⁴ je vyobrazen sv. Benedikt sedící na trůnu v „majestátu“ a držící v ruce kříž a nápisovou pásku s nápisem „+ S. BENEDICTY“, kříž je zdoben translucidním smaltem. Zatímco pontifikální rukavice vznikla patrně již ve 13. století,¹⁴⁰⁵ kapsule byla přidána později ve 14. nebo nejpozději v 17. století.¹⁴⁰⁶ Oděv opata na kapsuli má jemně modelovanou draperii, která svým provedením upomíná na translucidní produkci smaltů z Toskánska,¹⁴⁰⁷ je

¹³⁹⁹ Kalich z Lipnice, 1340–1350, Praha (?), pozlacené stříbro, v. 20 cm, Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum, inv. č. 7090. Ibidem, s. 650–653. – Dále: Karel Vlastislav Zap, *Památky archeologické a místopisné V*, 1859, s. 80. – Eduard Šittler – Antonín Podlaha, Smaltovaný kalich z Lipnice, *Method XXII*, 1896, s. 33–34. – Emanuel Poche, *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praha 1984, s. 447. – Libuše Uřešová, Kalich z Lipnice, in: Dagmar Hejdová (ed.), *Středověké umělecké řemeslo ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze* (kat. výst.), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1986, kat. č. 98.

¹⁴⁰⁰ Jelikož kaple hradu nemá inventář a v inventáři farního kostela nebyl kalich zaznamenán, nelze vyloučit, že se sem kalich dostal až později ve 14. století, v době, kdy byl kostel ve vlastnictví Karla IV. či později. Ibidem, s. 653.

¹⁴⁰¹ Stehlíková se nicméně přiklání k názoru, že kalich byl vytvořen přímo v Sieně, patrně však zlatníkem ze střední Itálie, který se přišel do Sieny vyškolit, nebo Italem, který dlouhodobě působil mimo svou vlast. Nezvyklé zvonové tvarování kalichu bylo běžnější až v 15. století; Stehlíková proto nevyklučuje možnost, že kalich byl později upravován. Ibidem, s. 652.

¹⁴⁰² Ibidem, s. 651.

¹⁴⁰³ Pokladnice katedrály sv. Víta v Praze, inv. č. K-3. Ibidem, s. 653–656. – Antonín Podlaha – Eduard Šittler, *Der Prager Domschatz zu Sankt Veit*, Praha 1903, s. 173. – Emanuel Poche, Umělecká řemesla, in: Jaroslav Pešina (pozn. 94.), s. 346. – Nina Bažantová – Dana Stehlíková, Pontifikální rukavice sv. Vojtěcha, *Památky a příroda VII*, 1987, s. 400–408.

¹⁴⁰⁴ Stehlíková (pozn. 1386), s. 654.

¹⁴⁰⁵ Ibidem, s. 654.

¹⁴⁰⁶ Od daného období rukavice sloužila jako relikvie sv. Vojtěcha. Ibidem, s. 654.

¹⁴⁰⁷ Dana Stehlíková srovnává jemně modelovanou draperii postavy s relikviářem sv. Donáta z kostela Santa Maria Assunta v Arezzu či relikviářem Sacro Corporale z roku 1338 z pokladnice orvietské katedrály. Ibidem, s. 654.

však pravděpodobné, že tento kousek mohl být vyroben již někde Praze v letech 1340–1360.¹⁴⁰⁸

Posledním příkladem předmětů, na jejichž výzdobě se uplatnila technika translucidního smaltu, jsou kalich¹⁴⁰⁹ a paténa¹⁴¹⁰ z Milevska, které byly roku 1930 vykopány ve vinohradu poblíž premonstrátské kanonie v Milevsku.¹⁴¹¹ Pozlacený stříbrný kalich je zdoben čtyřmi matnými smaltovými medailony na stříbře na noze a šesti medailony s translucidním smaltem *en basse taille* na uzlu. Tepaná paténa, rovněž zhotovená z pozlaceného stříbra, má tvar pentalobu a je bez zdobení. Českou, potažmo pražskou provenienci kalichu přitom podporuje přítomnost českých polodrahokamů (tři ametysty řezané v cabochons).¹⁴¹² Stehlíková se domnívá, že tvůrce kalichu z Milevska nebyl italského původu, ale patřil pravděpodobně k mistrům, kteří přišli do Prahy z Řezna, Landshutu nebo Vídně.¹⁴¹³ Badatelka dále poukázala na skutečnost, že čtyři stylisticky podobné medailony s hlavami evangelistů, jaké se objevují na milevském kalichu, byly vytepany na měděné desce románského evangelistáře Cim 3 z Pražské kapitulní knihovny katedrály sv. Víta.¹⁴¹⁴

6.3.2 Pečeti

Do pečetní produkce vznikající v českých zemích zasáhly příklady pečetních vzorů souvisejících s dvorským prostředím o poznání méně, než tomu bylo v případě Uherského království. Vyhnuly se královským pečetím, kdy pro pečetí krále Jana Lucemburského byly voleny s výjimkou prvních let pečetní vzory francouzské a vzory odkazující na lucemburskou hraběcí tradici. Předlohy pro pečetí určené českému králi vycházely zejména ze vzorů jeho otce a dalších blízkých příbuzných.

Italské vzory pečetí tak pronikly do odlišné sféry, než byl nejužší kruh královského dvoru. Dana Stehlíková¹⁴¹⁵ zaznamenala několik příkladů, u kterých se

¹⁴⁰⁸ Ibidem, s. 654.

¹⁴⁰⁹ Kalich z Milevska, 1330-1340, Čechy, pozlacené stříbro, v. 15,5 cm, Praha, Strahov. Ibidem, s. 656–657. – Jan Květ, Dva kalichy z Táborska, *Umění* VI, 1938, s. 538–551.

¹⁴¹⁰ Paténa z Milevska, 1330-1340, Čechy, pozlacené stříbro, d. 16 cm, Praha, Strahov. Ibidem, s. 656.

¹⁴¹¹ Jan Květ, Dva kalichy z Táborska, *Umění* VI, 1938, s. 538–551.

¹⁴¹² Poche (pozn. 1399), s. 487.

¹⁴¹³ Stehlíková (pozn. 1386), s. 657.

¹⁴¹⁴ Ibidem, s. 657.

¹⁴¹⁵ Dana Stehlíková, Středověké umělecké památky z Břevnova. Umělecké řemeslo, in: Milena Bartlová – Pavel Hrach – Anastáz Opasek et al., *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově. Výstava k oslavám*

projevilo přijetí italských uměleckých předloh, k čemuž mohlo dojít buď zprostředkovaně, či přímo (jejich autorem mohl být italský mistr). Do širších uměleckých komparačních souvislostí některé z pečeti následně zařadil Romuald Kaczmarek.¹⁴¹⁶

Vzory italské pečetní produkce a italského sochařství se projevily na pečeti určené pro vyšehradského kanovníka Volklina z Belgern.¹⁴¹⁷ Kanovník vystudoval vysoké učení právnické v Boloni¹⁴¹⁸ a pečeť užíval v období 20. až 40. let 14. století. Boloňské prostředí mělo patrně i vliv na podobu jeho pečeti, jejíž typář byl zhotoven podle italských vzorů nebo snad přímo italským zlatníkem. Dalším příkladem, který podle Stehlíkové zřetelně poukazuje na italský původ typáře, je pečeť pražského kanovníka Michaela Volklinova.¹⁴¹⁹

Jedním z významných příkladů recepce italských vzorů je pečeť Předbora, opata benediktinského kláštera v Břevnově u Prahy v letech 1336–1360. Už Stehlíková poukázala na výjimečnost této pečeti, která měla být inspirována italskou plastikou, konkrétně tvorbou Tina Camaiana.¹⁴²⁰ Kaczmarek se posléze pokusil pečeť více zasadit do kontextu italského umění a poukázal na možná vzorová východiska. Nejbližší paralelu našel v pečeti biskupa Guida Tarlatiho z Arezza,¹⁴²¹ která vznikla někdy po roce 1321.¹⁴²² V sochařské produkci pak spíše než v dílech italského sochaře Tina di Camaino našel vzor v sochařské realizaci náhrobku rodiny Bardi v kapli Santa Croce ve Florencii, pocházejícího z 30. let 14. století. Postavu opata srovnává s postavou apoštola či proroka z náhrobku Giualterotta Bardi (?) v kapli sv. Ludvíka v kostele Santa Croce, který byl zhotoven mezi lety 1330–1340 a jehož realizace bývá někdy spojována s Agnolem di Ventura.¹⁴²³ Prototypem pro tento druh postavy by podle

milénia založení kláštera (kat. výst.), Benediktinské arcidiocézie sv. Vojtěcha a sv. Markéty v Praze-Břevnově – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze – Národní galerie – Státní ústřední archiv v Praze 1993, s. 41–43, s. 42.

¹⁴¹⁶ Romuald Kaczmarek, *Od drobnej plastyki do form monumentalnych. Włoscy organizatorzy mennic, mincerze i rytownicy*, in: idem (pozn. 563), s. 74–103, s. 77.

¹⁴¹⁷ Dana Stehlíková, *Nejstarší pečeti vyšehradské kapituly a jejího duchovenstva do roku 1420*, in: Jiří Huber – Bořivoj Nechvátal (edd.), *Královský Vyšehrad. Sborník příspěvků k 900. výročí úmrtí prvního českého krále Vratislava II. (1061–1092)*, Praha 1992, s. 171–186, s. 182.

¹⁴¹⁸ Tadra (pozn. 1203), s. 181, s. 159.

¹⁴¹⁹ Stehlíková (pozn. 1417), s. 182.

¹⁴²⁰ Stehlíková (pozn. 1415), s. 42.

¹⁴²¹ Kaczmarek (pozn. 1416), s. 77.

¹⁴²² Pečeť je dnes uložena v Museo Nazionale del Bargello ve Florencii.

¹⁴²³ Kaczmarek (pozn. 1416), s. 77.

Kaczmarka mohla být socha sv. Savina z horní části fasády sienského dómu, která vznikla okolo roku 1300 a dnes je uložena v Museu dell'Opera del Duomo v Sieně.¹⁴²⁴

Podle Stehlíkové¹⁴²⁵ provedla Předborovu pečeť tatáž dílna, která zhotovila také pečeť pro opata Ortwina z cisterciáckého kláštera v Sedlci, přičemž Předborova pečeť má podle badatelky blíže k monumentální plastice.

Na závěr je třeba říci, že množství příkladů italsky orientované pečetní produkce v českých zemích pro dané období se ve srovnání se situací panující v sousedních Uhrách jeví jako poněkud skrovnější.

6.3.3 Plastika

Ve srovnání s malířskou oblastí byly projevy umělecké výměny mezi Apeninským poloostrovem a českými zeměmi ve sféře sochařského tvarosloví v první polovině 14. století poměrně sporé. Umělecká výměna mezi českými zeměmi a Apeninským poloostrovem se v sochařské oblasti omezovala spíše na médium drobné plastiky a zlatnictví; jednalo se především o importy, lze však předpokládat i cesty italských zlatníků do českých zemí.¹⁴²⁶ Ve sféře monumentální plastiky se odraz italských sochařských komponentů projevovat v českých zemích jen velmi omezeně a v náznacích.

Sochařský materiál dochovaný na území dnešní České republiky bohužel příliš nedovoluje dále rozvíjet myšlenku přímé umělecké výměny mezi českou a italskou sochařskou produkcí. Objevují se ovšem příklady, na kterých lze určitě náznaky nepřímé umělecké výměny s oblastí italského sochařství pozorovat. To se týká zejména sféry specifických technik a materiálů.

V písemných pramenech se lze například dočíst, že pražský biskup Jan IV. z Dražic si ještě za svého života nechal v Benátkách objednat speciální materiál pro svůj náhrobek: „*tabulas sivve asseres cypressinas magne quantitatis pro arca sive capsula ex eis facienda pro corpore suo per Pragenses institores in Veneciis conquisivit etc.*“¹⁴²⁷

¹⁴²⁴ Ibidem, s. 77.

¹⁴²⁵ DS [Dana Stehlíková], heslo IV /08/. Pečeť opata Předbora, in: (pozn. 1415), s. 47.

¹⁴²⁶ Jejich příchod do českých zemí mohl být výrazněji motivován nejprve pozváním florentských bankéřů králem Václavem II. roku 1300 do Kutné Hory [Reichert (pozn. 1388), s. 274] a rovněž tak později roku 1325 novým pozváním florentských mistrů do Českého království s cílem zavést novou zlatou minci florén [Militký (pozn. 1275), s. 577–578].

¹⁴²⁷ Tadra (pozn. 1203), s. 36, cit. pozn. 4.

Text sice nesděljuje, zda měl být náhrobek ozdoben, nicméně se jedná o skvělý doklad obchodu s benátským zbožím určeným pro vyšší zámožné společenské vrstvy.

Jako o jednom z prvních italianismů dotýkajících se oblasti sochařské produkce lze uvažovat o polychromii sochy Madony z Velkého Meziříčí – za předpokladu, že je polychromovaná vrstva původní. Polychromie dezénové draperie sochy zřejmě vycházela ze vzoru benátských brokátů orientálního charakteru¹⁴²⁸ a po tvůrci sochy, Mistru Michelské madony, mohlo být podle názoru Ivo Hlobila zřejmě uplatnění tohoto motivu speciálně vyžadováno, neboť na jiných sochách zhotovených tímto mistrem se dezénová vrstva nevyskytuje.¹⁴²⁹

Jiným příkladem, který opět vypovídá o použití specifické techniky spíše než o umělecké výměně na poli monumentálního sochařství, je řezbářský christologický cyklus z perleti, který byl později využit na výzdobu plenáře sv. Markéty.¹⁴³⁰ Podle Stehlíkové¹⁴³¹ byl tento cyklus proveden italským řezáčem, činným patrně při břevnovském klášteře někdy během působení opata Předbora v letech 1336–1360. Hypotézu o možné činnosti italských zlatníků a řemeslníků při břevnovském klášteře podporuje i příklad opatovy vlastní pečeti, která odkazuje na toskánské pečetní a sochařské předlohy.¹⁴³²

Do období první poloviny 14. století tak lze ze sochařské produkce vznikající na území Českého království zahrnout jedinou sochu větších proporcí, než jsou uvedené příklady. Jedná se o krucifix z kláštera pražských barnabitek, jehož neobvyklé tělesné uchopení patrně vycházelo – alespoň dle mínění Alberta Kutala¹⁴³³ – z nepřímých italských vzorů¹⁴³⁴: „Zároveň je ovšem patrné, že živelný a živoucí tvar italského sochaře v Praze zplošněl a zeschl ve formuli, kterou však italský předloha ještě zřetelně prosvítá. Přesto však nelze uvažovat o přímé a konkrétní závislosti. Italské výtvarné myšlení se k nám v polovině století hrnulo širokým proudem a přinášelo s sebou také hotové formulace, jež se vyskytují stejně u nás jako např. v Rakousku a Slezsku, nicméně nelze vztahy k italskému sochařství 14. století pominout, třeba se ještě

¹⁴²⁸ Ivo Hlobil, Madona s lotosovými květy ve Velkém Meziříčí. Italizující dezénová polychromie na soše Michelského mistra z 30. let 14. století, in: Hlobil – Rywiková (pozn. 792), s. 107–117.

¹⁴²⁹ Ibidem, s. 114.

¹⁴³⁰ Plenář je dodnes uložen v břevnovském klášteře.

¹⁴³¹ Stehlíková (pozn. 1415), s. 42.

¹⁴³² Ibidem, s. 42.

¹⁴³³ Kotal (pozn. 93), s. 129.

¹⁴³⁴ Na stylistické souvislosti sochy s italským sochařstvím upozornil již Joseph Opitz, který ji zařadil do okruhu děl, k níž se recepce italských slohových prvků dostala přímou cestou – přímým kontaktem s italským sochařstvím. Opitz (pozn. 90), s. 19–29, s. 26–29.

*nepodařilo prokázat přímý vliv.*¹⁴³⁵ Je signifikantní, že socha vznikla v závěru první poloviny 14. století, a tedy časově spadá do doby vzniku prvních silně italizujících deskových obrazů na našem území.

Otevřenou zůstává otázka zařazení cestovního oltáře z Moravské galerie v Brně. Ačkoliv se nesporně jedná o neapolský import, není jisté, ve které době se oltářik dostal na české území. Zatímco Olga Pujmanová se domnívá, že do Českého království mohl oltářik dorazit už krátce po době svého vzniku,¹⁴³⁶ recentní studie Vicenzi Lucherini naopak tuto možnost zcela vylučuje a badatelka předpokládá, že se jednalo spíše o dar uherské královně Alžbětě Piastovně, kterým mohla být poctěna během své cesty do Neapole v roce 1343.¹⁴³⁷ Pokud připustíme možnost, že cestovní oltářik dorazil na naše území již v první polovině 14. století, pak by vliv tohoto importu na domácí produkci nebyl patrně příliš výrazný.

6.3.4 Nástěnná malba v českých zemích a italianismy

Dochované příklady nástěnné malby ovlivněné novými italskými výrazovými prvky nejsou tak početné, jako tomu bylo v případě ranějších nástěnných maleb v Uhrách, přesto se v nástěnné malbě v českých zemích vyskytují případy, kdy byl do tradičních schémat inkorporován nový italský element. Nejčastěji přitom byly recipovány prvky, které zobrazovaly trojrozměrnou architekturu, která se tak jeví jako malířské téma pro české malíře nejatraktivnější.

Pronikání italských prvků do nástěnného malířství se odehrávalo v dostatečně širokém rozptylu na poměrně rozlehlém území Českého království. Vzhledem k omezenému počtu dochovaného materiálu je samozřejmě otázkou, které lokality zasáhla vlna recepce trojrozměrných architektonických prvků nejdříve. Nic ovšem nenasvědčuje tomu, že by kdy do českých zemí v tomto období doputoval nějaký italský malíř školený v oblasti nástěnné malby. Nové výtvarné prvky se do české malby dostávaly zprostředkovaně, patrně prostřednictvím náčrtníků a rukopisů, případně deskových obrazů. Jen v několika případech lze patrně uvažovat o zprostředkování principů kompozice přímo z média monumentální nástěnné malby.

¹⁴³⁵ Kutal (pozn. 93), s. 129.

¹⁴³⁶ Pujmanová (pozn. 111), s. 25, pozn. 95.

¹⁴³⁷ Lucherini (pozn. 428), s. 779.

Jedním z těchto příkladů je dochovaná nástěnná malba zobrazující Smrt Panny Marie z kostela sv. Jakuba v Pohořelicích,¹⁴³⁸ která je zároveň považována za nejranější doklad umělecké výměny v oblasti nástěnného malířství mezi českou nástěnnou malbou a malbou Apeninského poloostrova.¹⁴³⁹ Malba je doprovázena nápisem datovaným rokem 1323, v němž je zmíněno jméno zakladatele oltáře Panny Marie, vikáře olomouckého biskupa Konráda. Jaroslav Pešina považoval za sféru recepce slohových prvků středoitalskou oblast,¹⁴⁴⁰ čemuž měla nasvědčovat i jistá monumentální koncepce a kompoziční jasnost malby. Vedle trojrozměrné kompozice prostoru badatel pozoroval i snahu o modelaci objemu barvou. Tak jako i ve všech následujících příkladech nástěnných maleb se podle Pešiny jednalo o zprostředkovanou znalost italského malířství, která se na naše území dostala prostřednictvím rakouských nebo uherských zemí.¹⁴⁴¹ S kvalitou malby je pak spojována skutečnost, že Pohořelice byly věnným městem českých královen a od roku 1318 měly též patronátní právo.

Pohořelickou Smrt Panny Marie lze jistě považovat za poměrně časný doklad proniku nových italských malířských prvků do nástěnného malířství; v dalších příkladech, které malbu časově následují, lze však spíše hovořit o úspěšných a méně úspěšných pokusech a snahách inkorporovat do nástěnné malby jisté náznaky prostoru. Tyto jsou ovšem zároveň konstantně potlačovány tradičním používáním lineární kresebnosti. Na jedné straně lze jistě hovořit o snaze o uvědomělou reflexi ze strany lokálních umělců, na druhé straně však tato reflexe není ještě podpořena dostatečnou přítomností vzorů italské malby.

Výše popsané symptomy odrážejí i následující malby, řazené do sledovaného období první poloviny 14. století. Ve scénách Smrti Panny Marie obvykle v tomto směru vyniká prostorová konstrukce lůžka Panny Marie. Zmíněný ikonografický námět s tímto prostorovým prvkem lze nalézt na nástěnné malbě na severní stěně kostela Narození Panny Marie v Průhonicích¹⁴⁴² a na nástěnných malbách v Malenicích¹⁴⁴³

¹⁴³⁸ Pešina (pozn. 95), s. 162–166.

¹⁴³⁹ Mladší je pouze Ukřižování z kostela Narození Panny Marie v Písku, které je ovšem formováno zejména byzantským způsobem malby, a tedy neodráží prvky nového malířského jazyka. Ibidem, s. 155.

¹⁴⁴⁰ Ibidem, s. 72.

¹⁴⁴¹ Naposledy též Knoflíček potvrdil přítomnost vzoru trecenteskni malby, jehož účín však omezil pouze na celkové kompoziční uspořádání malby, typiku postav hodnotil jako umenšenou použitím lineárních linií. Tomáš Knoflíček, *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*, Olomouc 2009, s. 149. – Dále idem, kat. č. 228, in: Majer (pozn. 129), s. 532–533.

¹⁴⁴² Jaromír Pešina poukázal na stylovou příbuznost maleb řazených do období kolem roku 1330 se slohovou charakteristikou Pasionálu abatyše Kunhuty. Pešina (pozn. 95), s. 182–190, s. 189. – Se stylem Pasionálu abatyše Kunhuty byl spojován i společný motiv Bolestného Krista (kol. 1330). Nověji však Zuzana Všetěčková shledala i řadu odlišných prvků mezi oběma analogickými kompozicemi. Zuzana

(v obou případech se malba dochovala ve špatném stavu). Na dalších příkladech je lůžko opět již provedeno spíše poměrně lineárně.¹⁴⁴⁴

V následujících případech z první poloviny 14. století se uplatňuje zejména důraz na propracované architektonické konstrukce, které však opět doplňují lineárně pojednané postavy. Výmluvným příkladem tohoto jevu jsou nástěnné malby z kostela sv. Mikuláše v Kašperských Horách z doby kolem roku 1330.¹⁴⁴⁵

Další trojrozměrnou architekturu (tentokrát se jedná o bránu) lze nalézt na nástěnné malbě zobrazující Smrt deseti tisíc panen, která se nachází v sakristii kostela sv. Havla v Myšenci.¹⁴⁴⁶ Trojrozměrně ztvárněná architektura věže se objevuje ve scéně Zvěstování Panně Marii v kostele sv. Vavřince v Brandýse nad Labem, kde je trojrozměrně provedeno i lůžko na malbě s výjevem Smrti Panny Marie.¹⁴⁴⁷ Nebývalou plasticitu pojednání drapérie vykazuje malba zobrazující Narození Jana Křtitele z kaple sv. Dominika při kostele sv. Václava v Opavě ze 40. let 14. století, modelace draperie je však pravděpodobně až výsledkem pozdějších úprav.¹⁴⁴⁸

Vedle uplatnění trojrozměrné architektury se ve 40. letech prosadil i prvek prizmatického terénu. Ten lze nalézt na nástěnných malbách v klášterním kostele minoritů v Jindřichově Hradci ve scéně Zvěstování Panně Marii vyobrazené po stranách triumfálního oblouku.¹⁴⁴⁹ V horní části hlavní lodi kostela jsou dále znázorněny postavy apoštolů, které doprovází trojrozměrně podaná věžovitá architektura. Dalším z případů využití efektu prizmatického terénu je nástěnná malba z kostela Narození Panny Marie v Holubicích.¹⁴⁵⁰ Prizmatický terén se objevuje ve scénách Kamenování sv. Štěpána a Stětí sv. Kateřiny, zhotovených kolem roku 1340 v severní předsíni kostela. Malby

Všetečková, Průhonice (okres Praha-východ), kostel Nanebevzetí Panny Marie, in: idem, *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 2011, s. 243–249, s. 245.

¹⁴⁴³ Pešina (pozn. 95), s. 215–216.

¹⁴⁴⁴ Další příklady se například objevují v kostele sv. Václava v Bubovicích a v kostele sv. Jiří v Čebíně, kde je však náznak jakékoliv plasticity minimální.

¹⁴⁴⁵ Pešina považoval za zdroje pro zprostředkování architektonické prostorové modelace patrně rakouské země. Pešina (pozn. 95), s. 80, s. 198–207, s. 203. – Trojrozměrná architektonická konstrukce se objevuje i za Kentaurem na nástěnné výzdobě v hradní kapli na hradě Houska z doby kolem roku 1330. Ibidem, s. 207–213.

¹⁴⁴⁶ Pešina (pozn. 95), s. 282–290, s. 288.

¹⁴⁴⁷ Ibidem, s. 217–229, s. 218–219. – Dále Všetečková, Brandýs nad Labem (okres Praha-východ) kostel sv. Vavřince, in: idem (pozn. 1442), s. 58–64.

¹⁴⁴⁸ Tomáš Knoflíček, 23. Opava. Kaple sv. Dominika při kostele sv. Václava, in: idem (pozn. 1441), s. 134–143, s. 143.

¹⁴⁴⁹ Pešina (pozn. 95), s. 266–282.

¹⁴⁵⁰ Zuzana Všetečková v této souvislosti upozornila, že předlohou pro prizmatický terén mohla být iluminace Jeana Pucella. Všetečková, Holubice (okres Praha-západ) kostel Narození Panny Marie, in: idem (pozn. 1442), s. 93–99, s. 98.

vznikly po roce 1343, kdy pražská kapitula zvolila za biskupa Arnošta z Pardubic coby nástupce zesnulého Jana IV. z Dražic.¹⁴⁵¹

Objednavatelé nástěnných maleb, jejichž tvůrci usilovali o reflexi znázornění trojrozměrného prostoru, měli dostatek prostředků, aby si mohli najmout školené umělce s větším rozhledem, kteří se orientovali v aktuálních tendencích malby v širším evropském prostoru. Proniky italských slohových prvků do média nástěnné malby na území Českého království nelze na základě dochovaného fondu z období první poloviny 14. století direktivně spojovat s působením nové vládnoucí dynastie Lucemburků na českém trůnu. Nástěnné malby vznikající v první čtvrtině 14. století v užším okruhu královského dvora se vyznačovaly lineárností, která přetrvávala i v období druhé čtvrtiny 14. století, kdy se recepce prostorového pojetí stupňovala.

S tradiční charakteristikou tzv. dvorského prostředí je spojována reflexe rytířských románů, turnajů a témat dvorské lyriky. Pro témata spojená s reprezentací dvoru je vlastní zejména užití lineárního slohu, což dokládají jak nástěnné malby objevené roku 1994 v domě č. p. 144/I, tak i nově nalezené nástěnné malby v předpokojí hlavního sálu na zámku v Kunštátu, které byly krátce po svém objevení zařazeny do let 1320–1330.¹⁴⁵² Za možného objednavatele nástěnných maleb z domu č. p. 144/I je považován Bartoloměj od Kokotů.¹⁴⁵³ Podle Zuzany Všetečkové jsou tyto malby jedním z nejstarších příkladů v českých zemích, ve kterém za námět posloužila profánní rytířská tematika. Aktuálnost tématu v rámci českého kulturního prostředí zřejmě podpořilo založení „řádu kulatého Artušova stolu“¹⁴⁵⁴ králem Janem Lucemburským roku 1319. Náměty pro tento druh nástěnných maleb vycházely z literárních forem „románů, které byly vnímány jako návod ke statečnosti v boji, k věrnosti a službě, tedy k rytířským ctnostem, které byly vštěpovány mladým aristokratům.“¹⁴⁵⁵

3.5 České země a iluminované rukopisy s italizující tendencí

Médium iluminovaných rukopisů bylo patrně jednou z nejsnadnějších a nejrychlejších cest, jehož pomocí bylo možno dále rozšiřovat nové výrazové prvky italské malby. Reflexe italské knižní malby skriptorii činnými v první polovině 14.

¹⁴⁵¹ Ibidem, s. 93.

¹⁴⁵² Národní památkový ústav, *Výroční zpráva*, 2016, s. 28, 77.

¹⁴⁵³ Zuzana Všetečková, Praha 1 – Staré Město. Dům čp. 144/I v Králové ulici, in: Benešovská (pozn. 132), s. 152–157, s. 155.

¹⁴⁵⁴ Ibidem, s. 153.

¹⁴⁵⁵ Ibidem, s. 155.

století na území Českého království probíhala v tomto ohledu spíše pozvolna. Ačkoliv Jaroslav Pešina předpokládal nepřerušovaný vývoj recepcí prvků italské malby navazující ještě na jejich absorpci z období 13. století,¹⁴⁵⁶ je zřejmé, že v iluminovaných rukopisech vznikajících na území Českého království se tato tendence výrazně neprojevila. Umělecká výměna probíhající ve 13. století v oblasti iluminovaných rukopisů prostřednictvím kontaktů s Apeninským poloostrovem se nadto týkala zejména absorpcí výrazových prvků byzantské malby,¹⁴⁵⁷ což je další faktor bránící případným úvahám o předpokládané kontinuitě.

Nový impuls pro recepci výrazových prvků italské knižní malby na území českých zemí ve 14. století mohl představovat import iluminovaných kodexů vznikajících v oblastech severní Itálie.¹⁴⁵⁸ Šířiteli těchto rukopisů byli s velkou

¹⁴⁵⁶ Pešina (pozn. 98), s. 11.

¹⁴⁵⁷ Jan Bažant se domnívá, že iluminátor rukopisu **Mater Verborum** (před polovinou 13. století Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, A 57/I) znal nezprostředkovaně originály byzantských maleb. Bažant (pozn. 126), s. 125. [Z posledních příspěvků věnovaných tomuto rukopisu: Pavel Brodský, Rukopis **Mater Verborum** jako problém paleografický, kodikologický i umělecko-historický, *Historia Slavorum Occidentis. Czasopismo historyczne* II, 2012, č. 1, s. 126–132. Mezi dalšími např. Jiří Mašín, Románské malířství, in: Klement Benda – Jiří Dvorský – Jaromír Homolka et al., *Dějiny českého výtvarného umění* I/1, Praha 1984, s. 102–127, s. 111.]

Obdobně Bažant uvažoval i v případě **Sedleckého antifonáře** (druhá čtvrtina 13. století, Praha, Knihovna Národního muzea, XII B 13), kde předpokládal zprostředkování byzantské malby prostřednictvím Benátek. Idem, s. 127. [Z posledních reflexí: Viktor Kubík, Poznámky k významu pozdně románské iluminace pro gotiku v Itálii a pro české knižní malířství 13. století, in: Milada Studničková (ed.), *Čechy jsou plné kostelů. Boemia plena est ecclesiis. Kniha k počtě PhDr. Anežky Merhautové, DrSc.*, Praha 2010, s. 342–350, s. 348. Dále Josef Krása, Nástěnná a knižní malba 13. století v českých zemích, in: Jiří Kuthan (ed.), *Umění doby posledních Přemyslovců*, Roztoky u Prahy 1982, 23–67, s. 48.] V stejném smyslu se badatel vyjádřil i v případě vedoucího mistra pracujícího výzdoby tzv. **Františkánské bible** (70.–80. léta 13. století, Praha, Národní knihovna, XIII A 6), měl podle badatele delší dobu pobývat na severu Itálie. Idem, s. 127. [Z posledních: Lenka Panušková – Hana J. Hlaváčková, Tzv. Františkánská bible, in: Benešová (pozn. 132), s. 533–540.]

¹⁴⁵⁸ Importovanými rukopisy se doposud nejrozsáhleji komplexně zabýval Robert Gibbs. Gibbs (pozn. 418), s. 55–76. – Gibbs (pozn. 420), s. 280–88. – Gibbs (pozn. 422), s. 211–221, s. 419–422. – Mezi rukopisy importovanými ve 14. století do českých zemí lze uvést exemplář jako *Summa Hostiensis* Henryho Susa, NMK XVII. A. 3. [Brodský (pozn. 1458), s. 282]. Mezi dalšími: *Pratica Platearii*; Isaac Israelitae filii Salomonis Viaticus a Constantino monacho Casinensi de arabico in latinum translatus, XIII F 3, Národní knihovna České republiky [Gibbs (pozn. 420), s. 62–63]; list s iniciálou Bz Antifonáře ze Západočeského muzea v Plzni (inv. č. 1576), Olga Pujmanová, *Italské gotické a renesanční obrazy v československých sbírkách*, Praha 1987, s. 169–170, obr. 104; Bible XVI A 5, Knihovna Národního muzea v Praze [Gibbs (pozn. 420), s. 63–64]; S. Bonaventurae scriptum super secundum sententiarum, knihovna Svatovítské kapituly sign. C2 (Antonín Podlaha, *Die königliche Hauptstadt Prag. Hradschin. Der Domschatz und die Bibliothek des Metropolitan capitels. II. Die Bibliothek des Metropolitan capitels*, Prag 1904, s. 168–169, č. 66). *Concordantia discordantium canonum* (Decretum Gratiani) cum glossa ordinaria, Teplá MS E 59, Národní knihovna České republiky (František Hofman, *Soupis rukopisů knihovny kláštera premonstrátů Teplá, díl I*, Praha 1999, s. 264–266); B. Ambrosii libri, XVI A 14, Knihovna Národního muzea v Praze; Henricus de Sausia (Hostiensis) *Summa Poenitentiae* z knihovny Svatovítské kapituly C. I (Podlaha, s. 168); *Distinctiones exemplorum Novi et Veteris Testamenti*, B 56/I knihovna Svatovítské kapituly (Podlaha, s. 165), *Decretum Gratiani*, knihovna Svatovítské kapituly Cod. I. 1 (Podlaha, s. 194–197); *Decretum Gratiani*, Knihovna cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě, Cod. 137 (Jiří Kejř, *Les manuscrits du décret de Gratien dans les bibliothèques tchécoslovaques*, *Studia Gratiana* VIII, Bononiae 1962).

pravděpodobností studenti odcházející na studia na italské univerzity v Boloni a Padově. Jim lze patrně připsat zejména dochované příklady importů rukopisů právního charakteru; přesné období, kdy se rukopisy na naše území dostaly, ovšem není spolehlivě doloženo. Jiným velkým zprostředkovatelem importu rukopisů majících svůj původ v italských iluminátorských dílnách či reflektujících jejich tvorbu byl Jan IV. z Dražic.¹⁴⁵⁹ Z boloňských iluminátorských dílen pochází rovněž rukopis *Mariale Arnesti*¹⁴⁶⁰ pražského arcibiskupa **Arnošta z Pardubic**.¹⁴⁶¹

Do domácí iluminované rukopisné produkce první poloviny 14. století pronikaly italianismy pozvolna, úměrně tomu, jak se zvyšovala intenzita kontaktů s Apeninským poloostrovem. Jejich výskyt tak dokumentuje vývoj předpokládané síly recepce italianismů, která byla umocněna častějšími styky Českého království s územím Apeninského poloostrova zvláště po pokusu českého krále Jana Lucemburského vytvořit v severní Itálii vlastní signorii.¹⁴⁶² Ještě před obdobím 30. let je však možno již pozorovat na několika příkladech nepřímo zprostředkované podněty odkazující na italskou knižní malbu.

Scénické budování prostoru a zvýšená míra voluminujících tendencí v oblasti pojednání draperií se objevuje už ve spirituálně zaměřeném rukopisu *Pasionálu* abatyše Kunhuty,¹⁴⁶³ který vznikl pro dceru českého krále Přemysla Otakara II. a spadá tak do okruhu dvorského umění. I přes výraznou prostorovou modelaci šatu a trojrozměrné pojednání architektonických prvků byly inspirací pro provedení iluminátorské výzdoby rukopisu ještě spíše podněty z příkladů byzantské malby¹⁴⁶⁴ nebo – jak nedávno poukázala Hana Hlaváčková – severofrancouzské knižní malby.¹⁴⁶⁵

¹⁴⁵⁹ Mezi ně se řadí: sborníky kanonického práva, Praha, Knihovna Národního muzea XVII A 5 a XVII B 9; sborník teologický, Praha, Knihovna Národního muzea XII A 6; *Speculum iudicale* Guillaume Duranda, Praha, Knihovna Národního muzea XII A 11; *Decretum Francisci Gratiana de Garratoribus*, Praha, Knihovna Národního muzea XII A 12. Gibbs 1992 (pozn. 3), s. 59–61.

¹⁴⁶⁰ *Mariale Arnesti*, 1320–1330, Bologna, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1389.

¹⁴⁶¹ Nově vymezené datování viz Pfändtner (pozn. 622), s. 62. – Gibbs 1992 (pozn. 3), s. 58. – Hermann J. Hermann, *Die italienischen Handschriften des Dugento e Trecento II. Oberitalienische Handschriften der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts*, Leipzig 1929, s. 152–153.

¹⁴⁶² Bobková (pozn. 1201), s. 112–127.

¹⁴⁶³ *Pasionál abatyše Kunhuty*, 1313–1321, Čechy, Praha, Národní knihovna ČR, XIV. A. 17. Recentně Viktor Kubík, K proměnám významu benediktinských skriptorií v latinské Evropě a u nás (600–1300), in: Markéta Jarošová – Radka Lomičková (edd.), *Ora et labora. Vybrané kapitoly z dějin a kultury benediktinského řádu*, Praha 2013, s. 117. – Hana Hlaváčková, VI.2.2K *Pasionál abatyše Kunhuty*, in: Benešová (pozn. 132), s. 475–486.

¹⁴⁶⁴ *Pasionál abatyše Kunhuty*, 1313 – 1321, Praha, Národní knihovna ČR, XIV A 17. Podle Karla Stejskala jsou byzantské prvky malby patrně zejména v druhé části rukopisu. Karel Stejskal – Emma Urbánková, *Pasionál Přemyslovny Kunhuty*, Praha 1975, s. 108–114, zejm. s. 114. (Nověji Gia Toussaint, *Das Passional der Kunigunde von Böhmen. Bildrhetorik und Spiritualität*, Paderborn 2003.)

¹⁴⁶⁵ Hlaváčková (pozn. 1463), s. 478.

Jinou důležitou skupinu rukopisů, kterou lze spojovat s okruhem dvorského umění, je soubor rukopisů určených pro královnu-vdovu Elišku Rejčku,¹⁴⁶⁶ které do souvislosti s probíhající recepcí italianismů uvedl Jan Květ. Podle badatele však nebyl tento rozptyl italských malířských prvků rovnoměrný a poměrně varioval. Nejvíce italizujících motivů se objevilo v rukopisu Antifonáře a žaltáře R355¹⁴⁶⁷; míra výskytu italianismů v Graduálu V 1774,¹⁴⁶⁸ Liber Choralis Ordini Cisterciensis V 1813¹⁴⁶⁹ a Lekcionáři V 1772¹⁴⁷⁰ je o něco nižší. Nejméně pak lze prvky nového italizujícího jazyka nalézt v Antifonáři F M 7¹⁴⁷¹ a Antifonáři R 600.¹⁴⁷² Zatímco rukopis Antifonáře a žaltáře R355 se vyznačuje rovněž recepcí nových ikonografických témat,¹⁴⁷³ u ostatních rukopisů se recepce italských výrazových prvků spíše omezuje na ornamentální prvky a dekorativní motivy italského původu.¹⁴⁷⁴ V tomto případě lze již patrně uvažovat o určitém druhu zprostředkování aktuálních proudů italské knižní malby z uměleckých center na Apeninském poloostrově.

Recepce italského uměleckého tvarosloví se následně projevila ve dvou rukopisech uložených v moravských fondech, v Misálu CO 138¹⁴⁷⁵ z 30. let 14. století a v Breviarium Pragense et Olomucense sign. 23/32.¹⁴⁷⁶ Zmíněné rukopisy do souvislosti s italskou knižní malbou opět uvedl Jan Květ. U Misálu CO 138, jehož moravská provenience je odvozena od liturgických specifičností misálu (obsahuje např. mši ke sv. Cyrilu a Metodějovi), ale blíže není k jeho lokaci nic známo, shledal Květ výraznou orientaci ornamentiky misálu na italské předlohy, a to dokonce silnější, než tomu bylo u

¹⁴⁶⁶ K italizujícím tendencím v souboru rukopisů určených pro Elišku Rejčku viz zejména Jan Květ. Květ (pozn. 72), s. 54–56, s. 62–64, s. 84–86, s. 93–95, s. 106–107. – V poslední době se částí rukopisů uložených v Knihovně Benediktinského opatství v Rajhradě zabývala Hana Hlaváčková [Hana Hlaváčková, VI. 3.1K Antifonář královny Elišky Rejčky (R. 600), in: Benešová (pozn. 132), s. 498–500; idem, Žaltář, 1317–1323, in: Benešová (pozn. 132), s. 501–502] a později Pavol Černý [Pavol Černý, Iluminované rukopisy královny Elišky Rejčky, in: Majer (pozn. 129), s. 555–559; Pavol Černý, 237. Antifonář královny Rejčky (R600), in: Majer (pozn. 129.), s. 693–695; idem, 238. Antifonář Elišky Rejčky (F M 7), s. 696–400; idem, 239. Žaltář královny Rejčky (R355), s. 401–409].

¹⁴⁶⁷ Rajhradský antifonář a žaltář, kolem 1317, Brno, Moravská zemská knihovna, R 355.

¹⁴⁶⁸ Graduál, 1317–1320, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1774.

¹⁴⁶⁹ Chorální kniha, kolem 1323, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1813.

¹⁴⁷⁰ Lekcionář, 1316, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1772.

¹⁴⁷¹ Antifonář, kolem 1317, Brno, Moravský zemský archiv, FM 7.

¹⁴⁷² Antifonář, 1317, Brno, Moravská zemská knihovna, R 600.

¹⁴⁷³ Nové ikonografické koncepce se dají ovšem uvést do širších souvislostí s knižní malbou ve Flandrech, Anglii a Francii. Černý (pozn. 1466), s. 403–404.

¹⁴⁷⁴ Konkrétně je výčet těchto prvků uveden v přehledu bádání k heslu **Jan Květ** v této práci, s. 24–25.

¹⁴⁷⁵ Misál, 30. léta 14. století, Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, CO 138. Pavol Černý, 240. Misál, in: David Majer (pozn. 129), s. 610–615.

¹⁴⁷⁶ Breviarium Pragense et Olomucense, 30. léta 14. století, Brno, Svatojacobská knihovna v Brně, sign. 23/32 Pavol Černý, 241. Breviarium Pragense et Olomucense, in: Majer (pozn. 129), s. 616–619.

rukopisů zhotovených pro Elišku Rejčku.¹⁴⁷⁷ Druhý rukopis *Breviarium Pragense et Olomucense* vznikl s největší pravděpodobností také na Moravě, neboť podle Květa a nověji i podle Černého slohově reflektuje dříve vzniklý soubor rukopisů královny Elišky Rejčky.¹⁴⁷⁸ Tato skutečnost byla Květem považována za doklad o přetrvávající recepci italského slohového proudu v českých zemích.¹⁴⁷⁹

Za dílo české provenience,¹⁴⁸⁰ které se pojí s oblastí širšího okruhu dvorského umění, je pokládán misál biskupa **Jana IV. z Dražic**,¹⁴⁸¹ jehož vznik je řazen do období okolo roku 1340.¹⁴⁸² Na skutečnost, že ornamentika misálu recipuje také prvky italské knižní malby, již upozornil opět Jan Květ.¹⁴⁸³ Nejvíce pozornosti na sebe nicméně strhává dodatečně vlepený kánonový list, jehož výtvarně kvalitnější pojednání se slohově liší od ostatní výzdoby rukopisu.¹⁴⁸⁴ Plastická modelace šatu postav je dávana do souvislosti s českou deskovou malbou z období po vzniku tzv. Roudnické predely, tedy před nástupem umění ovlivněného tvorbou Mistra vyšebrodského oltáře.

Větší důraz na zachycení prostoru v oblasti knižní iluminace lze nicméně nalézt až v pozdější rukopisné produkci ze 40. let, a to zejména v rukopisu **Breviáře probošta Vítka**¹⁴⁸⁵ z roku 1342.¹⁴⁸⁶ Rukopis *Breviáře probošta Vítka* představuje první doklad existence dílny či dílen činných patrně pro vícero církevních instituce fungujících na území Českého království. Ve srovnání s dalšími pracemi provedenými touto dílnou vykazuje zmíněný první známý exemplář o poznání silnější recepci italských prostorových výrazových prvků, která se projevuje zejména v části (ff. 1r–86r) a dále pak (ff. 107r – závěr).¹⁴⁸⁷ Způsob provedení ornamentálního dekoru odkazuje na boloňský a toskánský (fol. 38r) styl knižní malby.¹⁴⁸⁸ Z rozložení prací na rukopisu lze předpokládat, že italizující mistr byl vedoucím prováděné zakázky a možná i celé dílny.

¹⁴⁷⁷ Květ (pozn. 72), s. 246–249.

¹⁴⁷⁸ Černý (pozn. 1475), s. 616.

¹⁴⁷⁹ Květ (pozn. 72), s. 246–249.

¹⁴⁸⁰ Pavel Brodský, 144. XIII B 9, *Misál Jana z Dražic*, in: idem (pozn. 1458), s. 169–170, s. 169. – Recentně Hana Hlaváčková, VI.5.IK. *Misál Jana z Dražic*, in: Benešovská (pozn. 132), s. 518–519, s. 518.

¹⁴⁸¹ *Misál Jan IV. z Dražic*, kolem 1340, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, XIII B 9.

¹⁴⁸² Hlaváčková (pozn. 1480), s. 518.

¹⁴⁸³ Květ (pozn. 72), s. 254.

¹⁴⁸⁴ Brodský (pozn. 1458), s. 169.

¹⁴⁸⁵ *Breviář probošta Vítka*, 1324, Čechy, Knihovna benediktinů v Rajhradě, Rajhrad, R 394. Recentně VK [Viktor Kubík], V. 3 *Breviář rajhradského probošta Vítka*, in: Dušan Foltýn – Jan Klípa – Pavlína Mašková – Petr Sommer – Vít Vlnas (edd.), *Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800–1300* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2014, s. 252–254.

¹⁴⁸⁶ *Ibidem*, s. 252.

¹⁴⁸⁷ *Ibidem*, s. 252.

¹⁴⁸⁸ *Ibidem*, s. 252.

V období na přelomu sledovaného období vznikl **Žaltář karlštejské kapituly**,¹⁴⁸⁹ který byl původně určen pro svatojiřský klášter na Pražském hradě, nicméně záhy (pravděpodobně v letech 1357 a 1359) přešel do vlastnictví karlštejské kapituly.¹⁴⁹⁰ Velká skupina badatelů řadí dobu vzniku žaltáře do období kolem roku 1350.¹⁴⁹¹ Autora výzdoby rukopisu lze patrně ztotožnit s Mistrem Křížovnického brevíře, rukopis je považován za mistrovu ranou práci. Zmíněný umělec tíhl k reflexi prvků boloňské knižní malby, což konstatovali všichni badatelé, kteří se doposud tímto rukopisem zabývali.¹⁴⁹² Karel Stejskal upozornil také na recepci prvků sienské malby.¹⁴⁹³ Mistr Křížovnického brevíře ve své tvorbě navazoval na výtvarný projev iluminátorů pracujících na výzdobě brevíře probošta Vítka, na které se již možná sám aktivně podílel¹⁴⁹⁴; období jeho činnosti je ovšem zařazováno spíše až do časového rozmezí 50. let.¹⁴⁹⁵

Specifický příklad spojení italské iluminátorské produkce s českým prostředím představuje v nedávné době nalezený pařížský fragment rukopisu **Kroniky takřečeného Dalimila**.¹⁴⁹⁶ Není sice zřejmé, zda se kdy tento exemplář dostal na území Českého království, nicméně se jedná o velmi významný příklad spojení italských iluminátorských výtvarných kvalit s obsahovou složkou odrážející aktuální kulturní zájmy českého královského dvoru. Zvolené téma kroniky sledující vývoj dějin dynastií vládnoucích v Českém království je natolik výmluvné, že je patrné, že rukopis musel být určen některému z členů nové vládnoucí dynastie či osobě s ní úzce spojené. Dochované části rukopisu byla věnována důkladná pozornost ze strany Pavla Černého¹⁴⁹⁷ a Viktora Kubíka,¹⁴⁹⁸ otázky možného objednavatele rukopisu se dotkl také

¹⁴⁸⁹ Žaltář karlštejské kapituly, kolem poloviny 14. století, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, XVI A 18. Pavel Brodský, 233. XVI A 18 Žaltář karlštejské kapituly, in: idem (pozn. 1480), s. 249–250.

¹⁴⁹⁰ Ibidem, s. 249.

¹⁴⁹¹ Z nich zejména Gerhard Schmidt, Josef Krása a Karel Stejskal. Ibidem, s. 249.

¹⁴⁹² Vedle badatelů Antonína Matějčka, Alfreda Stange, Antonína Friedla, Jaroslava Pešiny, Gerharda Schmidta, Josefa Krásky a Jana Stejskala (odkazy na příslušnou literaturu viz ibidem) dal rukopis do širších souvislostí s boloňskou knižní malbou Robert Gibbs. Gibbs (pozn. 420), s. 281–283.

¹⁴⁹³ Stejskal – Urbánková (pozn. 1464), s. 121–123.

¹⁴⁹⁴ Kubík (pozn. 1485), s. 253.

¹⁴⁹⁵ Brodský (pozn. 1458), s. 249.

¹⁴⁹⁶ Pařížský zlomek kroniky takřečeného Dalimila, první polovina, 30. let 14. století, Boloňa (?) Praha, Národní knihovna ČR, XII E 17.

¹⁴⁹⁷ Viz (Černý) pozn. 130.

¹⁴⁹⁸ Kubík, Poznámky k původu stylu (pozn. 132), s. 33–72. – Idem, Pařížský fragment latinského (pozn. 132), s. 46–51. – Idem, Na okraj k problémům Pařížského Dalimila a knize Pavla Černého: Pařížský fragment kroniky tzv. Dalimila a jeho iluminátorská výzdoba, *Studie o rukopisech* XLII, 2012, s. 163–170.

Pavel Brodský.¹⁴⁹⁹ Předpokládanou oblastí provedení objednávky jsou iluminátorské dílny v boloňském uměleckém centru,¹⁵⁰⁰ přičemž podle shodného závěru badatelů, kteří se doposud měli možnost rukopisem zabývat, spadají dle stylistického rozboru tato díla do 30. let 14. století.¹⁵⁰¹ Předpokládá se tedy, že k objednání rukopisu mohlo dojít v období během existence italské signorie Jana Lucemburského v letech 1331–1333.¹⁵⁰² Nejasné jsou však okolnosti, za nichž k objednání rukopisu došlo, a identita osoby, pro niž byl rukopis zhotoven. Hypotetické úvahy o možném objednateli rukopisu se v závěrech zmíněných badatelů značně liší. Zatímco Pavol Černý předpokládá, že objednavatelem rukopisu mohl být za jistých okolností mladý králevic Karel¹⁵⁰³, a připomíná i dlouhodobé působení Arnošta z Pardubic v Boloni a Padově,¹⁵⁰⁴ Viktor Kubík se domnívá, že rukopis byl zamýšlen jako dar pro papežského legáta Bertranda du Pouget,¹⁵⁰⁵ což je také důvod, proč se do českých zemí nikdy nedostal. Pavel Brodský ovšem nastínil i možnost, že rukopis mohl nechat zhotovit v severní Itálii pražský biskup Jan IV. z Dražic, který byl známým sběratelem knih a podle Brodského i uvědomělý vlastenec.¹⁵⁰⁶ Zároveň se nabízí i doposud blíže nediskutovaná hypotéza, že rukopis nechal pořídit kardinál Bertrand du Pouget pro Jana Lucemburského.¹⁵⁰⁷ Jak Viktor Kubík¹⁵⁰⁸, tak Pavol Černý¹⁵⁰⁹ upozornili na zvláštní kardinálovu zálibu v podporování vzniku a sběru iluminovaných rukopisů a uvažovali o roli, kterou mohl legát hrát v otázce zakázky rukopisu. Lze ovšem očekávat, že zhotovený rukopis necítil přímo na legáta, ale že konečným adresátem objednávky musela být spíše osoba zainteresovaná v tématu dějin Českého království a paralelně i ve sféře panovnické reprezentace a že s tímto záměrem musel být rukopis také objednávan.

Přes veškeré nejasnosti, které vznik latinského rukopisu doprovázejí, se jedná o jeden z nejvýznačnějších dokladů umělecké výměny mezi Apeninským poloostrovem a

¹⁴⁹⁹ Pavel Brodský, Několik poznámek k takzvanému Pařížskému zlomku latinského překladu Kroniky tak řečeného Dalimila, in: Klára Benešová – Jan Chlábek (edd.), *V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala*, Praha 2011, s. 61–64.

¹⁵⁰⁰ Černý (pozn. 130), s. 133, s. 144. – Kubík, Poznámky k původu stylu (pozn. 132) s. 54–58.

¹⁵⁰¹ Černý (pozn. 130), s. 114–143. – Kubík, Na okraj k problémům Pařížského Dalimila (pozn. 1498), s. 168–169.

¹⁵⁰² Černý (pozn. 130), s. 170.

¹⁵⁰³ Černý (pozn. 130), s. 156.

¹⁵⁰⁴ Ibidem, s. 152.

¹⁵⁰⁵ Kubík, Na okraj k problémům Pařížského Dalimila (pozn. 1498), s. 169.

¹⁵⁰⁶ Brodský (pozn. 1499), s. 64.

¹⁵⁰⁷ Jelikož papež Jan XXII. nikdy výrazně nevystoupil proti počínání Jana Lucemburského na severu Itálie a v určitých chvílích dokonce český král figuroval jako spojenec kardinála Bertranda du Pouget, je možno se domnívat, že papež vzhledem k situaci, které panovala na Apeninském poloostrově, toleroval – ač zřejmě nerad – aktivity českého krále. Hledíková (pozn. 218), Praha 2013, s. 157–159.

¹⁵⁰⁸ Kubík, Na okraj k problémům Pařížského Dalimila (pozn. 1498), s. 169.

¹⁵⁰⁹ Černý (pozn. 130), s. 155.

oblastí střední Evropy, který je svou obsahovou povahou bezprostředně spojen s prostředím českého královského dvoru.

3.6 Desková malba v českých zemích v první polovině 14. století

Desková malba má v české umělecké produkci první poloviny 14. století zcela výjimečné postavení a zároveň je uměleckou sférou, ve které se recepce nových rysů italského malířského jazyka projevila nejvíce. Představuje jednu z vedoucích oblastí v otázkách umělecké akceptace, transformace a inovace kvalit italských slohových prvků do podoby generující vlastní svébytný výrazový aparát, který se svými charakteristikami ve srovnání s malířskou produkcí okolních zemích zřetelně vymyká ze zavedených slohových prvků a nabývá obrysů autonomního specifického jevu. Detailní zhodnocení cest a způsobů recepce italské malby 14. století v českém deskovém malířství však přesahuje záměr této práce.

Ačkoliv fenomén specifického slohu deskové malby, vytvářejícího se ve sledovaném období na území českého království, neunikl časté pozornosti významných jmen českého dějepisu umění, její kouzlo se tím nikterak nevyčerpalo a i dnes po letech výzkumů budí stále úžas kvalita jejího provedení a sebejistota, se kterou se dochovaný fond deskových obrazů prezentuje. Jednotlivé příklady deskové malby tak i v dnešní době nabízejí řadu podnětů a nezodpovězených otázek vybízejících k opětovnému zkoumání okolností vzniku těchto děl a jejich náboženského významu pro českou středověkou společnost. Zajímavých a specifických témat poskytuje tento okruh děl celou řadu, k uspokojivé a historicky věrohodné interpretaci některých specifických elementů české deskové malby však schází dostatek písemných pramenů; badatel se proto často ocitá na hranicích pravdivé interpretace a vlastní fabulace. Snad právě z obavy z vlastního střetu s těžko uchopitelným metafyzickým světem českého deskového obrazu tohoto období se v poslední době nikdo výrazněji nepokusil dále reinterpretovat závěry učiněné Jaroslavem Pešinou.

Historici umění, hledající inspirační východiska pro produkci deskové malby v českých zemích, nejčastěji vyzdvihovali oblast sienské malířské školy;¹⁵¹⁰ později

¹⁵¹⁰ Vedle volnějšího řazení tvorby Mistra vyšebrodského oltáře k malířskému slohu toskánské oblasti [Matějček (pozn. 29), s. 101–103] zdůrazňoval roli sienské malířské školy pro českou malbu všeobecně Antonín Friedl. Friedl (pozn. 29), s. 60.

začal být silně zdůrazňován vliv benátské malířské školy, pro který se vyslovil i Jaroslav Pešina.¹⁵¹¹ Třetím důležitým centrem pro formaci slohu Mistra vyšebrodského oltáře byla pak podle badatele prostorová koncepce malířské výzdoby kostela sv. Františka v Assisi.¹⁵¹² S Pešinovými postřehy ohledně vlivu benátské školy později polemizovala Olga Pujmanová, která poukázala na možná východiska české malby v neapolské malířské produkci první poloviny 14. století,¹⁵¹³ a následně se i Robert Gibbs přikláněl k hledání hlavních rysových základů české malby zkoumaného období v Giottových a Cimabuvých nástěnných malbách v horním a dolním kostele sv. Františka v Assisi a v Giottově výzdobě Cappella dell’Arena.¹⁵¹⁴ Spojení exteriérového a interiérového uspořádání mohlo být inspirováno praxí výzdoby boloňských rukopisů, které pracovaly jak s motivy skalnaté krajiny, tak s interiérovými scénami.¹⁵¹⁵

S dosavadními závěry bádání zkoumajícího vliv italské malby na českou deskovou malbu lze v obecné rovině jistě souhlasit. Přesto se zde vzhledem k pluralitě inspiračních zdrojů, ze kterých desková malba v českých zemích vycházela, otevírá prostor pro další detailnější ikonografické i slohové interpretace. Jak trefně poznamenala Milena Bártlová, žádný z českých deskových obrazů nelze přímo spojit s konkrétním italským dílem.¹⁵¹⁶

Slohovou strukturu české deskové malby lze nejspíše charakterizovat jako jakési zamlžené zrcadlo, které odráží mnoho podstatných progresivních malířských rysů soudobého evropského malířství, přičemž na dochovaných dílech již proběhla transformace tak mistrně, že je prakticky nemožné se stoprocentní jistotou detekovat oblast přijímaných podnětů na základě badatelské reflexe pouze jednoho italského malířského centra. Výrazným prvkem, jenž českou deskovou malbu zřetelně odlišuje od italské, je míra lineárních gotizujících elementů. Tyto gotické prvky ovšem nereflktují vlastní míšení italských a gotických elementů u doposud zmiňovaných center na území Apeninského poloostrova, jako jsou Benátky, Siena či Asissi, nýbrž jsou s velkou mírou pravděpodobnosti svébytným příspěvkem vlastního působení a míšení elementů francouzské malby a italských malířských výrazových prvků na českém území.

Podkladem pro oboustrannou slohovou recepci deskové malby v českých zemích byla koncepční skladba byzantských ikon, jejichž aktuální dobový účinek na deskovou

¹⁵¹¹ Pešina (pozn. 30), s. 56–57.

¹⁵¹² Ibidem, s. 58.

¹⁵¹³ Pujmanová (pozn. 112), s. 30–57, cit. pozn. 163.

¹⁵¹⁴ Gibbs (pozn. 416), s. 298.

¹⁵¹⁵ Ibidem, s. 298.

¹⁵¹⁶ Milena Bártlová, 8. Madona Strahovská, in: Fajt (pozn. 791), s. 84–87, s. 87.

malbu v českých zemích je předmětem stálého zkoumání. Receptce byzantinismů v deskové malbě může být vysvětlena buď jako reflexe delší české tradice založené na dlouhodobějším importu byzantských ikon do Českého království,¹⁵¹⁷ či jako jakási aktuálně vzniklá potřeba reflektovat byzantskou tradici.¹⁵¹⁸ Receptce byzantinismů¹⁵¹⁹ na českých deskových obrazech vychází zejména z obecnějšího kompozičního uspořádání byzantských ikon. Je otázkou, zda receptce kompozic vycházela z transformovaných italo-byzantský předloh, nebo zda mohou odkazovat přímo k netransformovaným původním prototypům ikon, na které poukázal Josef Myslivec a Ivo Kořán.¹⁵²⁰ Pro variantu sledování základních vzorů, či přinejmenším jen mírně upravených italo-byzantských vzorů vzniklých v předchozích staletích, hovoří směr aktuálního vývoje v oblasti receptce byzantinismů na území Apeninského poloostrova, kde již tak často zmiňovaná benátská malba reprezentovaná Paolem Venezianem vytváří své vlastní varianty obrazů inspirovaných byzantskými ikonami.

V následující části této kapitoly nebude věnována pozornost jednotlivým dochovaným deskovým obrazům řazeným do období první poloviny 14. století, což by vzhledem k rozsahu dané problematiky vyžadovalo spíše samostatnou studii, nýbrž pokusu o stručné zhodnocení doposud zjištěné umělecké transmise z jednotlivých italských oblastí a nastínění některých doposud méně sledovaných aspektů souvisejících s českým deskovým malířstvím daného období.

Z hlediska transmise nových malířských výrazových prvků z Apeninského poloostrova je nejdiskutovanější oblastí zejména okruh benátské malířské školy. Z faktického hlediska se jedná o velmi racionální předpoklad – Benátky byly co do vzdálenosti ze všech uměleckých center Apeninského poloostrova nejbližší českým zemím. Čechy pojily s Benátkami dlouhotrvající obchodní vztahy, ale i přímé kontakty

¹⁵¹⁷ Ivo Kořán – Zbigniew Jakubowski, Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a Roudnická madona v Krakově, *Umění XXIV*, 1976, s. 218–242, s. 220–221.

¹⁵¹⁸ Josef Myslivec, Česká gotika a Byzanc, *Umění XVIII*, 1970, s. 333–351, s. 343–344.

¹⁵¹⁹ Jaroslav Pešina interpretoval české byzantinismy jako snahu po určité retrospekci, která vycházela z historického spříznění Slovanů s byzantskou kulturní tradicí. Jaroslav Pešina, K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu. Albertu Kutalovi k 60. výročí jeho narození, *Umění XII*, 1946, s. 29–36. – Sílu podkladu vycházejícího z prototypů byzantských ikon lze sledovat i na skutečnosti, že podle Pešiny měl motivický repertoár českého mariánského obrazu ve srovnání s Itálií daleko menší rozsah. Jaroslav Pešina, Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století. In memoriam Alberta Kutala, *Umění XXV*, 1977, s. 130–160, s. 150. – Naproti tomu Antonín Matějček a Josef Myslivec shledali Itálii coby prostředníka v kontaktu byzantské a české gotické malby. Antonín Matějček – Josef Myslivec, České madony gotické byzantských typů, *Památky archeologické XL*, 1934–1935 (vyšlo 1937) s. 2–15. – Myslivec (pozn. 1518), s. 336.

¹⁵²⁰ Myslivec (pozn. 1518), s. 339–340. – Kořán – Jakubowski (pozn. 1517), s. 227. – Ivo Kořán, Život našich gotických madon, *Umění XXXVII*, 1989, s. 193–220, s. 194–195.

s královskou rodinou Lucemburků.¹⁵²¹ Jedním z důvodů pro hledáním inspiračního zdroje v benátské deskové malbě daného období je tmavé zbarvení inkarnátu figur objevujících se na českých deskových malbách; druhým neméně pádným argumentem pro zdůraznění role benátské malířské školy pro českou deskovou malbu je již zmíněná přítomnost četných byzantinismů na českých deskových obrazech.

Za hlavního inspirátora v oblasti přenosu těchto specifických charakteristik je považován benátský mistr Paolo Veneziano.¹⁵²² Oblast jeho působení je možné v obecných rysech pozorovat zejména v tmavém pojednání inkarnátu postav a v bohatosti ornamentálního dekoru látek, přičemž pokud se jedná o kompoziční schéma obrazů mistrových madon, není možno konstatovat výraznější shody. Rovněž při bližším pohledu na způsob provedení inkarnátu Venezianových figur nelze říci, že se jedná o shodu stoprocentní. České madony jsou sice zachyceny s výrazně červeně pojednanými rty, chybí jim však Venezianovo charakteristické červené zbarvení tváře. Na druhou stranu je nutno vyzdvihnout Venezianovo rovné provedení úzkého nosu postav, které je blízké této obličejové partii také u českých figur. Obdobně lze polemizovat s významem ornamentálního výšivkového dekoru užitého na benátských deskových obrazech zejména na zdobení šatu postav, neboť v české deskové malbě se ornamentální zdobení koncentruje zejména na zlatém pozadí deskové malby.

Nejmarkantnější rozdíly lze pozorovat na kompozičních řešeních postav matky a dítěte (srovnání se soustřeďuje zejména na deskové obrazy Madony z Veveří,¹⁵²³ Madony ze Zbraslavi¹⁵²⁴ a Madony ze Strahova¹⁵²⁵). Venezianovy madony obvykle drží postavičku velmi malého dítěte, které ve svém pojetí ještě velmi direktivně odkazuje na postavy dětí z byzantských ikon. Dítě je prezentováno s vlasovou pokrývkou odhalující kouty na dětské hlavičce, jako by se jednalo o malého dospělého. Rovněž lze pozorovat, že kompozice byzantských předloh, které ve svém díle benátský mistr reflektoval, přímo neodráží předlohy zvolené pro kompoziční utváření českých deskových obrazů.¹⁵²⁶ Dále je u případné komparace s tvorbou tohoto malíře nutno zvážit i

¹⁵²¹ Karel IV. (pozn. 1229), s. 30. – Kavka (pozn. 1235), s. 83.

¹⁵²² Nejnověji ke komplexnímu zhodnocení umělecké tvorby tohoto umělce viz Filippo Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Milano 2003.

¹⁵²³ Madona z Veveří, Praha, kolem 1345–1350, tempera, borové dřevo oboustranně potažené plátnem, 79,5 x 52,5 cm, hřbitovní kaple Nanebevzetí Panny Marie při hradu Veveří, Praha, Národní galerie, inv. č. O 7232.

¹⁵²⁴ Jiří Fajt – Robert Suckale, 6. Madona Zbraslavská, in: Fajt (pozn. 791), s. 82–84.

¹⁵²⁵ Aktuální heslo k tomuto deskovému obrazu viz Bártlová (pozn. 1516).

¹⁵²⁶ Výjimkou je Venezianovo antependium s Madonou s dítětem držícím mák, kde se dítě zejména v základních obrysech obličejových partií blíží obličejovým rysům dítěte Veverské madony. Celková kompozice Venezianova dítěte na tomto obraze však působí oproti kompozicím českých madon ještě

postupující proces vlastního stylistického vývoje, který směřoval od reflexe byzantských předloh k pozvolné akceptaci gotického linearismu.¹⁵²⁷ Zmíněná fúze ale v důsledku nevytvořila slohové prvky, které by se výrazněji shodovaly s výsledkem stejného procesu na deskové malbě v českých zemích, tedy alespoň ne v období první poloviny 14. století.¹⁵²⁸

Dříve, než bylo poukázáno na toto silné napojení české deskové malby na benátskou malířskou školu,¹⁵²⁹ byl v české uměnovědné literatuře zdůrazňován především vliv sienské malířské školy. Posledním velkým zastáncem této teorie byl Antonín Friedl,¹⁵³⁰ přičemž sienská malířská škola zůstala přítomná i v úvahách Jaroslava Pešiny o možných inspiračních centrech pro českou malbu¹⁵³¹. I pro současné bádání zůstává sienská malířská škola nadále jedním z východisek, ačkoliv její role není nadále tolik zdůrazňována.¹⁵³²

V sienském deskovém malířství lze shledat daleko větší zastoupení deskového obrazu obdélného typu, na němž je znázorněna madona držící dítě. Dítěti jsou přiznány větší tělesné proporce, které lépe korespondují s tělesnou konstitucí madony, než je tomu u dětí objevujících se na benátských deskových obrazech. Tvář dítěte formují výraznější dětské rysy, inkarnát postav ovšem není tak silně ztmaven. Ducciovy madony, ač jsou kompozičně o poznání bližší českým madonám náležejícím do okruhu tvorby Mistra vyšebrodského oltáře, v genezi postupně opouštějí byzantské tradice směrem k vlastnímu slohovému pojetí. Moment největšího přiblížení lze sledovat na deskových obrazech z doby kolem roku 1285, kdy dítě získává přirozenější vlasovou pokrývku.¹⁵³³ Ducciova následující díla se již od možných předloh pro českou deskovou

poněkud šroubovaně a škrobeně. K Venezianově antependiu více Filippo Pedrocco, 1. Paliotto con le storie della Vergine, in: Pedrocco (pozn. 1522), s. 134–137.

¹⁵²⁷ Francesca Flores d'Arcais, Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico, in: idem – Giovanni Gentili (edd.), *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente* (kat. výst.), Castel Sismondo Rimini, Milano 2002, s. 19–31, s. 22–23.

¹⁵²⁸ Absorpce gotických elementů vedla Paola Veneziana k prodlužování proporcí postav a jejich celkovému drobnějšímu pojetí. Malé hlavy figur byly protaženy a spíše než na tvorbu Mistra vyšebrodského oltáře odkazují na tvorbu Mistra třeboňského oltáře. Příklady kompozic situovaných do obdélných deskových obrazů se nadto, vyjma tzv. pala, v dochovaných dílech benátské malířské školy v první polovině 14. století neobjevují. K vývoji malířského stylu Paola Veneziana více Francesca Flores d'Arcais. *Ibidem*, s. 23.

¹⁵²⁹ Salvini (pozn. 407), s. 105–112. – Pešina (pozn. 30), s. 56–57.

¹⁵³⁰ Friedl (pozn. 29), s. 52.

¹⁵³¹ Pešina (pozn. 30), s. 58.

¹⁵³² Royt, s. 123.

¹⁵³³ Konkrétně: Madona s dítětem, zlato a tempera na dřevě, 68 × 49 cm, Buonconvento, Museo d'arte sacra della Valdarbia. Viz Lucciano Bellosi, heslo 23., in: Alessandro Bagnoli (ed.), *Duccio. Alle origini della pittura senese* (kat. výst.), Museo dell'Opera del Duomo di Siena, Milano 2003, s. 156–158. – Madona dei francescani, zlato a tempera na dřevě, 24 × 17 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. č. 20. Viz Victor M. Schmidt, heslo 24., in: *ibidem*, s. 158–161. – Madona Rucellai, zlato a tempera na dřevě,

malbu spíše vzdalují, neboť dítě v matčiných rukách silně mohutní. Pojetí muskulatury dítěte na deskových obrazech z pozdějšího období je dalším elementem, který mohl být opět v mnoha směrech pro českou deskovou malbu inspirativní.¹⁵³⁴ Zároveň je nutno poznamenat, že Ducciovy madony se vyznačují charakteristickým „byzantsky“ zahnutým nosem, jehož poněkud „špičatější“ verzi uplatňuje často ve svých malbách i Simone Martini. Nosy českých madon jsou ve srovnání se sienskou deskovou malbou až netypicky rovné (dokonce i u silně byzantinizující verze Mostecké madony¹⁵³⁵ je zahnutí nosu téměř minimální).¹⁵³⁶

Třetím nejčastěji citovaným inspiračním centrem a patrně základním zdrojem pro utváření perspektivního prostoru na českých deskových obrazech je oblast střední Itálie. Toto spojení zpozoroval už Jaroslav Pešina¹⁵³⁷ a danou myšlenku podpořil i Robert Gibbs.¹⁵³⁸ Kompoziční pojednání exteriérového a interiérového uspořádání prostoru na deskových obrazech Mistra vyšebrodského oltáře a Mistra Smrti Panny Marie z Košátek vychází z děl malířských mistrů Giotto a Cimabueho. Zatímco v případě Mistra vyšebrodského oltáře je zřejmé, že pracoval na základě předloh obou mistrů, čistota exteriérové kompozice na obrazu Smrti Panny Marie z Košátek¹⁵³⁹ hovoří o malířově hluboké znalosti italské malby a patrně i o vlastní znalosti děl jmenovaných italských mistrů. Zejména interiérová scéna zobrazující řeč sv. Františka před papežem Honoriem III. z horního kostela sv. Františka v Assisi rezonuje s interiérovým uspořádáním košátecké Smrti Panny Marie. V daném případě skutečně stojí za zvážení, zda mistr neměl možnost Assisi osobně navštívit či zde nebyl jiný druh spojení (nabízí se například možnost pouti).

Z hlediska obecných prototypů podílejících se na formování české deskové malby se ovšem nelze vyhnout i jejímu bližšímu srovnání s malířskou produkcí vznikající na neapolském královském dvoře. Jak poukázala Olga Pujmanová,¹⁵⁴⁰ neapolské královské prostředí vytvořilo vhodný inspirační model pro utváření nových způsobů panovnické výtvarné reprezentace a mohlo být vedle francouzského dvora

450 × 290 cm, Florencie, Galleria degli Uffizi. Viz Hayden B. J. Maginnis, Duccio's Rucellai Madonna and the origins of Florentine painting, *Gazette des beaux-arts* CXXIII, 1994, s. 147–164.

¹⁵³⁴ Mohutností vyniká dítě pouze na obrazu Madony ze Strahova. Tělesné proporce dítěte na obrazech Vyšebrodského cyklu ovšem mohly z Ducciovy tvorby vycházet.

¹⁵³⁵ Jiří Fajt, 45. Madona z Mostu, in: Fajt (pozn. 791), s. 157–158.

¹⁵³⁶ V tomto směru lze skutečně shledat bližší analogie v byzantsko-gotických variacích madon na obrazech Paola Veneziana.

¹⁵³⁷ Pešina (pozn. 30), s. 58.

¹⁵³⁸ Gibbs (pozn. 416), s. 298.

¹⁵³⁹ Jiří Fajt – Robert Suckale, 7. Smrt Panny Marie z Košátek, in: Fajt (pozn. 7), s. 84.

¹⁵⁴⁰ Pujmanová (pozn. 112), s. 57, pozn. 163.

určitým vzorem pro ostatní královské dvory. V prvních desetiletích 14. století, kdy se vztahy mezi oběma královstvími nevyvíjely právě nejlépe,¹⁵⁴¹ nejsou doloženy žádné kontakty, které by nasvědčovaly o možné umělecké výměně. Na počátku 40. let lze ovšem zaznamenat určité navázání komunikace mezi neapolským a českým královským dvorem, patrně prostřednictvím předpokládaného budoucího neapolského krále Ondřeje Uherského, kdy byly pro něj a pro českého krále zhotoveny nákladné oděvy ke zbroji a kdy italští herci českého krále obdrželi tři stříbrné poháry.¹⁵⁴²

Mezi neapolským královstvím a Avignonem panovaly ve 14. století poměrně čilé politické a kulturní styky,¹⁵⁴³ směr vývoje specifických uměleckých proudů je ovšem stálým předmětem diskuze. Podle Pierluigiho Leona de Castrise¹⁵⁴⁴ to bylo neapolské království, které nejdříve absorbovalo nové výtvarné umělecké výtvarného jazyka, zatímco Avignon v oblasti umělecké produkce skutečně rozkvetl až v závěru 30. let a ve 40. letech 14. století. Je tedy možné, že i neapolské království mohlo být důležitým místem syntézy italských a francouzských prvků malby, která mohla vygenerovat díla podobných charakteristik, jako tomu bylo v případě českého deskového malířství. V Neapoli tak mohl probíhat obdobný umělecký vývoj, jaký se o něco později či paralelně odehrával v Avignonu, kde ve 20. a 30. letech ještě umělecké prvky italského výtvarného jazyka netvořily majoritní skupinu schopnou aktivně působit na výraznou proměnu výtvarného jazyka.¹⁵⁴⁵

Olga Pujmanová uvedla ve své studii zaměřené převážně na vztah malířské produkce formující se v Neapoli v období vlády Roberta I. Moudrého k malířské tvorbě vznikající během období vlády Karla IV. určité analogické tendence, jak v případě

¹⁵⁴¹ Robert I. Moudrý špatně nesl ambiciózní plány Jindřicha VII. Lucemburského spojené se získáním císařského titulu a posléze se mu nelíbilo ani počínání Jana Lucemburského v severní Itálii.

¹⁵⁴² Nicola Barone, *La Ratio Thesaurariorum della cancelleria angioina trascritta ed annotata*, Napoli 1887, s. 108.

¹⁵⁴³ V letech 1318–1324 pobýval neapolský král Robert Moudrý v Provinci, a měl tedy k papežské kurii velmi blízko. Leone de Castris (pozn. 725), s. 313.

¹⁵⁴⁴ Tento názor mi laskavě sdělil sám badatel dne 17. 7. 2017. Předpoklad je založen zejména na skutečnosti, že do neapolského království přicházeli umělci slavných jmen pravidelně již od počátku 14. století, zatímco do Avignonu dorazila silnější vlna italianismů patrně až s příchodem Simona Martiniho na přelomu let 1335–1336. Z nejnovejších studií k danému tématu Étienne Anheim, Simone Martini à Avignon. Une histoire en négatif?, in: Elisa Brillì – Laura Fenelli – Gerhard Wolf (edd.), *Images and words in exile*, Firenze 2015, s. 365–379, s. 367. – Dominique Vingtain, Le séjour avignonnais de Simone Martini, in: Anna Maria Guiducci (ed.), *L'héritage artistique de Simone Martini. Avignon-Sienne*, Avignon 2009, s. 8–10. – Oproti Martinimu přichází kupříkladu Matteo Giovannetti do Avignonu roku 1343, kde je v účetních knihách papežské kurie registrován od září. Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV.*, Torino 1991, s. 46.

¹⁵⁴⁵ Ve dvacátých a třicátých letech ještě umělecké prvky italského výtvarného jazyka netvořily majoritní skupinu schopnou aktivně působit na proměnu výtvarného jazyka. Viz Francesca Manzari, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310–1410)*, Modena 2006, s. 12.

výskytu ikonografických témat, tak i v případě stylistického utváření figur v tvorbě mistrů působících v Neapoli – badatelka v tomto směru zmiňuje zejména umělce označovaného jako Mistra františkánských temper,¹⁵⁴⁶ Lella de Urbes (původně označovaného jako Lello da Orvieta)¹⁵⁴⁷ a o něco později působícího Roberta d’Oderisia.¹⁵⁴⁸ Tito malíři se vedle velkých umělců, jakými byli Giotto, Simone Martini a Pietro Cavallini, podíleli na utváření koloritu neapolské malby projevující se v četných zakázkách pro neapolský královský dvůr.

Z hlediska stylového vývoje stojí pro vývoj deskové malby v českých zemích za bližší pozornost dílo tzv. Mistra františkánských temper, případně doposud neidentifikovaného mistra, který s Mistrem úzce spolupracoval.¹⁵⁴⁹ Dílem, které je vhodné komparovat s obrazy českých deskových madon, je obraz trůnící madony z cyklu čtyř františkánských deskových obrazů,¹⁵⁵⁰ podle něhož byl tento mistr pojmenován.¹⁵⁵¹ Při bližším pohledu na dílo Mistra františkánských temper je patrné, že zde lze nalézt pozoruhodné množství detailů charakteristických rovněž pro českou deskovou malbu. Předně malíř na deskovém obrazu trůnící Panny Marie uplatnil použití tmavého inkarnátu, tolik typického pro benátské malířství. Dítě ovšem nezobrazil jako „malého dospělého“, nýbrž mu dal dětštější rysy. S našimi deskovými obrazy madon jej spojuje i provedení nosu madony. Ačkoliv je o něco delší, než tomu bývá u našich madon, je velmi úzký a rovný. Za pozornost stojí zejména vztah madony a dítěte, které se oběma rukama pevně chápé ruky své matky. Na tento láskyplný vztah mezi matkou a dítětem coby výraz určitého zlidštění, který se pravidelně objevuje na deskových obrazech všech velkých mistrů sledovaného období, bylo poukázáno již nesčetněkrát. V tomto případě je ovšem signifikantní pevnost uchopení madoniny ruky dítětem srovnatelná s provedením tohoto gesta na deskových obrazech českých madon. Vedle těchto specifických elementů je třeba zdůraznit i jisté mystické transcendentální

¹⁵⁴⁶ O významu Mistra františkánských temper pro tvorbu Mistra vyšebrodského oltáře viz Pujmanová (pozn. 112), s. 41–46.

¹⁵⁴⁷ Badatelka shledala jisté analogie v kompozičním pojednání ikonografického tématu *Madonna dell’Umiltà*. Ibidem, s. 50–51.

¹⁵⁴⁸ I v tvorbě Roberta d’Oderisia lze poukázat na analogie ve ztvárnění ikonografického tématu *Madonna dell’Umiltà*. Ibidem, s. 49–50.

¹⁵⁴⁹ Do okruhu děl Mistra františkánských temper je řazena řada stylově odlišujících děl a v některých případech proběhlo i přehodnocení původních závěrů. Pierluigi Leone De Castris, *La pittura a Napoli al tempo di Boccaccio e un pittore per Roberto d’Angiò. Il Maestro delle tempere francescane*, in: Giancarlo Alfano (ed.), *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento. Atti del Convegno Boccaccio angioino, per il VII Centenario della nascita di Giovanni Boccaccio, Napoli – Salerno, 23–25 ottobre 2013*, Firenze 2014, s. 71–80. – Dříve k tvorbě tohoto umělce Pierluigi Leone de Castris (pozn. 725), s. 412–413. –Bologna (pozn. 724), s. 235–257.

¹⁵⁵⁰ Cyklus je řazen do období kolem roku 1336. Bologna (pozn. 724), s. 246.

¹⁵⁵¹ Ibidem, s. 245.

směřování celé koncepce obrazu, umocněného tajemný pohledem madony a podtrženého jejím světélkujícím inkarnátem. Na jisté prolnutí s benátskou malířskou školou, s dílem Paola Veneziana, poukazuje analogické pojednání horní části postavy madony s dítětem doprovázenou světcí z polyptychu Campana v Musée du Louvre z dílny tohoto mistra (na inkarnátu ovšem chybí Venezianova charakteristická červeň na líčku madony).¹⁵⁵²

Vedle zmíněných paralel dotýkajících se do jisté míry i slohových charakteristik díla lze sledovat i kulturní analogie, které budou jen krátce uvedeny. Stejně jako v případě českých deskových obrazů objevila se i na neapolském královském dvoře potřeba prezentace uměleckých historismů.¹⁵⁵³ Jednalo se jednak o samotnou pietní tendenci spojenou s restaurováním starších křesťanských památek, jakou byla například mozaika s trůnicí Madonnou del Principio¹⁵⁵⁴ doprovázenou neapolskými patrony sv. Januáriem a sv. Restitutou z levé přední boční kaple baziliky sv. Restituty, přiléhající k neapolské katedrále Nanebevzetí Panny Marie. Jiným významným historizujícím elementem byl prvek záměrného byzantinismu.¹⁵⁵⁵ Ten se ve velkém míře projevil např. na deskovém obraze tzv. anjouovské ikony,¹⁵⁵⁶ o jejímž spojení s neapolským

¹⁵⁵² Paolo Veneziano, Campana polyptych, tempera a zlato na dřevě, 100 x 170 cm, inv. č. 396, Paris, Musée du Louvre. Viz Paolo Pedrocco, 25. Politico Campana, in: Pedrocco (pozn. 1552), s. 194–195.

¹⁵⁵³ Zohledňování historismů se jeví jako jeden z výrazných rysů dvorského umění první poloviny 14. století. Na neapolském královském dvoře lze hovořit o politickém využívání antické historie. Viz Leone De Castris (pozn. 31), s. 156. – Ferdinando Bologna, Il „Tito Livio“ n. 5690 della Bibliothèque Nationale di Parigi, in: *Gli angioini di Napoli e Ungheria. Colloquio italo-ungherese, Roma 23–24 maggio 1972*, Roma 1974, s. 41–119, s. 59. – Vedle podpory historizujících tendencí se objevovala i tendence utvářet mýtus rytířského kultu, založeném na literární reflexi děl. Viz Francesco Sabatini, La cultura a Napoli nell'età angioina, *Storia di Napoli IV*, Napoli – Cava dei Tirreni 1974, s. 7–314, s. 38–39.

¹⁵⁵⁴ Mozaika byla obnovena roku 1312 Lellem de Urbes na přání kléru neapolské katedrály. Vincenza Lucherini, 1313–1320: Il cosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore, a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica, in: Rosa Alcoy (ed.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona 2009, s. 185–215. – Claudia D'Alberto, Arte come strumento di propaganda il mosaico di Santa Maria del Principio nel duomo di Napoli, *Arte medievale*, 2008, č. 1, s. 105–124. – Claudia D'Alberto, La Madonna del Principio in Santa Restituta. Il culto eziologico della cattedrale angioina, in: Gorgia Corsa – Alessio Cuccharo – Claudia D'Alberto (edd.), *La basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, Pescara 2012, s. 143–173.

¹⁵⁵⁵ Byzantinismus lze také vnímat jako svého druhu historismus. Podle interpretace Ivo Kořána a Zbigniewa Jakubowského: „Byzantinismus obrazu tedy musíme chápat nikoliv jako nutnost, nýbrž vědomý a úmyslný příklon k starším zobrazením, tedy jako jednu z forem prvního historismu v našem malířství“. Kořán – Jakubowski (pozn. 1517), cit. s. 224.

¹⁵⁵⁶ Chápání byzantinismu jako ve sledovaném období již atraktivního historismu by odpovídal i obecný slohový vývoj. Ačkoliv nejvýznamnějšími recipienty určující hlavní proud byli v první polovině 14. století zejména Duccio a Paolo Veneziano, jejich umělecký vývoj vždy směřoval spíše cestou oprošťování se od byzantského elementu. Jejich díla se v zásadě ve vývoji vzdalují byzantským ikonám, a ačkoliv stále čerpají stylové prvky z byzantských předloh, již se nesnaží o stylizaci tématu do podoby ikony. Naopak v případě tzv. anjouovské ikony je již obraz do předobrazu byzantské ikony vědomě stylizován.

anjouovským dvorem vypovídá přítomnost vzoru lilí na tunice dítěte.¹⁵⁵⁷ Zatímco koncepce obrazu odráží tradiční byzantské zobrazení madona jako *dei genitrix*, stylové pojednání „anjouvské ikony“ je naopak řazeno do okruhu následovníků Giotta a spojováno s Lellem de Urbes.¹⁵⁵⁸ Deskový obraz tedy reflektuje nejprogressivnější proud italského malířství a zároveň odhaluje i záměrnou snahu aktualizovat téma byzantské ikony či případně dosáhnout touto stylizací historizujícího efektu.

Specifickou kapitolu dále tvoří ikonografické téma Madonny *dell'Umiltà*, které se ve dvou známých deskových obrazech, vzniklých však patrně již po polovině 14. století, projevilo i v české malbě.¹⁵⁵⁹ Zejména deskový obraz Madony vyšehradské,¹⁵⁶⁰ jak postřehla Pujmanová,¹⁵⁶¹ vychází v kompozičním principu z neapolských příkladů, soudě podle dochovaných exemplářů zobrazujících dané ikonografické téma. Možnou existenci vzájemné umělecké výměny už před rokem 1347 připouští i Leone de Castris, a to zejména na poli exportu neapolských uměleckých děl.¹⁵⁶² Tyto závěry lze nově podpořit i doklady v písemných pramenech.¹⁵⁶³

¹⁵⁵⁷ Ferdinando Bologna, Un'aggiunta a Lello da Orvieto, Pierluigi Leone De Castris (ed.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, s. 47–52. – Nověji k tématu: Serena Romano, Die Bischöfe von Neapel als Auftraggeber. Zum Bild des Humbert d'Ormont, in: Tanja Michalsky (ed.), *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien. Akten der internationalen Bereits der folgende Tagung im Liebieghaus – Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 21.–23. 11. 1997*, Berlin – Reimer 2001, s. 191–224, s. 216.

¹⁵⁵⁸ Viz Bologna (pozn. 1557).

¹⁵⁵⁹ Deskový obraz české proveniencí uložený ve sbírce Asscher and Welker v Londýně je od druhé světové války nezvěstný. V současnosti je období jeho vzniku řazeno do doby kolem roku 1350. Jiří Fajt, Od napodobování k novému císařskému stylu, in: Fajt (pozn. 791), s. 51.

¹⁵⁶⁰ Původní datování vzniku deskového obrazu po roce 1355 je stále akceptováno. Ibidem, s. 45.

¹⁵⁶¹ Pujmanová (pozn. 112), s. 49–51.

¹⁵⁶² Leone de Castris (pozn. 725), s. 410.

¹⁵⁶³ Barone (pozn. 1542), s. 108.

7. Kontakty mezi uherskými a českými zeměmi

Na počátku 14. století se vztahy mezi českým rodem Přemyslovců a nově se etablujícím rodem Anjouovců v Uherském království nevyvíjely příznivě. Předně nebylo vůbec jisté, komu nakonec připadne uherský trůn.¹⁵⁶⁴ Po smrti uherského krále Ondřeje III. se do Uher vydal mladý syn českého krále Václava II., vnuk Kunhuty Haličské a snoubenec dcery posledního arpádovského krále, Alžběty, jehož nominaci podporovala i část oligarchů v čele se sedmihradským vévodou Ladislavem Kánem.¹⁵⁶⁵ Proběhla (podle uherských zvyklostí ovšem neplatná) korunovace,¹⁵⁶⁶ mladý Václav přijal jméno uherského světce Ladislava a usídlil se v Budě na tzv. Kammerhofu.¹⁵⁶⁷ Svou pozici ovšem nedokázal dlouhodobě uhájit a roku 1304 Uherské království s otcovou pomocí opustil, přičemž si s sebou odvezl i uherské korunovační klenoty.¹⁵⁶⁸ Z doby svého odchodu zanechal v Uhrách na období své improvizované vlády nepěknou vzpomínku v podobě vydrancování kapitulního pokladu ostříhomského kostela sv. Vojtěcha.¹⁵⁶⁹

Anjouovci byli naopak ve svém záměru získat uherský trůn nakonec úspěšní, ačkoliv to jejich pretendenta stálo nemalé úsilí. Karel I. Robert pochopitelně vzhledem k okolnostem neměl nejmenšího důvodu navazovat s českým královstvím, potažmo rodem Přemyslovců, jakékoliv diplomatické kontakty. Vztahy mezi oběma královstvími nejlépe dokládá trestná výprava proti Přemyslovcům roku 1303, kdy se Karel I. Robert vydal společně s rakouským a bavorským vévodou do Čech, kde napadli kutnohorské horní město.¹⁵⁷⁰

¹⁵⁶⁴ Po smrti Ondřeje III., posledního uherského krále z rodu Arpádovců, se o dědická práva mohlo hlásit hned několik panovníků. Karel I. Robert měl nárok na uherský trůn skrz Marii Uherskou, dceru uherského krále Štěpána V. Václav III. mohl naopak nárokovat uherské království jako vnuk Kunhuty Haličské (její matkou byla Anna Uherská, dcera uherského krále Bély IV.) a snoubenec Alžběty, dcery zesnulého krále Ondřeje III. Jako poslední uchazeč o uherský trůn vystupoval Ota III. Dolnobavorský, jehož matkou byla Alžběta Uherská, taktéž dcera uherského krále Bély IV. Šusta, *Dvě knihy* (pozn. 917), s. 345–367.

¹⁵⁶⁵ Ibidem, s. 351–352.

¹⁵⁶⁶ Stalo se tak 27. srpna 1301 ve Stoličném Bělehradě. Kronikář Petr Žitavský celou událost zaznamenal takto: „*Téhož pak roku v den Rufa mučedníka byl od arcibiskupa kaločského ve městě Královském Bělehradě s přeskvělou nádherou slavnostně korunován svatou korunou uherských králů. Byli tam přítomni arcibiskupové, hrabata a přemnozí šlechticové a po skončení oné radostné slavnosti uctivě dovedli toho nového krále do Budína. Tak se tedy dědic český stal králem uherským.*“ Durynský – Žitavský (pozn. 901), cit. s. 121.

¹⁵⁶⁷ Maráz (pozn. 1278), s. 39–41.

¹⁵⁶⁸ Žemlička (pozn. 1279), s. 353.

¹⁵⁶⁹ Ibidem, s. 352.

¹⁵⁷⁰ Kateřina Charvátová, *Václav II.*, Praha 2007, s. 180–186.

Situace se změnila s nástupem panovnického rodu Lucemburků na český trůn, který nebyl zatížen snahou uplatňovat nárok na uherský trůn. Nejdříve to byl patrně Jan Lucemburský, který někdy v první polovině roku 1312 navázal kontakt s uherským králem.¹⁵⁷¹ Započal se tím dlouho trvající koloběh střídání období vzájemného spojení obou království a epizodických období krátkého nepřátelství, kdy se uherský král rozhodl připojit ke koalicím zformovaným proti českému králi. Postavení obou panovníků na královských dvorech bylo v počátečních letech jejich vlády poměrně nejisté. Proti Karlu I. Robertovi se bouřili uherští oligarchové¹⁵⁷² a Jan byl značně omezován požadavky českých pánů.¹⁵⁷³ Janu Lucemburskému navíc působil potíže Matouš Čák Trenčanský, jeden z nejsilnějších odpůrců uherského krále ovládající severozápad Uherského království. Roku 1315 byl český král nucen po loupeživém vpádu uherského oligarchy na Moravu proti Čákovi osobně zakročít.¹⁵⁷⁴ Ačkoliv Janovým primárním zájmem bylo především zabezpečení česko-uherské hranice, jeho výprava rovněž znamenala vítanou pomoc Karlu I. Robertovi, kterému Trenčanského odbojnost a rozpínavost na západě Uherského království činila stejné starosti.

Nehledě na přetrvávající vnitrostátní problémy se jak Karel I. Robert z Anjou, tak Jan Lucemburský snažili po relativní stabilizaci moci ve svých královstvích o upevnění postavení zemí v rámci střední Evropy. Udržování dobrých vztahů se sousedními zeměmi bylo dobrým předpokladem pro zajištění stability a prosperity v rámci středoevropského prostoru. Jako jeden ze stabilizačních kroků lze chápat i smlouvu sňatku roku 1318 mezi nedávno ovdovělým uherským panovníkem a Beatrix Lucemburskou, sestrou českého krále. Jiří Spěváček¹⁵⁷⁵ viděl ve sňatku pomyšlený tah ze strany Jana Lucemburského, který s ohledem na spory, které vedl s českou šlechtou, hledal podporu v širším středoevropském prostoru. Se záměrem dohodnout mezi oběma královstvími sňatek nechal do Prahy přivést obě své sestry, Marii a Beatrix. Uherské poselstvo, které krátce nato zavítalo do Prahy, zvolilo za manželku pro svého krále mladší princeznu.¹⁵⁷⁶ Beatrix byla s uherským králem oddána v zastoupení na Zbraslavi

¹⁵⁷¹ Bobková (pozn. 1201), s. 34.

¹⁵⁷² Kvůli odporu Matouše Čáka Trenčanského byl dokonce nucen opustit své sídlo na Budě a přemístit se na jih svého království. Spekner (pozn. 1005), s. 244.

¹⁵⁷³ Bobková (pozn. 1301), s. 59–60. – Spěváček (pozn. 1209), s. 96–215. – Idem (pozn. 1210), s. 135–298. – Šusta, (pozn. 1211), s. 210–322.

¹⁵⁷⁴ Lenka Bobková, Od nezkušeného mladíka k poučenému králi, in: Benešová (pozn. 132), s. 184–201, s. 195.

¹⁵⁷⁵ Spěváček (pozn. 1210), s. 266–267.

¹⁵⁷⁶ Ibidem, s. 267. – O události hovoří i Zbraslavská kronika: „Král Jan vyhověl jejich žádosti a dal jim svobodnou volbu, aby si vybrali jednu z jeho sester. A tak stáli Uhři po vyslyšení svých přání – byl jsem při tom a viděl jsem to – před oběma dívkami, upírajíce na ně s tichou myslí oči otevřené. Bedlivě

a poté se odebrala do Uher, kde pobývala zřejmě i se svým dvorem na královské rezidenci v Temešváru.¹⁵⁷⁷

Politicky oboustranně výhodná vazba byla nicméně záhy přetržena, neboť nebohá Beatrix zemřela už rok po svatbě při porodu svého prvního dítěte, které záhy následovalo matku.¹⁵⁷⁸ Mladá královna byla pohřbena v katedrále Narození Panny Marie ve Velkém Varadíně,¹⁵⁷⁹ kde byly uloženy ostatky uherského panovníka sv. Ladislava. Je známo, že král nechal pro svou zesnulou choť zhotovit oltář pro „*remedio animae dominis beatrix consortis sue*“,¹⁵⁸⁰ jenž byl zasvěcen sv. Ludvíku Toulouskému, strýci uherského krále, který byl nedlouho předtím svatořečen (1317).

K dalšímu významnějšímu kontaktu mezi oběma králi došlo v roce 1323,¹⁵⁸¹ kdy uherský král vystupoval jako zprostředkovatel míru mezi rakouským vévodou a českým králem.¹⁵⁸² Jednání probíhala od 24. srpna mezi Hodonínem a Holíčem¹⁵⁸³ a mohla trvat asi měsíc, jak napovídá list krále Jana ze dne 25. září roku 1323,¹⁵⁸⁴ kterým jistým brněnským občanům poukazuje 630 hřiven, 1 ferton pražských grošů¹⁵⁸⁵ „*moravici pagamenti 64 grossos computando pro marca*“,¹⁵⁸⁶ „*za koně, sukno, klenoty a jiné u nich zakoupené věci, s nimiž v Hodoníně poctil osvíceného knížete Karla, krále uherského, nejmilejšího bratra svého a jeho rádce a sluhy ke splacení z mince kutnohorské*“.¹⁵⁸⁷ Přátelské styky mezi oběma zeměmi byly oboustranně výhodné – zatímco v první čtvrtině století ovládaly Čechy prostřednictvím bohaté těžby stříbra a měnou českého groše hospodářský trh střední Evropy, po konsolidaci uherského

prohlížejí pívabné tváře těchto panen, probírají urostlost, popisují chůzi a bystře zkoumají, kterou by měli spíše vybrati. Konečně požádají, aby jim byla určena mladší dívka Beatrix za paní a královnu uherskou. Král Jan souhlasí a blahopřeje, dívka je dovedena do chrámu a hned je před hlavním oltářem blahoslavené Panny na Zbraslavi řádně zasnoubena uherskému králi Karlovi, ale nepřítomnému, do rukou přítomných hrabat.“ Durynský – Žitavský, (pozn. 901), cit. s. 318.

¹⁵⁷⁷ Z původního sídla se do dnešní doby dochovalo pouze základové zdivo. Na základě archeologického průzkumu se lze domnívat, že hrad zprvu tvořil obytný donjon a stavba byla později stavebně rozšířena. Spekner (pozn. 1005), s. 245–247.

¹⁵⁷⁸ Petr Žitavský narození dítěte nezmiňuje. Durynský – Žitavský (pozn. 901), s. 326. – Rovněž Karel IV. ve svém životopise tuto skutečnost neuvedl. Karel IV. (1229), s. 29. – Smrt uherské královny a novorozeněte však zmiňují jiní čeští kronikáři – podrobně viz Dieter Veldtrup, *Zwischen Eherecht und Familienpolitik. Studien zu den dynastischen Heiratsprojekten Karls IV.*, Warendorf 1988, s. 210–211. Dále k tématu dohodnutého sňatku: idem, (pozn. 1325), s. 508–509.

¹⁵⁷⁹ Chronicon Pictum, po roce 1358, Uhry, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Cod. Lat. 404, fol. 70r.

¹⁵⁸⁰ Balogh (pozn. 895), cit. s. 30.

¹⁵⁸¹ Spěváček (pozn. 1210), s. 346–347.

¹⁵⁸² Bobková (pozn. 1201), s. 96.

¹⁵⁸³ Jiří Spěváček se domnívá, že schůzka proběhla v Hodoníně. Spěváček (pozn. 1210), s. 346–347.

¹⁵⁸⁴ RBM III, s. 357.

¹⁵⁸⁵ Emanuel Leminger, *Královská mincovna v Kutné Hoře*, Kutná Hora 2003, s. 61.

¹⁵⁸⁶ RBM III, cit. s. 357.

¹⁵⁸⁷ Překlad Michael Matunák, *Z dějin slobodného a hlavného banského mesta Kremnice*, Kremnice 1928, cit. s. 78.

království a srovnání poměrů v zemi začaly Uhry představovat pro českou ekonomiku hrozbu. Namísto vzájemné konkurence však zvolily obě země jednotnou politiku a společně ovládly středoevropský finanční trh. Doklady spolupráce mezi oběma zeměmi lze nalézt zejména v koncepci reforem probíhajících v Uherském království, které přešlo řadu postupů spojených s těžbou a zpracováním drahých kovů, jež se předtím osvědčily v českých zemích.

Zatímco Jan Lucemburský měl zájem na spolupráci s uherským královstvím patrně zvláště proto, že Uherské království by jinak mohlo začít ekonomicky ohrožovat postavení Českého království, Karel I. Robert v dané době zřejmě postrádal specialisty, kteří by mu pomohli uskutečnit plánované reformy. Podle jedné z interpretací přišel uherský král kvůli problematickým vztahům s Benátkami o přímý kontakt s florentským centrem specializovaným na bankovní služby a ražbu mincí.¹⁵⁸⁸ Spojení se sousedním Českým královstvím, kam již specializovaní minciři a florentští bankéři dorazili na počátku století, tak nabízelo alternativní možnost, jak úspěšného provedení reformy dosáhnout. Erik Molnár v monografii *A magyar társadalom története az Arpádkortól Mohácsig*¹⁵⁸⁹ uvedl, že Karel I. Robert i po nástupu na uherský trůn udržoval spolupráci s florentskou rodinou bankéřů Bardi a benátskými bankéři,¹⁵⁹⁰ o jistém kontaktu s italským prostředím napovídá i přítomnost obchodníka Stefana Marsigliho v Kremnici roku 1331.¹⁵⁹¹ Není tedy vyloučeno, že určitou pomoc v chystaných reformách mohl nabídnout spíše sám český král, který se tak snažil naklonit si uherského krále a zajistit si do budoucna vzájemnou spolupráci obou zemí. Již roku 1323¹⁵⁹² proběhla v Uhrách první etapa mincovní reformy, která byla již částečně motivována silicemi česko-lucemburským vztahy.¹⁵⁹³

Setkání obou králů roku 1323 pokračovalo vzájemnou spoluprací mezi oběma zeměmi. Patrně již od roku 1323 začala být rovněž více využívána tzv. česká cesta (*Via Bohemica*),¹⁵⁹⁴ dávné komunikační spojení mezi oběma středoevropskými oblastmi, které bylo později využito k pokusu o odklonění trasy kupců vedoucí přes Vídeň roku

¹⁵⁸⁸ Fara (pozn. 864), s. 51.

¹⁵⁸⁹ Florentský bankovní dům pomáhal financovat nákladnou cestu Karla I. Roberta na uherský trůn. Erik Molnár, *A magyar társadalom története az Arpádkortól Mohácsig*, Budapest 1949, s. 59.

¹⁵⁹⁰ Lamoš (pozn. 902), s. 48.

¹⁵⁹¹ Molnár (pozn. 1589), s. 57–59.

¹⁵⁹² CDH VIII, sv. 2, s. 474–475.

¹⁵⁹³ Lamoš (pozn. 902), s. 37.

¹⁵⁹⁴ Jednalo se patrně o nejrychlejší spojení mezi oběma zeměmi. Tuto cestu využil pro svůj příjezd již Václav III., syn Václava II., a přišla po ní patrně i delegace s cílem získat syna českého krále pro uherský trůn. Šusta (pozn. 917), s. 589–592.

1335.¹⁵⁹⁵ Roku 1325 byla mezi oběma královstvími uzavřena spojenecká smlouva¹⁵⁹⁶ a téhož roku byly v obou zemích uvedeny do oběhu nové zlaté mince podle vzoru florentské měny, tzv. florény.¹⁵⁹⁷ Určitou koordinaci strategií obou království lze shledat ve skutečnosti, že ražba mincí zpočátku probíhala v důležitých obchodních centrech v Praze a v Budě,¹⁵⁹⁸ nikoliv v místě těžby drahých kovů.

Další velké setkání uherského a českého krále proběhlo roku 1327, kdy Jan Lucemburský navštívil Karla I. Roberta v Trnavě.¹⁵⁹⁹ Uherský král se na setkání dostavil v doprovodu Demetera Nekcseie, hlavního královského pokladníka a bána Micka,¹⁶⁰⁰ plnomocného gubernátora Slavonska a nejvyššího správce slavonských financí, z čehož vyplývá, že důležitým bodem setkání byly hospodářské záležitosti. Výsledkem schůzky bylo zavedení zeměpanských banských svobod a patrně i monopolního systému zpracování drahých kovů v Uherském království po vzoru fungujícího českého modelu.¹⁶⁰¹ Vzájemnou spolupráci v politické oblasti stvrdili oba panovníci 13. února 1327¹⁶⁰² smlouvou, v níž se Karel I. Robert zavázal oženit malého dědice uherského trůnu syna Ladislava s nejmladší dcerou krále Jana Annou. Záměr uzavřít tento plánovaný sňatek dokládá i vyžádaný papežský dispens¹⁶⁰³ nutný kvůli tzv. třetímu stupni spřízněnosti obou snoubenců.

Vedle vyhlášení zeměpanské svobody roku 1327, která zaručovala vlastníkům půdy, na níž byla nalezena žíla drahého kovu, výhodnější postavení,¹⁶⁰⁴ udělil Karel I. Robert dne 17. listopadu 1328 důlnímu městu Kremnice privilegia novým hostům, kteří přišli do města. Toto privilegium se nápadně podobalo privilegiím, která byla prve udělena cizincům přicházejícím za prací do Kutné Hory. Na základě tohoto aktu lze předpokládat, že do Kremnice se souhlasem českého krále zamířili minciři, kteří

¹⁵⁹⁵ György Rácz, Visegrádský sjezd, in: idem (pozn. 991), s. 31–53, s. 39.

¹⁵⁹⁶ CDH VIII, sv. 2, s. 601–605.

¹⁵⁹⁷ Martin Štefánik, Uhorské kovy a kremnická komora ako predmet záujmu talianskych podnikateľov do konca vlády Žigmunda Luxemburského, in: Daniel Kianička (ed.), *Baníctvo ako požehnanie a prekliatie mesta Kremnice. Sborník príspevků z mezinárodní konference*, Kremnica 2007, s. 93–111, s. 96. – Zaoral, (pozn. 275), s. 65. – Idem, The Florins of Hungary, in: ibidem, s. 69–72, s. 69.

¹⁵⁹⁸ Štefan Kazimír, Menová politika v Uhorsku v 14. storočí a založenie kremnickej mincovne, *Numismatické listy* XXXIII, 1978, č. 5–6, s. 156.

¹⁵⁹⁹ Tibor Almási – Tamas Kőfalvi, Az 1327. évi nagyszombati királytalálkozó szerződéslevele, *Tanulmányok* XXXVIII, 1994, č. 1, s. 151–157, s. 151–152.

¹⁶⁰⁰ Matunák, (pozn. 1587), s. 82.

¹⁶⁰¹ Ibidem, s. 82.

¹⁶⁰² CJB II, sv. 1, č. 57, s. 63. – Veldtrup (pozn. 1578), s. 211.

¹⁶⁰³ K dispensům vyhotoveným pro Ladislava a Jana k 8. září 1327 více viz VMHI, Nr. 903, s. 345. Další dispens, vyhotovený pro Karla Roberta k 3. prosinci 1327: VMHI, č. 800, s. 519. Veldtrup (pozn. 1578), s. 211, pozn. 1254.

¹⁶⁰⁴ Lamoš (pozn. 902), s. 38.

s přesunem souhlasili za podmínky, že bude zachováno jejich výsadní postavení.¹⁶⁰⁵ Tuto hypotézu posiluje ražba prvních uherských grošů, vyhotovených podle vzoru českých mincí ražených v Kutné Hoře, s níž se v Kremnici započalo zřejmě již roku 1329 (první dochované exempláře pocházejí z roku 1330)¹⁶⁰⁶. Na druhé straně, kutnohorští hosté nejsou pro dané období ve vedení města písemně doloženi.¹⁶⁰⁷

Zatímco vzájemné hospodářské úmluvy došly svého naplnění, sňatek mezi královskými rody se neuskutečnil, neboť dva roky po trnavském setkání uherský následník trůnu nečekaně zemřel. Je známo, že uherský král o této smutné události zpravil v listě českou královnu Elišku Přemyslovnu¹⁶⁰⁸ a zároveň vyjádřil přání, aby dobré vztahy mezi ním a králem Janem zůstaly zachovány. Zůstává otázkou, nakolik se jednalo o zdvořilostní formuli a nakolik uherského krále zmaření sňatku mrzelo, je však zřejmé, že mu v dané chvíli na zachování česko-uherského spojení záleželo.

Situace se změnila o dva roky později, kdy se uherský král rozhodl využít oslabené pozice Jana Lucemburského ve střední Evropě. Proti českému králi, spravujícímu v dané době nově nabyté državy v severní Itálii, se totiž v době jeho nepřítomnosti v českém království vytvořila koalice vedená císařem Ludvíkem IV. Bavorem, zjevně znepokojeným počínáním českého krále na italské půdě. Císaře podpořili jak rakouští vévodové Albrecht II. a Oto, tak polský král Vladislav Lokýtek, což zviklalo i uherského krále.¹⁶⁰⁹ Ačkoliv se Jan Lucemburský snažil celou záležitost s Ludvíkem IV. rychle urovnat, dne 13. března 1332 vpadli moravští rytíři iniciativně do Dolních Rakous. U Mailbergu svedli bitvu proti spolčenému rakousko-uherskému vojsku, po které byl český král nucen postoupit část svých zástav v Dolních Rakousích.¹⁶¹⁰

Poměry mezi oběma zeměmi se opět zklidnily po uzavření míru Jana Lucemburského s Ludvíkem IV. Bavorem. Dne 23. listopadu 1332 vydal Karel I.

¹⁶⁰⁵ Ibidem, s. 39.

¹⁶⁰⁶ Ibidem, s. 55, pozn. 19.

¹⁶⁰⁷ „V menoslove kremnického vedúceho patriciátu a banských podnikateľov z r. 1331 azda najviac chýba minciarsky element a zrejmy priamy vztah ku Kutnej Hore.“ Ibidem, cit. s. 43. – „Zo zachovaného zoznamu obyvateľov Kutnej Hory z čias okolo r. 1328 nie je v Kremnici ani jedno meno. Časť osadníkov pochádzala z Čiech, najmä z českého pohraničia a zo Sliezska.“ Ibidem, s. 49. – Dále viz Julius Lippert, *Sozialgeschichte Böhmens II*, Prag–Wien–Leipzig 1898, s. 272–273, pozn. 2. – Josef Hanika, *Die Entstehung der Berg- und Münzstadt Kremnitz*, Karpathenland 1933, s. 67.

¹⁶⁰⁸ Stalo se tak 8. března 1329. Veldtrup (pozn. 1578), s. 213, pozn. 1256. – CDM VI, č. 379, s. 293. – Znění dopisu uvedl i kronikář Petr Žitavský. Durynský – Žitavský (pozn. 901), s. 368.

¹⁶⁰⁹ Spěváček (pozn. 1210), s. 485–486.

¹⁶¹⁰ Ibidem, s. 500–501.

Robert listinu,¹⁶¹¹ kterou obnovil dřívější mír mezi oběma zeměmi. Součástí obnovy míru byla podmínka, že Jan Lucemburský vrátí uherskému králi hrady Branč a Holíč, které dostal český král do držení po trestné výpravě proti Matoušovi Čákovu.¹⁶¹²

Když ovšem roku 1333 nastoupil na polský trůn Kazimír III., naskytl se příležitost vyřešit problematické česko-polské vztahy a s nimi i spor Polského království s Řádem německých rytířů.¹⁶¹³ Jako prostředník v dané věci se nabídl uherský král. Spolu s českým králem pak byli oba panovníci požádáni, aby posoudili spor mezi Polským královstvím a Řádem německých rytířů. Pro zmíněná jednání byla vybrána neutrální půda uherského královského dvoru na Visegrádě a setkání těchto významných středoevropských panovníků vešlo historicky ve známost jako Sněm tří králů.

Roku 1335 se tedy nejprve 24. srpna sešli český a polský král na půdě Uherského království v Trenčíně,¹⁶¹⁴ kde se český král zřekl nároku na polskou korunu a polský král se na oplátku zřekl území Slezska a Plocka, jež byly v dané době lénem českého krále. Poté pokračovala česká delegace na Visegrád, kde došlo 3. září k uzavření česko-uherské spojenecké smlouvy.¹⁶¹⁵ Na počátku listopadu proběhl za účasti všech tří panovníků arbitrážní soud ve věci Polského království a Řádu německých rytířů.¹⁶¹⁶ Český a polský král se na uherském dvoře zdržovali po tři či čtyři týdny; k Janu Lucemburskému se připojil rovněž jeho syn Karel, který se o setkání tří králů zmiňuje ve svém životopise.¹⁶¹⁷ V kronice kronikáře Jana Thuróczyho z 15. století se v opisu zachovala zřejmě část verze kroniky původem ze 14. století zachycující soudobý popis událostí. Informuje i o pohostinnosti uherského krále k družině Jana Lucemburského: „*Na oběd českého krále se ze štědrosti uherského krále každodenně*

¹⁶¹¹ Originál uložen v Rakouském státním archivu ve Vídni v sekci Urkundenabteilung, Allgemeine Urkundenreihe (U 545), Rep. 1–17. Kopie dostupná v Maďarském zemském archivu – DF 257981. József Köblös, 1337. Magyar-osztrák békekötés, in: *Békék a középkori Magyarországon* (Jókai Mór Városi Könyvtár – Pápa), <http://jmvk.compunet.hu/szoveg/2/B%E9keszerzod%E9sekv-%FAj%20v%E9gleges2000%2001%2014..htm>, vyhledáno 23. 6. 2017.

¹⁶¹² Stalo se tak zřejmě 12.–13. července 1332 ve Vídni, kdy Jan Lucemburský přišel i o města v Dolních Rakousích.

¹⁶¹³ Rác (pozn. 991), s. 33.

¹⁶¹⁴ Ibidem, s. 34.

¹⁶¹⁵ Ibidem, s. 34.

¹⁶¹⁶ Ibidem, s. 35.

¹⁶¹⁷ „*Když jsme toto provedli, vydali jsme se na cestu směrem do Uher ke svému otci; zastihli jsme ho na Vyšehradě nad Dunajem u krále Karla Prvního. [...] A tam ujednal tento král Karel mír mezi naším otcem a králem krakovským tak, že se náš otec vzdal svého práva na Dolní Polsko, tj. hnězdenskou, kališskou a jiné dolní provincie Polska. Král krakovský se naopak vzdal za sebe i za své nástupce, krále Dolního Polska na věčné časy veškerých práv ve všech knížectví Slezska, Opolska a Vratislavě ve prospěch našeho otce a Království českého. [...] A nyní byla tato válka takto urovnána jmenovaným králem uherským. Ten pak za to vstoupil ve spolek a slíbil pomoc našemu otci proti vévodovi rakouskému, který odňal našemu bratru vévodství korutanské, a proti výše jmenovanému Ludvíkovi.*“ Karel IV. (pozn. 1229), cit. s. 29.

*dalo dva tisíce pět set chlebů a také z královských jídel hojně; pro koně denně pětadvacet měric obroku. [...] Uherský král obdaroval českého krále i různými drahými šperky, jako padesáti stříbrnými džbány, dvěma tegzeky, dvěma pásy, jednou nádhernou šachovnicí, dvěma sedly nedocenitelné hodnoty, jednou dýkou s řemínkem, která stála dvě stě stříbrných marek a jednou překrásnou perlorodkou.*¹⁶¹⁸

Dne 3. prosince téhož roku se český a uherský král dohodli na česko-uherském spojení namířeném proti rakouským vévodům.¹⁶¹⁹ Karel I. Robert vydal 6. ledna 1336 nařízení, v němž byly podrobně ustanoveny obchodní cesty mezi uherským a českým královstvím a vybírání mytného.¹⁶²⁰ Vymezení obchodní komunikace, opisující trasu staré české cesty (Via Bohemica),¹⁶²¹ usilovalo o odklonění obchodní trasy vedené přes Vídeň. Ačkoliv lze předpokládat, že trasa české cesty byla – vzhledem k občasným schůzkám české a uherské strany v Hodoníně či v Holíči – obnovena a využívána už před vydáním listiny, měl tento akt kupcům usnadnit pohyb na daném území.

Význam visegrádského sněmu bývá často podceňován. Nedávná monografie Györgyho Rácze¹⁶²² pojednávající o událostech visegrádského sjezdu hodnotí Visegrádské setkání nikoliv jako „jednorázový diplomatický akt“, ale jako smluvní proces jednání trvající několik let.¹⁶²³ Je ovšem zřejmé, že politické zájmy panovníků se v následujících letech i nadále proměňovaly a ne vždy se shodovaly s visegrádskými ujednáními.¹⁶²⁴

Je patrné, že v období po Visegrádském sjezdu se vzájemné diplomatické styky mezi oběma královskými dvory opět posílily. Byl to především syn Jana Lucemburského, moravský markrabě Karel, který se snažil o udržování přátelských vztahů s uherským sousedem. V závěru 30. let a na počátku 40. let markrabě osobně sám několikrát zavítal na uherský dvůr. Poprvé se tak stalo, když se roku 1337 vydal na pomoc svému bratru Janu Jindřichovi do Tyrol, odkud zamířil přes Uhry do

¹⁶¹⁸ Výňatek z Kroniky Jana Thurócyho. Rác (pozn. 991), cit. s. 35–36.

¹⁶¹⁹ Ibidem, s. 38.

¹⁶²⁰ Ibidem, s. 39.

¹⁶²¹ Česká cesta se ubírala přes následující města: Ostrzeho V. mil. – Z radny waradin (Ersekújvár, Nové Zámky) V. mil. – Targassek (Tardoskedd, Tvrdošín) III. mil. – Ssintawa III. mil. – Trnawa II. mil. – Senicze III. – Skalicze III. mil. – Kunowicze III. – Olomucz III. – Litomel II. mil. – Trzebowa III. mil. – Lithomyssl III. mil. – Meyto II mil. – Pardubicze III – Hora V mil. – Brod III mil. – Praha III mil. CDM VII, sv. 1, č. 102, s. 76–77.

¹⁶²² Viz Rác (pozn. 991).

¹⁶²³ Ibidem, s. 40.

¹⁶²⁴ Již na jaře roku 1336 musel podle Jiřího Spěváčka markrabě Karel z Tyrol zasáhnout na pomoc proti rakouským habsburským vévodům Albrechtovi a Otovi a jejich spojenci králi Karlu Robertovi z Anjou. Spěváček (pozn. 2010), s. 526. – Posléze byla vypracována smlouva o jednotě a vzájemné spolupráci mezi všemi zúčastněnými stranami. Spěváček (pozn. 2010), s. 528.

Benátek.¹⁶²⁵ Markrabě v té době neuspěl s žádostí u rakouského vévody o poskytnutí průvodu, a rozhodl se proto obrátit na uherského krále, který byl k jeho požadavkům mnohem vstřícnější: „*Když pak vypukla mezi Lombardskými veliká válka, kterou jsme byli zaměstnáni dříve, než jsme opustili Tyroly, a to pro spolek, který uzavřeli Benátští, Florentští, Milánští, Ferrarští, Mantovští, Boloňští a mnozí jiní proti Mastinovi della Scala, vladaři veronskému a padovskému, který byl naším nepřítelem, jak je výše uvedeno, jeli jsme v té době v měsíci dubnu přes Moravu do Rakouska, chtějíce se dostat do Lombardie, ale vévoda rakouský nám nechtěl poskytnouti průvod. Tu vstoupivše na lodi dorazili jsme k uherskému králi, který nám dal z města Budína průvod Uherskem, Chorvatskem a Dalmácií až do města Senje na břehu mořském, odkud jsme vypluli na moře.*“¹⁶²⁶

K dalšímu setkání mezi moravským markrabětem a uherským králem došlo hned následujícího roku, kdy byla 1. března na uherském dvoře obnovena Visegrádská smlouva.¹⁶²⁷ Vedle obnovení smlouvy byl vyjednáán i sňatek mezi následníkem uherského trůnu Ludvíkem a Karlovou malou dcerou Markétou, jenž stvrzoval předchozí ujednání.¹⁶²⁸ Markétě nebyly v době uzavření dohody ještě ani tři roky, se sňatkem se tedy nespěchalo. Až v dodatkové smlouvě z roku 1342 bylo dále uvedeno, že na svátek sv. Michala (27. září) následujícího roku (1343) má být v Brně převzata uherským poselstvem a vychována na uherském dvoře „*pro informandis moribus et idiomate Hungarico*“¹⁶²⁹. Věnem jí bylo stanoveno 10 000 marek, jež měly být splaceny do doby jednoho roku po svatbě,¹⁶³⁰ a jako jistinu ze strany uherského království Karel I. Robert udělil Markétě jménem svého syna města „*Szegedin, a Hazinis, alio nomine Beche nominatam [Pécs] cum eorum pertinetiis [...] et specialiter cum iuribus patronatus ecclesiarum.*“¹⁶³¹ Zasnoubení ovšem bylo podle kanonického práva platné až po udělení papežského dispensu papežem Klementem IV. 8. června roku 1342.¹⁶³²

¹⁶²⁵ Šusta (pozn. 1359), s. 271.

¹⁶²⁶ Karel IV. (pozn. 1229), kapitola IX., cit s. 30.

¹⁶²⁷ Rác (pozn. 991), s. 39. – Dále Jiří Spěvácěk, *Das Itinerar Karls IV. als Markgrafen von Mähren, Historická geografie V*, 1970, s. 105–140, s. 114.

¹⁶²⁸ „*Té zimy v masopustě zasnoubili jsme svou nejstarší dceru Markétu Ludvíkovi, prvorozenému synu Karla, krále uherského a učinili jsme s ním spolek na výboj a odboj. Potom když nás jednou švagr pozval na hostinu, vzbudil nás při východu slunce jeden z rytířů ze spánku a pravil: ‚Pane, vstávejte, nastává soudný den, neboť celý svět je samá kobylka.‘“ Karel IV. (pozn. 1229), cit. s. 32. – CIB II, sv.1, č. 154, s. 171–174. – RI VIII, č. 53, s. 7. – Veldtrup (pozn. 1578), s. 221.*

¹⁶²⁹ Uvedeno k 3. srpnu 1342 v potvrzení smlouvy. CDM VII, č. 413, cit. s. 313.

¹⁶³⁰ CIB II, sv. 1, č. 154, cit. s. 173. – Veldtrup (pozn. 1578), s. 220.

¹⁶³¹ CIB II, sv. 1, č. 154, cit. s. 173. – Veldtrup (pozn. 1578), s. 220. – Souhlas s úmluvami o budoucnosti malé Markéty potvrdila i Karlova francouzská manželka, markraběnka Blanka. Tento pramen se podle

Další návštěva markraběte Karla v Uhrách proběhla počátkem roku 1339,¹⁶³³ tedy ještě před Markétiným předáním. Cesta byla patrně spojena s projednáním dohody mezi polským a uherským králem, kteří se usnesli, že následníkem bezdětného polského krále bude jeho synovec, syn Karla I. Roberta, která nepřímo ovlivňovala i pozici Českého království.¹⁶³⁴ Markrabě se do Uher vydal zřejmě i proto, že se obával o zdraví uherského krále,¹⁶³⁵ přičemž není jasné, kolik času zde přitom strávil.¹⁶³⁶ Do Uher znovu zavítal ještě téhož roku v létě, kdy zamířil do Bratislavy, aby smířil uherského krále s rakouským vévodou.¹⁶³⁷

Poněkud překvapivě není v itineráři markraběte Karla vypracovaném Jiřím Spěváčkem uveden další jeho pobyt v Uhrách, během roku 1340, který proběhl po návratu Karla z Avignonu přes Salzburg a před jeho srpnovou cestou do Tyrolska. Ve svém životopise totiž budoucí český panovník totiž uvádí: „*Odtud [z údolí Gerlos] jsem dojel k svému bratru do innsbruckého údolí. Ten, zanechav tridentského biskupa svým náměstkem v hrabství tyrolském, odejel se mnou do Čech, pak ke králi krakovskému a posléze ke Karlu, králi uherskému, s nímž i jeho synem Ludvíkem, mým zetěm, se spojil smlouvami ve velmi přátelský spolek.*“¹⁶³⁸ Když byli oba bratři v Uhrách, zastihla Jana Jindřicha zpráva o připravovaném spiknutí jeho manželkou, proto se ihned vydal do Tyrolského hrabství a markrabě Karel jej zakrátko následoval.¹⁶³⁹

Když se posléze počátkem července 1342 Jan Lucemburský zdržoval v Avignonu, využil této příležitosti k získání potřebného dispenzu ke sňatku vnučky Markéty a syna uherského krále Ludvíka.¹⁶⁴⁰ V téže době zastihla Lucemburky zpráva o vážném stavu Karla I. Roberta, a aby se nepřerušily česko-uherské dohody ohledně plánovaného sňatku, odebral se markrabě Karel urychleně do Uher.¹⁶⁴¹ Zda ovšem našel uherského krále ještě naživu, či nikoliv, není jisté. Podle kronikáře Jánose z

Veldtrupa nedochoval, Blančin souhlas nicméně připomenul Ludvík I. Uherský během obnovy svatebních slibů 3. srpna 1342. CDM VII, č. 431, s. 313.

¹⁶³² MV I, č. 50, cit. s. 27.

¹⁶³³ „*A dříve než jsem se vrátil do Čech z pobytu uherského, můj otec přijel k Ludvíkovi, který se činil císařem, aby ujednal smír.*“ Karel IV. (pozn. 1229), XIV. kapitola, cit. s. 38. – Návštěva se odehrála v první čtvrtině roku 1339. Spěváček (pozn. 1627), s. 115. – Dále: FRB III, s. 360; RI VIII Nr. 70a.

¹⁶³⁴ Engel – Kristó – Kubinyi (pozn. 940), s. 62–63.

¹⁶³⁵ „*... a vydal jsem se ke králi uherskému, který byl těžce nemocen.*“ Karel IV. (pozn. 1229), XIV. kapitola, cit. s. 38.

¹⁶³⁶ Viz Spěváček (pozn. 1627).

¹⁶³⁷ „*Odtud jsem se odebral do Bratislavy, která je na hranicích Uher a Rakous, a smířil jsem uherského krále s rakouským vévodou.*“ Ibidem, s. 38. – Spěváček (pozn. 1627), s. 116. – FRB III, s. 361. – RI VIII č. 74a. – CDM VII č. 239. – RBM IV č. 702.

¹⁶³⁸ Karel IV. (pozn. 1229), XIV. kapitola, cit. s. 40.

¹⁶³⁹ Ibidem, s. 40.

¹⁶⁴⁰ Veldtrup (pozn. 1578), s. 225.

¹⁶⁴¹ Ibidem, s. 225.

Thuróczyho se zúčastnil králova pohřbu a následně i korunovace nového uherského krále Ludvíka.¹⁶⁴² Markrabího cestu do Uher lze považovat za úspěšnou, neboť se mu skutečně podařilo zachovat zasnoubení mladého uherského krále se svou dcerou Markétou. Dne 3. srpna se Ludvík na Visegrádě pod přísahou zavázal „*matura habita deliberatione cum eadem domina genitrice nostra*“¹⁶⁴³ si svou snoubenku do 26. září 1346 vzít.¹⁶⁴⁴ Krátce po získání zmíněného závazku se markrabě odebral zpět do vlasti, kdy je ke dni 14. srpna opět zaznamenán v Brně.¹⁶⁴⁵

Ke stejnému roku se pojí i jiný poměrně zajímavý záznam z přepisů neapolských archiválií. K 31. květnu roku 1342 byl zaznamenán nákup pro kalábrijský vévodský pár, kde jsou mimo jiné uvedeny „*tre vesti di panno di lana foderata de Agninis, pignoncellorum duorum di zendado ad arma illustris Regis Bohemie et ducis Calabria*“¹⁶⁴⁶, určené patrně pro českého krále Jana Lucemburského a kalábrijského vévodu; tento titul v dané době přináležel Ondřejovi, synu uherského krále Karla I. Roberta a předpokládanému budoucímu neapolskému králi. Mimo jiné je k tomuto datu uveden i nákup tří stříbrných kalichů zdobených smaltem, které byly darovány Vicenzu di Barletta, Giovannimu di Ravenna a Bonaiuttovi di Siena, kteří jsou označeni jako „*istrioni*“ českého krále.¹⁶⁴⁷ Záznam může svědčit o dočasných diplomatických stycích českého království s neapolským královstvím, snad za přispění uherského královského dvoru, a to zejména v intencích očekávaného nástupu Ondřeje Uherského na neapolský trůn. Tři italské šašky českého krále, kteří dleli – patrně z králova pověření – u neapolského dvoru, dokládají přítomnost italských vazeb na dvoře českého krále ve 40. letech 14. století.

Smluvená a znovu stvrzená sňatková koalice mezi Českým a Uherským královstvím měla být počátkem následujícího roku 1343 upevněna pozváním mladého uherského krále do Prahy.¹⁶⁴⁸ Pozvání zřejmě inicioval sám markrabě, který v prvních

¹⁶⁴² Thuróczy, (pozn. 998), s. 271.

¹⁶⁴³ CM VII, č. 431, s. 312–314, cit. s. 313.

¹⁶⁴⁴ Veldtrup (pozn. 1578), s. 226.

¹⁶⁴⁵ Spěvácěk (pozn. 1627), s. 120.

¹⁶⁴⁶ Barone (pozn. 1542), s. 108.

¹⁶⁴⁷ Ibidem, cit. s. 108.

¹⁶⁴⁸ Udržování vzájemné spolupráce se projevilo i v obchodu, když uherský král Ludvík I. roku 1343 povolil vývoz z bratislavského regionu na Moravu. Lajos Dedek Crescens, Pozsony vármegye története, in: Samu Borovszky (ed.), *Pozsony vármegye. Magyarország vármegyéi és városai*, Budapest 1904, s. 503–637, s. 561.

dnech měsíce ledna pobýval v Bratislavě.¹⁶⁴⁹ Josef Šusta připisuje rostoucí sympatie českého královského dvoru k východnímu sousedovi iniciativě markraběte Karla: „*Karlovi šlo pak patrně o to, aby i jinak utužil pouto vzájemného přátelství, a proto pozval budoucího zetě k brzké návštěvě Prahy s vyhlídkou na hlučné rytířské slavnosti, k nimž také odjinud hosté byli zváni.*“¹⁶⁵⁰ Rovněž Ludvík I. Veliký, který se v Praze na turnajovém veselí stihl zadlužit,¹⁶⁵¹ měl zájem na udržení dobrých vztahů s Českým královstvím.¹⁶⁵² Dne 20. ledna 1343 zemřel neapolský král a uherský královský dvůr očekával dosazení Ondřeje, bratra uherského krále, na neapolský trůn.

Následujícího roku ještě táhli Jan Lucemburský, markrabě Karel a uherský král na křížovou výpravu do Litvy a Pruska společně.¹⁶⁵³ Situace se ovšem změnila, když se v lednu roku 1345 i přes veškeré snahy markraběte vytvořilo nové spojenectví proti Lucemburkům. Ke koalici tvořené Bavorskem, Míšeňskem, Durynskem, Braniborskem, Polskem a Rakousy, jejímž iniciátorem byl tentokrát Bolek II.,¹⁶⁵⁴ se opět připojilo i Uherské království.

Obnovení vztahů mezi Uherským a Českým královstvím proběhlo v době, kdy se markrabě Karel stal českým a římským králem. Roku 1347 se s uherským králem sešel dvakrát – jednou ve Vídni a jednou v Bratislavě, kde se jej neúspěšně snažil přimět, aby upustil od tažení do Itálie.¹⁶⁵⁵ Následujícího roku uherský král poslal českému králi po panu Tobiášovi z Kamenice, který na uherský dvůr dorazil s poselstvím Karla IV., relikvii ubrusu ze stolu Poslední večeře Páně.¹⁶⁵⁶ Na Pražský hrad

¹⁶⁴⁹ Do uherského království (Bratislavy) se markrabě vrátil na začátku roku 1343, odkud se (18. ledna) vrátil přes Brno do Prahy. Spěváček (pozn. 1627), s. 121. – Originál pergamenu: Bratislava, Městský archiv Sign. Lad. 3, č. 72 a 73.

¹⁶⁵⁰ Nákladný turnaj podle Šusty probíhal o masopustních dnech mezi 23.–26. únorem 1343 a na jeho pořádání byla vypsána mimořádná daň. Šusta (pozn. 1359), s. 404–405, cit. s. 404.

¹⁶⁵¹ Vzniklý dluh uhradil uherský král za několik měsíců prostřednictvím zvláštního poselstva. Ibidem, s. 405.

¹⁶⁵² František Kavka soudí, že „*uherský host měl zájem získat Karla pro řešení problémů, jež vyvstaly Anjouvcům v Itálii.*“ Kavka (pozn. 1235), cit. s. 101. – Autor zároveň uvádí, že markrabě Karel měl ještě před turnajem roku 1343 navštívit Uhry. Ibidem, s. 101.

¹⁶⁵³ Balázs Nagy, Angevin-Luxemburg Diplomatic Relationship in the Mid-fourteenth Century, in: Zoltán Kordé – István Petrovics (edd.), *La diplomatie des états angevins aux 13. et 14. siècles. Actes du colloque International de Szeged, Visegrad, Budapest 13–16 septembre 2007*, Roma – Szeged 2010, s. 313–318, s. 316.

¹⁶⁵⁴ Martin Čapský, *Komunikující společenství. Sjednávání politického prostoru pozdně středověkého Slezska*, (habilitační práce), Ústav historických věd FF MU, Brno 2012, s. 193. – Autor v této otázce dále odkazuje na práce L. Korczak, Bolko II Mały, in: Stanisław Szczur – Krzysztof Ożóg (edd.), *Piastowie*, Kraków 1999, s. 582–584, s. 588–592.

¹⁶⁵⁵ Kavka (pozn. 1235), s. 121.

¹⁶⁵⁶ Podlaha – Šitler (pozn. 1403), s. 19. Relikvie byla uložena v křišťálovém džbánku, který byl pro relikvii vyhotoven patrně v Praze. Barbara D. Boehm, 42. Relikviářová schránka a ubrus ze stolu Poslední večeře Páně, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., císař z Boží milosti* (kat. výst.), Obrazárna Pražského hradu, Praha 2006, s. 153–154.

přinesl relikvii v průvodu sám arcibiskup Arnošt z Pardubic za přítomnosti českého krále Karla, který si od papeže Klimenta vymohl udělení odpustků pro poutníky přicházející k relikvii na Zelený čtvrtek.¹⁶⁵⁷

¹⁶⁵⁷ Podlaha – Šittler (pozn. 1403), s. 19.

8. Závěr: Interakce v oblasti dvorského umění v českých a uherských zemích na pozadí pronikajícího italského vlivu do střední Evropy v první polovině 14. století

Předkládaná práce se zaměřila na fenomén umělecké výměny v oblasti italianismů pronikajících na český a uherský královský dvůr v první polovině 14. století a na možnost vzájemné interakce v dané oblasti mezi oběma sledovanými dvory. Zvolené téma i období mají ve výběru své opodstatnění. První polovinu 14. století lze charakterizovat jako období rostoucího zájmu o uměleckou produkci vznikající na území Apeninského poloostrova. Rovněž lze pozorovat pozvolný nárůst počtu děl spadajících do okruhu dvorského umění, tj. fenoménu, který se plně projevil a nabyl na intenzitě v druhé polovině 14. století.

České a Uherské království, bohatnouce ve sledovaném období z těžby stříbrného a zlatého kovu, se po provedení ekonomických a monetárních reforem dostaly do pozice zemí, které se mohly se specifickými požadavky kladenými na objednávky uměleckých děl obracet také do zahraničí. Prostřednictvím rostoucích uměleckých kontaktů země samostatně čerpaly z nových podnětů aktuálního slohového vývoje uměleckých center na Apeninském poloostrově. K udržování vztahů mezi oběma oblastmi napomáhal také samotný obchod s drahými kovy.

Společná politika českých a uherských zemí při zavádění ekonomických a monetárních reforem vedla vládnoucí rody v obou zemích k většímu dynastickému sblížení a četnějším kontaktům, které byly spojeny se vzájemnými návštěvami obou zainteresovaných stran. Ve 14. století byla setkání vysoce postavených osob často doprovázena výměnou drahých předmětů. Navazování diplomaticky důležitých vztahů vedlo k rychlejší cirkulaci umělecky hodnotných předmětů a patrně i k snadnějšímu proudění umělců a uměleckých trendů v rámci prostředí panovnických dvorů. Vzájemné vztahy mezi dvory, putování umělců a uměleckých předmětů se posléze do určité míry podílely na vytvoření tzv. internacionálního slohu.

První část práce věnovaná přehledu bádání zabývajících se pronikáním italianismů na sledovaná území a jejich případnou interakcí odhalila určitou pluralitu názorů ohledně inspiračních zdrojů a uměleckých center, která přímo i nepřímo působila na vývoj slohových proudů ve středoevropské oblasti.

Druhá část práce se zaměřuje na problematiku italianismů v širším evropském kontextu a způsob výkladu dvorského umění v uměleckohistorické literatuře s ohledem

na sledované období. V prostředí královských dvorů probíhala recepce italianismů zpravidla vědomě a na vyšší úrovni kvality provedení, v základním plánu však byla v rámci obecného šíření těchto výtvarných prvků podmíněna jejich dostupností. Šíření italianismů do českých a uherských zemích, potažmo do střední Evropy, nesleduje principiálně podložený univerzální trend, podílelo se na něm rovnoměrně několik činitelů. Mezi nimi vynikala zejména rostoucí atraktivita italských uměleckých děl spojená s kvalitou jejich provedení. Příčiny úspěchu uměleckých děl zmíněného slohového zařazení však byly do značné míry proměnlivé. Šíření italského uměleckého slohu se neřídilo předem danými pravidly a způsoby rozšiřování italských slohových výtvarných elementů se značně lišily. Kvalita a atraktivnost italských uměleckých děl zvyšovaly zájem o práci italských umělců na evropských panovnických dvorech. Tento faktor nemusel být ovšem vždy rozhodující, neboť v otázkách přenosu hrály důležitou roli také okolnosti finanční zaopatřenosti dvoru, vytříbenosti jeho vkusu či speciální kontextuální požadavky na dílo. Analýza příčin přenosu a četnosti akceptace slohově diferentních děl na středoevropských dvorech nemůže podat jednoznačnou odpověď, neboť každý případ přenosu se vyznačuje na výsost individuálním charakterem.

Jak bylo v práci blíže popsáno, s definicí dvorského umění lze naproti tomu více pracovat k dosažení konkrétního univerzálního vymezení tohoto pojmu, která by platila napříč časovými obdobími. Vymezení charakteristiky dvorského umění nebylo sice primárním záměrem této práce, studium tohoto tématu však přineslo jedno podstatné zjištění. Z přehledu interpretace pojmu dvorského umění jasně vyplynulo, že do skupiny dvorského umění spadají jak díla profánního, tak sakrálního charakteru. Autorka této práce navrhla nový úhel pohledu, s jakým lze interpretovat skupinu děl řazených pod pojem dvorské umění, a to pokud je vnímán z pohledu teorie reprezentace interpretované jako nenásilné demonstrace moci. Z pohledu teorie reprezentace lze také lépe a přesněji vymezit neurčitou linii hranice všeobecného rozdělení děl sakrálních i profánních s ohledem na skupinu dvorského umění. Sakrální umění slouží primárně vzhledem ke své podstatě výlučně k velebení Boha, zatímco profánní díla se obracejí v prvním řádu ke službě člověku. U sakrálních děl řazených do skupiny dvorského umění se pak reprezentační potřeba donátora projevuje jako druhotná funkce, která v podstatě narušuje primární, původní a základní funkci sakrálního díla, kterou je oslava Boha. Zmíněný střet zájmů, kdy objednavatel do sakrálního díla projektoval své vlastní zájmy a ambice, lze nalézt u většiny sakrálních děl, jejichž vznik byl iniciován ze strany

zinteresovaného donátora a jejich zařazení pod termín dvorské umění je v důsledku na základě těchto skutečností odůvodněné.

Skupinu děl řazených pod termín dvorské umění lze také obecně chápat jako paralelně se formující skupinu děl, které se kumulovaly při panovnických dvorech, mezi kterými docházelo k vzájemné interakci. Mezinárodní setkávání panovníků podněcovala rozvoj a tvorbu nových způsobů výtvarné reprezentace. Strany zainteresované na diplomatickém, oboustranně výhodném setkání v období míru měly ovšem i eminentní zájem na demonstraci vlastního mocenského postavení a zdůraznění jejich důležitosti v rámci evropské politiky. Vzájemné obdarovávání mezi královskými dvory bylo chápáno jako projev uznání a vzájemné úcty. Tento druh projevů materiálního uznání podtrhával i výjimečný status obdarovaného a utužoval vztahy mezi zainteresovanými zeměmi.

Rozvoj těžby drahých kovů, kterou nové vládnoucí dynastie v českém a uherském království podporovaly, byl jedním z faktorů, které posílily recepci a import italianismů, vnímaných zřejmě jako společensky a umělecky atraktivní prvky v prostředí královských dvorů. Mezi italskými umělci a řemeslníky, kteří v první polovině 14. století putovali do střední Evropy, tak byli patrně zejména zlatníci, vyhledávaní pro znalost zpracování drahých kovů. V Uhrách nadto patrně působila také skupina italských malířů pracujících na nástěnné výzdobě skupiny sakrálních staveb a uvažuje se i o možném působení italských sochařů při královském dvoře. V českých zemích se recepce italského výtvarného tvarosloví nejvýrazněji odrazila v oblasti deskového malířství, která v uherských zemích pro dané období utrpěla nenávratné ztráty. Vedle přímého transportu „pravých“ italianismů, ať již v podobně samotných děl, nebo prostřednictvím putujících umělců se v dané sféře odehrávala rovněž vlastní recepce italianismů prostřednictvím lokálních umělců, kteří jim ovšem vtiskovali osobitý, svébytný ráz.

V rámci sledovaného tématu vzájemné umělecké výměny mezi českým a uherským královským dvorem v oblasti umělecké produkce vykazující recepci italského uměleckého jazyka nebyly nalezeny pozitivní případy shody. Vzhledem k relativní četnosti kontaktů mezi uherským a českým královským dvorem v první polovině 14. století ovšem podobnou možnost nelze vyloučit. Zlatnická umělecká díla byla vedle svatých relikvií jedním z vhodných způsobů, jak uctít sousedního panovníka. Lze tak usuzovat z dochovaných záznamů o uskutečněných výměnách darů mezi českým a uherským králem, kde se zlatnická díla pravidelně objevují. Již bylo zmíněno, že Jan

Lucemburský zaplatil brněnským občanům „za koně, sukno, klenoty a jiné u nich zakoupené věci, s nimiž v Hodoníně poctil osvíceného knížete Karla, krále uherského...“¹⁶⁵⁸. Rovněž uherský král obdaroval českého krále řadou hodnotných předmětů, přičemž nezapomněl ani na zlatnická práce: „Uherský král obdaroval českého krále i různými drahými šperky, jako padesáti stříbrnými džbány, dvěma tegzey, dvěma pásy, jednou nádhernou šachovnicí, dvěma sedly nedocenitelné hodnoty, jednou dýkou s řemínkem, která stála dvě stě stříbrných marek a jednou překrásnou perlorodkou.“¹⁶⁵⁹ Zda zmiňované šperky byly vyhotoveny rukama italských zlatníků, lze jen těžko odhadovat, výskyt italských umělců na obou územích ovšem podobnou hypotézu nabízí.

Cirkulace šperků a drahých předmětů mohla probíhat i v rámci kontaktů českého a uherského dvora s dvory na Apeninském poloostrově. Cenná je proto zmínka o českých a uherských kontaktech na počátku čtyřicátých let s neapolským královským dvorem.¹⁶⁶⁰ Vzhledem k zvyšujícímu se počtu italianismů na obou královských dvorech lze konstatovat, že italianismy začaly být na střeoevropských dvorech v určité době atraktivním artiklem. K jejich celkové akceptaci a asimilaci nadto přispěl následující vývoj dějinné situace, kdy se český král stal římským králem a posléze i římským císařem. V Uherském království byl vztah k Apeninskému poloostrovu nejprve posílen počátkem třicátých let díky nově se naskytnuvší příležitosti uherské větvi Anjouovců získat neapolský trůn; tato naděje posléze vraždou uherského pretendenta Ondřeje v Averse pohasla a uherský král se rozhodl uplatnit nárok na neapolský trůn násilím a zároveň tak i pomstít smrt svého bratra. V případě Českého království se pak vztah země k Apeninskému poloostrovu posílil zejména díky korunovaci Karla IV. na římského císaře. Aktivní kontakt s italskou kulturou ať již se jednalo o kontakt pozitivního či negativního charakteru, následně přispíval k širšímu přijetí italských stylistických prvků.

Závěr předkládané práce nenabídl pozitivní výsledky v sledované oblasti. Umělecká výměna, minimálně na bázi drobnějších importů v podobě zdvořilostních darů, mezi oběma zeměmi probíhala. Zda v rámci této výměny docházelo i k šíření italianismů, které měly pozitivní vliv na urychlení absorpce prvků italského uměleckého jazyka v lokální umělecké produkci, je otázka naprosto legitimní, nicméně vysoce

¹⁶⁵⁸ Překlad Michael Matunák. Matunák (pozn. 1587), s. 78.

¹⁶⁵⁹ Výňatek z Kroniky Jánose Thurócyho. Rác (pozn. 991), cit. s. 35-36.

¹⁶⁶⁰ Barone, (pozn. 1542), s. 108.

spekulativní a bez konkrétního doloženého příkladu. Malé množství dochovaných uměleckých děl a písemných pramenů je v tomto směru bohužel značně limitující. Autorka ovšem doufá v přínosnost práce v oblasti vnímání italianismu a jeho stylové kvality a navrhuje nové kritérium, podle něhož lze doposud poměrně nejednoznačně definovanou skupinu děl řazených pod pojem dvorské umění, kterým je reprezentační složka každého takového díla.

SUMMARY

The dissertation is focused on the topic of the Court art in the Bohemian lands and in the Hungarian lands during the first half of the 14th century within the background of the phenomenon of spreading Italianisms in Central Europe during this period.

The main aim of the dissertation is to answer the question of whether there was any resemblance of the afore mentioned process between the respective Kingdoms of Bohemia and Hungary to the lands of present day Italy as well as if the two selected countries might have influenced one another during the reception of the Italianismus. For this purpose, the method of the mutual comparison was chosen for exploring the topic. An overview of the process of spreading Italianism in both countries is elaborated on, and involving all fields which concern this phenomenon.

In addition to this problematic as the phenomena related to the research theme, there was also discussed the phenomenon of spreading of Italianism in general and the topic of court art. The dissertation is structured into four parts consisting of a research review; description of the phenomena of the spreading of *Italianismus* and the group of artworks labelled as *court art*; an overview of the Italian imports to the Bohemian kingdom and the Hungarian kingdom, the artistic production influenced by Italian artistic production itself; as well as the overview of contacts between the Bohemian court and the Hungarian court in the first half of the 14th century.

Although from the main aim of finding a positive case which would have documented simultaneous or reciprocally transmitted reception of the Italianisms in the relationship between the Bohemian kingdom and the Hungarian kingdom was not accomplished, there were, however, found a few moments which might have contributed to the process of a mutual influence. Examples of these may include the dowering of the artworks and precious items between two rulers; the common contacts of both countries with the Bolognese illuminating production during the 30s and 40s of 14th; and the notice about the gifts for the Bohemian king and his vassals from the Calabrian prince of Calabria who was during that time brother of Hungarian king Andrew of Hungary.

Beside these instances, there was a proposal made of a new point of view on how to interpret the group of artworks labelled under the term of *court art*. This is done to keep in mind the theory of representation as a nonviolent demonstration of power as a legitimate and perhaps necessary point of view when discussing this topic.

ANOTACE

Název práce:	Dvorské umění českých a uherských zemí ve 14. století - interakce na pozadí pronikajících italských uměleckých vlivů do střední Evropy
Název v angličtině:	The Court Art in the Bohemian Lands and the Hungarian Lands in 14th Century – Interaction Against the Background of Spreading Italian Artistic Influence in Central Europe
Anotace práce:	Disertační práce je zaměřena na téma dvorského umění v českých a uherských zemích v první polovině 14. století. Soustřeďuje se zejména na pronikání italianismů do střední Evropy. První část práce se věnuje přehledu bádání zabývajících se pronikáním italianismů na sledovaná území a možnostem vzájemné interakce z pohledu širšího spektra odborníků na danou tematiku. Druhá část se zabývá problematikou italianismů v širších evropských souvislostech a způsob výkladu dvorského umění v uměleckohistorické literatuře s ohledem na sledované období. Třetí část přehledně zpracovává uměleckou situaci na českém a uherském královském dvoře a reflektuje otázky recepce italianismů v první polovině 14. století. Závěrečná část těží z historického kontextu vzájemných vztahů mezi oběma královstvími. Práci uzavírá kapitola o možnostech vzájemné umělecké výměny mezi oběma dvory v období první poloviny 14. století. Práce si klade za cíl odpovědět na otázku, zda se při recepci italianismů projevovaly určité paralelní shody a zda a do jaké míry mohla při tomto procesu ovlivnit jedna země zemi sousední.
Klíčová slova:	dvorské umění, 14. století, italianismus, české země, uherské země, panovnická reprezentace
Anotace v angličtině:	The dissertation is focused on the topic of the Court art in the Bohemian lands and in the Hungarian lands during the first half of the 14th century within the background of the phenomenon of spreading Italianisms in the Central Europe during this period. The structure of the dissertation consists of four parts. In the first part is elaborated a complex research review. The second part is centered on the phenomenon of spreading Italianisms and on the specifics of the definition of the group labeled as <i>court art</i> . In the third part there is elaborated an overview of the situation of the spreading Italianisms in the Hungarian lands and in the Bohemian lands in the first half of the 14th century involving all the fields which were touched by this phenomenon. There is discussed the situation on both the royal courts, the role of the ruler in the question of forming the court art as well as the short review of the contacts of both Central European countries with the culture of the Apennine peninsula. The final part is focused on the contacts between the Bohemian court and the Hungarian court which might have led to a reciprocal artistic exchange. In the closing chapters are summarized the results of the work. The aim of the work was to answer the question of whether there was any resemblance to the outlined processes mentioned above and if the countries might have influenced one another during the reception of the Italianismus.
Klíčová slova	Court art, 14th century, Italianism, Bohemian Lands, Hungarian Lands, ruler

v angličtině:	representation
Přílohy vázané v práci	Katalog děl Obrazová příloha
Počet titulů použité literatury:	739
Rozsah práce (hlavní korpus):	266 stran, 719 468 znaků
Rozsah práce celkově:	

PRAMENY:

Seznam zkratek:

ALCG

Vilmós Fraknói (ed.), *Acta Legationis Cardinalis Gentilis. Monumenta Vaticana Historiam regni Hungariae illustrantia* 1/2, Budapest 1885.

ÁÚO

Gusztáv Wenzel (ed.), *Árpádkori új okmánytár*. I-XII. Közzé teszi Wenzel Gusztáv. Pest-Budapest, 1860- 1874.

AKO

Imre Nagy – Gyula Tasnádi Nagy (edd.), *Anjoukori okmánytár. Codex diplomaticus Hungaricus Andegavensis*, I-VII. Budapest, 1878-1920.

CDH VIII

Georgius Fejér, *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*, Tomi VIII. Vol. 1,2. Budae, 1832.

CDM VII

Josef Chytil (ed.), *Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae* VII, 1-3., Brno 1858, 1860, 1864.

CIB II/1.

Hermenegild Jireček (ed.), *Codex iuris Bohemici*, Praha 1896.

CFH

Albinus Franciscus Gombos (ed.), *Catalogus fontium historiae Hungaricae aeo ducum et regum ex stirpe Arpad descendantium ab anno Christi DCCC usque ad annum MCCC*, I-III., Budapest, 1937–1938.

FRB

Josef Emler – Josef Jireček – Ferdinand Tadra, *Fontes rerum Bohemicarum*, Praha 1878-1882.

MDEA

Gustáv Wenzel (ed.), *Magyar diplomacziak emlékek az Anjou-korból* I-III., Budapest 1874.

MREV

Vilmos Fraknói (ed.), *Monumenta Romana Episcopatus Vesprimiensis 1103–1276*, 1. sv., Budapest 1896

MVB I

Ladislav Klicman, *Monumenta Vaticana res gestas Bohemica illustrantia*, Praha 1903

RI VIII

Alfons Huber, *Regesta Imperii. VIII Karl IV., Regesten 1346-1378*, Insburck 1877.

RBM III

Josef Emler (ed.), *Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae III, 1311–1333*, Praha 1890.

SRH

Emericus Szentpétery (ed.), *Scriptores rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum, I-II.*, Budapest, 1937-1938.

VMH I

Augustin Theiner, *Vetera monumenta historica Hungariam sacram illustrantia I*, č. 631, 635.

Další citované prameny:

Dante Alighieri, *Monarchy*, ed. Prue Shaw, Cambridge 1995.

Anonimo romano, *Cronica*, ed. Giuseppe Porta, Milano 1979.

Nicola Barone, *La Ratio Thesaurariorum della cancelleria angioina trascritta ed annotata*, Napoli 1887.

Ota Durynský – Petr Žitavský, *Zbraslavská kronika*, ed. Zdeněk Fiala, Praha 1975.

Karel IV., Vlastní životopis (Vita Caroli), VIII. kapitola, in: *Kroniky doby Karla IV.*, ed. Marie Bláhová, Praha 1987, Praha 1987.

Péter Kulcsár (ed.), *Krónikáink magyarul III/1*, Budapest 2008.

József Köblös, 1337. Magyar-osztrák békekötés, in: *Békék a középkori Magyarországon*, (Jókai Mór Városi Könyvtár – Pápa),

<http://jmvk.compunet.hu/szoveg/2/B%E9keszerzod%E9sekv-%FAj%20v%E9gleges2000%2001%2014.htm>, vyhledáno 23. 6. 2017.

Guillaume de Machaut, *Mé srdce pokorné*, Praha 1977.

Guillaume de Machaut, *Jugement dou Roy de Behaingne* [Soud českého krále, 1330].
Dostupný exemplář: Guillaume de Machaut, *Poésies. Jugement du roi de Bohème, dit*

Jugement du roi de Behaigne (ca. 1350–1355), Bibliothèque nationale de France, Paris, Fr. 1586, 1–22v, <http://gallica.bnf.fr>, vyhledáno 15. 5. 2017.

Chronicon Pictum, po roce 1358, Uhry, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Cod. Lat. 404.

Opat Suger, De Administratione, in: idem, *On the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, ed. Erwin Panofsky, Princeton 1979.

János Thuróczy, *A Magyarok Kronikája*, ed. János Horváth, Budapest 1978, s. 265–272.

Endre Veress, *A paduai egyetem magyarországi tanulóinak anyakönyve és iratai (1264–1864). Matricula et acta Hungarorum in universitatibus Italiae studentium. Volumen primum Padova 1264–1864*, Budapest 1941.

Endre Veress, *Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulók anyakönyve es iratai 1221–1864*, Budapest 1941.

Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, ed. Giuseppe Porta, Parma 1991 (elektronická edice 28. 10. 1997),
https://www.liberliber.it/mediateca/libri/v/villani/nuova_cronica/pdf/nuova__p.pdf,
vyhledáno 22. 1. 2017.

György Volf (ed.), *Szent Margit élete. Nyelvelméltár VIII.*, Budapest 1881, s. 1–86

Karl Wagner, *Analecta Scepusii sacri et profani*, sv. 1, Wien 1773.

Gustáv Wenzel, *Monumenta Hungariae Historica Diplomataria XVIII*, Pest 1973.

Lexikony:

Catholic Encyclopedia, <http://www.newadvent.org/cathen/02364b.htm>

Harald Olbrich (ed.), *Lexikon der Kunst*, 7 sv., Leipzig 1987–1994

Encyklopedie Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/toscano/>

Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, 34 sv., New York 1996

Použitá literatura:

Karel Adámek, *Čechy a Italie v století XIV.*, Praha 1875.

Rosa Alcoy, La ricezione della pittura giottesca in Spagna, dai Bassa a Starnina, in: Alessandro Tomei – Claudia Viggiani (edd.), *Giotto e il Trecento I*, Genève 2009, s. 321–335.

Rosa Alcoy, La pintura gòtica als països de parla catalana entre els segles XIV i XV, *Catala Historical Review VIII*, 2015, s. 135–148.

Tibor Almási – Tamas Kófalvi, Az 1327. évi nagyszombati királytalálkozó szerződéslevele, *Tanulmányok XXXVIII*, 1994, č. 1, s. 151–157.

Étienne Anheim, Simone Martini à Avignon. Une histoire en négatif?, in: Elisa Brilli – Laura Fenelli – Gerhard Wolf (edd.), *Images and words in exile*, Firenze 2015, s. 365–379.

Girolamo Arnaldi (ed.), *L'État Angevin. Pouvoir, culture et société entre XIIIe et XIVe siècle. Actes du colloque international organisé par l'American Academy in Rome (Rome–Naples, 7–11 novembre 1995)*, Rome 1998.

Julia Bader – George Starr, A Saint in the Family. A Leaf of the “Hungarian Anjou Legendary” at Berkely, *Hungarian Studies II*, 1986, s. 3–11.

Anđelko Badurina et al., *Minijatura. Umjetnost na tlu Jugoslavije*, Beograd – Zagreb – Mostar 1983.

Alessandro Bagnoli (ed.), *Duccio. Alle origini della pittura senese* (kat. výst.), Museo dell'Opera del Duomo di Siena, Milano 2003.

Ján Bakoš, Cesty slovenského dejepisu umenia – zákonitosť alebo náhoda?, *Ars XI–XV*, 1977–1981, s. 191–199.

Ján Bakoš, *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku*, Bratislava 1984.

Ján Bakoš, *Situácia dejepisu umenia na Slovensku*, Bratislava 1985.

Ján Bakoš, Český dejepis umenia a Slovensko, *Umění XXXIV*, 1986, s. 211–228.

Ján Bakoš, The Idea of East Central Europe as an Artistic Region and 14th Century Painting and Sculpture in Slovakia, in: Thomas W. Gaehtgens (ed.), *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. XXVIII. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte Berlin 1992*, Berlin 1993, s. 51–63.

Ján Bakoš, Viedenská škola dejín umenia a český dejepis umenia, *Bulletin Moravské galerie v Brně LIV*, 1998, s. 5–11.

Ján Bakoš, From Universalism to Nationalism. Transformation of Vienna School Ideas in Central Europe, in: Robert Born – Alena Janatková – Adam S. Labuda (edd.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Berlin 2004, s. 79–101.

Ján Bakoš, Paths and Strategies in the Historiography of Art in Central Europe, *Ars XLIII*, č. 1, 2010, s. 85–118.

Ján Bakoš, *Discourses and Strategies. The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History and Related Discourses*, Frankfurt am Main 2013.

Giovanna Baldissin Molli – Giordana Mariani Canova – Federica Tonioli (edd.), *La miniatura a Padova dal medioevo al settecento*, Modena 1999.

Jolán Balogh, Márton és György kolozsvári szobrászok, Kolozsvár 1934.

Jolán Balogh, Az Előzmények, in: idem, *Az erdélyi renaissance*, Kolozsvár 1943, s. 15–48.

Jolán Balogh, Tino di Camaino magyarországi kapcsolatai. Művészettörténeti Értesítő II, 1953, s. 107–110.

Jolán Balogh, *A Művészet Mátyás király udvarában I–II*, Budapest 1966.

Jolán Balogh, *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst*, Graz 1975.

Jolán Balogh, *Váradinum. Várad Vára. Művészettörténeti füzetek*, XIII, 2. sv., Budapest 1982.

Jolán Balogh, Márton és György kolozsvári szobrászok, in: Éva Eszláry (ed.), *Jolán Balogh. A régi magyar és európai művészet. Művészettörténeti tanulmányok*, Budapest 2000, s. 18–25.

Jolán Balogh, Magyar lovaspecsétek (XIII–XIV. század). Retrospektív összefoglalás 1987, in: Éva Eszláry (ed.), *Jolán Balogh. A régi magyar és európai művészet. Művészettörténeti tanulmányok*, Budapest 2000, s. 15–17.

Annamária Bartha, Károly Róbert és Nagy Lajos egészsége és betegségei, in: Szilvia Kovács – Éva Révész (edd.), *Műhelyszemináriumi dolgozatok I*, Szeged 2013, s. 7–36.

Milena Bártlová, Creating Borders. The Uses of Art Histories in Central Europe, *Ars* XL, 2007, č. 2, s. 129–134.

Milena Bártlová, Je možné psát jiné než nacionalistické dějiny umění?, in: idem, *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění středověku*, Brno 2009, s. 99–108.

Milena Bártlová, Jak se dělají hranice, in: Milena Bártlová, *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění středověku*, Brno 2009, s. 109–118.

Jan Bažant, *Umění českého středověku a antika*, Praha 1998.

Nina Bažantová – Dana Stehlíková, Pontifikální rukavice sv. Vojtěcha, *Památky a příroda* VII, 1987, s. 400–408.

Nina Bažantová, *Pohřební roucha českých králů*, Praha 1993.

László Beke – Ernő Marosi – Tünde Wehli, *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*, I.–II. kötet, Budapest 1987.

Luciano Bellosi, *La pecora di Giotto*, Torino 1985.

Lucciano Bellosi, heslo 23., in: Alessandro Bagnoli (ed.), *Duccio. Alle origini della pittura senese* (kat. výst.), Museo dell'Opera del Duomo di Siena, Milano 2003 s. 156–158.

Ibolya Bellus (ed.), *Képes Krónika. I. Hasonmás kiadás. II. Tanulmányok és fordítás*, Budapest 1987.

Klára Benešovská, Nouvelle approche de l'art au temps de Jean l'Aveugle, *Soixante-neuvième session annuelle du Comité de l'Union Académique Internationale*, Bruxelles 1996, s. 41–48.

Klára Benešovská (ed.), *The King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of his Era*, Praha 1998.

Klára Benešovská, „Občasné“ a „dočasné“ rezidence Jana Lucemburského v Lucembursku, Francii a Itálii, in: Dana Dvořáčková-Malá – Jan Zelenka (edd.), *Dvory a rezidence ve středověku II. Skladba a kultura dvorské společnosti*, Praha 2008, s. 147–167.

Klára Benešovská, Přemyslovské dědictví v dvorské architektuře rané lucemburské doby (1300–1330), in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny zemí Koruny české. Architektura*, Praha 2009, s. 105–124.

Klára Benešovská (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010.

Klára Benešovská, Svatba Jana Lucemburského a Elišky Přemyslovny ve Špýru, in: Klára Benešovská (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010, s. 28–35.

Klára Benešovská, Architektonická skulptura domu U zvonu v dobových souvislostech, in: Klára Benešovská (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010, s. 80–87.

Klára Benešovská, Torza soch z fasády Domu u kamenného zvonu, in: Klára Benešovská (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010, s. 88–99.

Klára Benešovská, Dům U Kamenného zvonu jako městská královská rezidence, in: Klára Benešovská (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010, s. 62–64.

Ilona Berkovits, Un codice dantesco nella biblioteca della R. Universtità di Budapest, *Corvina X*, 1930, s. 80–107.

Ilona Berkovits, *Laminiatura ungherese nel periodo degli angioini*, Roma 1947.

Ilona Berkovits – László Geréb – Tibor Kardos, *Képes krónika. Kálti Márk krónikája a magyarok tetteiről*, Budapest 1959.

Ilona Berkovits – László Geréb – Tibor Kardos, *Die Ungarische Bilderchronik. Chronica de gestis Hungarorum*, Budapest 1961.

[MB] Marianne Besseyre, heslo 14, François Avril (ed.), *Bologne et le pontifical d'Autun. Chef-d'oeuvre inconnu du premier Trecento, 1330 – 1340*, (kat. výstavy), Musée Rolin, ville d'Autun 2012, Langres 2012, s. 109

Katarina Biathová, Príspevok k dejinám gotických nástenných malieb v Gemeri, *Pamiatky a muzeá VII*, 1958, s. 29–35.

Katarína Biathová, *Maliarské prejavy stredovekého Liptova*, Bratislava 1983.

Paul Binski, The Cosmati at Westminster and the English Court Style, *Art Bulletin* LXXII, 1990, č. 1, s. 6–34.

Paul Binski, *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power, 1200–1400*, New Haven 1995, s. 93–107.

Paul Binski, Art and Architecture, in: David Abulafia (ed.), *The New Cambridge Medieval History 1198–1300*, V, Cambridge 1999, s. 84–106.

Paul Binski, Court Patronage and International Gothic, in: Michael Jones (ed.), *The New Cambridge Medieval History 1300–1415*, VI, Cambridge 2000, s. 222–233.

Paul Binski, The Cosmati and romanitas in England. An overview, in: Lindy Grant – Richard Mortimer (edd.), *Westminster Abbey. The Cosmati pavements*, Aldershot 2002, s. 116–134.

Paul Binski, Art-historical reflections on the fall of Colonna, 1297, in: Claudia Bolgia – Rosamond McKitterick – John Osborne (eds.), *Rome Across Time and Space. Cultural Transmission and the Exchange of Ideas, c. 500-1400*, Cambridge 2011, s. 278–290.

Željko Bistrović, Gotičko zidno slikarstvo u Istri (novi prilozi jednoj budućoj sintezi), *Annales. Series historia et sociologia XVII*, 2007, č. 2, s. 1–14.

Željko Bistrović, Tri priloga poznavanju slikarstva trećenta u Istri, *Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta* 46, 2010, s. 9–35.

Lenka Bobková, *Velké dějiny zemí Koruny české, sv. IV. a, 1310–1402*, Praha – Litomyšl 2003.

Lenka Bobková – František Šmahel (edd.), *Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy*, Praha 2012.

Lenka Bobková, Český král a lucemburský hrabě Jan, in: Lenka Bobková – František Šmahel (edd.), *Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy*, Praha 2012, s. 54–70.

Lenka Bobková, Od nezkušeného mladíka k poučenému králi, in: Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010, s. 184–201

Barbara D. Boehm, Leaf from a Manuscript with Scenes of the Life of Saint Francis, *The Metropolitan of Art Bulletin*, Fall 1995, s. 24.

MB [Milvia Bollati], heslo 15, in: Andrea De Marchi - Tiziana Franco - Silvia Spada Pintarelli, (ed.) *Tr3cento. Pittori gotici a Bolzano*, Trento 2000, s. 116–117.

MB [Milvia Bollati], heslo 37, in: Massimo Medica, *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggettom* (kat. výstavy), Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005 - 28 marzo 2005, Milano 2005, s. 208.

János Bollók – Kornél Szovák – László Veszprémy, *Képes krónika*, Budapest 2004.

Ferdinando Bologna, Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna nel Trecento e «Antonius Maister», *Arte antica e moderna IV*, 1961, s. 27–48.

Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266–1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969.

Ferdinando Bologna, Il „Tito Livio“ n. 5690 della Bibliothèque Nationale di Parigi, in: *Gli angioini di Napoli e Ungheria. Colloquio italo-ungherese, Roma 23–24 maggio 1972*, Roma 1974, s. 41–119.

Ferdinando Bologna, Un'aggiunta a Lello da Orvieto, Pierluigi Leone De Castris (ed.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, s. 47–52.

Martin Bóna – Michal Šimkovic, Opevnená sídla za vlády Anjouovcov, in: Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika* (kat. výst.), Slovenská národná galéria Bratislava 2003, s. 87–95.

György Bónis, *A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon* (disertační práce), Budapest 1971 (publikováno 1969).

Lajos Dedek Crescens, Pozsony vármegye története, in: Samu Borovszky (ed.), *Pozsony vármegye*. (Magyarország vármegyéi és városai), Budapest 1904, s. 503–637.

Jean-Paul Boyer – Anne Mailloux – Laure Verdon (edd.), *La justice temporelle dans les territoires angevins aux XIIIe et XIVe siècles. Théories et pratiques*, Rome 2005.

Lajos Bozóki, Visegrád. Alsó- és Felsővár, *Lapidarium Hungaricum. Magyarország építészeti töredékeinek gyűjteménye VIII. Pest megye II*, Budapest 2012.

Josep Bracons Clapés, Lupo di Francesco, mestre pisa, autor del sepulcre de Santa Eulalia, *D'art XIX*, s. 43–51.

Josef Braniš, *Dějiny středověkého umění v Čechách. Díl první a druhý*, Praha 1892–1893.

Milena Bravermanová, *Co se také stávalo s ostatky panovníků*, in: Gabriela Dubská (ed.), *Příběh Pražského hradu*, Praha 2003.

Robert Brenner, *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, London 1965.

Pavel Brodský, *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze*, Praha 2000, s. 282.

Pavel Brodský, Několik poznámek k takzvanému Pařížskému zlomku latinského překladu Kroniky tak řečeného Dalimila, in: Klára Benešová – Jan Chlábek (edd.), *V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala*, Praha 2011, s. 61–64.

Pavel Brodský, Rukopis Mater Verborum jako problém paleografický, kodikologický i uměleckohistorický, *Historia Slavorum Occidentis. Czasopismo historyczne* II, 2012, č. 1, s. 126–132.

Caroline Bruzelius, *The Stones of Naples. Church Building in the Angevin Kingdom, 1266–1343*, London 2004.

Wolfgang Brückle, Stil als Politikum. Inwiefern?, in: Bruno Boerner – Bruno Klein (eds.), *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin 2006, s. 229–256.

Dušan Buran, Príspevok k charakteru nástennej maľby na prelome 14. a 15. storočia na Slovensku, *Nástenné maľby v Ponikách*, *Ars*, 1994, č. 1, s. 1–47.

Dušan Buran, *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*, Wiemar 2002.

Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika* (kat. výst.), Slovenská národná galéria Bratislava 2003.

Dušan Buran, *Nástenné maľby v stredovekom kostole a kláštore minoritov v Levoči*, *Acta Musei Scepusiensis* IX, 2009–2011, s. 51–76.

Dušan Buran – Juraj Šedivý, Písmo a knižné maliarstvo. Objednavatelia, umelci a adresáti, in: Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika* (kat. výst.), Slovenská národná galéria Bratislava 2003., s. 161–181.

Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.

Romolo Caggese, *Roberto D'Angiò e i suoi tempi*, Firenze 1922.

Giordana Mariani Canova – Marta Minazzato – Federica Toniolo (edd.), *I manoscritti miniati della Biblioteca capitolare di Padova II*, Padova 2014.

Bernd Carqué, Höfe und Hofkunst. Eine interdisziplinäre Mesalliance, in: idem, *Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung*, Göttingen 2004, s. 367–398.

Jill Caskey, *Medieval Patronage and Its Potentialities*, in: Colum Hourihane (ed.), *Patronage, Power, and Agency in Medieval Art*, Princeton 2013, s. 3–30.

Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Torino 1962.

Enrico Castelnuovo, L'Italia fuori d'Italia, Arte della città, arte delle corti tra XII e XIV secolo, in: Giulio Einaudi (ed.), *Storia dell'arte Italiana, Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento. Volume primo. Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, s. 216–227.

Enrico Castelnuovo, Italien Ausserhalb Italiens, in: Luciano Bellosi (ed.), *Kunst der Städte, Kunst der Höfe zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert*, in *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte II*, Berlin 1987, s. 245–299.

Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV.*, Torino 1991

Enrico Castelnuovo, Opus francigenum, in: Fabrizio Crivello (ed.), *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, Torino 2009, s. 3–22.

Giovanni Battista Cavalcaselle – Joseph Archer Crowe, *A New History of Painting in Italy. From the Second to the Sixteenth Century*, sv. 2, London 1864.

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*, e-book, 2014.

Emil Cevc – Anđela Horvat – Radovan Ivančević, *Umjetnost na tlu jugoslavije. Gotika u Sloveniji i Hrvatskoj*, Beograd–Zagreb 1984.

Lisetta Ciaccio, *Il Cardinale legato Bertrando del Poggetto in Bologna 1327–1334*, Bologna 1906.

- Ingrid Ciulisová, *Dějepis umění na Slovensku. Vybrané kapitoly*, Bratislava 2011.
- Josep Bracons Clapés, Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia, *D'Art* 19, 1993, s. 43–51.
- Matthew J. Clear, Maria of Hungary as queen, patron and exemplar, in: Janis Elliott – Cordelia Warr (edd.), *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, Aldershot 2004, s. 45–60.
- Gustav Cohen – René Schneider, *La formation du génie modern dans l'art de l'Occident*, Paris 1958.
- Ilona Cónová, Gotické zlatnícke liturgické predmety na Slovensku – inventár, *Galéria 2002 – Ročenka Slovenskej národnej galérie*, Bratislava 2002, s. 99-122.
- Alessandro Conti, *La miniatura bolognese*, Bologna 1981
- Noël Coulet – Jean-Michele Metz (edd.), *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du moyen âge. Actes du colloque international organisé par L'université d'Angers, Angers–Saumur, 3–6 juin 1998*, Rome 2000.
- Peter Cornelius Claussen, Pietro Oderisio und die Neuformulierung des Italienischen Grabmals. Zwischen opus romanum und opus francigenum, in: Jörg Garms – Angiola Maria Romanini (edd.), *Sammelwerk Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses "Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia" (Rom, 4. – 6. Juli 1985)*, Wien 1990, s. 173–200.
- Paul Crossley, Architecture, in: Michael Jones (ed.), *The New Cambridge Medieval History 1300–1415*, VI, Cambridge 2000, s. 234 – 256.
- Károly Csányi, *Az olasz művészet hatása a magyar művészetre*, Budapest 1913.
- Csaba Csapodi et al., *Kódexek a középkori Magyarországon*, Budapest 1985.
- Enikő Csukovits, *Az Anjouk Magyarországon I. rész. I. Károly és uralkodása (1301–1342)*, (disertační práce), MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Történettudományi Intézet, Budapest 2012.

- Enikő Csukovits (ed.), *L'Ungheria Angioina*, Roma 2013.
- Enikő Csukovits, Le inovazioni istituzionali nell'età agioina, in: Enikő Csukovits (ed.), *L'Ungheria Angioina*, Roma 2013, s. 59-120.
- Martin Čapský, *Komunikující společenství. Sjednocování politického prostoru pozdně středověkého Slezska*, (habilitační práce), Ústav historických věd FF MU, Brno 2012.
- Václav Černý, *Staročeská milostná lyrika a další studie ze staré české literatury*, Praha 1999.
- Pavol Černý, *Du bon du coeur. Poklady francouzského středověkého umění v českých a moravských sbírkách* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2006.
- Pavol Černý, *Pařížský fragment kroniky tzv. Dalimila a jeho iluminátorská výzdoba*, Olomouc 2010.
- Pavol Černý, Knižní malba na Moravě v první polovině 14. století, in: David Majer (ed.), *Král, který létal. Moravsko-slezské pomezí v kontextu středoevropského prostoru doby Jana Lucemburského*, Ostrava 2011, s. 537-563.
- Claudia D'Alberto, La Madonna del Principio in Santa Restituta. Il culto eziologico della cattedrale angioina, in: Gorgia Corsa – Alessio Cuccaro – Claudia D'Alberto (edd.), *La basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, Pescara 2012, s. 143–173.
- József Dankó, *Vetus hymnarium ecclesiasticum Hungariae*, Budapestini 1893
- Francesca Flores d'Arcais, Paolo Veneziano e la pittura del Trecento in Adriatico, in: idem – Giovanni Gentili (edd.), *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente* (kat. výst.), Castel Sismondo Rimini, Milano 2002, s. 19–31.
- Raffaele Davanzo – Arturo Carlo Quintavalle – Giusi Testa et al., *Arnolfo di Cambio. Il monumento del Cardinale Guillaume De Bray dopo il restauro. Atti del Convegno internazionale di studio, Roma–Orvieto, 9–11 dicembre 2004*, Firenze 2010.
- Robert Davidsohn, *Geschichte von Florenz. Bd. IV/2*, Berlin 1925.

William R. Day, Jr., *Antiquity, Rome and Florence. Coinage and transmission across time and space*, in: Claudia Bolgia – Rosamond McKitterick – John Osborne (edd.), *Rome Across Time and Space. Cultural Transmission and the Exchange of Ideas, c. 500–1400*, Cambridge 2014, s. 237–262.

Ana Deanović – Željka Čorak, *Zagrebačka katedrala*, Zagreb 1988.

Ana Deanović, *Biskupska kapela sv. Stjepana Prvomučenika u Zagrebu. Spomenik slikarstva XIV. stotletća*, Zagreb 1996.

Andrée de Bosque, *Artistes italiens en Espagne du XIVe siècle aux rois catholiques*, Paris 1962.

Marie-Madalene de Cevins – László Koszta, *Les noblesse et ordres religieux en Hongrie sous les rois angevins (vers 1323 – vers 1382)*, in: Noël Coulet – Jean-Michele Metz (edd.), *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du moyen âge. Actes du colloque international organisé par L'université d'Angers, Angers-Saumur, 3–6 juin 1998*, Rome 2000, s. 585–606.

Marie-Madeleine de Cevins – Jean Michele Matz (edd.), *Formation intellectuelle et culture du clergé dans les territoires angevins (milieu du XIIIe – fin du XVe siècle)*, Rome 2005.

Andrea de Marchi, *Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in: Sergio Marinelli – Angelo Mazza (edd.), *La pittura emiliana nel Veneto*, Modena 1999, s. 1–44.

GDM [Gianluca del Monaco], *heslo 16*, in: François Avril (ed.), *Bologne et le pontifical d'Autun. Chef-d'oeuvre inconnu du premier Trecento, 1330 – 1340*, (kat. výstavy), Musée Rolin, ville d'Autun 2012, Langres 2012, s. 119.

Lajos Dedek Crescens, *Pozsony vármegye története*, in: Samu Borovszky (ed.), *Pozsony vármegye. Magyarország vármegyéi és városai*, Budapest 1904, s. 503–637.

Otto Demus, *Romanesque Mural Painting*, London 1970.

Otto Demus, *Byzantine art and the West*, New York 1970.

- Dezső Dercsényi, *Nagy Lajos kora*, Budapest 1941.
- Dezső Dercsényi, Nekcsei Dömötör bibliája a washingtoni Library of Congress-ben. Magyar Könyvszemle, LXVI, 1942, s. 112–125.
- Dezső Dercsényi, A képes krónika és a kora, in: idem et al., *Képes krónika. Faksimile kiadás. II. Tanulmánykötet*, Budapest 1964, s. 7–44.
- Dezső Dercsényi (ed.), *The Hungarian Illuminated Chronicle*, Budapest 1969.
- Dezső Dercsényi – Anna Zádor, *Kis magyar művészettörténet*, Budapest 1980.
- Dezső Dercsényi et al., *A Nekcsei-Biblia legszebb lapjai*, Budapest–Washington 1988.
- Elena Bianca Di Gioia (ed.), *Carlo I d'Angiò. Re di Sicilia e senatore di Roma. Il monumento onorario nel Campidoglio del Duecento*, Roma 2009.
- Kornél Divald, *Szepes vármegye művészeti emlékei I–III* [Umělecké památky v Spišské župě], Budapest 1906.
- Kornél Divald, *Magyarország művészeti emlékei*, Budapest 1927.
- Eugen Dostál, Čechy a Avignon. Příspěvky k vzniku českého umění iluminátorského v XIV. století, *Časopis Matice moravské* XLVI, 1922, s. 1–106.
- Vasile Drăguț, *Pictura murală din Transilvania (sec. XIV–XV)*, București 1970.
- Vasile Drăguț, Picturile bisericii din Sîntă Măria Orlea, *Buletinul Monumentelor Istorice* XL, 1971, č. 3, s. 61–74.
- Vasile Drăguț, Legenda „eroului de frontieră” în pictura medievală din Transilvania, *Revista muzeelor și monumentelor – Monumente istorice și de artă* XLIII, 1974, č. 2, s. 21–38.
- Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, București 1979.

Dana Dvořáčková-Malá, Panovnícký dvůr ve středověku. Struktura, prostor a reprezentace, in: Dana Dvořáčková-Malá – Jan Zelenka (edd.), *Dvory a rezidence ve středověku II. Skladba a kultura dvorské společnosti*, Praha 2008, s. 11–37.

Max Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXII*, 1901, s. 35–126, s. 67–68.

Vlasta Dvořáková, Talianske vývinové prúdy stredovekej nástennej maľby na Slovensku, in: Marian Városov (ed.), *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*, Bratislava 1965, s. 225–264.

Vlasta Dvořáková, Italisierende Strömungen in der Entwicklung Monumental Malerei des slowakischen Mittelalters, *Studia historica Slovaca* 3, 1965, s. 58–111

Vlasta Dvořáková, Modely a typy dvorského umění doby Karla IV, in: Ewa Zawadzka (ed.), *Seminaria Niedzickie. Związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie I*, Kraków 1981, s. 83–90.

Vlasta Dvořáková, Trasy putovních malířů trecenta do střední Evropy, in: Jaromír Homolka (ed.), *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1983, s. 156–161.

Vlasta Dvořáková – Pavol M. Fodor, Nové objavy stredovekých nástenných malieb, *Výtvarný život* III, 1958, č. 7, s. 256–266.

Vlasta Dvořáková – Pavol M. Fodor – Karel Stejskal, K vývoji středověké nástěnné malby v oblastigemerské a malhontské, *Umění* VI, 1958, s. 325–363.

Vlasta Dvořáková – Josef Krása, Zpráva o průzkumu slovenských nástenných maleb konaném v září 1960, *Umění* IX, 1961, s. 197–206.

Vlasta Dvořáková – Josef Krása – Karel Stejskal, Zpráva o průzkumu slovenských nástenných maleb za rok 1961, *Umění* X, 1962, s. 258–275.

Vlasta Dvořáková – Josef Krása – Karel Stejskal, *Stredoveká nástenná malba na Slovensku*, Praha – Bratislava 1978.

Dezső Dümmerth, *Az Anjou-ház nyomában*, Szombathely 1982.

Pál Engel, *The Realm of St Stephen. A History of Medieval Hungary 895–1526*, London – New York 2001.

Pál Engel – Gyula Kristó – András Kubinyi, *Magyarország története 1301–1526*, Budapest 1998. (Vyšlo i francouzsky: Pál Engel – Gyula Kristó – András Kubinyi, *Istoire de la Hongrie médiévale II. Des Angevins aux Habsbourgs*, Rennes 2008.)

Géza Entz, A középkori Magyarország falfestészetének bizánci kapcsolatról, *Művészettörténeti Értesítő* XVI, 1967, s. 245–249.

Adalbert Erbach von Fürstenau, La miniature bolognese nel Trecento, *L'Arte* XIV, 1911, s. 1-12.

Géza Érszegi, A pápai diplomácia kezdeti lépései Károly Róbert trónra segítéséért (Miklós pápai legátus magyarországi működéséhez), in: Terézia Kerny – András Smohay (edd.), *Károly Róbert és Székesfehérvár*, Székesfehérvár 2011, s. 16–31

Thomas Eser, „Künstlich auf welsch und deutschen sitten“. Italianismus als Stilkriterium für die deutsche Skulptur zwischen 1500 und 1550, in: Bodo Guthmüller (ed.), *Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance*, Wolfenbüttel 2000, s. 319–361.

Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha 2006.

Jiří Fajt – Andrea Langer, Vorwort, in: idem (edd.), *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgen im europäischen Kontext*, Berlin – München 2009.

Jana Fantysová-Matějková, Lucemburkové a turnaje, in: Dvořáčková-Malá –Zelenka (pozn. 701), s. 419–451.

Andrea Fara, Italicci in Transilvania tra XIV e XVI secoli, *Annuario dell'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia* VI–VII, 2004–2005, s. 337–351.

Andrea Fara, Le riforme politiche ed economiche di Caroberto d'Angiò nel Regno d'Ungheria e in Transilvania. Il ruolo del capitale mercantile e tecnologico italiano e tedesco (1300–1342), in: Cristian Luca – Gianluca Masi (edd.), *L'Europa Centro Orientale e la Penisola italiana. Quattro secoli di rapporti e influssi intercorsi tra Stati e civiltà*, Brăila – Venezia 2007, s. 41–70.

Jean Favier, Philippe le Bel et ses fils, in: Danielle Gaborit-Chopin (ed.), *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils (1285–1328)*, Galeries nationales du Grand Palais 1998, s. 13–21.

Igor Fisković za realizaci vidí spíše posílení kontaktů s Benátskou republikou. Igor Fisković, Sculpture in Croatia Form the 12th to 16th Century, in: Ivan Supičić (ed.), *Croatia and Europe, 2. sv., Croatia in the Late Middle Ages and Renaissance*, London-Zagreb 2008, s. 641–664.

Igor Fisković, Le pubblicazioni croate prima di Hortus Artium Medievalium, *Hortus Artium Medivalium* XX, 2014, č. 1, s. 10–11.

Kathleen J. Fleck, The Rise of the Court Artist. Cavallini and Giotto in Fourteenth-Century Naples, *Art History* XXXI, 2008, č. 4, s. 460–483.

Kathleen J. Fleck, *The Clement Bible at the Medieval Courts of Naples and Avignon. A Story of Papal Power, Royal Prestige, and Patronage*, Burlington 2010, s. 126–130.

Kathleen J. Fleck, Patronage, Art and the Anjou Bible in Angevin Naples (1266–1352), in: Lieve Watteuw – Jan Van der Stock (edd.), *The Anjou Bible. A Royal Manuscript Revealed*, Paris 2010, s. 37–51.

Dario Fo – Franca Rame, *Giotto o non Giotto*, Modena 2009.

Antonín Friedl, *Malíři královny Alžběty*, Praha 1930.

Antonín Friedl, *Pasionál mistrů vyšebrodských*, Praha 1934.

Antonín Friedl, *Počátky mistra Theodorika*, Praha 1963.

David Friedman – Julian Gardner – Margaret Haines, Introduction, in: idem (ed.), *Arnolfo's Moment. Acts of an International Conference Florence, Villa I Tatti, May 26–27, 2005*, Firenze 2009, s. XI–XXX.

Mojmír S. Frinta, Some Thought-provoking Musing. Angevino – Luxemburgian – Corvinian, *Ars XXIX*, 1996, č. 1–3, s. 73–89.

Johann Michael Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982.

Walter Frodl, *Die Gotische Malerei in Kärnten*, Klagenfurt 1944.

Walter Frodl, Italianisches und Böhmisches in der steirischen Trecentomalerei. Die Fresken der Minoritenkirche in Bruck a. d. Mur, *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege V*, 1951, s. 99–112.

Giuseppe Galasso, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese 1266–1294*, Torino 1992.

Francesco Gandolfo (ed.), *Aggiornamento scientifico all'opera di G. Matthiae. Pittura romana del Medioevo II*, Roma 1988, s. 367.

Julian Gardner, The Cosmati at Westminster. Some Anglo-Italian Reflexions, in: Jörg Garms – Angiola Maria Romanini (edd.), *Sammelwerk Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses „Scultura e monumento sepolcrale del tardo medioevo a Roma e in Italia“ (Rom, 4.–6. Juli 1985)*, Wien 1990, s. 201–216.

Albert Gárdonyi, I Károly király nagypecsétjei, *Turul XXV*, 1907, s. 30-57.

Michel Gazin (ed.), *Le concept de représentation dans la pensée politique*, Marseille 2003, s. 111–132.

Inspire, Images du pouvoir et pouvoir des images. Essai sur la représentation iconographique du roi médiéval, *Rivista politica*, 2014,
<http://www.rivistapolitica.eu/images-du-pouvoir-et-pouvoir-des-images-essai-sur-la-representation-iconographique-du-roi-medieval-2/>

István Genthon, A XIV. Század emlékei, in: idem, *A régi magyar festőművészet*, Vác 1932.

István Genthon, Magyar műkincsek Csehországban, *Apolló VI*, Budapest 1937, s. 58–63.

László Gerevich, Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg, *Acta Historiae Artium II*, 1954, s. 51–63.

László Gerevich (manželka Illona), Vásári Miklós két kódexe, *Művészettörténeti Értesítő VI*, 1957, s. 133–137.

László Gerevich, Mitteleuropäische Bauhütten un die Spätgotik, *Acta Historiae Artium V*, 1958, s. 241–282.

László Gerevich, Közép-európai királyi műhelyek a XIV. században és a késő gotika, *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemény II*, 1958, č. 3–4, s. 491–534.

László Gerevich, Mitteleuropäische Bauhütten und die Spätgotik, *Acta Historiae Artium V*, 1958, s. 241–282.

László Gerevich, A freskófestézet és a trecento hatása, in: Dezső Dercsényi (ed.), *A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig*, Budapest 1961, s. 168–178.

László Gerevich, *A budai vár feltárása*, Budapest 1966.

László Gerevich, *The art of Buda and Pest in the Middle Ages*, Budapest, 1971.

László Gerevich, Tendenze artistiche nell'Ungheria angioina, in Accademia Nazionale dei Lincei, *Gli Angioini di Napoli e di Ungheria. (Colloquio italo-ungherese sul tema)*, Roma 1974, s. 132–137.

Tibor Gerevich, Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel trecento 1, *Rassegna d'Arte* 9, 1909, č. 12, s. 196–199.

Tibor Gerevich, Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel trecento 2, *Rassegna d'Arte* 10, č. 2, 1910, s. 29–31.

Tibor Gerevich, *A régi magyar művészet európai helyzete*, Budapest 1932.

- Tibor Gerevich, *Magyarország románkori emlékei*, Budapest 1938.
- Tibor Gerevich, Olasz-magyar művészeti kapcsolatok, *Olasz szemle. Studi italiani in Ungheria* I, 1942, č. 2, s. 161-169.
- Lorenzo Ghiberti, Commentario II, in: Julius von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien 1896.
- Alžběta Ghünterová-Mayerová, Príspevky k výtvarným dejinám umenia v Turci, in: Anna Petrová-Pleskotová (ed.), *Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska. Výber z diela Alžbety Güntherové-Mayerové*, Bratislava 1975, s. 15–38.
- Alžběta Ghünterová-Mayerová – Ján Mišianik, *Stredoveká knižná mal'ba na Slovensku*, Bratislava 1961.
- Robert Gibbs, Tomaso da Modena a italské vlivy v českém malířství, *Umění XXXVIII*, 1990, s. 291–304.
- Robert Gibbs, Bolognese Manuscripts in Bohemia and their Influence on Bohemian Manuscripts, in: Giovanna Perini (ed.), *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea. Atti del Colloquio del Comité International d'Histoire de l'Art 1990*, Bologna 1992, s. 55–76.
- Robert Gibbs, Bolognese Influences on Bohemian Art of the Later 14th and Early 15th Century, *Umění XL*, 1992, s. 280–288
- Robert Gibbs, Towards a history of earlier 14th-century Bolognese illumination, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLVI–XLVII*, 1993–1994, s. 211–221, s. 419–422.
- Karl Ginhart – Bruno Grimschitz, *Der Dom zu Gurk*, Wien 1930.
- Anton C. Glatz (ed.). Gotické umenie z košických zbierok. (Kat. výst.) Košice 1995.
- Anton C. Glatz, *Gotické umenie z bratislavských zbierok*, (kat. výst.), Bratislava 1999.
- Barbora Glocková, Nástenná výzdoba arcibiskupskej kaplnky v Ostrihome skúmaná v nových vzťahoch k umeniu talianskeho trecente (alebo riminská mal'ba v Zaalpí), *Ars XXXIII*, č. 1-3, 2000, s. 61–77.

Barbara Glocková, Dravecké Ukrižovanie a Zvestovanie. Otázka „južného vplyvu“ v stredovekej nástennej maľbe Slovenska, *Galéria – Ročenka SNG*, 2002, s. 7–27.

Barbora Glocková, Ars nova. Taliansky orientované nástenné maliarstvo 14. storočia, in: Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika* (kat. výst.), Slovenská národná galéria Bratislava 2003, s. 138–147.

Cesare Gnudi, *Giotto*, Milano 1959.

Cesare Gnudi, La Bibbia di Demeter Nekcsei-Lipócz, Il ‘Leggendario’ Angioino, e i rapporti fra la miniatura Bolognese e l’arte d’Oriente, György Rózsa (ed.), *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l’art. Actes du XXIIe Congrès International d’Histoire de l’art I*, Budapest 1972, s. 569–581.

František Graus, Die Handelsbeziehungen Böhmens zu Deutschland und Österreich im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts, *Historica* 2, 1960, s. 77–110.

Michael Greenhalgh, *The survival of Roman antiquities in the Middle Ages*, London 1989.

Phillip Grieson, *The coin list of Pegolotti*, in: Gino Luzzatto (ed.), *Studi in onore di Armando Sapori*, Milano 1957, s. 483–492.

Bernhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen III*, Wien 1877.

Mojmír Hamsík, Malířská technika Vyšebrodského cyklu, *Umění X*, 1962, s. 388–400.

Josef Hanika, *Die Entstehung der Berg- und Münzstadt Kremnitz*, Karpathenland 1933.

Meta Harrsen, *The Nekcsei-Lipocz Bible. A Fourteenth Century Manuscript from Hungary in the Library of Congress. Ms. Pre-Accession I*, Washington 1949.

Arnold Hauser, *The Social History of Art I*, New York 1951.

AH [András Hegedűs], heslo I. Károly első kettőspeccsétje, in: András Hegedűs (ed.), *Megpeccsételt történelem. Középkori pecsétek Esztergomból*, Esztergom 2000, s. 38.

AH [András Hegedűs], heslo I. Károly második kettőspeccsétje, in: András Hegedűs (ed.), *Megpeccsételt történelem. Középkori pecsétek Esztergomból*, Esztergom 2000, s. 39-40.

AH [András Hegedűs], heslo.: I. Károly harmadik kettőspeccsétje, in: András Hegedűs (ed.), *Megpeccsételt történelem. Középkori pecsétek Esztergomból*, Esztergom 2000, s. 41-42.

Dagmar Hejdová (ed.), *Středověké umělecké řemeslo ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze* (kat. výst.), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1986.

Antal Hekler, *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin 1937.

Imre Henszlmann, *Magyarország ókeresztény, román és átmeneti stílusú műemlékeinek rövid ismertetése* [Krátký přehled památek uherského starokřesťanského, románského a přechodného stylu], Budapest 1876.

Imre Henszlmann, Uti jegyzetek (Karlstein, Prag), *Archaeologiai Értesítő* XI, 1877, s. 237–254.

Imre Henszlmann, *Magyarország csúcsives stílusú műemlékei* [Uherské památky gotického stylu], Budapest 1880.

Hermann J. Hermann, *Die italienischen Handschriften des Dugento e Trecento II. Oberitalienische Handschriften der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts*, Leipzig 1929.

Hermann Julius Hermann, *Die italienischen Handschriften des Ducento und Trecento III., Neapolitanische und toskanische Handschriften der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts*, Leipzig 1930.

Marta Herucová (ed.), *Stretnutie so životom a dielom Alžbety Güntherovej-Mayerovej (1905–1973). Sborník príspevkov z kolokvia. Bratislava, 27. novembra 2003*, Bratislava 2003.

Emil Hilje, *Gotičko slikarstvo u Zadru*, Zagreb 1999.

Hana Hlaváčková, VI.5.IK. Misál Jana z Dražic, in: Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310*(kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010, s. 518–519

Hana Hlaváčková, VI.2.2K Pasionál abatyše Kunhuty, in: Benešová (pozn. 132), s. 475–486.

Hana Hlaváčková [Hana Hlaváčková, VI. 3.1K Antifonář královny Elišky Rejčky (R. 600), in: Benešová (pozn. 132), s. 498–

Zdeňka Hledíková, Diplomatické pozadí vzniku panství Jana Lucemburského v severní Itálii v dubnu 1331, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. C, Řada historická* LII, 2004, č. 50, s. 89–100.

Zdeňka Hledíková, *Počátky avignonského papežství a české země*, Praha 2013.

Ivo Hlobil – Daniela Rywíková (edd.), *Jan Lucemburský. Kultura, umění a zbožnost na Moravě a ve Slezsku v době vlády prvního Lucemburka*, Ostrava 2012.

Ivo Hlobil, Madona s lotosovými květy ve Velkém Meziříčí. Italizující dezénová polychromie na soše Michelského mistra z 30. let 14. století, in: Ivo Hlobil – Daniela Rywíková (edd.), *Jan Lucemburský. Kultura, umění a zbožnost na Moravě a ve Slezsku v době vlády prvního Lucemburka*, Ostrava 2012, s. 107–117

Jörg K. Hoensch, *Lucemburkové. Pozdně středověká dynastie celoevropského významu 1308–1437*, Praha 2003.

Edith Hoffmann, *Régi magyar bibliofilek*, Budapest 1929.

Edith Hoffmann, Die Bücher Ludwigs der Grossen und die Ungarische Bilderchronik, *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 53, 1936, s. 653–660.

Edith Hoffmann, *Régi magyar bibliofilek*, ed. Tünde Wehli, Budapest 1992.

Jan Hofman, *Staré umění na Slovensku*, Praha 1930.

Adrian S. Hoch, Beata Stirps, Royal Patronage and the Identification of the Sainted Rulers in the St. Elizabeth Chapel at Assisi, *Art History* XV, 1992, č. 4, s. 278–295.

Šefan Holčík - Ivan Rusina, *Umenie Bratislavy*, Bratislava 1987.

Joan A. Holladay, Consciousness of Style in Gothic Art, in: Katharina Corsepius (ed.), *Opus Tessellatum, Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft, Festschrift für Peter Cornelius Claussen*, Hildesheim 2004, s. 303–314

Bálint Hóman, *Gli Angioini di Napoli in Ungheria (1290-1403)*, Roma 1938.

Jaromír Homolka (ed.), *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1983.

Jaromír Homolka, Zur Kunst der Gotik in Böhmen, in: Anton Legner (ed.), *Kunst der Gotik aus Böhmen präsentiert von der Nationalgalerie Prag* (kat. výst.), Köln 1985.

Tamás Pál Horogszegi, *A cserkúti római katolikus templom és középkori falképei*, (disertační práce) Katolická univerzita Pétra Pázmánye, Fakulta humanitních studií, Budapešť 2005.

Wenzel Horst, *Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter*, Darmstadt 2005.

Anđela Horvat, Gotika u Hrvatskoj, in: Emil Cevc – Anđela Horvat – Radovan Ivančević, *Umjetnost na tlu jugoslavije. Gotika u Sloveniji i Hrvatskoj*, Beograd–Zagreb 1984.

Henrik Horváth, Siena ed il primo rinascimento ungherese, *Corvina V*, 1925, č. 10, s. 49–72.

Henrik Horváth, A budai pénzverde művészettörténete a késői középkorban, *Numizmatikai Közlöny XXX–XXXI*, 1933, s. 14–39.

Richard Horváth, I castelli e i loro signori nell'Ungheria dell'epoca degli Angio, in: Enikő Csukovits (ed.), *L'Ungheria angioina*, Roma 2013, s. 179–204.

Dénes Huszti, *Olasz-magyar kereskedelmi kapcsolatok a középkorban*, Budapest 1941.

Rudolf Chadraba et al., *Kapitoly z českého dějepisú umění I*, Praha 1986.

Rudolf Chadraba et al., *Kapitoly z českého dějepisú umění II*, Praha 1987, s. 326–330.

Kateřina Charvátová, *Václav II.*, Praha 2007.

Karel Chytil, Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst im Kaiser Friedrich-Museum, *Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen* XXVIII, 1907, s. 131–149.

Arnold Ipolyi, *Magyarország középkori emlékszerű építésze* [Uherské středověké monumentální stavitelství], Budapest 1861.

Arnold Ipolyi, *Középkori magyar ötvösművek* [Středověké uherské zlatnictví], Budapest 1862.

Arnold Ipolyi, *Magyarország középkori szobrászati emlékei* [Uherské středověké sochařské památky], Budapest 1863.

Arnold Ipolyi, *Magyarország középkori festészeti emlékeiből* [Z uherských středověkých malířských památek], Budapest 1864.

Libor Jan, *Václav II.*, Praha 2015.

Josef Janáček, Der böhmische Aussenhandel in der Hälfte des 15. Jahrhunderts, *Historica* 4, 1962, s. 39–58.

Josef Janáček, *České stříbro a evropský trh drahých kovů v první polovině 14. století*, in: Ondřej Felcman (ed.), *Historiografie čelem k budoucnosti. Sborník k šedesátinám akademika Jaroslava Purše*, Praha 1982, s. 549–563.

Zsombor Jékely, Krisztus Passiója a gelencei Szent Imre-templom középkori freskóciklusán, in: Tibor Rostás – Anna Simon (edd.), *Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára*, Budapest 2000, s. 129–146

Zsombor Jékely, Demeter Nekcsei and the Commission of his Bible, in: Livia Varga (ed.), *Bonum ut pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His seventieth Birthday*, Budapest 2010, s. 197–212, s. 197–198.

Dana Jenei, *Gothic Mural Painting in Transylvania*, Bucharest 2007.

Zsombor Jékely, A Kolozs megyei Bádok falképei és az érdelyi falfestészet. Az itáliai trecento falfestészet recepciója Erdélyben, in: Tímea N. Kis (ed.), *Colligite Fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben. Örökségvédelmi konferencia, Budapest, ELTE, 2008*, Budapest 2009, s. 194-208.

Zsombor Jékely, Transylvanian Fresco Cycles in a New Light, *Hungarian Review* V, 2014, č. 2, s. 97–109.

Zsombor Jékely – József Lángi, *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből*, Budapest 2009, s. 136–153.

Romuald Kaczmarek, *Powiązania dominikańskiej Nagrobek swietej Malgorzaty, krolewny węgierskiej*, in: idem, *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII – koniec XIV wieku)*, Wrocław 2008, s. 104–117.

Romuald Kaczmarek, Od drobnej plastyki do form monumentalnych. Włoscy organizatorzy mennic, mincerze i rytownicy, in: idem (pozn. 563), s. 74–103.

Romuald Kaczmarek, *ITALIANIZMY. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII–koniec XIV wieku)*, Wrocław 2009.

Romuald Kaczmarek, Das Grabmal der hl. Margarete von Ungarn. Versuch einer Neubestimmung des künstlerischen Ursprungs und der Entstehungszeit, *Acta Historiae Artium* LI, 2010, s. 5–22.

Karol Kahoun, *Gotická sakrálná architektura Slovenska*, Bratislava 2002.

Zdeněk Kalista, *Karel IV. a Itálie*, Praha 2004.

Antal Kampis, *Középkori faszobrászat Magyarországon*, Budapest 1940.

Ljubo Karaman, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji*, Zagreb 1952.

Tibor Kardos, Ideali e problemi dell'umanesimo, in: *Gli Angioini di Napoli e d'Ungheria. Colloquio italo-ungherese*, Roma 1974, s. 7–26.

- Martin Kauffmann, The Image of St. Louis, in: Anne J. Duggan (ed.), *Kings and Kingship in Medieval Europe*, London 1993, s. 265–286.
- František Kavka, *Karel IV. Historie života velkého vladaře*, Praha 1998.
- Štefan Kazimír, Menová politika v Uhorsku v 14. storočí a založenie kremnickej mincovne, *Numismatické listy* XXXIII, 1978, č. 5–6, s. 151–166.
- Jiří Kejř, Les manuscrits du décret de Gratien dans les bibliothèques tchécoslovaques, *Studia Gratiana* VIII, Bononiae 1962.
- Samatha Kelly, *The New Solomon. Robert of Naples (1309–1343) and Fourteenth-Century Kingship*, Leiden – Boston 2003.
- Teréz Kerny, A kerlési ütközet képzőművészeti megjelenése és elterjedése, in: Zoltán Fejős (ed.), *Huszka József, a rajzoló gyűjtő*, Budapest 2006, s. 81–87.
- Verena Kessel, Sepulkralpolitik. Die Krönungsgrabsteine im Mainzer Dom und die Auseinandersetzung um die Führungsposition im Reich, in: Peter Claus Hartmann, *Der Mainzer Kurfürst als Reichserzkanzler*, Stuttgart 1997, s. 9–34,
- Gábor Klaniczay, Les cultes de saints dynastiques dans l'Europe centrale (Angevins et Luxembourg au XIVe siècle), *L'Église et le peuple chrétien dans les pays de l'Europe du Centre-est et du Nord (XIVe–XVe siècles). Actes du colloque de Rome (27–29 janvier 1986)*, Rome 1990, s. 221–247.
- Gábor Klaniczay, Efforts at the Canonization of Margret of Hungary in the Angevin Period, *Hungarian Historical Review* II, 2013, č. 2, s. 313–340.
- Nándor Knauz, *A Poszonyi káptalannak kéziratái*, Esztergom 1870.
- Dragutin Kniewald, *Zagrebački liturgijski kodeksi XI.–XV. stoljeća*, Zagreb 1940.
- Tomáš Knoflíček, *Nástěnná malba za vlády Lucemburků na Moravě*, Olomouc 2009.
- Jaroslav Kolár – Emil Pražák, *Barvy všecy*, Praha 1982.
- Tibor Kollár (ed.), *Középkori falképek Erdélyben*, Budapest 2008.

- Milan Kopecký, *Zbav mě mé tesknosti*, Brno 1983.
- Helmtrud Köhren-Jansen, *Giottos Navicella. Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte*, Worms 1993.
- Kinga Körmendi, Az Esztergomi Collegium Christi és könyvtára XIV.–XV., *Magyar Könyvszemle* 99, 1983, s. 1–20.
- Ivo Kořán – Zbigniew Jakubowski, Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a Roudnická madona v Krakově, *Umění* XXIV, 1976, s. 218–242.
- Jiří Kostka, *Klariský kostol v Bratislave*, Bratislava 1975.
- Kriszta Kotsis, *A cerkúti templom falképekciklusa*, (dizertáció), Eötvös Loránd Tudományegyetemen Tanszék., Fakulta humanitních studií, Budapešť 1990.
- Éva Kovács, Magyarországi Anjou koronák, *Ars Hungarica* IV, 1976, č. 2, s. 7–19.
- Éva Kovács, Anjou-reprezentáció. Az ötvösség, in: Ernő Marosi – Melinda Tóth – Livia Varga, *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*, Budapest 1982, s. 91–96 ad.
- Éva Kovács, Tárgykultúra és kisművészetek a 14.–15. századi Magyarországon, in: Ernő Marosi (ed.), *Magyarországi művészet 1300–1470*, Budapest 1987, s. 216–241.
- Gergely Kovács, A felvinci református templom italo bizánci stílusú falképei, in: Miklós Székely, *Kóstolni a szép-tudományba. Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek IV. Konferenciájának előadásaiából. CentrArt Egyesület*, Budapest 2014, s. 33–44.
- Gergely Kovács, Kitörvén magányosságból? – A cesrkúti római katolikus templom 1335-ös falképeiről, *Műemlékvédelem* LIX, 2015, č. 2, s. 65–84.
- Vincenc Kramář, La peinture et la sculpture du XIVe siècle en Bohême, *L'Art vivant* IV, 1928, s. 210–211.
- Vincenc Kramář, *Madona se sv. Kateřinou a Markétou Městského musea v Českých Budějovicích*, Praha 1937.

Josef Krása, K novým objevům středověkých nástěnných maleb na Slovensku, *Umění* VII, 1959, s. 170–173.

Josef Krása, Knižní malba, in: Jaroslav Pešina (ed.), *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, s. 244–258.

Josef Krása, Nástěnná a knižní malba 13. století v českých zemích, in: Jiří Kuthan (ed.), *Umění doby posledních Přemyslovců*, Roztoky u Prahy 1982, 23–67.

Gert Kreytenberg, Das Marmorbildwerk der Fundatrix Ettalensis und die Pisaner Skulptur zur Zeit Ludwigs des Bayern, in: Hubert Glaser, *Wittelsbach und Bayern*, Bd. I, München 1980, s. 445–452.

Gyula Kristó, Károly Róbert családja, *Aetas XX*, 2005, č. 4, s. 14–28.

Gyula Kristó – Ferenc Makk (edd.), *Károly Róbert emlékezete*, Budapest 1988.

Viktor Kubík, Bemerkungen zum Import italienischer Handschriften in das Luxemburgische Böhmen. In margine zur Korrektur M. Dvořáks Avignoner Theorie, in: Markéta Jarošová – Jiří Kuthan – Stefan Scholz (edd.), *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). Internationale Konferenz aus Anlaß des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag, 31. März – 5. April 2008*, Praha 2008, s. 463–480.

Viktor Kubík, Poznámky k původu stylu, dataci a lokalisaci Pařížského fragmentu latinského překladu Kroniky tak řečeného Dalimila (NK XII E 17), *Studie o rukopisech* XXXIX, 2009, s. 33–72.

Viktor Kubík, Poznámky k významu pozdně románské iluminace pro gotiku v Itálii a pro české knižní malířství 13. století, in: Milada Studničková (ed.), *Čechy jsou plné kostelů. Boemia plena est ecclesiis. Kniha k poctě PhDr. Anežky Merhautové, DrSc.*, Praha 2010, s. 342–350, s. 348

Viktor Kubík, Pařížský fragment latinského překladu Kroniky tak řečeného Dalimila, kat. V.6.1., in: Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010, s. 46–51

Viktor Kubík, Boloňské knižní malířství 14. století a iluminace v Čechách, in: Klára Benešová – Jan Chlíbec (edd.), *V zajetí středověkého obrazu*, Praha 2011, s. 67–79.

Viktor Kubík, Na okraj k problémům Pařížského Dalimila a knize Pavla Černého: Pařížský fragment kroniky tzv. Dalimila a jeho iluminátorská výzdoba, *Studie o rukopisech* XLII, 2012, s. 163–170

Viktor Kubík, K proměnám významu benediktinských skriptorií v latinské Evropě a u nás (600–1300), in: Markéta Jarošová – Radka Lomičková (edd.), *Ora et labora. Vybrané kapitoly z dějin a kultury benediktinského řádu*, Praha 2013.

VK [Viktor Kubík], V. 36 Breviář rajhradského probošta Vítka, in: Dušan Foltýn – Jan Klípa – Pavlína Mašková – Petr Sommer – Vít Vlnas (edd.), *Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800–1300* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2014, s. 252–254.

VK [Viktor Kubík], V. 34 Pasionál abatyše Kunhúty, in: Dušan Foltýn - Jan Klípa - Pavlína Mašková - Petr Sommer - Vít Vlnas (eds.), *Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800-1300*, Praha 2014, s. 250-251.

Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae. Karel IV. a Řím*, Praha 2006.

Albert Kutal, Krucifix z kláštera barnabitek na Hradčanech, *Umění I*, 1953, s. 115–133.

Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962.

Jiří Kuthan, VIII. Dvorské umění doby Přemysla Otakara II., jeho charakter a ohlas, in: idem, *Přemysl Otakar II. Král železný a zlatý. Král zakladatel a mecenáš*, Praha 1993, s. 293–313.

Jan Květ, *Italské vlivy na pozdně románskou malbu v Čechách*, Praha 1927.

Jan Květ, *Iluminované rukopisy královny Rejčky*, Praha 1931.

Jan Květ, Dva kalichy z Tábořska, *Umění VI*, 1938.

Jan Květ, Vznik národního slohu v české knižní malbě gotické, in: Jaromír Neumann (ed.), *Příspěvky k dějinám umění*, Praha 1960, s. 31–48.

Teodor Lamoš, *Vznik a počiatky banského a mincového mesta Kremnice 1328–1430*, Kremnica 1969.

József Lángi – Ferenc Mihály, *Erdélyi falképek és festett föberendezések 1*, Budapest 2002.

József Lángi – Ferenc Mihály, *Erdélyi falképek és festett föberendezések 2*, Budapest 2004.

Emanuel Leminger, *Královská mincovna v Kutné Hoře*, Kutná Hora 2003.

Pierluigi Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986.

Pierluigi Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006.

Pierluigi Leone de Castris, *Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto*, Napoli 2013.

Pierluigi Leone de Castris (ed.), *Ori, argenti, gemme e smalti della Napoli angioina 1266 – 1381* (kat. výstavy), Cappella e Museo del Tesoro di San Gennaro a Napoli 2014, Napoli 2014.

Pierluigi Leone De Castris, *La pittura a Napoli al tempo di Boccaccio e un pittore per Roberto d'Angiò. Il Maestro delle tempere francescane*, in: Giancarlo Alfano (ed.), *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento. Atti del Convegno Boccaccio angioino, per il VII Centenario della nascita di Giovanni Boccaccio, Napoli – Salerno, 23–25 ottobre 2013*, Firenze 2014, s. 71–80.

Pál Lövei, *The sepulchral Monument of Saint Margaret of Arpad Dynasty*, *Acta Historiae Artium* XXVI, 1980, s. 175–221.

Pál Lövei – Lívia Varga, *Figurális síremlékek*, in: Ernő Marosi (ed.), *Magyarországi művészet 1300–1470*, Budapest 1987, s. 463–466.

Ferenc Levárdy, *Il leggendario ungherese degli Angiò conservato nella Biblioteca Vaticana nel Morgan Library e nell'Ermitage*, *Acta Historiae Artium* IX, 1963, s. 75–138.

Ferenc Levárdy, A Biblioteca Vaticana, a Morgan Library és az Ermitázs Magyar Anjou Legendáriuma, *Művészettörténeti Értesítő* XIII, 1964, s. 161–213.

Ferenc Levárdy (ed.), *Magyar Anjou Legendárium. Facsimile edition*, Budapest 1973.

Ferenc Levárdy (ed.), *Magyar Anjou Legendárium. Facsimile edition*, Budapest 1975.

Ferenc Levárdy, A Biblia miniátorai, in: Dercsényi et al., *A Nékcsői-Biblia legszebb lapjai*, Budapest–Washington 1988, s. 31–32.

Ferenc Levárdy – Lajos Vayer, Nuovi contributi agli studi circa il Leggendaro Angioino ungherese, *Acta Historiae Artium* XVIII, 1972, s. 71–83.

Julius Lippert, *Sozialgeschichte Böhmens* II, Prag–Wien–Leipzig 1898.

Vincenza Lucherini, 1313–1320: Ilcosiddetto Lello da Orvieto, mosaicista e pittore, a Napoli, tra committenza episcopale e committenza canonica, in: Rosa Alcoy (ed.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona 2009, s. 185–215. – Claudia D'Alberto, Arte come strumento di propaganda il mosaico di Santa Maria del Principio nel duomo di Napoli, *Arte medievale*, 2008, č. 1, s. 105–124.

Vinni Lucherini, The Journey of Charles I, King of Hungary, from Visegrad to Naples (1333). Its Political Implications and Artistic Consequences, *Hungarian Historical Review* II, 2013, č. 2, s. 341–362.

Vinni Lucherini, L'arte alla corte dei re « napoletani » d'Ungheria nel primo Trecento. Un equilibrio tra aspirazioni italiane e condizionamenti locali, in: Serena Romano – Denise Zaru (edd.), *Arte di Corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330–1402 ca.). Atti del convegno internazionale (Lausanne, 24–26 maggio 2012)*, Roma 2013, s. 371–396.

Vinni Lucherini, Il polittico portatile detto di Roberto d'Angiò nella Moravská galerie di Brno: questioni di araldica, committenza e iconografia, *Hortus Artium Medievalium* XX, 2014, č. 2, s. 772–782.

Vinni Lucherini, Il „testamento“ di Maria d'Ungheria a Napoli. Un esempio di acculturazione regale, in: Elisa Brillì – Laura Fenelli – Gerhard Wolf (edd.), *Images and*

Words in Exile. Avignon and Italy in the First Half of the 14th Century (1310–1352), Firenze 2014, s. 433–452.

Vinni Lucherini, Raffigurazione e legittimazione della regalità nel primo Trecento. Una pittura murale con l'incoronazione di Carlo Roberto d'Angiò a Spišská Kapitula (Szepeshely), in: Antonio Carlo Quintavalle (ed.), *Medioevo. Natura e figura. Atti del congresso internazionale Parma 20–25 settembre 2011*, Milano 2015, s. 675–687

Pál Lővei, The Sepulchral Monument of Saint Margaret of Arpad Dynasty, *Acta Historiae Artium* XXVI, 1980, s. 175–221.

Géza Lux, Újabb ásatások a Margitszigeten, *Technika* XIX, 1938, s. 204–213.

Hayden B. J. Maginnis, Duccio's Rucellai Madonna and the origins of Florentine painting, *Gazette des beaux-arts* CXXIII, 1994, s. 147–164.

David Majer (ed.), *Král, který létal. Moravsko-slezské pomezí v kontextu středoevropského prostoru doby Jana Lucemburského*, Ostrava 2011.

Jiří Majer, *Rudné hornictví v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2004.

Francesca Manzari, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310–1410)*, Modena 2006.

Karel Maráz, *Václav III. (1289–1306)*, Praha 2007.

Karel Maráz, *Pečeti Jana Lucemburského*, Brno 2007.

Karel Maráz, Pečeti českých králů a královen od Přemysla Otakara II. k Janovi Lucemburskému, in: Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010, s. 352–361.

Michel Margue, *Un itinéraire européen. Jean l'Aveugle, comte de Luxembourg et roi de Bohême 1296–1346*, Bruxelles 1996.

Michel Margue, „Regum de stirpe“ – Le prince et son image: Donations, fondations et sépultures des Luxembourg dans leurs terres d'origine (première moitié du 14. siècle), in: Klára Benešová (ed.), *King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of his*

Era. Proceedings of the International Conference, Prague, September 16–20, 1996, Praha 1998, s. 100–116.

Michel Margue, Italská výprava Jindřicha VII. (1310–1313) jako počátek velikosti lucemburského rodu, in: Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010, s. 212–225.

Michel Margue, „Regum de stirpe“. Několik aspektů monastické politiky lucemburského hraběte a českého krále Jana Lucemburského, in: Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010s. 252–269.

Gian Paolo Marchi – Józses Pál (edd.), *Dante Alighieri. Commedia. Codex Italicus I. Studi e ricerche*, Verona 2006, s. 51–83.

Louis Marin, *Politiques de la représentation*, Paris 2005.

Csilla Markója – István Bardoly (edd.), „*Emberek, és nem frakkok*“. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai I*, Budapest 2006.

Csilla Markója – István Bardoly (edd.), „*Emberek, és nem frakkok*“. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai II*, Budapest 2007.

Csilla Markója – István Bardoly (edd.), „*Emberek, és nem frakkok*“. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai III*, Budapest 2007.

Ernö Marosi, A 14.–15. századi magyarországi művészet európai helyzetének néhány kérdése, *Ars Hungarica I*, 1973, s. 25–66.

Ernö Marosi, A 14. századi Magyarország udvari művészete és Közép-Európa, in: Ernő Marosi – Melinda Tóth – Livia Varga, *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*, Budapest 1982, s. 51–77.

Ernö Marosi, Die drei Majestätssiegel König Karl Roberts von Ungarn, in: Hermann Fillitz – Martina Pippal (ed.), *Europäische Kunst um 1300. Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte CIHAM*, Wien 1983, s. 249–256.

Ernö Marosi – Nóra Aradi et al., *A Művészet története Magyarországon. A Honfoglalástól napjainkig*, Budapest 1983.

Ernö Marosi, Die europäische Stellung der Kunst der Anjou Zeit in Ungarn, *Alba Regia* XXII, 1985, s. 39–49.

Ernö Marosi (ed.), *Magyarországi művészet 1300–1470*, Budapest 1987.

Ernö Marosi, Idegen stílushatások és udvari reprezentáció, in: Ernő Marosi (ed.), *Magyarországi művészet 1300–1470*, Budapest 1987, s. 90–94.

Ernö Marosi, Der heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14.–15. Jahrhundert, *Acta Historiae Artium Hungariae* XXXIII (1987–1988), s. 211–256.

Ernö Marosi, Zu den böhmischen Beziehungen der Miniaturen in der Ungarischen Bilderchronik, in: Zbigniew Bania (ed.), *Podług Nieba i zwyczaj polskiego. Studia z historii architektury sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Milobedzkiemu*, Warszawa 1988, s. 195–202.

Ernö Marosi (rec.), Michael Viktor Schwarz, Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege in Vorfeld des Weichen Stils, *Acta Historiam Artium* XXXIV, 1989, s. 61–64.

Ernö Marosi, Modelle Mitteleuropas in der Historiographie zur Kunst des Mittelalters, in: Winfried Eberhard (ed.), *Westmitteleuropa, Ostmitteleuropa. Vergleiche und Beziehungen. Festschrift für Ferdinand Seibt zum 65. Geburtstag*, Oldenbourg 1992, s. 59–69.

Ernö Marosi, Mitteleuropäische Herrscherhäuser des 13. Jahrhunderts und die Kunst, in: Thomas W. Gaethgens (ed.), *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992*, sv. II, Berlin 1993, s. 15–30.

Ernö Marosi, *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14–15. századi Magyarországon*, Budapest 1995.

Ernő Marosi, La storiografia ungherese dell'arte nei primi decenni del XX secolo e i suoi rapporti con la «Scuola di Vienna», in: Marco Pozzetto (ed.), *Scuola viennese di Storia dell'arte*, Gorizia 1996, s. 151–161.

Ernő Marosi, Erzsébet kitályné Madonnája, *Ars Hungarica* XXV, 1997, s. 89–96.

Ernő Marosi, Pentimenti. Korrekciók a 14.–15. századi magyar művészet képén, in: István Bardoly – Csaba László (edd.), *Koppány Tibor hetvenedik születésnapjára, Tanulmányok*, Budapest 1998, s. 97–120.

Ernő Marosi, Probleme der Prager St.-Georg-Statue aus dem Jahre 1373, *Umění* XLVII, 1999, s. 389–399.

Ernő Marosi, L'art à la cour angevine de Hongrie, in: Stéphanie Méséguer (ed.), *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, Paris 2001, s. 179–193.

Ernő Marosi, Kapcsolatok Közép-Európa művészetével, in: Galavicz Géza – Ernő Marosi – Árpád Mikó – Tünde Wehli, *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*, Budapest 2001, s. 107–114.

Ernő Marosi, Die vorbildliche Rolle der Wiener Schule in der Differenzierung der ungarischen Kunstgeschichte als Disziplin, in: Károly Csúri – Zoltán Fónagy – Volker Munz (edd.), *Kulturtransfer und kulturelle Identität. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde*, Wien 2009, s. 271–278.

Ernő Marosi, Diplomatie et représentation de la cour sous le règne de Louis le Grand de Hongrie, in: Zoltan Kordé – István Petrovics (edd.), *La Diplomatie des États Angevins aux XIII^e et XIV^e siècle. Actes du colloque international de Szeged, Visegrád, Budapest 13–16 septembre 2007*, Szeged 2010, s. 186–198.

Ernő Marosi, The origins of art history in Hungary, *Journal of Art Historiography* XIII, June 2013, s. 1–20.

Ernő Marosi, A magyar Anjouk és Zsigmond király felségpecsétjei, A magyar Anjouk és Zsigmond király felségpecsétjei, *Ars Hungarica* XLI, 2015, s. 138–158.

Ernő Marosi – Gizella Cennerné Wilhelm (edd.), *Die Ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule, 1846–1930*, Budapest 1983.

Ernő Marosi – Melinda Tóth – Livia Varga, *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*, Budapest 1982.

Andrew Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1972.

Hana Maříková – Miloslav Petrusek – Alena Vodáková, *Velký sociologický slovník, II. svazek P–Ž*, Praha 1996.

Antonín Matějček, *Die böhmische Malerei des 14. Jahrhunderts*, Leipzig 1921.

Antonín Matějček, *Mistr vyšebrodský a Mistr třeboňský, Volné směry XXI, 1921-1922*, s. 98-107.

Antonín Matějček, *O českém malířství XIV. století, Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1920/1921, 1922*, s. 24–34.

Antonín Matějček, *L'École tchèque de peinture au XIVe siècle*, in: *Actes du Congrès d'histoire de l'art, organisé par la Société de l'histoire de l'art français, Paris, 26 septembre – 5 octobre 1921. Deuxième section (Ire partie)*, Paris 1924.

Antonín Matějček (ed.), *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1938.

Antonín Matějček – Josef Myslivec, *České madony gotické byzantských typů, Památky archeologické XL, 1934–1935 (vyšlo 1937)* s. 2–15.

Michael Matunák, *Z dějin slobodného a hlavného banského mesta Kremnice*, Kremnice 1928.

Massimo Medica, *La città dei libri e dei miniatori*, in: Massimo Medica (ed.), *Duecento forme e colori del Medioevo a Bologna [15 aprile – 16 luglio 2000, Bologna, Museo Civico Archeologico]*, Venezia 2000, s. 109–140.

Massimo Medica, Tra Università e Corti. I miniatori bolognesi del Trecento in Italia settentrionale, in: Damien Cerutti – Serena Romano (edd.), *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Roma 2012, s. 101–134.

Millard Meiss, Italian Style in Catalonia, *Journal of Walters Art Gallery* IV, 1941, s. 45–87.

Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, Edinburgh 1967.

Václav Mencl, Architektura středověku, in: Karel Šourek (ed.), *Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu*, Praha 1938, s. 9–16.

Václav Mencl – Dobroslava Menclová, *Bratislava, stavební obraz města a hradu*, Praha 1936

Václav Mencl – Dobroslava Menclová, Stavebný vývin Bratislavy, in: *Bratislava – stavebný vývin a pamiatky mesta*, Bratislava 1961, s. 37-132.

Dobroslava Menclová, *Hrad Zvolen*, Bratislava 1954.

Dobroslava Menclová, Európai XIV. és XV. századi szabályos alaprajzú várpaloták, *Művészettörténeti Értesítő*, 1958, č. 2–3, s. 81–103.

Jaroslav Mezník, Der ökonomische Charakter Prags im 14. Jahrhundert, *Historica* 17, 1969, s. 43–92.

Alessandro (Sándor) Mihalik, I maestri orafi Pietro e Niccoló di Siena, in Ungheria. *Bulletino Senese di storia patria*, XXXIII–XXXIV, 1926–27, č. 2, s. 3-17.

Sándor Mihalik, Problems concerning the Altar of Elisabeth, Queen of Hungary, *Acta Historiae Artium* X, 1964, s. 248–298.

Ferdinand Břetislav Mikovec, *Starožitnosti a Památky země České. Díl první a druhý*, Praha 1860–1865.

Jiří Militký, Mincovníctví Jana Lucemburského, in: Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010, s. 572–579.

István Miskolczy, Anjou-királyink reformjai és a nápolyi viszonyok, *Szazadok* LXVI, s. 306-322.

Charles Mitchell, The Lateran Fresco of Boniface VIII, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIV/1–2, 1951, s. 1–6.

Erik Molnár, *A magyar társadalom története az Arpádoktól Mohácsig*, Budapest 1949.

Giovanni Morello – Heide Stamm – Gerd Betz (eds.), „*Ungarisches Legendarium*“ *Vat. Lat 8541*, Stuttgart 1990.

Zdenka Munk, *Minijatura u Jugoslaviji*, Zagreb 1964.

Zdena Munk (ed.), *Riznica zagrebačke katedrale* (kat. výst.), Zagreb 1983.

Xenia Muratova, Exeter and Italy. Assimilation and Adaptation of a Style. The Question of Italian Trecento Sources in the Sculptured Front of Exeter Cathedral (fourteenth century), in: Irving Lavin (ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art I*, London 1989, s. 117–124.

Josef Myslivec, Česká gotika a Byzanc, *Umění* XVIII, 1970, s. 333–351.

Balázs Nagy, Angevin-Luxemburg Diplomatic Relationship in the Mid-fourteenth Century, in: Zoltán Kordé – István Petrovics (edd.), *La diplomatie des états angevins aux 13. et 14. siècles. Actes du colloque International de Szeged, Visegrad, Budapest 13–16 septembre 2007*, Roma – Szeged 2010, s. 313–318.

Národní památkový ústav, *Výroční zpráva*, 2016.

Dragoș Năstăsioiu, *Gothic Art in Romania*, București 2010.

Joseph Neuwirth, *Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen von Tode Wenzels III. bis zu Husitenkriegen*, 1. Bd., Prag 1893.

Emanuela Nohejlová-Prátová, Pražské groše Václava II. (1300–1305) a české pečetě, *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity. C, Řada historická IX*, 1960, č. 7, s. 95–108.

Josef Opitz, Die von Italien Beeinflusste Strömung, in: idem, *Die Plastik in Böhmen zur Zeit der Luxemburger*, Bd. I, Prag 1936, s. 19–29.

ŠO [Štefan Oriško], heslo 2.1.2, Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika* (kat. výst.), Slovenská národná galéria Bratislava 2003, s. 657–658.

Zsigmond P. Pach, La politica commerciale di Luigi d'Angiò e il traffico delle „mercanzie marittime“ dopo la pace di Zara, in: Tibor Klaniczay (ed.), *Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento. Atti del II Convegno di Studi Italo-Ungheresi promosso e organizzato dalla Fondazione Giorgio Cini, dall'Accademia Ungherese delle Scienze, dall'Istituto per le Relazioni Culturali di Budapest, Budapest, 20–23 giugno 1973*, Budapest 1975, s. 105–119.

Otto Pächt, A Giottesque Episode in English Medieval Art, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VI, 1943, s. 51–70.

Otto Pächt, Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache, in: Otto Benesch – Zdravka Ebenstein (edd.), *Europäische Kunst um 1400. Achte. Ausstellung unter den Auspizien des Europaretes* (kat. výst.), Kunsthistorisches Museum Wien 1962, s. 52–65.

František Palacký, *Ueber Formelbücher zunächst un Bezug auf boehmische Geschichte*, Praha 1842.

Ivo Pánek, První české florény, *Numismatický sborník* IXX, 1993, s. 7–21.

Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge 1958.

Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York 1972.

Lenka Panušková – Hana J. Hlaváčková, Tzv. Františkánská bible, in: Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010, s. 533–540.

Helena Papastavru, Classical Trends in Byzantine and Western Art in the 13th and 14th Centuries, in: Falko Daim – Jörg Drauschke (ed.), *Byzanz – das Römerreich im Mittelalter I. Wer der Ideen, Welt der Dinge*, Mainz 2010, s. 183–209.

Filippo Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Milano 2003.

Franco Renzo Pesenti, Maestri arnofiani ad Assisi, *Studi di storia delle arti*, 1977, s. 43–53.

Jaroslav Pešina, K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu. Albertu Kutalovi k 60. výročí jeho narození, *Umění XII*, 1946, s. 29–36.

Jaroslav Pešina (ed.), *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970.

Jaroslav Pešina, *Česká gotická desková malba*, Praha 1976.

Jaroslav Pešina, Studie k ikonografii a typologii obrazu Madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století. In memoriam Alberta Kutala, *Umění XXV*, 1977, s. 130–160, s. 150.

Jaroslav Pešina, České malířství kolem roku 1350 a Itálie, in: Jaromír Homolka (ed.), *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1983, s. 147–155.

Jaroslav Pešina, *Mistr Vyšebrodského cyklu*, Praha 1987.

Jaroslav Pešina – Jaromír Homolka, České země a Evropa, in: Jaroslav Pešina (ed.), *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, s. 19–55.

András Péter, Az Utolsó árpádok és az anjouk kora, in: idem, *A magyar művészet története*, Budapest 1930.

Coriolan Petranu, *L'art roumain de Transylvanie*, București 1938.

Ivo Petricoli, Art en Croatie sous la dynastie des Anjou, in: Francesco Aceto et al., *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, Paris 2001, s. 221–235.

Karl Georg Pfändtner, Die Anziehungskraft der Universitäten. Quellen zu Migrationsbewegungen von Schreibern und Buchmalern in der mittelalterlichen Boom-Region Bologna, in: Christine Beier – Evelyn Theresia Kubina (edd.), *Wege zum illuminierten Buch. Herstellungsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wien 2014, s. 45–65.

Antonio Pinelli, „Maniera“ in Vasari, in: idem, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 2003, s. 94–116.

Antonio I. Pini, *Studio, università università e città nel Medioevo bolognese*, Bologna 2005.

Martina Pippal, Die Maestà von Massa Marittima und Pucelles ‘italienische Reise’ zur Frage des künstlerischen Austausches zwischen Paris und Siena im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47, 1993/1994, s. 557–568.

Ibolya Cs. Plank, Divald Kornél, a szentek fuvarosa, *Fotóművészet* 42, 1999, č. 5–6, s. 114–127.

Vladimír Plekanec – Tomáš Haviar, *Gotický Gemer a Malohont. Italianizmy v stredovekej nástennej malbe*, Bratislava 2010.

Vladimír Plekanec – Milan Togner, *Stredoveká nástenná malba na Spiši*, Bratislava 2010.

Antonín Podlaha, *Die königliche Hauptstadt Prag. Hradschin. Der Domschatz und die Bibliothek des Metropolitancapitels. II. Die Bibliothek des Metropolitankapitels*, Prag 1904

Antonín Podlaha – Eduard Šittler, *Der Prager Domschatz zu Sankt Veit*, Praha 1903.

Emanuel Poche, Umělecká řemesla, in: Jaroslav Pešina (ed.), *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970.

Josef Polák, *Výtvarné umění na Slovensku* (digitalizovaná verze), Zlatý fond denníka SME Bratislava 2013.

Alexandr Popov, O starobylé české malbě, *Časopis Národního muzea* XX, 1846, s. 501–516.

Antal Pór, Bevezetés, in: Vilmós Fraknói (ed.), *Acta Legationis Cardinalis Gentilis. Monumenta Vaticana Historiam regni Hungariae illustrantia* 1/2, Budapest 1885, s. LIV–LV.

Antal Pór, III. Ujabb készülődések IV. Károly császár megbuktatására, in: idem, *Nagy Lajos. 1326–1382*, 5. díl, Budapest 1892.

Antal Pór, A karlsteini vár magyar érdekű emlékei, *Archaeologiai Értesítő* XVI, 1896, s. 316–325.

Antal Pór – Gyula Schönherr, Az Anjouk kora az Anjou ház és örökösei (1301–1439), in: Sándor Szilágyi, *A magyar nemzet története* III, Budapest 1985.

Marius Porumb, *Pictura romaneasca din Transilvania*, Cluj-Napoca 1981.

Giovanni Previtali, Die „italienische“ Kunst in der Realität und im Bewusstsein der Italiener, in: Luciano Bellosi (ed.), *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, sv. 2, Berlin 1987, s. 112–115.

Giovanni Previtali, Mittelalterliche Kunst und die italienische Kunst, in: Luciano Bellosi (ed.), *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, sv. 2, Berlin 1987, s. 115–117

Giovanni Previtali, Der Beginn der italienischen Kunstgeschichte. Das frühe Trecento, in: Luciano Bellosi (ed.), *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, sv. 2, Berlin 1987, s. 120–123.

Kruno Prijatelj, The „Dalmatian School of Painting“ 1350–1550, in: Ivan Supičić (ed.), *Croatia and Europe*, 2. sv., *Croatia in the Late Middle Ages and Renaissance*, London-Zagreb 2008, s. 615–640.

Mária Prokopp, Az esztergomi várkápolna XIV. századi freskói, *Művészettörténeti Értesítő* XV, 1966, č. 2, s. 73–88.

Mária Prokopp, A gömöri XIV. századi falképek (doktorská práce), Ústav pro dějiny umění ELTE, Budapest 1967.

Mária Prokopp, Pitture murali del XIV. secolo nella capella del castello di Esztergom. I. problemi iconografici, *Acta Historiae Artium* XIII, 1967, č. 4, s. 273–312.

Mária Prokopp, Az esztergomi várkápolna XIV. századi falképeinek ikonográfiai vizsgálata, *Komárom Megyei múzeumok közleményei* I, 1968, s. 221–244.

Mária Prokopp, Gömöri faliképek a XIV. században, *Művészettörténeti Értesítő* XVIII, 1969, č. 2, s. 128–147.

Mária Prokopp, La questione dell'attribuzione degli affreschi trecenteschi nella capella del castello di Esztergom, in: György Rózsa (ed.), *Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, 1. díj, Budapest 1972, s. 583–586.

Mária Prokopp, Pitture murali del XIV secolo nella cappella del castello di Esztergom. II. problemi dello stile, *Acta Historiae Artium* XVIII, 1972, č. 3–4, s. 169–192.

Mária Prokopp, Az esztergomi várkápolna gótikus falképeinek stílusvizsgálata, *Művészettörténeti Értesítő* XXII, 1973, č. 3, s. 187–198.

Mária Prokopp, A Nagyvárad freskótöredék, *Ars Hungarica* II, 1974, s. 77–80.

Mária Prokopp, Italienischer Einfluss in der Wandmalerei in Ungarn im XIV. Jahrhundert, in: Alicja Karłowska-Kamzowa (ed.), *Gotyckie malarstwo scienne w Europie srodkowo-wschodniej. Materialy konferencji naukowej Instytutu Historii Sztuki Poznań 20–23. 10. 1975*, Poznań 1975, s. 43–49.

Mária Prokopp, A falképfestészet, in: Ernő Marosi – Melinda Tóth – Livia Varga, *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*, Budapest 1982, s. 281–288 ad.

Mária Prokopp, *Italian Trecento influence on murals in East Central Europe, particularly Hungary*, Budapest 1983.

Mária Prokopp, Falfestészet, in: Ernő Marosi (ed.), *Magyarországi művészet 1300–1470*, Budapest 1987, s. 346–363, s. 475–484.

Mária Prokopp, *Középkori freskók Gömörben*, Somorja 2002.

Mária Prokopp, Il codice trecentesco della Commedia nella Biblioteca universitaria di Budapest, in: Gian Paolo Marchi – Józses Pál (edd.), *Dante Alighieri. Commedia. Codex Italicus I. Studi e ricerche*, Verona 2006, s. 41–48.

Mária Prokopp – Zoltán György Horváth, *Nápoly középkori magyar emlékei a XIII–XV. századból*, Budapest 2014.

Mária Prokopp – Kostantin Vukov – Zsuzsanna Wierdl, *A feltárástól az újjászületésig*, Esztergom 2014.

Olga Pujmanová, Neznámý oltářík Roberta z Anjou z Moravské galerie v Brně, *Umění XXVI*, 1978, s. 12–33.

Olga Pujmanová, Malířství doby Karlovy a Neapol, *Umění XXVII*, 1979, s. 30–57.

Györgyi Rácz, Gentilis és Károly. Levélírás Pozsonyban – koronázás Fehérvárott. A papír megjelenése Magyarországon, in: Terézia Kerny – András Smohay (edd.), *Károly Róbert és Székesfehérvár*, Székesfehérvár 2011, s. 32–43.

Györgyi Rácz, L'ordine di San Giorgio, in: Enikő Csukovits (ed.), *L'Ungheria Angioina*, Roma 2013, s. 265–282.

Györgyi Rácz, L'Araldica nell'età angioina, in: Enikő Csukovits (ed.), *L'Ungheria Angioina*, Roma 2013, s. 283–318.

Olaf B. Rader, *Fridrich II. Sicilan na císařském trůně*, Praha 2016.

Denés Radocsay, *A középkori Magyarországi falképei*, Budapest 1954.

Denés Radocsay, *A középkori Magyarország táblaképei*, Budapest 1955.

Denés Radocsay, *A középkori Magyarország faszobrai*, Budapest 1967.

Denés Radocsay, *Falképek a középkori Magyarországon*, Budapest 1977.

Matthew Rampley (ed.), *Art History and Visual Studies in Europe. A Critical Guide*, Leiden 2012.

Matthew Rampley, *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, Pennsylvania 2013.

Matthew Rampley, The Strzygowski school of Cluj. An episode in interwar Romanian cultural politics, *Journal of Art Historiography* XIII, June 2013, s. 1–21.

Winfried Reichert, Oberitalienische Kaufleute und Montanunternehmen in Ostmitteleuropa während des 14. Jahrhunderts, in: Uwe Bestmann – Franz Irsigler – Jürgen Schneider (edd.), *Hochfinanz, Wirtschaftsräume, Innovationen. Festschrift für Wolfgang von Stroomer I*, Trier 1987, s. 270–356

Winfried Reichert, Mercanti e monetieri italiani nel regno di Boemia nella prima metà del XIV secolo, in: Mario Del Treppo (ed.), *Sistema di rapporti d'élites economiche in Europa (secoli XII–XVII)*, Napoli 1994, s. 337–348.

Renate Riegel, San Lorenzo Maggiore in Neapel und die Süditalienische Architektur unter dem ersten Königen aus dem Hause Anjou, in: Leo Bruhns – Franz Graf Wolff Metternich – Ludwig Schudt (edd.), *Miscelanea Bibliothecae Hertzianae XVI*, München 1961, s. 131–143.

James Robinson, *Masterpieces of Medieval Art*, London 2008.

Angiola Maria Romanini, Arnolfo e gli “Arnolfo” apocrifi, in: idem (ed.), *Roma anno 1300. Atti della IV Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma “La Sapienza”, 19–24 maggio 1980*, Roma 1983, s. 27–72.

Angiola Maria Romanini, Gli occhi di Isacco. Classicismo e curiosità scientifica tra Arnolfo di Cambio e Giotto, *Arte medievale* II, 1987, s. 1–56.

Angiola Maria Romanini, Arnolfo all'origine di Giotto. L'enigma del Maestro di Isacco, *Storia dell'arte* 65, 1989, s. 5–26.

Serena Romano, The Arca of St Dominic at Bologna, in: Wessel Reinink – Jeroen Stumpel (edd.), *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIX International Congress of the History of Art, Amsterdam, 1–7 September 1996*, Dordrecht 1999, s. 499–513.

Serena Romano, Die Bischöfe von Neapel als Auftraggeber. Zum Bild des Humbert d’Ormont, in: Tanja Michalsky (ed.), *Medien der Macht. Kunst zur Zeit der Anjous in Italien. Akten der internationalen Bereits der folgende Tagung im Liebieghaus – Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 21.–23. 11. 1997*, Berlin – Reimer 2001, s. 191–224.

Serena Romano, La pittura al tempo di Arnolfo. Ancora una volta sul Maestro d’Isacco, in: David Friedman – Julian Gardner – Margaret Haines (ed.), *Arnolfo’s Moment. Acts of an International Conference Florence, Villa I Tatti, May 26–27, 2005*, Firenze 2009, s. 47–67.

Flóris Rómer, *Régi falképek Magyarországon (Magyarországi régészeti emlékek – Monumenta Hungariae Archaeologica, III.)*, Budapest 1874.

Tibor Rostás, Graeco opere – görög modorban I. Szávaszentdemeter és Kaporna 13. századi falképei, in: Anna Tüskés (ed.), *Ars perennis. Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciája, Budapest, 2009*, Budapest 2010, s. 31–41.

Tibor Rostás, Graeco opere – görög modorban II. A veszprémi „Gizella-kápolna” és a lékai várkápolna 13. századi falképei, in: Miklós Székely (ed.), *Kóstolni a széptudományba. Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek IV. Konferenciájának előadásaiból*, Budapest 2014, s. 9–32.

Mary A. Rouse – Richard H. Rouse, Wandering scribes and travelling artists. Raulinus of Fremington and his Bolognese Bible, in: Jacqueline Brown – William P. Stoneman (edd.), *A Distinct Voice. Medieval Studies in Honor of Leonard E. Boyle, O.P.*, Notre Dame 1999, s. 32–67.

Jan Royt, Quelle und Ausgangsbasis der Böhmen Tafemalerei in den Jahren 1340–1380, in: Markéta Jarošová – Jiří Kuthan – Stefan Scholz (edd.), *Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). Internationale*

Konferenz aus Anlaß des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag, 31. März – 5. April 2008, Praha 2008, s. 95–136.

Francesco Sabatini, La cultura a Napoli nell'età angioina, *Storia di Napoli* IV, Napoli – Cava dei Tirreni 1974, s. 7–314.

Mario Salmi, Il paliotto di Manresa e l'“Opus Florentinum”, *Bollettino d'arte del Ministero della Educazione Nazionale X*, 1931, č. 9, s. 385–406.

Mario Salmi, Un monumento della scultura pisana a Barcellona, in: Leo S. Olschki (ed.), *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Iginio Benvenuto Supino*, Firenze 1933, s. 125–139.

Roberto Salvini, Praga, Venezia (e Bisanzio) nella pittura del Trecento, *Arte veneta. Rivista di storia dell'arte XXIX*, 1975, s. 105–112.

Roberto Salvini, Noterelle su Giotto a Roma, in: Angiola Maria Romanini (ed.), *Roma anno 1300. Atti della IV Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma “La Sapienza”, 19–24 maggio 1980*, Roma 1983, s. 175–185.

Willibald Sauerländer, Two glances from the north: The presence and absence of Frederick II in the art of the empire, the court art of Frederick II and the opus francigenum, in: William Tronzo (ed.), *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, Washington 1994, s. 189–209.

Gerhard Schmidt, Italienische Buchmaler in Österreich, *Alte und moderne Kunst VI*, 1961.

Gerhard Schmidt, *Die Malerschule von St. Florian. Beiträge zur süddeutschen Malerei zu Ende des 13. und im 14. Jahrhundert*, Linz 1962.

Gerhard Schimdt, Die Rezeption der italienischen Trecentokunst in Mittel- und Osteuropa, in: Janez Höfler (ed.), *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnega prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom. Akti mednarodnega simpozija, Ljubljana, Narodna Galerija, 20.–22. oktober 1994* (*Gotik in Slowenien. Vom Werden des Kulturraums zwischen Alpen, Pannonien und Adria. Vorträge des internationalen Symposiums, Ljubljana, Narodna Galerija, 20.–22. Oktober 1994*), Ljubljana 1995.

Gerhard Schimdt, Italianische Wandermaler I (vor 1350), in: Günter Brucher – Hermann Fillitz (edd.), *Gotik. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 2*, München 2000, s. 475-477.

Gerhard Schimdt, Italianische Wandermaler II (nach 1350), in: Günter Brucher – Hermann Fillitz (edd.), *Gotik. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 2*, München 2000, s. 477-478.

Gerhard Schmidt, Skulpturen unter italienischem Einfluss, in: Günter Brucher – Hermann Fillitz (edd.), *Gotik. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 2*, München 2000, s. 307-308.

Gerhard Schmidt, Zur Kaufmannschen Kreuzigung: Nachtrag (2004), in: Martin Roland (ed.), *Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke. 1, Malerei der Gotik in Mitteleuropa*, Graz 2005, s. 229-258.

Gerhard Schmidt, Die Rezeption der italienischen Trecentokunst in Mittel- und Osteuropa, in: Martin Roland (ed.), *Malerei der Gotik. 2. Bd. Malerei der Gotik in Süd- und Westeuropa. Studien zum Herrscherporträt*, Graz 2005, s. 227-238.

Victor Maria Schmidt, Northern artists and Italian art during the late Middle Ages: Jean Pucelle and the Limbourg brothers reconsidered, in: Victor Maria Schmidt – Gert Jan van der Sman (edd.), *Italy and the Low Countries. Artistic Relations. The Fifteenth Century*, Florence 1999, s. 21-38.

Svato Schutzner, *Medieval and Renaissance Manuscript Books in the Library of Congress, vol. I Bibles, Liturgy, Books of Hours*, Washington 1989, s. 29-35.

Oskar Schürer – Erich Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brünn – Wien – Leipzig 1938.

Michael Viktor Schwarz, *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert*, Worms 1986.

Josef Smolík, *Pražské groše a jejich díly*, Praha 1894.

Ewa Śnieżyńska-Stolot, Influence françaises et influences napolitaines en Europe Centrale au XIVe siècle, in: Alicja Karłowska-Kamzowa, *Les Relations artistiques*

entre la Pologne, la France, la Flandre et la Basse Rhénanie du XIIIe au XVe siècle, Poznaň 1981, s. 35-40.

Julius Sopko, *Stredoveké latinské kodexy v slovenských knižniciach. Stredoveké kodexy slovenskej proveniencie*, Martin 1981.

Julius Sopko, *Kódexy a neúplné zachované rukopisy v slovenských knižniciach*, Martin 1986.

Helena Soukupová, Iluminované rukopisy z kláštiera bl. Anežky v Praze na Františku, in: Jaromír Homolka (ed.), *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1983, s. 131–146.

Enikő Spekner, Sedi reali nell'Ungheria dell'età angioina, in: Enikő Csukovits (ed.), *L'Ungheria Angioina*, Roma 2013, s. 235–264.

Enikő Spekner, *Hogan lett Buda a Középkori Magyarország fővárosa?*, Budapest 2015.

Jiří Spěváček, Das Itinerar Karls IV. als Markgrafen von Mähren, *Historická geografie* V, 1970, s. 105–140.

Jiří Spěváček, *Karel IV. Život a dílo (1316–1378)*, Praha 1979.

Jiří Spěváček, *Král diplomat. Jan Lucemburský 1296–1346*, Praha 1982.

Jiří Spěváček, *Jan Lucemburský a jeho doba (1296–1346)*, Praha 1994.

Fiorella Sricchia Santoro, Arte italiana e straniera, in: Giovanni Previtali (ed.), *Storia dell'arte italiana, I. Materiali e problemi. 3. L'esperienza dell'antico, dell'Europa, del religiosità*, edited by Giovanni Previtali, Torino 1979, s. 71–171.

Ioan D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie. Depuis les origines jusqu'au XIXè siècle*, Paris 1932.

Ioan D. Ștefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris 1938.

Dana Stehlíková, Nejstarší pečeti vyšehradské kapituly a jejího duchovenstva do roku 1420, in: Jiří Huber – Bořivoj Nechvátal (edd.), *Královský Vyšehrad. Sborník příspěvků*

k 900. výročí úmrtí prvního českého krále Vratislava II. (1061–1092), Praha 1992, s. 171–186

Dana Stehlíková, Some enamels of the XIVth century from Czech collections, in: *Annali di Scuola normale superiore in Pisa. Classe di lettere e filosofia XXIV*, 1994, č. 2–3, s. 643–660.

Dana Stehlíková, Středověké umělecké památky z Břevnova. Umělecké řemeslo, in: Milena Bartlová – Pavel Hrach – Anastáz Opasek et al., *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově. Výstava k oslavám milénia založení kláštera* (kat. výst.), Benediktinské arcidiákonství sv. Vojtěcha a sv. Markéty v Praze-Břevnově – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze – Národní galerie – Státní ústřední archiv v Praze 1993, s. 41–43

Dana Stehlíková, Zlatnictví v Čechách v letech 1270–1324, in: Enikő Csukovits (ed.), *L'Ungheria Angioina*, Roma 2013, s. 440–445.

Karel Stejskal, Umění v Čechách na počátku vlády Karla IV., in: idem, *Dějiny umění. Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 2003.

Karel Stejskal – Emma Urbánková, *Pasionál Přemyslovny Kunhuty*, Praha 1975, s. 108–114.

France Stelè. *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969.

Strabo, *Geographica*, ed. Johann Philipp Siebenkees, Leipzig 1798.

Josef Strzygowski, *O razvitku starohrvatske umjetnosti. Prilog otkriću severnoevropske umjetnosti*, Zagreb 1928.

Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, s. 30–31.

Robert Suckale, Počiatky gotické skulptury, in: Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika* (kat. výst.), Slovenská národná galéria Bratislava 2003, s. 121–127.

- Robert Suckale, Stilgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Probleme und Möglichkeiten, in: Bruno Boerner – Bruno Klein (edd.), *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin 2006, s. 271–281.
- Abbot Suger, De Administratione, in: idem, *On the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, ed. Erwin Panofsky, Princeton 1979.
- Tekla Katalin Szabó, Az őraljaboldogfalvi falfestmények feltárása és korabeli másolataik, *Műemlékvédelmi Szemle XIV*, 2004, s. 39–69.
- Tekla Katalin Szabó, Az őraljaboldogfalvi református templom felújításai, in: Péter Levente Szöcs – Adrian Andrei Rusu (edd.), *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania IV*, Satu Mare, 2007, s. 277–305.
- Tekla Katalin Szabó, *Az őraljaboldogfalvi református templom falképei* (disertační práce), ELTE Budapest 2008.
- Tekla Katalin Szabó, Az italo bizánci stílusú falképek jellegzetessége, in: Anna Tüskés (ed.), *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*, Budapest 2009, s. 89–93.
- Tekla Katalin Szabó, Magyarvista középkori templomának újonnan feltárt freskó, *Dolgozatok. Az erdélyi múzeum érem- és régiségtárából III–V*, 2011, s. 139–160.
- Tekla Katalin Szabó, Női viseletek az őraljaboldogfalvi falképen. Nyugat és Bizánc találkozása, in: Tibor Kollár (ed.), *A szórvány emlékei*, Budapest 2013, s. 166–218.
- Béla Zsolt Szakács, The Holy Father and the Devils, or Could the Hungarian Angevin Legendary Have Been Ordered for a Pope?, in: Balázs Nagy – Marcell Sebők (edd.), *...The Man of Many Devices, Who Wandered Full Many Ways... Festschrift in Honor of János M. Bak*, Budapest 1999, s. 52–62.
- Béla Zsolt Szakács, *A Magyar Anjou Legendárium képi rendszerei*, Budapest 2006.
- Béla Zsolt Szakács, Mű és közönség Károly Róbert korában. A Magyar Anjou Legendárium megrendelői háttere, in: Iván Bertényi (ed.), *Károly Róbert és Székesfehérvár*, Székesfehérvár 2011, s. 101–110.

Béla Zsolt Szakács, *The Visual World of the Hungarian Angevin Legendary*, Budapest 2016.

Ernő Szakál, A visegrádi Anjou-kori palota gótikus kútházának rekonstrukciója, *Magyar Műemlékvédelem 1963–1966*, Budapest 1970.

Éva Szakálos, A pelsőci templom XIV. századi falképei, *Opus mixtum* III, 2014, s. 23–33, s. 30–31.

Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, Budapest 1981.

Janka Szendrei – Richard Rybarič, *Missale notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio* (faksimile), Budapest 1982.

Juraj Šedivý, *Vývoj gotického knižního písma na príklade rukopisov bratislavskej kapituly*, disertační práce (nepubl.), FF UK Bratislava 2002

Juraj Šedivý, Blütezeit der Schriftkultur in der Anjou-Periode 1301–1387, in: idem, *Mittelalterliche Schriftkultur im Pressburger Kollegiatkapitel*, Bratislava 2007, s. 82–135.

Pavel Šopák, Jan Hofman. Pokus o portrét, *Umění* LI, 2003, s. 108–121.

Karel Šourek (ed.), *Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu*, Praha 1938.

Martin Štefánik, Počiatky obchodných stykov Uhorska s Benátskou republikou za dynastie Arpádovcov, *Historický časopis* L, 2002, s. 553–568.

Martin Štefánik, Uhorské kovy a kremnická komora ako predmet záujmu talianskych podnikateľov do konca vlády Žigmunda Luxemburského, in: Daniel Kianička (ed.), *Baníctvo ako požehnanie a prekliatie mesta Kremnice. Sborník příspěvků z mezinárodní konference*, Kremnica 2007, s. 93–111.

Martin Štefánik, Podoby ekonomickej spolupráce pri počiatkoch stredovekej Kremnice, in: Ján Lukačka – Martin Štefánik et al., *Stedoveké mesto jako miesto stretnutí a komunikácie*, Bratislava 2010, s. 169–176.

Martin Štefánik, Die Dalmatische Route als Transportweg slowakischer Metalle in den Mittelmeerraum im 13.–14. Jahrhundert, in: Martin Homza et al., *Slovakia and Croatia. Historical Parallels and Connections (until 1780)*, Bratislava – Zagreb 2013, s. 414–418.

Eduard Šittler – Antonín Podlaha, Smaltovaný kalich z Lipnice, *Method XXII*, 1896, s. 33–34. – Emanuel Poche, *Dějiny českého výtvarného umění I/2*, Praha 1984.

Josef Šusta, *České dějiny II/2. Král cizinec*, Praha 1939.

Josef Šusta, *České dějiny II/3. Otec a syn, 1333–1346*, Praha 1946.

Josef Šusta, *Dvě knihy českých dějin. Kus středověké historie našeho kraje. Kniha první, Poslední Přemyslovci a jejich dědictví 1300–1308*, Praha 2001.

Josef Šusta, *Dvě knihy českých dějin. Kus středověké historie našeho kraje. Kniha druhá, Počátky lucemburské 1308–1320*, Praha 2002.

Ferdinand Tadra, *Kulturní styky Čech s cizinou až do válek husitských*, Praha 1897.

Imre Takács, Megjegyzések a 14. századi magyar főpapi pecsétek művészettörténeti kérdéseihez, in: Imre Bodor (ed.), *A középkori Magyarország főpapi pecsétjei*, Budapest 1984, s. 21–37.

Imre Takács, Bátori András „második temploma”. A székesegyház 14–15. századi átépítésének emlékei, in: Teréz Kerny (ed.), *Váradai kőtöredékek*, Budapest 1989, s. 39–99.

Imre Takács, *A magyarországi káptalanok és konventek középkori pecsétjei*, Budapest 1992.

Imre Takács, Károly Róbert pecsétjei, *Ars Hungarica XXXVII*, 2011, s. 7–15.

Władysław Tatarkiewicz, Przerzuty stylowe, in: Władysław Floryan (ed.), *Księga ku czci Władysława Podlasy*, Wrocław 1957, s. 55–63.

Corina Teacă, In search of national traditions. Art history in Romania, in: Matthew Rampley (ed.), *Art History and Visual Studies in Europe. A Critical Guide*, Leiden 2012, s. 451–460.

Pietro Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951.

Milan Togner, *Stredoveká nástenna maľba na Slovensku. Súčasný stav poznania. Addenda et corrigenda*, Bratislava 1988.

Milan Togner, *Stredoveká nástěnná malba v Gemeri*, Bratislava 1989.

Milan Togner, Monumentálná nástenná maľba na Spiši 1300–1550, *Ars* II, 1992, s. 100–149.

Milan Togner, Die Monumentalmalerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Slowakei. Beitrag über die Rezeption der italienischen Einflüsse in der Malerei Mitteleuropas, in: Klára Benešová (ed.), *King John of Luxembourg(1296–1346) and the Art of His Era*, Praha 1998, s. 336–342.

Milan Togner, Slovensko a Taliansko v stredoveku. K percepcii trecentných italizmov v stredovekej nástennej maľbe na Slovensku, in: Ján Bakoš (ed.), *Problémy dejín výtvarného umenia*, Bratislava 2002, s. 54–78.

Milan Togner, *Ranogotické nástenné maľby. (Nástenne maliarstvo na Slovensku. Štruktúra uměleckého druhu, technika, funkcia a obsah)*, in: Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika* (kat. výst.), Slovenská národná galéria Bratislava 2003, s. 129–137.

Michele Tomasi, Il modello antoniano. Tombe di santi su colonne o su cariatidi in area veneta nel Trecento, *Il Santo XLVIII*, 2008, s. 179–200.

Michele Tomasi, *L'arte del Trecento in Europa*, Torino 2012.

Michele Tomasi, *Le arche dei santi*, Roma 2012.

Alessandro Tomei, La decorazione della Basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca, in: Alessandro Tomei (ed.), *Giotto e il Trecento. I saggi*, Milan 2009, s. 31–50.

Eva Toranová, *Zlatníctvo na Slovensku*, Bratislava 1975.

Gyöngyi Török, Problems of European Art ca 1400. The Thomas de Coloswar Altarpiece in Hungary, in: Irving Lavin (ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art I*, Washington 1989, s. 133–138.

Gyöngyi Török, Zur Frage der Internationalität in der gotischen Buch- und Tafelmalerei, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz (Internationale Gotik in Mitteleuropa)* XXIV, 1990, s. 50–61.

Gyöngyi Török, Neue folii aus dem ‘Ungarischen Anjou-Legendarium’, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61, 1992, s. 565–577.

Gyöngyi Török, Problems of the Hungarian Angevin Legendary. A New folio in the Louvre, *Arte Cristiana* LXXXIX, 2001, s. 417–426.

Gyöngyi Török, Die Ursprünge der jagiellonischen Renaissance in Ungarn während der Regierungszeit des Königs Matthias Corvinus (1458–1490), in: Dietmar Popp – Robert Suckale (edd.), *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, Nürnberg 2002, s. 215–226.

Gyöngyi Török, Jolán Balogh. The Founder of Research into the Hungarian Renaissance, in: Péter Fabráky – Louis A. Waldman, *Italy and Hungary. Humanism and Art in the Early Renaissance*, Florence 2011, s. 55–70.

Gyöngyi Török, Bologne-Hongrie. Atelier des enlumineurs du Legendarium hongrois-angevin in: François Avril – Nicole Reynaud – Dominique Cordellier (edd.), *Les Enlumineurs du Louvre. Moyen Age et Renaissance* (kat. výst.), Musée du Louvre, Paris 2011, s. 42–46.

Johannes Tripps, Die Ettaler Gottesmutter und das Verständnis de Gotik von Kunstwerk un Kopie, in: Paul Margue (ed.), *Le rêve italien de la maison de Luxembourg aux XIVe*

et XVe siècles/Il sogno italiano del casato di Lussemburgo nei secoli XIV e XV, Esch sur Alzette 1998, s. 87–90.

Melinda Tóth, *Árpád-kori falfestészet*, Budapest 1974.

Karol Vaculík, Über die Problematik der mittelalterlichen bildenden Kunst in der Slowakei, *Studia historica slovacica* IV, 1966, s. 83–108.

Karol Vaculík, *Gotické umenie Slovenska*. Katalog výstavy, Bratislava 1975.

Malcolm Vale, *The Princely Court. Medieval Courts and Culture in North-West Europe 1270–1380*, Oxford – New York 2001.

Vratislav Vaníček, Královská hodnost jako nástroj modernizace a politického vlivu Přemyslovců, in: Martin Nodl – Andrzej Pleszczyński (edd.), *Moc a její symbolika ve středověku*, Praha 2011, s. 41–92.

Emérico Várady, *Docenti e scolari ungheresi nell'atico studio bolognese*, Bologna 1951.

Giorgio Vasari, *Le Vite 1568 (Edizione Giuntina)*, e-book, 2006.

Erzsébet Vattai, *Cseh-magyar művészeti kapcsolatok a középkorban* (doktorská práce), Ústav pro dějiny umění ELTE, Budapest 1948.

Virgil Vătăşianu, *Istoria artei feudale în Țările Române*, Bucureşti 1959.

Virgil Vătăşianu, Arta în Transilvania din secolul al XIV-lea pîna la mijlocul secolului al XV-lea Vătăşianu, in: George Oprescu (ed.), *Istoria artelor plastice în România*, Bucureşti 1968, s. 199–224.

Lajos Vayer, Allgemeine Entwicklung und regionale Entwicklungen in der Kunstgeschichte – Situation des Problems in „Mitteleuropa“, in: *Actes du XXIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*, Budapest 1972, s. 19–29.

Lajos Vayer, Rapporti tra la miniatura italiana e quella ungherese nel Trecento, in: Emanuela Sesti (ed.), *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento. Atti del II.*

Congresso di Storia della Miniatura Italiana (Cortona 24–26 settembre 1982), 1. sv., Firenze 1985, s. 3–33.

János Vég, Német és cseh stíluskapcsolatok, in: Ernő Marosi (ed.), *Magyarországi művészet 1300–1470*, Budapest 1987, s. 477–484.

János Vég, Ungarisch – Mitteleuropäisch. Ist nationale Zugehörigkeit spätmittelalterlicher Künstler noch ein Problem?, *Acta Historiae Artium* XLIX, 2008, č. 1, s. 220–234.

Dieter Veldtrup, *Zwischen Eherecht und Familienpolitik. Studien zu den dynastischen Heiratsprojekten Karls IV.*, Warendorf 1988.

Dieter Veldtrup, Ehen aus Staatsräson. Die Familien- und Heiratspolitik Johanns von Böhmen, in: Michel Pauly (ed.), *Johann der Blinde, Graf von Luxemburg, König von Böhmen 1296–1346. Tagungsband der 9es Journées Lotharingiennes 22.–26. Oktober 1996, Centre Universitaire de Luxembourg*, Luxemburg 1997, s. 483–543.

Lionello Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, 11 sv., Milano 1901–1940.

Lionello Venturi, *Le origini di pittura veneziana 1300–1500*, Venezia 1907.

Marco Veronesi, Heinrich von Luxemburg und die italienische Hochfinanz. Mittelalterlicher Staatskredit, der Prager Groschen und das florentinische Handelshaus der Macci, in: Wolfgang Krauth – Ellen Widder (edd.), *Vom luxemburgischen Grafen zum europäischen Herrscher. Neue Forschungen zu Heinrich VII.*, Luxemburg 2008, s. 185–224.

Eva Veselovská, *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in dem Beständen von Bratislava*, Bratislava 2002.

Magda Veselská, *Muž, který si nedal pokoj. Příběh Josefa Poláka 1886–1945* (kat. výst.), Židovské muzeum v Praze 2005.

Dominique Vingtain, Le séjour avignonnais de Simone Martini, in: Anna Maria Guiducci (ed.), *L'héritage artistique de Simone Martini. Avignon-Sienne*, Avignon 2009.

- Jan Erazim Vocel, *Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde*, Prag 1845.
- Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, sv. II, Berlin 1827.
- Julius von Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* XVI, 1895, s. 144–230.
- Vladimír Wagner, *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1930.
- Vladimír Wagner, Stredoveké maliarstvo na Slovensku, in: Karel Šourek (ed.), *Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu*, Praha 1938, s. 17–22.
- Vladimír Wagner, *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1948.
- Marek Walczak, Power and History. The Past as a Means of Legitimizing a Ruler's Authority in the Court Art of Fourteenth-Century Poland, *Umění* LXII, 2014, č. 1, s. 2–16.
- Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
- Tünde Wehli, Könyvfestészet a magyarországi Anjou-udvarban, in: Ernő Marosi – Melinda Tóth – Livia Varga, *Művészet I. Lajos király korában 1342–1382*, Budapest 1982, s. 119–132 ad.
- Tünde Wehli, Bemerkungen zur Buchmalerei des 14. Jahrhunderts in Ungarn, *Alba Regia* XXII, 1985, s. 29–32.
- Tünde Wehli, Itáliai trecento-kapcsolatok, in: Ernő Marosi (ed.), *Magyarországi művészet 1300–1470*, Budapest 1987, s. 361–369.
- Tünde Wehli, Itáliai összefüggések. A képes krónika, in: Ernő Marosi (ed.), *Magyarországi művészet 1300–1470*, Budapest 1987, s. 484–489.
- Tünde Wehli, A képék és iniciálék, in: Dezső Dercsényi – Tünde Wehli – Ferenc Levárdy, *A Nekcsei-Biblia legszebb lapjai*, Budapest–Washington 1988, s. 17–30.

Tünde Wehli, Megjegyzések a Magyar Anjou Legendárium stílusának kérdéséhez, *Ars Hungarica* XIX, 1991, č. 2, s. 141–148.

Tünde Wehli, The Place of the Codex in the History of Arts, in: Janka Szendrei (ed.), *The Istanbul Antiphonal about 1360*, Budapest 1999, s. 21–26.

Tünde Wehli, Magyar Anjou Legendárium, in: Orsolya Karsay – Ferenc Földesi (edd.), *Három kódex. Az Országos Széchényi Könyvtár millenniumi kiállítása*, Budapest 2000, s. 71–120.

Tünde Wehli, The Illuminated Chronicle from the Point of View of Illumination, in: József Hapák – László Veszprémy – Tünde Wehli, *The Book of Illuminated Chronicle*, Budapest 2009, s. 37–43. (Rovněž v maďarské verzi: József Hapák – László Veszprémy – Tünde Wehli, *A képes krónika könyve*, Budapest 2009.)

Boglárka Weisz, Entrate reali e politica economica nell'eta di Carlo I°, in: Enikő Csukovits (ed.), *L'Ungheria Angioina*, Roma 2013, s. 205–236.

Evelin Wetter, Sakrálne poklady v 14. a ranom 15. storočí: náčrt fragmentárnej tradície na Slovensku. In: Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika* (kat. výst.), Slovenská národná galéria Bratislava 2003, s. 183-195.

John White, *Art and Architecture in Italy. 1250–1400*, Yale 1993

Marius Winzeler, Bernard III. z Kamence a umění na dvoře Václava II., in: Klára Benešová (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310* (kat. výst.), Muzeum hlavního města Prahy 2010, s. 410–416.

William D. Wixom, Byzantine Art and the Latin West, in: Helen C. Evans – William D. Wixom (ed.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261*, New York 1997, s. 435–449.

Marek Zágora, Jan Lucemburský ve vizuálních pramenech středověku, in: David Majer (ed.), *Král, který létal. Moravsko-slezské pomezí v kontextu středoevropského prostoru doby Jana Lucemburského*, Ostrava 2011, s. 71–77.

Marek Zágora, Méně známá středověká vyobrazení Jana Lucemburského, in: Ivo Hlobil – Daniela Rywiková (edd.), *Jan Lucemburský. Kultura, umění a zbožnost na Moravě a ve Slezsku v době vlády prvního Lucemburka*, Ostrava 2012, s. 43–55

Bruno Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco*, Milano 2002.

Roman Zaoral, Silver and Glass in Trade Contacts between Bohemia and Venice, in: Michael Alram – Hubert Emmerig – Reinhardt Harreither (edd.), *Forschungen in Lauriacum. Akten des 5. Österreichischen Numismatikertages Enns, 21.–22. Juni 2012*, Enns – Linz 2014, s. 149–165.

Roman Zaoral, The florins of Bohemia and Luxembourg of John the Blind, in: Lucia Travaini – Matteo Broggin (edd.), *Il tesoro di Montella (Avellino). Ducati e fiorini d'oro italiani e stranieri occultati nella metà del Trecento*, Roma 2016, s. 65–67.

Karel Vlastislav Zap, *Památky archeologické a místopisné V*, 1859

Zdeněk Žalud, Dvůr Jana Lucemburského, in: Lenka Bobková – František Šmahel (edd.), *Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy*, Praha 2012, s. 285–290.

Zdeněk Žalud, Jan Lucemburský a česká šlechta, in: Lenka Bobková – František Šmahel (edd.), *Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy*, s. 47–53.

Zdeněk Žalud, Tzv. užší dvůr Jana Lucemburského a markrabího Karla, in: Dvořáčková-Malá – Jan Zelenka (edd.), *Dvory a rezidence ve středověku II. Skladba a kultura dvorské společnosti*, Praha 2008, s. 127–146.

Juraj Žáry, Južný portál bratislavského dómu, *Výtvarný život* XXXIV, 1989, s. 20–25.

Juraj Žáry, Menší severný portál bratislavského dómu a jeho sochárska výzdoba, *Ars* XXIV, 1991, č. 1, s. 12–43.

Josef Žemlička, *Století posledních Přemyslovců*, Praha 1998.

Attila Zsoldos, Province e oligarchi. La crisi del potere reale ungherese fra il XIII e il XIV secolo, in: Enikő Csukovits (ed.), *L'Ungheria Angioina*, Roma 2013, s. 23–58.

Seznam vyobrazení:

- [1.1] První pečeť krále Karla I. Roberta z Anjou, Neapol (?), 1301, vosk, průměr 10 cm, Budapešť, MNL OL, DL 1754; MTA BTK MI 59. Zdroj: Ernő Marosi, A magyar Anjouk és Zsigmond király felségpecsétjei, *Ars Hungarica* XLI, 2015, s. 138–158, s. 137.
- [1.2] Druhá pečeť krále Karla I. Roberta z Anjou, Uhry, 1323, vosk, průměr 11,2 cm, Budapešť, MNL OL, DL 1783; MTA BTK MI 146. Zdroj: Ibidem, 140.
- [1.3] Petrus Gallicus, třetí královská pečeť Karla I. Roberta z Anjou, Uhry, 1332, vosk, průměr 11 cm, Budapešť, MNL OL, DL 2733; MTA BTK MI 14. Zdroj: Ibidem, 146.
- [1.4] Pečeť záhřebského biskupa Agostina Gazottiho, 1314, Uhry/Itálie (?), vosk 5,5 cm x 3,5 cm Budapešť, MNL OL DL. 86930, MTA MKCs V.8.624. Zdroj: Imre Takács, Megjegyzések a 14. századi magyar főpapi pecséték művészettörténeti kérdéseihez, in: Imre Bodor (ed.), *A középkori Magyarország főpapi pecsétjei*, Budapest 1984, VII, č. 27.
- [1.4.1] Pečeť kardinála Nicola Boccassiniho, závěr 13. století, vosk, Budapešť, MTA MKCs 52. Zdroj: Gyula Kristó – Ferenc Makk (ed.), *Károly Róbert emlékezete*, Budapest 1988, obr. příloha, nečísl.
- [1.5] Pečeť ostříhomského arcibiskupa Boleslava z rodu Piastovců, Uhry, 1328, vosk, 9,2 cm x 5,2 cm, Budapešť, MNL OL DL. 99910, MTA MKCs V.8.1123. Zdroj: Zdroj: Gyula Kristó – Ferenc Makk (ed.), *Károly Róbert emlékezete*, Budapest 1988, obr. příloha, nečísl.
- [1.6] Pontifikální pečeť ostříhomského arcibiskupa Csanáda Telegdiho, Uhry, 1342, vosk, 6,5 cm x 3,6 mm, Budapešť MNL OL DL. 3438. Zdroj: Gyula Kristó – Ferenc Makk (ed.), *Károly Róbert emlékezete*, Budapest 1988, obr. příloha, nečísl.
- [1.6.1] Pečeť kardinála Gentile da Montefiore, Itálie, 1310, Budapešť, MNL OL DL. 1745. Zdroj: Imre Bodor (ed.), *A középkori Magyarország főpapi pecsétjei*, Budapest 1984, XIII, č. 4.

[1.7] Pečeť konventu Cluj-Mănăștur (Kolozsmonostor), Uhry, 1362, vosk, průměr 54 mm, Budapešť, MNL OL DL. 5357. Zdroj: <http://asztrorege.blogspot.sk/2011/01/sigilla-ii.html>.

[1.7.1] Torzo madony, okruh Giovanniho Pisana, Florencie, soukromá sbírka. Zdroj: Imre Takács, Megjegyzések a 14. századi magyar főpapi pecséték művészettörténeti kérdéseihöz, in: Imre Bodor (ed.), *A középkori Magyarország főpapi pecsétjei*, Budapest 1984, XXX, č. 35.

[1.7.2] Giovanni Pisano, Torzo sochy madony s dítětem, 1312–1313, mramor, Porta di San Ranieri dómu v Pise, Museo dell'Operadi Duomo. Zdroj: <http://commons.wikimedia.org/>, vyhledáno: 1. 5. 2013.

[1.8] Pečeť rytířského řádu sv. Jiří, Uhry, 1326, přírodní vosk, 77x60 mm, Budapešť OL DL. 40483. Zdroj: https://hu.wikibooks.org/wiki/Heraldikai_lexikon/Szent_Gy%C3%B6rgy_Lovagrend#/media/File:Szt_Gy._rend.jpg

[2.1] Relikviářový kříž, Uhry, okolo 1330–1340, pozlacené stříbro, 41,5 cm x 21 cm, průměr nohy kříže 16 cm, římskokatolický farní kostel Nanebevzetí Panny Marie, Spišská Nová Ves. Foto: A. Marková, Archiv VSM, in: Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika* (kat. výst.), Slovenská národná galéria Bratislava 2003, s. 189.

[2.2] Procesní kříž rodiny Hédervári, Uhry/Siena (?), okolo 1330-1350, pozlacené stříbro, 56,4 cm x 27,1 cm, inv. č. 1923,1205.10. Zdroj: Collection online, The British Museum http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=43808&partId=1, vyhledáno: 2. 3. 2016.

[3.1 a, b, c, d, e, f] Úlomky z náhrobku sv. Markéty Uherské, Uhry, 30. léta 14. století (?), mramor, klášter dominikánek na Markétině ostrově, Budapesti Történeti Múzeum, Budapešť. Foto: Barbora Holečková.

[3.2] Klanění tří králů – Baltazar, Kašpar, Madonna s dítětem, světice, Uhry, před nebo okolo poloviny 14. století, pískovec, 132 cm, 109 cm, 127,7 cm, 134 cm, interiér bývalého kostela klarisek Povýšení sv. Kříže v Bratislavě. Foto: I. Kostroň, in: Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika* (kat. výst.), Slovenská národná galéria Bratislava 2003, s. 120.

[3.3] Fragment hlavy, Uhry, 30. léta 14. století (?), mramor, areál hradu Visegrád, Muzeum hradu Visegrád. Zdroj: László Gerevich, *The Art of Buda and Pest in the Middle Age*, Budapest 1971, s. XXI. Obr. 58.

[4.1 a] Bolestný Kristus, Zvěstování Panně Marii, počátek 14. století, severní stěna lodi kaple sv. Markéty v Sântimbru (Csíkszentimre).

Zdroj: <http://www.epitetorokseg.ro/kepek/margitkapolna08.jpg>.

[4.1 b] Mandylion, počátek 14. století, západní část jižní stěny lodi, kaple sv. Markéty v Sântimbru (Csíkszentimre). Foto: Attila Mudrák, in: Zsombor Jékely – Lóránd Kiss, *Középkori faképek Erdélyben*, Budapest 2008, s. 59.

[4.2 a] Fragment anděla v letu poklekajícího před Žehnajícím Kristem (nedochován), první třetina 14. století, jižní část vítězného oblouku kostela reformované církve ve Vălenii de Mureș (Disznajó). Zdroj: Attila Mudrák, in: Ibidem. s. 77.

[4.2 b] Panna Maria přijímající Ducha Svatého v podobě holubice seslané od Boha otce, první třetina 14. století, jižní část vítězného oblouku kostela reformované církve ve Vălenii de Mureș (Disznajó). Zdroj: Attila Mudrák, in: Ibidem. s. 79.

[4.3] Snímání z Kříže, počátek 14. století, levá část východní stěny, Unirea (Felvinc), Rumunsko. Zdroj:

https://hu.wikipedia.org/wiki/Aranyossz%C3%A9k#/media/File:Felt%C3%A1rt_Anjou_kori_fresk%C3%B3_r%C3%A9szlet_a_felvinci_reform%C3%A1tus_templomban.JPG

[4.4] Ukřižování a Zvěstování, 2. desetiletí 14. století (?), východní stěna presbyteria kostela sv. Alžběty, Dravce, Slovensko. Foto: Vladimír a Matej Plekancovi, in: Vladimír Plekanec – Milan Togner, *Stredoveká nástěnná malba na Spiši*, Bratislava 2012, s. 52, 60.

[4.5] Matka Boží s dítětem žehnající uherskému králi Karlu I. Robertovi, 1317, nad severním portálem vstupu do proboštského kostela sv. Martina, Spišská Kapitula, Slovensko. Zdroj: <http://mult-kor.hu/image/article/index/kozepkor/szepeshelyi.jpg>. Vyhledáno: 25. 8. 2017.

[4.5.1] Detail Matky Boží s dítětem, 1317, nad severním portálem vstupu do proboštského kostela sv. Martina, Spišská Kapitula, Slovensko. Foto: Vladimír a Matej Plekancovi, in: Vladimír Plekanec – Milan Togner, *Stredoveká nástěnná malba na Spiši*, Bratislava 2012, s. 29.

[4.6] Zápas sv. Ladislava s Kumánem, 1310-1320, severní stěna sakristie kostela sv. Kateřina, Velká Lomnica, Slovensko. Foto: Vladimír a Matej Plekancovi, in: Idem, s. 86.

[4.7 a] Detail sv. Hlenu ze scény Nalezení sv. Kříže, 1311, severní stěna lodi (dolní pás) kostela ortodoxní církve Santa Maria Orlea (Őraljaboldogfalva). Zdroj: Tekla Szabó, Női viseletek az őraljaboldogfalvi falképen. Nyugat és Bizánc találkozása, in: Tibor Kollár (ed.), *A szórvány emlékei*, Budapest 2013, s. 166–218, s. 188.

[4.7 b] Detail scény s Narozením Panny Marie, 1311, severní stěna lodi (dolní pás) kostela ortodoxní církve Santa Maria Orlea (Őraljaboldogfalva). Zdroj: Tekla Szabó, Női viseletek az őraljaboldogfalvi falképen. Nyugat és Bizánc találkozása, in: Tibor Kollár (ed.), *A szórvány emlékei*, Budapest 2013, s. 166–218, s. 175.

[4.8 a] Ukřižování, okolo 1300, jižní část stěny vítězného oblouku z kostela reformované církve ve Vistea (Magyarvista). Zdroj: Tekla Szabó, Női viseletek az őraljaboldogfalvi falképen. Nyugat és Bizánc találkozása, in: Tibor Kollár (ed.), *A szórvány emlékei*, Budapest 2013, s. 166–218, s. 206.

[4.8 b] Ukřižování a dvě postavy donátorů, okolo 1300, jižní část stěny vítězného oblouku a jižní stěna kostela reformované církve ve Vistea (Magyarvista). Zdroj: Tekla Szabó, Magyarvista középkori templomának donátorképei, *Korunk*, XXVI, 2015, č. 1, s. 4.

[4.9] Pohled na nástěnné malby v lodi kostela, první čtvrtina 14. století, kostel sv. Imricha v Ghelintě (Gelence), Rumunsko. Zdroj: <http://www.conaculbenke.ro/en/tourism/>.

[4.9.1] Souboj sv. Ladislava s Kumánem (horní pás), Bičování a Ukřižování Krista, první čtvrtina 14. století, severní stěna lodi kostela sv. Imricha v Ghelintě (Gelence), Rumunsko. Zdroj: <http://www.conaculbenke.ro/en/tourism/>.

[4.10] Postavy dvanácti apoštolů, Zvěstování (horní pás); Vir Dolorum, archanděl Michael, sv. Mnich (?), 30. léta 14. století, severní stěna kostela sv. Jana Křtitele v Cserkút. Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f8/Cserk%C3%BAt_templom_fresk%C3%B3k.JPG/1280px-Cserk%C3%BAt_templom_fresk%C3%B3k.JPG.

[4.11 a] Maiestas Domini, první polovina 14. století, klenba presbytáře presbyteriánského kostela v Čečejevcích. Foto: Barbora Holečková.

[4.11 b] Vjezd Krista do Jeruzaléma, první polovina 14. století, jižní stěna presbytáře presbyteriánského kostela v Čečejevcích. Foto: Barbora Holečková.

[4.11 c] Detail apoštolky ze scény Poslední večeře Páně, první polovina 14. století, severní stěna presbytáře presbyteriánského kostela v Čečejevcích. Foto: Barbora Holečková.

[4.12 a] Korunovace a Smrt Panny Marie, po roce 1330, severní stěna presbyteria nad vchodem do sakristie kostela Panny Marie Královny andělů a sv. Ladislava v Levoči. Foto: Vladimír a Matej Plekancovi, in: Vladimír Plekanec – Milan Togner, *Stredoveká nástěnná mal'ba na Spiši*, Bratislava 2012, s. 166.

[4.12 b] Ukřižování, po roce 1330, severní stěna sakristie kostela Panny Marie Královny andělů a sv. Ladislava v Levoči. Foto: Vladimír a Matej Plekancovi, in: *Ibidem*, s. 171.

[4. 13] Fragment nástěnné malby s poprsím biskupa ze zaniklé katedrály ve Velkém Varadíně, po roce 1342, Keresztény Múzeum, Ostřihom, Foto: Károly Szelényi, in: Dénes Radocsay: *Falképek a középkori Magyarországon*, Budapest, 1977, obr. 17.

[4.14 a] Arcibiskupská kaple v Ostřihomi, závěr 12. století.

Zdroj: <http://www.wikiwand.com/hu/R%C3%B3zsaablak>.

[4.14 b] Apoštol/světec (?), 2. čtvrtina 14. století, severní stěna lodi arcibiskupské kaple v Ostřihomi. Zdroj: https://hu.wikipedia.org/wiki/Fájl:Esztergomi_varkapolna.jpg.

[4.14 c] Fragment s hlavami apoštolů ze scény Nanebevstoupení Krista, 2. čtvrtina 14. století, horní pás severní stěny loď arcibiskupské kaple v Ostřihomi. Zdroj: Mária Prokopp – Kostantin Vukov – Zsuzsanna Wierdl, *A feltárástól az újjászületésig*, Esztergom 2014, s. 123.

[4.14 d] Fragment hlavy modlícího se apoštola ze scény Nanebevstoupení Krista, 2. čtvrtina 14. století, horní pás severní stěny arcibiskupské kaple v Ostřihomi. Zdroj: *Ibidem*, s. 125.

[4.14 e] Fragment světce (apoštol?), 2. čtvrtina 14. století, apsida arcibiskupské kaple v Ostřihomi. Zdroj: *Ibidem*, s. 23.

[4.14 f] Fragment apoštola ze scény Nanebevstoupení Krista, 2. čtvrtina 14. století, horní pás severní stěny arcibiskupské kaple v Ostřihomi. Zdroj: *Ibidem*, s. 83.

[5. 1] Narození Krista, tzv. Bratislavský misál I., Ostřihom/Bratislava (?); první třetina 14. století; Múzeum mesta Bratislavy, fol. 22r. Zdroj: Archiv SNG (A. Mičúchová), in: Dušan Buran (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika* (kat. výst.), Slovenská národná galéria Bratislava 2003, s. 166.

[5. 2 a] Bordura horního okraje: Jeroným plavící se do Konstantinopole; Bordura spodního okraje: ve třech medailonech Zvěstování, Narození, Klanění, po stranách v medailonech poprsí sv. Petra a sv. Pavla, Bible Demetera Nekcsei, Boloňa-Uhry (?), kolem 1338, Library of Congress, Washington, Med. Mss. č. 1, BS75 1335, fol. 1r.
Foto: Barbora Holečková.

[5. 2 b] Andělé nesoucí erb Demetera Nekcseie, Stvoření světa, donační scéna s Demeterem Nekcseiem a jeho ženou, Bible Demetera Nekcsei, Boloňa-Uhry (?), kolem 1338, Library of Congress, Washington, Med. Mss. č. 1, BS75 1335, fol. 5v.

[5. 2 c] Iniciála „V“, Nehemiáš naříkající nad zánikem města Bible Demetera Nekcsei, Boloňa-Uhry (?), kolem 1338, Library of Congress, Washington, Med. Mss. č. 1, BS75 1335, fol. 265r. Foto: Barbora Holečková.

[5. 3 a] Kristus potkává Samaritánku u studny, Samaritánka mezi pěti Samaritány, Zázrak s uzdravením syna panovníka, Panovník se navrácí k uzdravenému synovi (zleva doprava, shora dolů), Uherské Anjouovské Legendárium, Boloňa/Uhry (?), počátek 40. let 14. století (?), New York, Pierpont Morgan Library, fol. M 360 1. Zdroj: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/1/158381>.

[5. 3 b] Sv. Ladislav se setkává s českým králem, Smrt sv. Ladislava, Tělo sv. Ladislava je převezeno v kočáře do Velkého Varadína, Procesí ve velkém Varadíně vítá kočár se světcem, Uherské Anjouovské Legendárium, Boloňa/Uhry (?), počátek 40. let 14. století (?), Řím, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8541, fol. 84 r. Zdroj: https://hu.wikipedia.org/wiki/Magyar_Anjou-legend%C3%A1rium#/media/File:Szent_L%C3%A1szl%C3%B3_legenda_3.jpg.

[5. 4] Sen prince Gézy, Křest sv. Štěpána sv. Vojtěchem, Korunovace sv. Štěpána ostříhomským arcibiskupem, Křest Uhrů (zleva doprava a shora dolů), Bonifacius papa VIII. Liber sectus Decretalium cum appatu Johannes Andreae, 1343, Boloňa, Biblioteca Capitolare di Padova, Ms. A 24, fol. 1r.

[5. 5] Sv. Kateřina přijímá od poustevníka ikonu s Madonou s dítětem, Mystická svatba sv. Kateřiny, Zázrak s kolem; Umučení sv. Kateřiny a její pohřeb díky andělskému zásahu (zleva doprava a shora dolů), Clemens papa V. Consitiutiones cum appatu

Johannes Andreae; Johannes papa XXII. Extravagantes, 1343, Boloňa, Biblioteca Capitolare di Padova, Ms. A 25, fol. 1r.

PŘÍLOHA 1

KATALOG VYBRANÝCH UMĚLECKÝCH DĚL SPOJENÝCH S FENOMÉNEM ŠÍŘENÍ ITALIANISMŮ V UHERSKÉM DVORSKÉM PROSTŘEDÍ

Předkládaný katalog je z praktických důvodů omezen na českému čtenáři a divákovi o něco méně známá umělecká díla spojená přímo i nepřímo (nástěnné malby, zlatnická produkce, sousoší z bývalého kostela klarisek v Bratislavě)

s okruhem uherského královského dvoru a je zaměřen zejména na fenomén pronikání italianismů do tohoto prostředí.

1. PEČETI

1.1 První pečeť krále Karla I. Roberta z Anjou, Neapol (?), 1301, Budapešť (OL Dl. 1754)

Přírodní vosk, kruhový tvar; průměr 100 mm, oboustranná pečeť, opis přední strany: + KAROLUS.DEI.GRACIA.UNGARIE.DALMACIE.CROACIE.RAME, opis zadní strany:+ SERUIE.GALICIE.LODOMERIE.BOLARIEQ/ue/.REX

Primášský archiv Acta Radicalia M-13; Dl. 1754, MKCS 59 (1. říjen 1310)

Na přední straně pečeti se nachází postava krále usazená na trůnu ve tvaru lavice. Král má na hlavě otevřenou korunu zdobenou motivem třílisté lilie. Polodlouhé vlasy rámuji bezvousý mladistvý obličej. V pravici směřující směrem k trupu drží žezlo diagonálně skloněné doleva. Levice, v níždrží královskou sферу, směřuje směrem od trupu do prostoru. Plášť má přehozen heraldicky z levé strany a pokrývá tak levou nohu a obě kolena. Obě nohy spočívají na podložce, přičemž pravá je mírně vytočena. Lavice trůnu je členěna iluzivními gotickými okny s lomenými oblouky a vloženými kružbami, poduška trůnu je na rozích zdobena koulí. Z pod podložky po stranách vyčnívají dvě poprsí lvů. Vedle lavice trůnu se heraldicky na pravé straně nachází drobná hvězda. Na zadní straně pečeti se nachází trojcípý erb s dvojitým křížem s rozšiřujícími se konci břevien.

Vybr. lit.: Marosi 2015, s. 137-140; Takács 2011, s. 9; Hegedűs 2000, s. 38; Marosi 1982, s. 142; Gárdonyi 1907, s. 37.

1.2 Druhá pečeť krále Karla I. Roberta z Anjou (1323-1330)

Přírodní vosk, kruhový tvar; průměr 112 mm; oboustranná pečeť, opis přední strany: +KAROLUS.DEI.GRA[TIA].HUNGARIAE.DALMACIE.CROACIE.RAME.S[ER]UIE.GALICIE.LODOMERIE;

opis

zadní

straně:

*+COMANIE.BULGARIEQ[UE].REX.P[RI]NCE[P]S.SALERNITAN[US].ET.HONORIS
:AC:*

MO[N]TIS:SCI:ANGELI:D[OMI]N[U]S

*Otisk: z roku 1323 (16. prosinec), Sbíрка období před Moháčskou bitvou (původně OL
Diplomatikai Leveltár), Budapest OL Dl. 1783*

Na přední straně je usazen král na trůnu s opěradlem. Král má na hlavě otevřenou korunu zdobenou motivem třílísté lilie, polodlouhé vlasy rámuji panovníkovi obličej s vousem. V pravici směřující směrem k trupu drží žezlo diagonálně skloněné doleva. Levice, ve které drží královskou sféru, směřuje směrem od trupu do prostoru. Plášť má přehozen heraldicky z levé strany a pokrývá tak levou nohu a obě kolena. Obě nohy spočívají na podložce, přičemž pravá je posazena výše a zdůrazněna draperií pláště. Lavice trůnu je členěna iluzivními gotickými okny s lomenými oblouky a vloženými kružbami, poduška trůnu je na rozích zdobena koulemi. Z pod podložky po stranách vyčnívají dvě poprsí lvů. Zadní půlkruhové opěradlo trůnu s dekorativním rámováním je potaženo cípovitě připnutou látkou s drobnými hvězdami. Po stranách královského trůnu jsou vyobrazeny dva erby. Erby mají levou stranu vyzdobenou liliemi, zatímco pravá strana je rozdělena na pět vodorovných pruhů.

Na zadní straně pečeti se nachází velký trojcípý erb na pozadí zdobeném rozvilinami s dvojitým křížem s rozšiřujícími se konci břevien. Po stranách velkého erbu jsou znázorněny dva menší erby a nad velkým erbem je proveden malý dvojitý kříž.

Vybr. lit.: Marosi 2015, s. 149-151; Takács 2011, s. 11-12; Hegedús 2000, s. 39-40; Marosi 1982, s. 142; Gárdonyi 1907, s. 41.

1.3 Třetí královská pečeť Karla I. Roberta z Anjou

Přírodní vosk, kruhový tvar; průměr 110 mm, oboustranná pečeť opis: přední strana:

*+. KAROLUS.
DEI.GRA.HUNGARIE.DALMACIE.CROACIE/.RAME.SVIE.GALICIE.LOD/OMERIE;*

zadní

strana:

*+ .COMANIE.BILGA/RIE.Q.EWX.PI/CES.SALERNITAN.AC.HONORIS.AC.MOTIS.SCI
.ANGELI.DNS (Karolus Dei gracia Ungarie, Dalmacie, Croacie, Rame, Servie, Galicie,*

Lodomerie, Comanie, Bulgarie rex princeps Sallernitanus ac honoris ac Montis Sancti Angeli dominus)

Autor: Petrus Gallicus filius Simonis, de Senis dictus (1331)

Otisk: z roku 1332 (26. listopad), Sbíрка období před Moháčskou bitvou (původně OL Diplomatai Leveltár), OL Dl. 2733; z roku 1335, Primášský archiv Acta Radicalia L-1

Na přední straně je usazen král na trůnu s opěradlem. Na hlavě má korunu zdobenou třílístými liliiemi, obličej panovníka je rámován polodlouhými vlasy a vousy. V pravé ruce drží mírně nachýlené liliovitě ukončené žezlo. V levé ruce opřené o koleno svírá královskou sféru nahoře zdobnou drobným křížkem. Plášť, který spadá na podušku trůnu je sepnut širokou sponou. Královský šat má král pod prsy přepásán opaskem. Královny nohy spočívají na podložce. Zadní opěradlo trůnu je potaženo látkou zdobnou rhombovým vzorem. Na kosočtverečných polích se pravidelně střídají motivy pole zdobená motivem lilie a pole zdobená motivem pěti vodorovných pruhů. Rovněž pozadí za trůnem je vyplněno zdobným motivem vegetabilního ornamentu. Po stranách královského trůnu jsou vyobrazeny dva erby. Erby mají levou stranu vyzdobenou liliiemi, zatímco pravá strana je rozdělena na pět vodorovných pruhů.

Na zadní straně je straně pečeti se nachází trojčipý erb s dvojitým křížem s rozšiřujícími se konci břevy. Erb je zasazen do obloučkovitého kruhové ho rámu obíhajícího z vnitřní strany obvod pečeti. Nahoře nad motivem kříže v erbu je umístěn drobný erb. Heraldicky pravou polovinu erbu zdobí liliové pole, na levé pole je opět rozděleno na pět vodorovných pruhů. Po levé a pravé straně erbu jsou vyobrazeni dva kráčeji draci. Hlavy draků s rozevřenou tlamou směřují směrem k hornímu cípu erbu, zatím co jejich těla se se vytáčejí směrem od erbu. Erb je vyobrazen na pozadí vyplněném vegetabilním rozvilinovým motivem.

Vybr. lit: Marosi 2015, s. 147; Takács 2011, s. 13-14; Hegedűs 2000, s. 41-42; Marosi 1982, s. 143; Gárdonyi 1907, s. 44.

1.4 Pečeť záhřebského biskupa Agostina Gazottiho (1303-1322), 1314

Vosk, mandorlovitý tvar, v. 55 mm, s. 35 mm, opis:
S/IGILLUM/.F/RAT/RIS.AUGUSTINI.

EPI/SCOPI/.ZAGRABIENSIS

papežský dvůr (?)

Otisk: Sbíрка období před Moháčskou bitvou (původně OL Diplomataikai Leveltár), OL Dl. 86930, z roku 1314

Plocha pečeti je vodorovně rozdělena na tři obrazové části, horní a spodní část zasahují do nápisu lemujícího okraj pečeti; v horní části je vyobrazen motiv Ukřižování s Pannou Marií a sv. Janem, v prostředním kompartmentu jsou v gotických arkádách vyobrazeny tři postavy světců, (zleva doprava) patrně sv. Dominik, sv. Štěpán, sv. Augustýn. Ve spodní části klečící biskup Agostin Gazotti.

Vybr. lit.: Takács 1984, s. 22, s. 42.

1.5 Pečeť ostřihomského arcibiskupa Boleslava z rodu Piastovců, 1328, Budapešť (OL Dl. 99910)

Vosk, mandorlovitý tvar, v. 92 mm x š. 52 mm, opis:
S/IGILLUM/.BOLESLAI.DUCI/S/.TOSTEN/SIS/.

*D/E/I.GRA/CIA/.S/AN/C/T/E.STRIGONIEN/SIS.ECC/LESI/E.ARCHIEPI/SCOPI/.ET.EI
/US/DE/M/.LOCI.CO/M/ITI/S/.P/ER/PETUI*

Otisk: z roku 1323, kapitulní knihovna ve Spiši, Ser. II. fasc. 2. No 19 (?); z roku 1324, archiv benediktinského opatství v Pannonhalmě c. 41. P, z roku 1328, Sbíрка období před Moháčskou bitvou (původně OL Diplomataikai Leveltár), OL Dl. 99910

Plocha pečeti vodorovně rozdělena prostřednictvím gotické architektury na tři obrazové části, horní a spodní část zasahují do nápisu lemujícího okraj pečeti; v horní části je vyobrazen motiv Ukřižování na pozadí zdobeném hvězdami, v prostředním kompartmentu jsou v gotických arkádách vyobrazeny tři postavy, (zleva doprava) neznámá postava světce, Madona s dítětem, sv. Vojtěch. Ve spodní části klečí v arkádě

arcibiskup Boleslav Piast obraceje se směrem k sv. Vojtěchovi, po stranách lemován dvojicí erbů (liliomos és vágásos; sas roztahující křídla).

Vybr. lit.: Takács 1984, s. 22, s. 44.

1.6 Pontifikální pečeť ostříhomského arcibiskupa Csanáda Telegdiho

Vosk, mandorlovitý tvar, v. 65 mm, s. 36 mm, opis: S/IGILLUM/.CHANADINI.DEI GRA/CIA/ ARCHIEPI/SCOPI/. STRIGHONIENSIS

Otisky: z roku 1331, kapitulní archiv v Egeru, 9.1.1.1 (Heves soukromý archiv 344); z roku 1335 soukromý archiv kapituly v Ostřihomi; z roku 1336 kapitulní archiv v Nagyzeben (?); z roku 1338; Sběrka období před Moháčskou bitvou (původně OL Diplomataikai Leveltár), OL Dl. 3438

Plocha pečeti vodorovně rozdělena prostřednictvím gotické architektury na tři obrazové části, horní a spodní část zasahují do nápisu lemujícího okraj pečeti; v horní části je vyobrazena trůnicí madona pod baldachýnem; v prostředním kompartmentu biskup Csanád Telegdi pokleká před sv. Vojtěchem. Ve spodní části se nachází gotická architektura s drobnou půlkruhovou arkádou.

Vybr. lit.: Takács 1984, s. 22-23, s. 44.

1.7 Pečeť konventu Kolozsmonostor (Cluj-Mănăştur)

Vosk, kruhový tvar; průměr 54 mm, opis: S/IGILLUM/.CONVENTUS.B/EA/TE.VIRGINIS.D/E/.COL/OS/MON/OS/TVRA

Otisk: z roku 1362 (předpokládaná doba vzniku 1331-36); Sběrka období před Moháčskou bitvou (původně OL Diplomataikai Leveltár), OL Dl. 5357

Bohatá gotická architektura trůnu vyplňujícího celé pole pečeti nahoře a dole přesahuje do nápisu obíhající její kruhový obvod. Uprostřed trůnu sedí madona s krounou a dítětem stojícím na levé noze jejího klínu.

Vybr. lit: Takács 1992, s. 31, 70.

1.8 Pečeť rytířského řádu sv. Jiří

Přírodní vosk, mandorlovitý tvar (?), 77x60 mm, opis: MILITVM ...T.GEORGIE...

Otisk: 24. dubna 1326; Sbirka období před Moháčskou bitvou (původně OL Diplomataikai Leveltár) OL Dl. 40483

Neúplně dochovanou pečeť zdobí motiv sv. Jiří na koni zabíjejícího draka. Postva sv. Jiří v brnění třímá v pravici štít a v levé napřažené ruce kopí. Kolem hlavy rytíře obíhá nimbus a vzadu za světcem expresivně vlaje plášť. Realisticky podaný kůň je vyobrazen ve skoku na draka. Jednohlavý drak s jedním párem nohou a složenými křídly s otevřenou tlamou utočí na rytíře. Precizní provedení pečeti ukazuje na velmi zručného zlaníka, snad italského původu.

Vybr. lit.: Balogh 2000, s. 15-17; Marosi 1982, s. 148; Balogh 1934, s. 18.

2. ZLATNICTVÍ

2.1 Relikviářový kříž

Okolo 1330–1340

Pozlacené stříbro, kombinovaná technika tepání, lití, gravírování, cizelování, užití průsvitného stříbrného emailu, v. 41,5 cm, š. ramen kříže 21 cm, průměr nohy kříže 16 cm. Na spodní straně nohy vyryt nápis: NOVA VILLA IGLO

Autor: Nicolaus Gallicus (?)

Provenience: římskokatolický farní kostel Nanebevzetí Panny Marie, Spišská Nová Ves

Podstavec s ažurovou obrubou je členěnou osmi střídajícími se okrouhlými a zahroceným výsečemi, Okrouhlé výseče jsou zdobeny vygravírovanou kosočtverečnou sítí, na níž jsou připevněny listové masky, zahrocené výseče jsou vyplněny translucdním emailem s nezachovanou barevností s vyobrazením donátorů a scén Vir

dolorum, Zmrtvýchvstání Krista a Arma Christi. Z podstavce vybíhá osmiúhelná noha kříže zdobená sérií arkatur s nedochovaným figurálním zdobením, v zúžení se přetváří na čtyřhranný dřík zdobený slepými okny a uprostřed doplněný o stlačený nodus, z něhož na čelních stranách vybíhají čtyři rotuli zdobené písmeny vytvářející jméno *IESU*. Litá postava ukřižovaného Krista s nápisem *INRI* nad hlavou, je připevněna na tělo kříže zdobené akantovými motivy. Ramena kříže ukončují čtyři velké kvadriloby s vyobrazením Panny Marie a sv. Jana Evangelisty po stranách a s císařem Konstantinem na horním rameni a sv. Helenou na spodním rameni. Na koncích ramen kříže se nacházejí motivy čtyř evangelistů s nápisovými páskami. Na zadní straně kříže byla snad původně schránka s relikvií. Zdobení přihrádkovým průsvitným emailem je setřeno.

Vybr. lit.: Mihalik 1926–1927, s. 3-17; Schürer – Wiese 1938, s. 109, 241; Toranová 1975, nestr. (s. 178, kat. č. 1.; Fritz 1982, s. 224-225; Gotické umenie z košických zbierok 1995, s. 149 [M. Ginelliová, so staršou literatúrou]; Cónová 2002, s. 117; Wetter 2003/a, s. 194; Wetter 2003, s. 805.

2.2 Procesní kříž rodiny Hédervári,

Okolo 1330-1350

Pozlacené stříbro, reliéfní technika, v. 56,4 cm, š. ramen kříže 27,1 cm, h. 6,8 cm

Autor: Petrus Gallicus (?)

Provenience: Uhry (?) nebo Siena

muzeu The British Museum odkázal roku 1923 Charles Borradaile

The British Museum, inv. č. 1923,1205.10

Na hexagonální bázi stříbrného kříže nasedá hexagonální pozlacený uzel. Čelní strany hexagonu jsou zdobeny kosočtverečnými poli vyplněnými emailem zobrazujícího erb Uherského království a rodu Hédervári, v místech hran jsou na spodním i horním rohu provedeny trojlisty. Z uzlu vybíhá čtyřúhelné tělo kříže. Na čelní straně kříže je připevněna drobná figura ukřižovaného Krista s pozlacenou drapérií. Nad ukřižovaným Kristem je v místě křížení umístěn kvadrilob s vyobrazením trůnicího žehnajícího

Spasitele, který v levé ruce drží sféru a je proveden na modrém, hvězdami posetém pozadí. Na svislém břevnu kříže ho doprovází nahoře a dole dva drobné kvadriloby. V horním je vyobrazen motiv stříbrného orla na modrém pozadí, v dolním motiv čtyřlísté růžice. Na konci ramen kříže se nacházejí čtyři větší kvadriloby s motivem anděla držícím tři hřeby a Kristovu trnovou korunu, Panny Marie, sv. Jana Evangelisty a Adama vstávajícího z hrobu. Z kvadrilobů vybíhají stříbrné okvětní listy lilie, které ukončují ramena kříže.

Zadní strana kříže je v místě křížení ozdobena kvadrilobem s motivem Agnus Dei na modrém pozadí zdobeném hvězdami obtaženém červenou linkou. Ramena kříže jsou zdobena kvadriloby vyplněné emailem s.

Vybr. lit.: Collection online, The British Museum

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=43808&partId=1, vyhledáno: 2. 3. 2016; Robinson 2008, s. 306.

3. SOCHAŘSTVÍ

3.1 Úlomky z náhrobku sv. Markéty Uherské

30. léta 14. století (?), Uhry

V letech 1937 a 1938 bylo na místě bývalého dominikánského kláštera na Markétině ostrově během archeologického výzkumu vedeného Gézou Luxem nalezeno okolo 110 fragmentů; k nim byly přiřazeny dva další úlomky, které se již nacházely v Národním Muzeu; další fragmenty byl nalezeny při archeologickém výzkumu vedeným Rózsou Feuer-Tóth v roce 1958.

Po slepení kompatibilních částí obsahuje dochovaný fond 98 mramorových úlomků.

Budapešť Történeti Múzeum, Budapešť, inv. č. HMB 55.21.1-98

z větších zachovaných celků lze identifikovat:

dvě poprsí postav, hlavice sloupu, fragment patky sloupu, fragmentární reliéf se zobrazením ležící postavy nad níž se sklání další postava, fragment s draperií spodní

části šatu postavy/postav(?), fragment s draperií spodní části šatu kráčející postavy, torzo mužské postavy z profilu, úlomek reliéfu zobrazujícího scénu se dvěma postavami u stolu, fragment ženské hlavy, fragment hlavy mladíka, fragment s hlavami tří jeptišek, fragment ve tvaru profilovaného pravoúhlého trojúhelníku, fragment s torzovitou hlavou a ramen, dva fragmenty s kopyty koní, fragment zobrazující patrně boční stranu trůnu, dále fragmenty říms, fragmenty s motivy trojlistů.

Mezi dochovanými fragmenty vysoce kvalitního náhrobku lze určit postavu sv. Mnicha (torzo mužské postavy z profilu), fragmentární reliéf se zobrazením ležící postavy, nad níž se sklání další postava, jako scénu Ukládání do hrobu někdy identifikovanou jako Pohřeb sv. Markéty a fragment s dvěma postavami a stolem jako možnou scénu Uvedení sv. Markéty do chrámu (obr. 3.1.b).

Podle současné rekonstrukce Pála Lővei měl mít náhrobek koncepci archy usazené na drobných sloupcích.

Vybr. lit.: Kaczmarek 2010, s. 5-22; Kaczmarek 2008, s. 104-117; Lővei 1980, s. 175-221; Balogh 1953, s. 107-110; Gerevich 1938, s. 119-120; Horváth, s. 14; Lux 1938, s. 204-213.

3.2 Neúplná skupina ze scény Klanění tří králů

před nebo okolo poloviny 14. století

Plné sochy, zvětralý pískovec; trůnící Madona v. 127,7 cm, klečící král v. 109 cm, mouřenínský král Baltazar v. 132 cm, neznámá světice v. 134 cm; sochy jsou poškozeny, chybějící detaily, v případě světice chybějí obě ruce

Restaurovali: F. Schulek 1898-1988, J. Rybárik 1966-1973

Provenience: Věž bývalého kostela klarisek Povýšení sv. Kříže v Bratislavě; od r. 1973 sousoší umístěno v interiéru bývalého kostela klarisek.

Sousoší bylo patrně součástí většího celku soudě podle počtu konzol, které se nacházejí na plášti věže kostela klarisek. Současné rozmístění soch je výsledkem provedené regotizace kostela, kdy byly socha umístěny na jižní a jihovýchodní straně věže kostela,

odkud byly roku 1973 přeneseny do interiéru kostela. Jejich provedení je nejčastěji spojováno s pracemi kameníků z tzv. první svatoštěpánské stavební huti.

Sousoší je v současné době umístěno v kostele klarisek na umělých konzolách. Zleva je situována postava krále Baltazara s černošskými rysy a vytáhlým krkem. Král Baltazar tiskne pravou ruku ke hrudi, v levé drží nádobu s kadidlem. Následuje postava krále Kašpara poklekajícího před madonou s dítětem s bohatě profilovanými kudrnatými vlasy a složitým systémem záhybů drapérie. Trůnící madona s dítětem stojícím na jejím klíně směřuje svůj pohled před sebe, zatímco fragmentárně zachované dítě se natáčí na levou stranu směrem ke klečícímu králi. Madona má na hlavě korunu, z pod její roušky uniká pramen vlasů. Stejně jako v případě klečícího krále je na draperii sochy madony uplatněn bohatý záhybový systém. Světice umístěná napravo od madony oplývá jednodušším uspořádáním draperie. Socha postrádá ruce, svůj pohled směřuje na diváka.

Lit.: Henszlsmann 1880, s. 171-173; Wagner 1930, s. 68; Mencil-Menclová 1936, s. 62; Mencil-Menclová, 1961, s. 62-63; Vaculík 1975, s. 62-63; Kostka 1976, s. 12-14; Grajciarová 1979, nestránkováno; Śnieżyńska-Stolot 1981, s. 5-6; Marosi (ed), 1987, s. 517; Beke-Marosi-Wehli (edd.) *Művészet Zsigmond király korában 1387-1437. I-II. kötet ...* [kat. výstavy] 1987, s. 189-190 (E. Marosi); Holčík – Rusina 1987, s. 12; Žáry 1989, s. 24; *Gotické umenie z bratislavských...* [kat. výst.] 1999, s. 15-20 (A. C. Glatz – s úplnou starší bibliografií); Kahoun 2002, s. 34-35.

4. NÁSTĚNNÁ MALBA (vybrané příklady)

Slovensko

4.1 Nástěnné malby z kostela sv. Alžběty v Dravcích, východní stěna presbyteria, Ukřižování a Zvěstování Panně Marii

2. desetiletí 14. století (?)

Malby mezi lety 1929-1930 restauroval E. Kőszeghi.

Na severní části východní stěny presbyteria se nachází scéna *Ukřižování*. Ústřední motivem vyobrazení je mohutná postava Krista přibitého na subtilní kříž. Kristova hlava klesá na pravé rameno, oči má zavřeny a ústa stažená bolestí, hlavu s trnovou korunou obíhá křížový nimbus. Postava je zahalena do dlouhé bederní roušky. Po pravici Krista

stojí Panna Maria; sklonem hlavy se odvrací od mrtvého syna a levou ruku se vztyčeným palcem pozvedá směrem ke Kristově tváři a oznamuje tak divákovi synovu smrt. Postava je oděna do červené tuniky a tmavě červeného pláště. Po Kristově levici je znázorněn sv. Jan Evangelista podpírající si levou rukou hlavu skloněnou v zármutku směrem k Ukřižovanému. Nad rameny kříže jsou nad oběma světci v medailonech vyobrazeny polopostavy truchlících andělů. Modré pozadí doplňuje městská hradba s cimbuřím. Scénu s Ukřižováním po stranách lemuje široká bordura s motivem proplétajících se úponků a ozubů v horním pásu.

Na jižní části východní stěny je vyobrazena scéna Zvěstování Panně Marii. Zleva expresivně přilétává anděl a pozvedá pravici s dvěma prsty vztyčenými na znamení požeňání. Část postavy a pravé křídlo přesahují rám scény. Obličejová partie je znejasněna, detailně šrafované vlnité vlasy zdobí bílá čelenka s konci vlajícími ve větru, hlavu obíhá velký nimbus. Bílou tuniku obepíná červený plášť. Vpravo stojící Panu Marii v úleku oděnou v modré tunice zahaluje tmavě červený plášť, obličejová partie ženy se nezachovala. Modré pozadí doplňuje bíle pojednaná architektura hradeb, ze kterých vybíhá věž zdobená rosetovým oknem. Vrchol věže v podobě subtilního bílého baldachýnu přesahuje za rámeček scény. Přední sedí dřímající služka v červeném šatu, pravici si podpírá hlavu a v levé ruce drží. Scéna je opět lemována pásem vyplněným ozuby.

Východiska této malby jsou spatřována spíše v italském prostředí (Plekanec – Togner 2012), scény obsahují motivy převzaté ze soudobé či o něco ranější italské malby.

Vybr. lit.: Plekanec – Togner 2012, s. 40–64, s. 43–44; Togner 2003, s. 129–137, s. 131–132; Glocková 2003, s. 140–141, s. 670–671; Togner 2002, s. 112; Dvořáková 1978, s. 90–94.

4.2 Nástěnné malby z kostela sv. Kateřiny Alexandrijské ve Velké Lomnici, severní stěna sakristie, legenda sv. Ladislava

1310-1320

Malba objevena roku 1957 byla během dvou etap v letech 1960 a 1966 restaurována Márií Společníkovou a Františkem Syslem.

V levé části pronásleduje sv. Ladislav na bílém koni prchajícího Kumána. Kumán sedící na hnědákově se za jízdy otáčí a napřahuje luk proti svému pronásledovateli. V pravé lépe zachované části je vyobrazen souboj světce s Kumánem. Z pravé strany dívka Ladiva zatíná sekerku do nohy Kumána. Pás uzavírá výjev s přemožením Kumána s již podřezaným hrdlem, kterého sv. Ladislav drží za vlasy, zatímco Ladiva stojící vpravo od nich třímá v ruce zahnutý meč. Scény se odehrávají na bílém pozadí s okrovým podložím, které lemují solitéry různých druhů stromů.

Podle dosavadních výsledků bádání reálie a vyobrazený oděv vycházejí z prostředí neapolského královského dvoru (Plekanec – Togner 2.012).

Vybr. lit.: Plekanec – Togner 2012, s. 66–97, s. 83–84; Togner 2003, s. 133, s. 673–674; Glocková 2003, s. 141; Togner 2002, s. 61–63; Togner 1992, s. 114; Dvořáková 1978, s. 160–167.

4.3 Nástěnná malba z proboštského kostela sv. Martina ve Spišské Kapitule, portálem vstupu do kostela, Matka Boží s dítětem korunující uherského krále Karla I. Roberta

1317

Nástěnná malba byla poznamenána přemalbou Jozefa Hanuly před rokem 1943, naposledy restaurováno roku 2005 (Oblastný reštaurátorský ateliér Levoča).

Datace malby v pravé části vyobrazení: *ad te . pia. Su(s)pira/mu(s). si non ducis / d(e)viam(us). (er)g(o) doce q(ui)d . / agam(us) v(irgo) mei (et) meis/miserearis. A(n)no d(omi)ni/ M CCC d(e)cimo sep(ti)mo*

Ústředním motivem nástěnné malby je trůnící Matka Boží s dítětem na klíně usazená na masivním zlatém trůnu zdobeném intarzií a korunující uherského krále Karla I. Roberta poklekajícího u trůnu po její pravici. Trůn je umístěn do iluzivní niky. Vyobrazení korunovace doplňují tři další postavy identifikované nápisy uvedených u jejich hlav: zleva za králem kastelán Spišského hradu František Tomáš Semsey; zprava ostříhomský arcibiskup Tomáš a spišský probošt Jindřich. Obličejové rysy Madony s výrazným nosem a obočím odhalují inspiraci byzantskou malbou. Madona je oděna do červeného šatu a tmavě modrého pláště zahalující také hlavu ženy. Dítě v bílé košilce natahuje pravici směrem ke králi. Klečící král pozvedá ruce směrem k madoně a dítěti, zatímco

mu na hlavu madona vkládá korunu. Je oděn do bohatě zřásněného modrého šatu, přepásaného zlatým pásem a nachového pláště. Za králem je na pozadí vyobrazen štít nesoucí v pravé části heraldický znaky Anjouovců - lilie. Za králem je znázorněn klečící prostovlasý kastelán Semsey v červeném šatu a modrém plášti. Levá ruka postavy je pozvednuta směrem k madoně, v pravici třímá kastelán meč a za ním je na pozadí vyobrazen okrouhlý štít. Po madonině levici klečí biskup, který v rukou nese korunu identického tvaru, kterou má koruna vložená na hlavu uherského krále. Postava biskup s bílou mitrou je oděna do modrého šatu a honosného červeného pláště s bílou podšívkou. Za biskupem je uveden dedikační nápis, po němž následuje postava klečícího spišského probošta třímající v rukou sféru. Za proboštem se v červeném kruhovém poli nachází vyobrazen bílý (papežský?) klobouk či přilba. Pozadí scény je tmavé modré, v horní části probíhá zlatý pás s zdobeným motivem rozvilin, přičemž celé vyobrazení je lemováno pásem vyplněným dekorativní vegetabilní vlnovkou.

Vybr. lit.: Plekanec – Togner 2012; s. 20–39; Togner 2003, s. 131, s. 671–672; Glocková 2003, s. 140; Togner 2002, s. 56–60; Togner 1992, s. 109; Dvořáková 1978, s. 142–143.

4.4 Nástěnné malby z bývalého kostela minoritů sv. Ladislava v Levoči – kostel Panny Marie Královny andělů a sv. Ladislava, severní stěna presbyteria nad vchodem do sakristie, Korunovace a Smrt Panny Marie, severní stěna sakristie, Ukřižování

po roce 1330

kombinovaná technika fresco-secco

malby odkryty na počátku 30. let 20. století I. Hajnóczyem, kdy došlo k poškození barevné vrstvy, restaurovány byly J. Jelínkem roku 1938 a doplněny částečnými přemalby

V horní části malby je vyobrazeno Korunování Panny Marie. Panna Maria spíná ruce v modlitbě a ve tři čtvrtěním profilu se otáčí směrem ke Kristovi, který jí pravou rukou klade na hlavu korunu, v levé drží knihu. Obě postavy jsou usazeny na širokém trůnu. Spodní scéna se Smrtí Panny Marie je od horního výjevu oddělena řadou iluzivního arkaturového pásu. Ve spodní scéně je Panna Maria uložena na vysokém lůžku s hlavou podepřenou polštářem, u jejího lůžka stojí Kristus, v levé ruce nese symbolicky její duši, pravou rukou žehná, kolem postává skupina apoštolů, dvě postavy jsou schouleny

ve spodní části u postele. Po stranách obou výjevů jsou dva dekorativní pásy vyplněné medailony s polopostavami andělů obtočenými akantovými rozvilinami. Kolem obou vyobrazení obíhá pás vyplněný variací na kosmatský vzor.

Nástěnná malba Ukřižování se nachází v sakristii kostela situované ve východním křídle křížové chodby bývalého františkánského kláštera. Ústředním motivem malby je mohutná postava Ukřižovaného, který je přibit na nepoměrně subtilní kříž. Obličejové partie Krista s hlavou skloněnou k pravici jsou zřejmější, na Ukřižovaném vyniká zejména bohatě dekorativně zřásněná bederní rouška. Po pravici Ukřižovaného stojí Panna Maria oděná do bílého šatu a bílého pláště s červenou podšívkou. S levicí položenou na hrudi v hlubokém zármutku vztahuje pravou ruku ke svému ubohému synovi. Postava sv. Jana Evangelisty stojící po levici Ukřižovaného se nejlépe dochovala. Evangelista je oděn do zeleného šatu a nachového pláště, v levé ruce drží knihu a pravou ruku tiskne k tváři. Šat obou doprovodných postav je bohatě dekorativně zřasen. Tmavě modré pozadí ve spodní části doplňuje architektura hradeb s okny a průhledy.

Vybr. lit.: Buran 2009-2011, s. 51-76; Togner 2003, s. 136, s. 674-675; Krása 1978 (Dvořáková-Krása-Stejskal 1978), s. 118-121.

4.5 Nástěnné malby z presbyteriánského kostela v Čečejevcích

Klenba presbytáře, Maiestas Domini; boční stěny presbytáře: scény ze života Krista a Panny Marie; triumfální oblouk: proroci a králové ze Starého zákona, uprostřed Agnus Dei

první polovina 14. století

kostel za druhé světové války poničen detonacemi, nástěnné malby silně poškozeny

Odkryto roku 1893, částečně restaurováno J. Huszkou a roku 1946 P. J. Kernem, poslední restaurování proběhlo v letech 1993/1994.

Na klenbě presbyteria se nachází rozměrná malba se setřenými obrysovými rysy zobrazující Maiestas Domini. Boční stěny presbyteria zdobí dva pásy se scénami ze Života Krista a Panny Marie. Na severní stěně jsou v horním pásu znázorněny scény christologického cyklu se Zvěstováním, Zvěstováním pastýřům, Narození Krista a Herodes dává pokyn k vraždění neviňátek. Ve spodním pásu jsou pak vyobrazeny scény

s Poslední večeří Páně, Zajetím Krista a Kristus před Pilátem. Na východní stěně presbyteria mariánský cyklus pokračuje v horním pásu vyobrazením Útěku do Egypta a Obětováním Krista v chrámě. Ve spodním pásu se nachází scéna Ukřižování a vyobrazení Archanděla Michaela vážícího duše. Na jižní stěně se horní pás maleb nezachoval, ve spodním pásu je znázorněna scéna s Kristem křísícího Jairovu dceru, Vjezd Krista do Jeruzaléma a Smrt Panny Marie. Na klenbě triumfálního oblouku se uprostřed nachází medailon Agnus Dei, po bocích beránka jsou vyobrazeny medailony s poprsími proroků a králů. Medailony na pilířích triumfálního oblouku doplňují postavy sv. Ladislava a sv. Štěpána. Malby se vyznačují určitou reflexí perspektivy, zvláště pokud se jedná o pojednání architektonických útvarů.

Vybr. lit.: Lit.: Tognier 1988, s. 36; Prokopp 1983, s. 145-146; Dvořáková 1978 (Dvořáková-Krása-Stejskal 1978), s. 81-82; Radocsay 1954, s. 125-126.

Rumunsko

4.6 Nástěnné malby z kaple sv. Markéty v Sântimbru (Csíkszentimre), Rumunsko severní stěna lodi: Bolestný Kristus, Zvěstování Panně Marii, západní část jižní stěny lodi Mandylion (50 x 50cm), v určitých částech poškozeno

Počátek 14. století

V roce 2003 proběhla konzervace nástěnných maleb

Bolestný Kristus a Zvěstování Panně Marii: scény navzájem odděleny rámováním s kosmatským vzorem. Levému kompartmentu vévodí postava mohutného Bolestného Krista. Po jeho bocích jsou vyobrazeny postavy Panny Marie po jeho pravici a sv. Jana Evangelisty po jeho levici. Kristus obrací hlavu směrem ke své matce, jeho křížový nimbus přesahuje rám scény. Je oděn do červenohnědé bohatě řásněné bederní roušky a ruce se stigmata má složeny na hrudi. Doprovodné postavy Panny Marie a sv. Jana jsou provedeny v menším měřítku a v tříčtvrtečním profilu. Panna Maria s nimbem, v bílé tunice a tmavě hnědočerveném plášti s hlavo pokrytou rouškou stejné barvy stojí na rámu lemující výjev, špičky jejích obuvi přesahují do rámování. Ruce s dlaněmi obrácenými směrem k obloze vztahuje ke Kristu. Obličejová partie sv. Jana je poškozena, světec s nimbem spíná ruce v zármutku. Je oděn do bílé tuniky a tmavě hnědočerveného pláště. Špičky chodidel bosého sv. Jan rovněž přesahují za rám obrazu. Pozadí do pasu postav vyplňuje městská zeď s cimbuřím zdobeným v horní části

vegetabilní vlnovkou. Ze země u zdi vyrůstají kvetoucí černé a bílé keřky. Za zdi v levém a prvním horním rohu je zachycena trojrozměrná architektura trpící nedůsledně uplatněnou perspektivou. Spodní vodorovný pruh je zdoben dvoubarevným hnědobílým zubováním, horní vodorovný pruh motivem bílých rombů na tmavohnědém pozadí vyplněných. Svislé pruhy vyplňuje dvoubarevná hnědobílá vlnovka.

Scéna v pravém kompartmentu se Zvěstováním Panně Marii se rovněž odehrává před městskými hradbami tentokrát doplněnými o okna a napůl otevřenou městskou branou. Postava anděla s tmavším inkarnátem, než tomu bylo postav předchozí scény, přistupuje k Panně Marii zleva s pravicí se dvěma prsty vztyčenými na znamení požehnání. Obličej anděla s výrazným obočím a nosem zdobí drobné kudrlinky spadající na ramena a velký nimbus. Andělova levá noha se lehce dotýká rámu a postavu nadnáší dvě mohutná černobílá křídla. Anděl oděn do bílé tuniky s potiskem tří bodů sdružených do tvaru trojúhelníku a bílého pláště s motivem drobných žlutých křížků. Obličejové rysy Panny Marie připomínají tvář anděla. Panna Maria na znamení přijetí Boží vůle pozvedá pravou ruku, v levé ruce drží bílou lilii. Je oděna do bílé tuniky a tmavě hnědočerveného pláště. Za postavou Marie z poza hradeb vybíhá košatý palmovník. Vedle něj je vyobrazena perspektivně nedokonale ztvárněná architektura domu přesahující rám obrazu.

Mandylion - uprostřed bílého kruhu s hnědo bílo lemovaným pruhem je vyobrazena busta Krista s křížovým nimbem. Obličejové partie utrpěly pozdějším pekováním.

Malby stylově odpovídají charakteristikám italo-byzantského stylu.

Lit.: Kollár (Jékely – Kiss) 2008, s. 50-59; Lángi – Mihály 2004, s. 22-26.

4.7 Nástěnné malby z kostela reformované církve v Vălenii de Mureș (Disznajó, župa Maros), Rumunsko

jižní část vítězného oblouku, fragment anděla v letu poklekajícího před Žehnajícím Kristem (nedochován), Panna Maria přijímající Ducha Svatého v podobě holubice seslané od Boha otce (nad Pannou Marií)

První třetina 14. století

2002 – odkrytí a restaurování

Na pravé části stěny vítězného oblouku se nacházejí fragmenty dvou nedochovaných postav, nad vrcholem zaklenutí oblouku fragment z postavy Krista. Na levé části stěny Postava anděla v letu s nedochovanou částí hlavy v letu pokleká před Kristem. Je oděna do bílé tuniky a bohatě zřaseného hnědého pláště, a páskové obuvi. Tuniku na rukávech a trupu lemují bohatě zdobený ornamentální pás. Anděla nesla drobná křídla, z nichž se zachovalo pouze jedno. Vpravo vedle anděla Panna Maria přijímá holubici Ducha Svatého a na znamení přijetí pozvedá ruce. Obličejová partie Panny Marie je v oblasti očí poškozena, nimbus obíhající okolo hlavy Panny Marie má tmavě hnědou barvu. Panna Marie je oděna do hnědé tuniky a červenohnědého pláště. V levé horní části výjevu se nachází busta Boha Otce s bílým plnovousem a nimbem, který v podobě dvou paprsků sesílá svým dechem holubici. Ve spodní části se táhne dvoubarevný hnědočervený pás.

Malby stylově odpovídají charakteristikám italo-byzantského stylu.

Lit.: Kollár (Jékely – Kiss) 2008, s. 74 -79; Lángi – Mihály 2004, s. 31-32.

4.8 Nástěnné malby z kostela reformované církve ve Unirea (Felvinc župa Maros), Rumunsko

horní část stěny vítězného oblouku, Přibíjení na kříž (?); severní část východní stěny shora dolů, Snímání z Kříže, Anděl a strážci u hrobu; na špalety východního okna; sv. Kosma a sv. Damián; pravá část východní stěny shora dolů, Ukládání do hrobu, Sestup Krista do pekel; jižní stěna presbyteria s hora dolů, Bičování a Nanebevstoupení Krista (fragmentárně zachováno), Soslání ducha svatého (?) fragment, západní část jižní stěny Kristus před Pilátem (?) fragment

První třetina 14. století

2002 objeveny nové nástěnné malby, 2007 proběhlo odkrytí a restaurování

V horní části východní stěny kostela je zachycena scéna Přibíjení na kříž. Zleva se zachovaly spodní části trupů tří postav - vojáka, muže v krátké tunice a Krista v tmavě červené tunice, ke kterým se připojují další čtyři fragmentárně dochované spodní části trupů vojáků se štíty. Ve spodní části probíhá pás zdobený vlnovkou a odděluje

malby horního pásu od maleb ve středním pásu. Ve středním pruhu na severní části stěny vyobrazeno Snímání z kříže. Na scéně je zachyceno šest postav. Ústředním motivem je snímáný Kristus, kterého zprava přidržuje Josef Arimatejský, zleva k němu přistupuje Panna Maria a tváří se dotýká jeho tváře. Pravou Kristovu ruku uchopuje do dlaní sv. Maří Magdalena a sklání k ní hlavu. Vlevo za ní se nachází další postava světice lomící rukama, vpravo u Josefa Arimatejského stojí v zármutku sv. Jan Evangelista. Vyobrazení je silně poškozeno. Pozadí výjevu dokresluje Kristův kříž a perspektivně pojatá architektura města. Pod scénou, kterou odděluje další pás s kosmatským vzorem, se nachází fragmentárně zachovaná scéna Žen u hrobu, z níž se zachoval pouze fragment s postavami spících vojáků. Ve špaletě okna jsou fragmentárně dochovány postavy dvou světců, patrně sv. Kosmy a Damiána. V prostřední jižní části východní stěny kostela je fragmentárně zachována scéna Ukládání do hrobu. Ze shluku postav shromážděných okolo masivního sarkofágu lze identifikovat Pannu Marii sklánějící se nad mrtvým Kristem zabaleným do pláten uloženým do sarkofágu, za ní lomí rukama nad hlavou sv. Maří Magdalena a zleva k nim přistupuje sv. Jan Evangelista. Ve spodním pásu je vyobrazen sestup Krista do předpekli. Zprava od skaliska přistupuje postava Krista k zástupu spravedlivých, kteří jsou vyobrazeni s nimby – patrně jsou tři takto zobrazené postavy. Na jižní stěně jsou dochovány drobné a neurčité fragmenty, nejlépe je čitelná scéna Krista před pilátem. Svázaný obnažený Kristus je se smyčkou na krku přiváděn před Piláta (nedochován).

Malby stylově odpovídají charakteristikám italo-byzantského stylu.

Lit.: Kovács 2014, s. 33-44; Kollár (Jékely – Kiss) 2008, s. 96-119; Lángi – Mihály 2004, s. 41-42.

4.9 Nástěnné malby z kostela sv. Imricha v Ghelintě (Gelence)

Severní stěna lodi: v horním pásu - Legenda sv. Ladislava; ve spodním pásu – pašijový cyklus; jižní stěna lodi: Zmrtvýchvstání (vlevo), fragmenty Posledního soudu, pod nimi Legenda sv. Kateřiny Alexandrijské; vnější strana tympanonu jižního portálu: Madonna se dvěma anděly; západní stěna: horní pás – Legenda o životě prince Kálmána; střední pás – Útěk do Egypta, Vraždění neviňátek, Korunovace Panny Marie, Smrt Panny Marie; spodní pás – motiv záclony.

První čtvrtina 14. století

Odkryto roku 1882, restaurováno v letech 1971-1972.

Horní pás na severní stěně s legendou sv. Ladislava zachycuje jezdecké stíhání Kumána sv. Ladislavem, souboj obou aktérů za přičinění dívky Ladivy, která tne sekeru do Kumánovy levé nohy. V poslední dochované scéně cyklu je Kumánovi useknuta hlava. Spodní pás je od horního pásu oddělen dvěma tenkými pásy zdobené ozubem. Z christologického cyklu nacházejícího se ve spodním pásu lze identifikovat scény Vjezdu Krista do Jeruzaléma, Poslední večeře Páně, Mytí nohou, Kristus před Pilátem, Bičování Krista a Ukřižování. Ačkoliv malby vycházejí z byzantských příkladů, již reflektují italské předlohy, o čemž svědčí i zahrnutí scény Bičování a Zmrtvýchvstání do christologického cyklu.

Na jižní stěně lodi se nachází scéna zobrazující Zmrtvýchvstání. Zmrtvýchvstalý Kristus stojí na sarkofágu a žehná, vedle něj dríme polopostava vojáka. Následují fragmenty Posledního soudu, od kterými jsou vyobrazeny scény s legendou sv. Kateřiny Alexandrijské (cyklus sv. Kateřiny patrně pochází až z 15. století. Ve vnějším tympanonu jižního portálu je vyobrazena polopostava madony, kterou po stranách doprovázejí dva andělé se svícny. Na západní stěně byly vyobrazeny scény z legendy sv. Kálmána, z nichž se však zachovaly pouze fragmenty. Ve středním pásu jsou vyobrazeny scény mariánského cyklu zahrnující Útěk do Egypta, Vražďení neviňátek, Korunovace Panny Marie a Smrt Panny Marie.

Lit.: Lángi – Mihály 2002, s. 38-41; Jékely 2000, s. 129-146; Prokopp 1988, s. 152-153; Radocsay 1977, s. 136; Radocsay 1954, s. 144.

4.10 Nástěnné malby z kostela ortodoxní církve Santa Maria Orlea (Öraljaboldogfalva)

východní stěna lodi s vítězným obloukem: horní pás - Přibíjení na kříž, Ukřižování, Snímání z kříže; střední pás: Uvedení Páně do chrámu; spodní pás: Zvěstování, Narození, a na ně navazující Klanění tří králů na jižní lodi

severní stěna lodi: střední pás – Vir Dolorum, Nanebevstoupení, Proměnění, Soslání Ducha Svatého, dvě světice; spodní pás – Setkání Jáchyma a Anny, Narození P. M., Představení P. M., Nalezení sv. Kříže

jižní stěna lodi: spodní pás – Klanění tří králů, sv. Biskup, Tři světci, Poslední soud; střední pás – Smrt Panny Marie, Hetoimasia, Mučení duší v pekle; horní pás: fragmenty maleb bez určení scény.

Severní stěna lodi kostela: Smrt sv. Pavla Poustevníka, sv. Alžběta ošetřuje nemocné leprou, Dvě donátorky

1311 (datováno nápisem na jižní stěně)

Na severní stěně lodi kostela se ve spodním pásu nachází mariánský cyklus. Mezi jeho nejzachovanější scény patří Narození Panny Marie, Představení Panny Marie v chrámu. Na tento výjev navazuje scéna zachycující sv. Helenou při objevení sv. Kříže. I přes značné poškození maleb je zřejmé, že se jedná o kvalitní do detailu propracované malby uplatňující perspektivu. V horním pásu severní stěny lodi kostela se nachází téměř nečitelné scény se závěrem christologického cyklu – Vir Dolorum, Nanebevstoupení, Proměnění, Soslání Ducha Svatého. Na poslední scénu navazuje vyobrazení se dvěma světicemi. Východní stěnu kostela opět zdobí malby ve fragmentárním stavu. Jedná se o scénu Zvěstování a Narození ve spodním pásu. Na scéně Narození na severní straně vítězného oblouku je vyobrazena Panna Maria odpočívající na lůžku obklopeném skupinou andělů. Před lůžkem jsou znázorněni přivolaní pastýři a služka ohřívající vodu na koupel pro dítě. Ve středním pásu je zachyceno Uvedení Páně do chrámu. V horním pásu se nacházely scény s Přibíjením Krista na Kříž, Ukřižováním a Snímáním z kříže. Na jižní stěně směrem od triumfálního oblouku následují ve spodním pásu scéna s Klaněním tří králů navazující na scénu Narození Páně na východní stěně triumfálního oblouku. Za ní je vyobrazena postava sv. Biskupa následovaná postavami tří sedících světců. Další vyobrazení se vztahují k Poslednímu soudu. V první scéně uvádí anděl svatě duše do nebe, v druhé scéně jsou zachyceny zatracené duše směřující do pekla. Ve středním pásu se jižní stěny lodi pokračuje mariánský cyklus Smrtí Panny Marie a jejím Korunováním. Hetoimasia, Mučení duší v pekle. Severní stěna lodi kostela zachycuje scény se Smrtí sv. Pavla Poustevníka s nápisem *Obit Pauper Paulus*, sv. Alžbětou ošetřující nemocné leprou a dvě klečící donátorky.

Nástěnné malby reflektují italo-byzantský sloh, byzantské motivy lze spatřit zejména v bohatosti zdobení oděvů postav.

Lit.: Szabó 2013, s. 116-218; Prokopp 1988, s. 173; Drăguț 1971, s. 61-74; Entz 1967; Radocsay 1954, s. 194.

4.11 Nástěnná malba Ukřižování z kostela reformované církve ve Vistea (Magyarvista), jižní část stěny vítězného oblouku, na jižní stěně výjev doprovází dvě postavy donátorů

Okolo 1300

Nástěnná malba odkryta roku 2008.

Na jižní straně vítězného oblouku se nachází silně poškozená malba se scénou Ukřižování, obličejové partie postav se nedochovaly. Ústředním motivem vyobrazení je dlouhoramenný tmavě červený kříž, který přesahuje do rámu obrazu. Z křehké postavy Krista přibitého na kříž se nejlépe zachoval křížový nimbus a bohatě zřasená bederní rouška Spasitele. Po pravici Ukřižovaného stojí Panna Maria oděná do modrého šatu a tmavě červeného pláště. Se sepjatými rukami sklání hlavu směrem ke svému synovi. Postava sv. Jana Evangelisty stojící po levici Ukřižovaného značně utrpěla. Evangelista je oděn do modrého šatu a v ruce drží knihu s červenými deskami. Tmavě modré pozadí ve spodní části zdobí dekorativní okrová zídka s palmetovým vlysem. Výjev je zasazen do iluzivní niky rámované geometricky zdobeným pásem. Ke scéně Ukřižování se na jižní stěně přimyká nástěnná malba zobrazující dva donátory. První donátor s vousy třímá v levici meč a pravicí ukazuje na výjev s Ukřižováním. Druhý donátor se skloněnou hlavou drží v pravici erb.

Vzhledem ke špatnému dochování jinak kvalitní malby lze v souvislosti s italskou malbou zmínit zejména zařazení dekorativních pásů.

Lit.: Szabó 2008-2010, s. 139-160; Szabó 2007, s. 143-155, Lángi – Mihály 2002, s. 72-73.

Maďarsko

4.12 Nástěnné malby z římskokatolického kostela sv. Jana Křtitele v Cserkút

Apsida: fragmenty s motivem záclony a tří postav; vnitřní špaleta triumfálního oblouku: alegorie měsíců; triumfální oblouk (zleva doprava): Madona s dítětem, Poslední soud (Maiestas Domini), sv. Jiří a nápis s datem 1335; severní stěna lodi (zleva doprava): horní pás - postavy dvanácti apoštolů, Zvěstování; spodní pás – Vir Dolorum (2. polovina 14. století), Zmrtvýchvstání, archanděl Michael, sv. Mnich (?)

30. léta 14. století

Nástěnné malby jsou dochovány fragmentárně a jsou značně poškozené, zejména v oblasti apsidy. O něco lépe se zachovaly nástěnné malby zdobící triumfální oblouk a severní stěnu lodi. V horním pásu severní stěně lodi je vyobrazen zástup apoštolů. Obličejové postavy jsou dochovány jen v náznacích, apoštolové jsou oděni do bohatě řasovaných plášťů a tunik, na některých z nich lze ještě nalézt zachovaný bohatý ornamentální dekor. Ve východní části nástěnné malby se nachází Zvěstování, postavy Panny Marie a anděla jsou provedeny v drobnějším měřítku. Panna Maria je oděna do bohatě zdobeného šatu. Ve spodním pásu se nachází ze západu fragment výjevu s bolestným Kristem rámovaným pásem zubovce a vlnovky. Nejlépe se zachovala postava Michaela vážící duše vpravo od Bolestného Krista. Postava sv. Mnicha uzavírá výjevy spodního pásu. I přes opětovné poškození je nápadné ornamentální provedení šatu, které by spíše svědčilo pro identifikaci postavy jako světice. Na severní straně triumfálního oblouku je vyobrazen výjev trůnicí madony s dítětem stojícím na matčině klíně a architekturu masivního trůnu. Barevnost a obličejové partie jsou značně setřeny. Na jižní straně vítězného oblouku se dochovala přinejmenším po barevné stránce lépe zachovaná nástěnná malba se sv. Jiří. Sv. Jiří sedí na klusajícím bělouši se štítem a pozdvihnutým mečem.

Lit.: Kovács 2015, s. 65-85; Horogszegi 2005; Kotsis 1990; Radocsay 1954, s. 127.

4.13 Fragment nástěnné malby s poprsím biskupa ze zaniklé katedrály ve Velkém Varadíně, Keresztény Múzeum, Ostřihom, inv. č. 54. 1

po roce 1342

Poprsí sv. Biskupa s plnovousem zachycené ze tříčtvrtečního profilu je dochováno pouze z části, biskup je oděn do červené tuniky se zlatým lemováním, v pravé ruce držel berlu. Tvář biskupa je jemnými tahy bohatě prostínována. Mitru biskupa světlé barvy obíhá nimbus zdobený pastigiem v podobě dekorativních květů. Biskup byl patrně zachycen v kvadrilobu - tomuto tvaru odpovídá černá linka obíhající modré pozadí.

Pokročile zachycená fyziognomie biskupa ukazuje na detailní seznámení autora malby s uměleckým děním na Apeninském poloostrově.

Lit.: Prokopp 1988, s. 170; Prokopp 1974, s. 77-80; Radocsay 1977, s. 158; Radocsay 1954, s. 188.

4.14 Nástěnné malby z arcibiskupské kaple v Ostřihomi

koncha presbyteria: Maiestas Domini; po obvodu lodi ve středním pásu ve větší či menší míře zachována poprsí apoštolů v kvadrilobech; severní stěna lodě horní pás, scéna s Jidášovou zradou, výše nad ní Nanebevstoupení Krista; ve východní části severní stěny nalezen nápis ze scény Oplakávání Krista, v západní části stěny nápis ze scény Zmrtvýchvstání; jižní stěna lodi horní pás, spodní část neurčité postavy, na ní scéna s Korunováním Panny Marie; západní stěna lodi nad portálem, nápis ze scény Zvěstování

2. čtvrtina 14. století, technika al secco

Restaurováno v letech 1935-1938, 1952, 1969-1970. Od roku 2000 probíhá intenzivní obnova na ostřihomském hradním vrchu, v jejímž rámci byly nástěnné malby zrestaurovány Zszuzsannou Wierdl.

V konše presbyteria se nachází fragmentárně dochované vyobrazení Maiestas Domini. Kristus v majestátu byl po stranách presbyteria doprovázen figurami apoštolů sv. Petra a sv. Pavla, sv. Matouše a sv. Jana. Postavy byly rozmístěny po dvojicích na jižní a severní straně kněžiště. Lépe se zachovala nástěnná výzdoba v lodi kaple. Po jejím obvodu jsou ve středním pásu vyobrazena poprsí osmi světeckých postav v kvadrilobech, interpretovaných jako apoštolové (Prokopp 1967). Poprsí starců a mladíků charakterizovaných atributy. Náměty scén horního dvojpásů, které zdobily čela klenby lodi kaple, jsou opět dochovány pouze v podobě drobných fragmentů malby. Prokopp je identifikovala následovně: na severní straně byla vyobrazena scéna s Jidášovým polibkem; nad scénou bylo zachyceno Nanebevstoupení Krista. Na jižním čele klenby se ve spodním pásu zachovala blíže nespecifikovatelná postava, nad kterou se nacházela scéna s Korunováním Panny Marie. Na západní stěně lodi byl nad portálem objeven fragment s nápisem ze scény Zvěstování. Vedle fragmentů výzdoby lodi kaple se na stěnách menší severní boční kaple dochovaly části maleb se scénami Oplakávání Krista (východní stěna) a Zmrtvýchvstání (západní stěna).

Lze se ztotožnit s názorem Glockové, že malby stylovou čistotou vycházejí z aktuálního giottovského proudu osvojeného riminskými mistry.

Lit.: Glocková 2000, s. 61-77; Prokopp 1988, s. 150; Radocsay 1977, s. 131-132; Prokopp 1972, s. 169-192; Prokopp 1967, s. 273-312; Radocsay 1954, s. 134-135.

5 RUKOPISY

5.1 tzv. **Bratislavský misál I.**

Ostřihom/Bratislava (?); první třetina 14. století

Pergamen, kaligrafická gotická minuskula, 39,5x27,5 (36x25,6) cm

44 fol. (Archív mesta Bratislavy) v novodobých deskách potažených hnědou kůží s puncováním

1 fol. + 245 fol. + 44 fol. (Archív mesta Bratislavy): EC Lad. 3, EL 18

+ 2 fol. Bratislava, Múzeum mesta Bratislavy, sig A/9

+ 8 fol. Trnava, Spolok sv. Vojtecha, bez signatury

Provenience: Knihovna bratislavské kapituly, antikvariát (44 fol. z Archívu mesta Bratislavy); pozůstalost O. Fausta mezi lety 1930-1940 (2 fol. Z Múzea mesta Bratislavy)

Figurální iluminace: volné fol. r, fol. 56r, 60v (Archív mesta Bratislavy) a samostatné fol. (Múzeum mesta Bratislavy)

Zlaté iniciály s fleruonée výzdobou: fol. 56r T-*e*, fol. 60r D-*eus*, 82v U-*iri*, 87v S-*piritus* a D-*eus*, 186v U-*eneranda*

Iniciála A-*d* na fol. r z Archív mesta Bratislavy) pod polopostavou Krista v mandorle držícího červený svitek klečí tonzurovaný duchovní v červené dalmatice se zlatou štolou a manipulem

Iniciála T-*e* (*igitur*), na fol. 56r obsahuje Trůn Boží milosti (poškozeno)

Iniciála R-*esurrecti* na fol. 56v. Scéna zmrtvýchvstání Krista se dvěma vojáky spícími u paty sarkofágu

Iniciál P-*uer* (*natus*) samostatné fol. (Múzeum mesta Bratislavy) Scéna narození Krista se dvěma anděly, hlavou osla a volka, spodní okraj fólia zdoben po stranách bordury dvěma ptáky

Rukopis je považován za dílo domácí provenience, soudě podle užití kaligrafické gotické minuskuly již patrně vzniklé na území Uherského království. Provedení některých iluminací kodexu nicméně ukazuje na znalost italské malby, což je patrné zejména na iniciále T- *e igitur*, kde je Kristovo tělo provedeno toskánským typem esovitého prohnutí.

Vybr. Lit.: Knauz 1870, s. 13-14; Dankó 1893, s. 213, 257; Sopko 1981, s. 49-50; Sopko 1986, s. 67-68; Szendrei – Rybarič 1982; Šedivý 2002, s. 59-65; Veselovská 2002, s. 41-42,73; Buran – Šedivý 2003, s. 170, 779.

5.2 Bible Demetera Nekcsei

Boloňa-Uhry (?), kolem 1338

Pergamen, 2 svazky, 45x32,3 cm, 352ff., 394ff., 2+2 prázdné krycí listy na počátku a na koci svazků, na počátku 1. svazku vložen list s textem v kurentu ze 16. století, jehož autorem je jistý Zuleman.

Latinsky, gotická minuskula

Vazba novodobá, dřevěné desky potažené tmavě modrou kůží uprostřed s erbem a iniciály Henryho Perkinse 47,5x34,8 cm

Provenience: sbírka Henryho Perkinse, zakoupeno roku 1825

Washington, Library of Congress, Med. Mss. č. 1, BS75 1335

Kolace: I.sv. I¹⁰ (I_{1,2} list chybí), II-XIV¹⁰ (ff. 9-138), XV¹⁰ (XV₈.f. 145 chybí) XIV-XXVI¹⁰ (ff. 148-257) XXVII-XXVIII² (ff. 258-273) XXIX-XXXIV¹⁰ (ff.274-333) XXXV¹⁰ (XXXV₁₀ vloženo do 2. svazku)

II. sv (f. 1= XXXV₁₀ z prvního svazku), I-XVII¹⁰ (ff.2-171) XVIII^{10?} (ff. 172-176)

XVIII_{4,5,6,7,8} které následují po f. 174 chybí) XIX-XXXIX¹⁰ (ff. 177-386) XXXX^{10?} (ff. 387-394; XXXX_{9,10} chybí).

I. svazek

Illuminace:

1r Prolog, Bordura horního okraje: Jeroným plavící se do Konstantinopole; Bordura spodního okraje: ve třech medailonech Zvěstování, Narození, Klanění, po stranách v medailonech poprsí sv. Petra a sv. Pavla.

177v Jozue, postava anděla

351r Prolog, Jeroným

Historizující a figurální iniciály:

1r Prolog, iniciála „F“, Jeroným hovoří k osmi moudrým mužům; 5r Prolog, iniciála „D“, trůnící Jeroným jako kardinál, kterak obdržel dopis od biskupa Desideria; 5v Genesis, Stvoření světa; 34v Exodus Iniciála „H“, Pastýř rozmlouvající s Bohu; 58v Leviticus, iniciála „V“, Obětující Mojžíš; 74v Numeri iniciála „L“, Mojžíš držící svitek a rozmlouvající s Bohem; 97r Deutronomium iniciála „H“, Mojžíš držící svitek a hovořící k zástupu; 116v Prolog, iniciála „H“, Poprsí Jeronýma; 117r Jozue, iniciála „E“, Anděl s mečem a Jozue klečí před štítem; 131v Soudců, iniciála „P“, Skupina válečníků; 147r Prolog, iniciála „V“, Jeroným; 148v I. Kniha Samuelova, iniciála „F“, Představení Samuela v chrámu; 169r II. Kniha Samuelova, iniciála „F“, Saulova sebevražda; 185r I. Kniha královská, iniciála „E“, Abíšag zahřívající krále Davida; 204r II. Kniha královská, iniciála „P“, Pád Achazjáše z věže; 221r Prolog, iniciála „S“,

Jeronym; 222r Paralipomenon, iniciála „A“, David učící své syny; 237v II. Paralipomenon, iniciála „C“, Šalamoun rozmlouvající s Bohem; 258r Prolog, iniciála „V“, Ezdráš; 259r I. Kniha Ezdrášova, iniciála „I“, Ezdráš a král Kýros; 265r Nehemiáš, iniciála „V“, Nehemiáš naříkající nad zánikem města; 273r II. Kniha Ezdrášova, iniciála „E“, Král Jóšijáš a tři židé; 282r Prolog, iniciála „C“, Tóbit; 282v Tóbit, iniciála „T“, Oslepení Tóbita; 288r Prolog, iniciála „A“, Jeronym; iniciála „A“, Judita zabíjí Holoferna; 295v Prolog, iniciála „L“, Oběšení Hámána; 303r Ester, iniciála „C“, Jeronym a Lyddeus; 303v Prolog, iniciála „S“, sv. Paula a sv. Eustochium; 304r II. Prolog, iniciála „V“, Job s manželkou; 319r I. Prolog, iniciála „D“, Jeronym; iniciála „P“, král David (?); 319v I. Žalm, iniciála „B“, Kristus a král David; 324v XXVI. Žalm, iniciála „D“, král David; 328r XXXVIII. Žalm, iniciála „D“, král David; 331r LXI. Žalm, iniciála „D“, Blázen; 334r LXVIII. Žalm, iniciála „S“, král David; 338r LXXX. Žalm, iniciála „E“, král David; 341v XCVII. Žalm, iniciála „C“, Jeronym a zpěváci; 345r CIX. Žalm, iniciála „D“, Maiestas Domini.

II. svazek

Historizující a figurální iniciály:

1r Přísloví, iniciála „P“, Král Šalamoun a chlapec; 13v Kazatel, iniciála „V“, Král Šalamoun s mladíkem a starcem; 18r Píseň písní, iniciála „O“, Madona s dítětem; 20v Prolog, iniciála „L“, Kristus; Kniha moudrosti iniciála „D“, Klečící král Šalamoun a kněz; 29v Prolog, iniciála „M“, Mnich; Sírachovec, iniciála „O“, Král Šalamoun a muži čtyř různých věků; 56v Izajiáš, iniciála „V“, Ukřižování Izajiáše; 85v Prolog, iniciála „I“, Jeronym; Jeremiáš, iniciála „V“, Jeremiáš je vybízen Bohem; 124v Baruch, iniciála „E“, Baruch čtoucí dopis od Jeremiáše; 129r Prolog, iniciála „E“, Ezechiel; 129r Ezechiel, iniciála „E“, Ezechiel v exilu u řeky Chebar; 161v Prolog, iniciála „D“, Daniel a jeho posluchači; 162v Daniel, iniciála „A“, Nebukadnesar zve mladé Izraelity ke dvoru; 177r I. Prolog, iniciála „S“, Jóel hovořící k zástupu; II. Prolog, iniciála „I“, Jóel modlí se k Bohu; 177v Jóel, iniciála „V“, Jóel sedící pod stromy; 179r I. Prolog, iniciála „O“, Král Uzijáš; 179v II. Prolog, iniciála „I“, Ámos; II. Prolog, iniciála „H“, Ámos nabádá lid, aby se odvrátil od modloslužebnictví; 180r Ámos, iniciála „V“, Ámos a lev; 183v I. Prolog, iniciála „I“, Konflikt mezi Ezauem a Jákobem; II. Prolog, iniciála „E“, Ezau klečící před Jákobem; 184r Abdiáš, iniciála „U“, Abdiáš a Edóm; 184v I. Prolog, iniciála „S“, Eliáš křísící dítě; 185r II. Prolog, iniciála „I“, Jonáš na cestě do Ninive; Jonáš, iniciála „E“, Jonáš je hozen do moře; 186r Prolog, iniciála „T“, Králové

Jótam, Achaz, Chizkijáš poslouchají proroctví Micheáše a jeho dvou společníků; 186v Micheáš, iniciála „V“, Samáří; 189r Prolog, iniciála „N“, Jonáš před branami Ninive; Náhum, iniciála „O“, Jonáš a jeho druh před Pánem; 190r Prolog, iniciála „Q“, Abakuk, Nahum, Malachiáš, Zachariáš; 191r Habakuk, iniciála „O“, Modlíci se Habakuk; 192v Prolog, iniciála „T“, Modlíci se Sofoniáš; Sofoniáš, iniciála „U“, Sofoniáš ukazující lidu proroctví; 194r Prolog, iniciála „I“, Zerubábel a kněz u oltáře; 194v Ageus, iniciála „I“, Modlíci se Ageus; 195v Prolog, iniciála „A“, Ageus a Zecheriáš před Dariem; 196r Zachariáš, iniciála „I“, Modlíci se Zachariáš; 200v I. Prolog, iniciála „D“, Čtyři kněží modlíci se před knihou; 201r Malachiáš O, Malachiáš a chlapec před Mesiášem; 202v I. Prolog, iniciála „D“, opat Rabanus Maurus klečící před králem; 203r II. Prolog, iniciála „R“, Rabanus Maurus; 203v II. Prolog M, Matatyášovi synové bojují proti tyranovi; 1. Kniha Makabejská, iniciála „E“, Juda stojící nad poraženými; 223r 2. Kniha Makabejská, iniciála „F“, Dva židovští delegáti před branami Alexandrie.

Nový zákon

237r Prolog, iniciála „M“, Matouš; 238r Matouš, iniciála „L“, Židovští králové a madona s dítětem; 257r Prolog iniciála „M“, Marek; 257v Marek, iniciály „I“, Sv. Jan Křtitel hovoří k zástupům; 270r I. Prolog, iniciála „L“, Lukáš; II. Prolog, iniciála „Q“, Ornamentální iniciála; 270v Lukáš, iniciála „F“, Zachariáš; 291v Prolog, iniciála „H“, sv. Jan; 292r Jan, iniciála „I“, sv. Jan píšící evangelium; 308v Římanům, iniciála „P“, sv. Pavel s mečem; 316r I. Korintským, iniciála „P“, sv. Pavel; 324v II. Korintským, iniciála „P“, sv. Pavel s mečem a knihou; 330r Galatským, iniciála „P“, sv. Pavel s mečem; 332v Efezským, iniciála „P“, sv. Pavel s mečem; 335v Filipským, iniciála „P“, sv. Pavel hovoří k zástupu; 337v Koloským, iniciála „P“, sv. Pavel píšící list ledem z Kolosu; 339v I. Tesalonickým, iniciála „P“, sv. Pavel s mečem; 341r II. Tesalonickým iniciála „P“, sv. Pavel s mečem; 342r I. Timotejským, iniciála „P“, sv. Pavel s mečem a svitkem; 344v II. Timotejským, iniciála „P“, sv. Pavel se svitkem; 346r Titovi, iniciála „P“, sv. Pavel s mečem a knihou; 347r Filemonovi, iniciála „P“, sv. Pavel s mečem; 347v Hebrejským, iniciála „M“, sv. Pavel hovořící k zástupu; 353v Prolog, iniciála „L“, píšící sv. Lukáš; 354r Skutky apoštolů, iniciála „P“, apoštolové; 375v Prolog, iniciála „E“, sv. Jakub. Větší s knihou; list Jakubův, iniciála „I“, sv. Jakub Větší s knihou a mečem; 378r I. List Petrův, iniciála „P“, sv. Petr s knihou a klíčem; 380r II. List Petrův, iniciála „S“, sv. Petr s klíčem a knihou; 381v I. List Janův, iniciála „Q“, píšící sv. Jan; 383v II. List Janův, iniciála „S“, sv. Jan ve společnosti ženy a dvou dětí; iniciála „S“,

píšící sv. Jan; 384r List Judův iniciála „I“, sv. Juda s knihou a mečem; 384v Prolog, iniciála „Q“, ornamentální; 385r Zjevení, iniciála „A“, píšící sv. Jan s andělem.

Delší prology Bible jsou uvozeny menšími, obvykle figurálními iniciálami, kratší prology pak častěji iniciálami vegetabilními. Jednotlivé knihy Bible pak uvozují figurální nebo historizující iniciály.

Vedoucí umělec pracující na iluminacích zdobící dvojfolio 1r a 5v, které bylo patrně do kodexu vloženo až na závěr, je označován jako Uherský mistr. Tento iluminátor podle Harrsen a Levárdyho vyzdobil dále počáteční iniciály prvních knih starého zákona až po fol. 221r. Později Jékely činnost tohoto mistra na základě postřehů Gibbse upravil úseky fol. 1r -88r a fol. 185r/204r-272. Ačkoliv Meta Harrsen předpokládala iluminátorovu účast i na výzdobě Anjouovského legendária, Tünde Wehli zmiňuje jen obecnou příbuznost stylu obou manuskriptů, bez přímého ztotožnění jednotlivých rukou umělecké dílny. Celkově je v odborné literatuře vymezena práce tří iluminátorů. Vedle vedoucího mistra na výzdobě bible spolupracovali ještě nejméně dva iluminátoři – podle Harrsen a Levárdyho pracoval druhý mistr na úseku (I. sv., 222r – II. sv. 223r) a třetí mistr vyzdobil Nový zákon (od fol.237r). Oba umělci vycházeli ze stylového proudu vedoucího mistra, který stylově čerpá z díla Mistra 1328 aktivního v Boloni v 20. a 30. letech 14. století.

Vybr. Lit.: Dercsényi 1942, s. 113-125; Harrsen 1949; Gnudi 1972, s. 569-581; Dercsényi-Levády-Wehli 1988; Schutzner 1989, s. 29-35; Gibbs 1993/1994, s. 211–221, s. 419–422; Jékely 2010, s. 197-212.

5.3 Uherské Anjouovské Legendarium

Boloňa/Uhry (?), počátek 40. let 14. století (?)

Pergamen, nejednotných rozměrů, 142 ff (133 celých f. + 9 fragmentárně zachovaných f.)

Latinsky, gotická minuskula

Signatury, provenience a uložení:

Vat. lat. 8541, Řím, Biblioteca Apostolica Vaticana

28x21,4 cm, 106 ff.

Kožená vazba z 18. století s papežským erbem Benedikta XIV

Provenience: v majetku papeže Benedikta XIV., od roku 1757 součástí nově založeného Museo Cristiano; odtud posléze svazek přešel do Vatikánské knihovny

M 360.1-26, New York, Pierpont Morgan Library

21x15,2 cm (rozměr cele zachovaných listů), 85 kusů (listy rozřezány, v sousledném řazení se ukazuje, že některá folia chybí, z některých folií se zachovala pouze některé ze čtvrtin – Legenda sv. Jakuba Staršího)

Provenience:

M. 360.1-24, roku 1909 zakoupil Pierpont Morgan v Římě od Rossiho

M. 360.25 (folio s *legendou sv. Řehoře*) zakoupeno pravděpodobně roku 1961 u aukčního domu Sotheby

M. 360.26 (folio s *legenda sv. Dominika*) daroval *Lessing J. Rosenwald in 1955*

No. 16930–4; Petrohrad, Ermitáž

21,5x16,8 cm (folio s legendou sv. Pavla Apoštola), 21,9x16,5 cm (folio s legendou sv. Řehoře), 21,6x16,5 cm (folio s legendou sv. Augustýna), 21,8x16,2 cm (folio s legendou s. Františka), 21,5x16,5 cm (folio s legendou sv. Alexia), 5 ff. (míry zaznamenaný Levárdym)

Provenience: 1924 dostalo se do sbírky darem

BANC MS UCB 130: f1300: 37, Berkeley, Bancroft Library of the University of California

21,8x16,6 cm, 1 f. (folio s *legenda sv. Ludvíka Tolouského*)

Provenience: darem 1983 Mr. a Mrs. Norman H. Stouse

1994.516, New York, Metropolitan Museum of Art

21,9x16,8 cm, 1 f., *Legenda sv. Františka*

Provenience: ze soukromé sbírky darem od Mr. And Mrs. Edwin L. Weisl

1 f., Legenda sv. Františka

RF 29940, Paris, Musée du Louvre

1 ff., 220x167mm

Provenience: z majetku 1954 Henriho Benjamina Rivière

Rukopis se dochoval pouze z části. Z předpokládaných 176 folií se dochovalo v celé či částečné podobě 142 folií.

Christologický cyklus (M 360.1-13), Mariánský cyklus (V 1r-3r), Život sv. Jana Křtitele (V 3r-6v), Legenda Sv. Petra (6v-11r), Legenda sv. Pavla (E 16933, V 12v-15r); Legenda sv. Ondřeje (16v-20v), Legenda sv. Jana Evangelisty (V 21r-24v, M 360. 14); Legenda sv. Jakuba Většího (M. 360.15-16, 25r-38r; Legenda sv. Matouše (V 39v-41r); Legenda sv. Jakuba Menšího (M 360.19, V 42v); Legenda sv. Bartoloměje (M 360.17-18), Legenda sv. Šimona a sv. Judy (M 360.20-21); Legenda sv. Marka (V 43r); Legenda sv. Lukáše (V 44v); Legenda sv. Štěpána (V 44v); Legenda sv. Vavřince (V 45r-46v); Legenda sv. Fabiána (V 47r); Legenda sv. Šebestiána (V 48v-49r); Legenda sv. Vincenta (V 50v-51r); Legenda sv. Blažeje (V52r-53r); Legenda sv. Jiřího (V 54v-55r); Legenda sv. Jana a sv. Pavla (M 360.22); Legenda sv. Kryštofa (M 360.22, V56Av); Legenda sv. Kosmy a sv. Damiána (V 56Av-57v); Legenda sv. Klimenta (V 58r); Legenda sv. Petra z Verony (V 59v); Legenda sv. Sixta (V 60r-61); Legenda sv. Donáta (V 62r-63v); Legenda sv. Stanislava ((64r-65v); Legenda sv. Demetria (V 66r-67v); Legenda sv. Tomáše Becketa (V 70r-71v); Legenda sv. Silvestra (V 72r-73v); Legenda sv. Řehoře (V 73v-, M 360.25); Legenda sv. Ambrože (V 74v-75r); Legenda sv. Augustýna (75r, E 16931); Legenda sv. Jeroným (V 76r); Legenda sv. Martina (V 77v); Legenda sv. Mikuláše (M 360.24); Legenda sv. Imricha (V 78r-79v), Legenda sv. Ladislava (V 80r-85v) Legenda sv. Benedikta (V 86r, E 16934); sv. Antonín Poutník (E 16934, V 87r); Legenda sv. Bernarda (V 88v-89r); Legenda sv. Dominika (V 90v, M 360.26); Legenda sv. Františka z Assisi (Louvre, E 16932, V 91r, Metropolitan M. 1994.516); Legenda sv. Ludvíka Toulouského (V 92r; Berekely BANC MS UCB 130: fr1300:37); Legenda sv. Brikcia (V 93v); Legenda sv. Jiljí (V 94r-95v); Legenda sv. Alexia (V 96r, E 16930); Legenda sv. Eustacha (V 97v); Legenda sv. Pavla Poustevníka (V 98r); Legenda sv. Remedie (V 99v-100r); Legenda sv. Hilaria (V 101v-102r); Legenda sv. Maří Magdalény (V 103v-104r); Legenda sv. Kateřiny (V 103v)

Největší důraz byl kladen na obrazovou složku rukopisu, která je patrně i základním motivem vzniku díla. Iluminace pokrývající téměř celý list se nacházejí střídavě buď jen na rectu nebo jen na versu daného fólia, dekorované dvojstrany listů se střídají s prázdnými dvojstranami. Iluminovaná strana fólia zobrazuje vždy čtyři scény ze života světce orámované ornamentálně pojednaným dekorativním pásem. Na cele zachovaných foliích se Scény na foliích dochovaných v originální podobě jsou doprovázeny popisem komentující dané vyobrazení. Z dochovaných známých částí Legendária, je zřejmé, že obsahovalo nejméně 58 legend světců. Největší prostor je v rukopisu věnován christologickému cyklu (49 dochovaných scén), legendě sv. Jakuba Většího (64 scén) a Legendě sv. Ladislava (24 scén). Za předpokládané místo jeho vyhotovení, je až na výjimky (Medica 2012, de Marchi 1999), považována Boloňa, kde je rukopis řazen do okruhu dílny tzv. Uherského mistra. Neznámý objednavatel kodexu je spojován s prostředím uherského královského dvoru. Pro uherský původ objednavatele rukopisu svědčí zejména přítomnost legendických cyklů uherských světců - králů sv. Imricha a sv. Ladislava, sv. Gerhardem z Csanádu, sv. Martin narozený v panonské provincii, či polský světec sv. Stanislav.

Vybr. lit.: Szakács 2016; Török 2011; Medica 2012, s. 108–109; Szakács 2006; Török 2001; Wehli 2000; de Marchi 1999, s. 11-12; Török 1992; Wehli 1991; Morello-Stamm-Betz 1990; Levárdy 1975; Levárdy 1988; Levárdy 1973; Levárdy 1964; Levárdy 1963.

5.4 Bonifacius papa VIII. Liber sectus Decretalium cum appartu Johannes Andreae

1343, Boloňa; 70. léta 15. století, Biblioteca Capitolare di Padova

Ms. A 24

Pergamen, 48x29,5 cm, 145 ff.

Latinsky, littera bononiensis

Vazba, dřevěné desky potažené kůží z roku 1958 překliženy s původní vazbou potaženou hnědou kůží s květinovými motivy uvnitř pravoúhlého rámování

Provenience: objednavatelem rukopisu byl ostřihomský arcijáhen Miklós Vásári, který je uveden jako vlastník v poznámce na f. 145r (*Iste liber est domini Nicholay prepositi Strigoniensis Unigar. Amen*); posléze je rukopis zaznamenán ve vlastnictví apoštolského protonotáře, xativského arcijáhna a později arcijáhna valencijské katedrály Pietra Ruiz de Corella (nar. 1425; jemu patří dva erby na spodním okraji fol. 1r); poté přešel rukopis do vlastnictví Jacopo Zena (jeho erb je rovněž vyobrazen na spodním okraji fol. 1r), po jeho smrti r. 1481 byl rukopis spolu s dalšími kodexy darován jeho následníkem Pietrem Foscarim kapitulní knihovně katedrály v Padově

Autoři iluminací: Ilustrátor a boloňští iluminátoři

Iluminace: 1r *Liber sextus*, uprostřed folia jsou vyobrazeny čtyři výjevy ze života uherského krále sv. Štěpána; zleva doprava a shora dolů: Sen prince Gézy, Křest sv. Štěpána sv. Vojtěchem, Korunovace sv. Štěpána ostřihomským arcibiskupem, Křest Uhrů; dvojice scén od sebe odděluje vertikální pás zdobený shora dolů Ukřižováním a postavami světců: sv. Štěpánem, sv. Imrichem, sv. Ladislavem a sv. Biskupem

Iniciály: 1v iniciála B (Bonifacius), podobizna Miklóse z Ostřihomi. Rukopis dále obsahuje řadu iniciál na zlatém kvadratickém podkladu zdobené figurálními motivy a bustami zdobící počátky nadpisů, vegetabilními motivy uvádějící jednotlivé knihy knih, jednodušší modré a červené iniciály s filigránem uvádějící odstavce s glosami

Vybr. lit.: del Monaco 2014 (s kompletní literaturou), s. 574-582; del Monaco 2012, s. 119; Bollati 2005, s. 208; Bollati 2000, s. 116-117; Conti 1981, s. 92-93; Gerevich 1957, s. 133-134; Erbach von Fürstenau, s. 12.

5.5 Clemens papa V. Consitiutiones cum appartu Johannes Andreae; Johannes papa XXII. Extravagantes

1343, Boloňa; 70. léta 15. století, Biblioteca Capitolare di Padova

Ms. A 25

Pergamen, 47x29,5 cm, 90 ff.; vazba z roku 1958, dřevěné desky potažené kůží

Latinsky, littera bononiensis

Provenience: objednavatelem rukopisu byl ostřihomský arcijáhen Miklós Vásári, který je uveden jako vlastník v poznámce na f. 72r (*Explicit app(aratus) d. Jo. And(reae) super Clem. in MCCCXLIII. Iste liber est dni. nicholai prepositi Strigoniensis*); posléze

je rukopis zaznamenán ve vlastnictví apoštolského protonotáře, xativského arcijáhna a později arcijáhna valencijské katedrály Pietra Ruiz de Corella (nar. 1425; jemu patří dva erby na spodním okraji fol. 1r); poté přešel rukopis do vlastnictví Jacopo Zena (jeho erb je rovněž vyobrazen na spodním okraji fol. 1r), po jeho smrti r. 1481 byl rukopis spolu s dalšími kodexy darován jeho následníkem Pietrem Foscarim kapitulní knihovně katedrály v Padově

Autoři iluminací: Ilustrátor a boloňští iluminátoři

Iluminace: 1r *Constitutiones Clementis V papae*, v úvodu jsou vyobrazeny čtyři scény z legendy sv. Kateřiny, zleva doprava a shora dolů: Sv. Kateřina přijímá od poustevníka ikonu s Madonou s dítětem; Mystická svatba sv. Kateřiny; Zázrak s kolem; Umučení sv. Kateřiny a její pohřeb díky andělskému zásahu; nahoře Bůh Otec s klíči a glóblem mezi dvěma anděly s kadidelnicí.

Iniciály: 1r iniciála I (Iohannes), podobizna Giovanniho di Andrea; 75r iniciála X (Xristi) vyobrazení sv. Trojice ve zlatém rámu na modrém pozadí; 75r iniciála V (Vis), Kristus na modlitbách; 77r iniciála A (Adonus), Právník. Rukopis dále obsahuje řadu iniciál na zlatém kvadratickém podkladu zdobené figurálními motivy a bustami zdobící počátky nadpisů, vegetabilními motivy uvádějící jednotlivé knihy knih, jednodušší modré a červené iniciály s filigránem uvádějící odstavce s glosami.

Vybr. lit.: del Monaco 2014 (s kompletní literaturou), s. 583-588; Besseyre 2012, s. 109; Bollati 2005, s. 208; Conti 1981, s. 74; Gerevich 1957, s. 133; Erbach von Fürstenu, s. 11-12.