

PŘÍBĚHY O SKRYTÉM UMĚNÍ

(O výzdobě středověkých zvonů v Čechách)



Tomáš Chvátal

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci vypracoval samostatně
a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

V Praze dne 19. září 2007

Mgr. Tomáš Chvátal

PŘÍBĚHY O SKRYTÉM UMĚNÍ

(O VÝZDOBĚ STŘEDOVĚKÝCH ZVONŮ V ČECHÁCH)

DISERTAČNÍ PRÁCE

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

vypracoval

Mgr. Tomáš Chvátal

pod vedením

Prof. PhDr. Ing. Jana Royta

Praha, září 2007

M

é rodině

Text a grafická úprava: Mgr. Tomáš Chvátal

Typografické konzultace: Ing. Vít Zýka

Jazyková úprava: Kateřina Ulmanová

Vytvořeno za finanční podpory FF UK, grant č. 224105/2007.

Vysázeno pomocí volně šiřitelného programu Scribus.

Použitá písma: Georgia, Times New Roman a Palatino Linotype.

Vytištěno na recyklovaném papíře.

Zvuk zvonů již po staletí neodmyslitelně patří k charakteru české krajiny; svolává věřící k modlitbě, dodává lesk slavnostním chvílím, rozveseluje lidská srdce. Jen málokdo z nás, kteří mu s potěšením nasloucháme, však z vlastní zkušenosti zná nástroje, v nichž se ono vyzvánění rodí. A jen málokoho napadne, že ony nástroje mohou být samy o sobě krásné a zajímavé.

Se zvony se totiž většinou nesetkáváme v prosvětlených muzeích či galeriích ani v monumentálních interiérech chrámů. Ukrývají se před našimi zraky ve výšinách kostelních věží, v šerých zvonících, kde špína a prach divákův pohled spíše odpuzují, než aby jej lákaly. Jejich vzhled je nadto mnohem prostší než vzhled soch, obrazů a dalších výtvarných děl, která jsme si navykli označovat vzosným přídomek „umělecká“. A tak není divu, že bývá výzdoba zvonů přehlížena, podceňována nebo odsouvána do oblasti „pouhého“ řemesla.

Přitom existuje hned několik důvodů, pro něž stojí za to na zvony pohlédnout očima historika umění. Především jsou tyto nástroje výtvarně pojednány; setkáme se na nich s rozličnými reliéfy světců, světic a dalších bytostí. Výjevy jsou to zajímavé, jinde nevídané, a tak by bylo škoda se o ně nezájmem připravit. A zatímco děl malířských a sochařských, zvláště těch středověkých, se do dnešní doby zachovalo jen žalostně málo, čítají staré zvony díky památkové ochraně za obou světových válek i v současnosti mnoho stovek kusů. Velká část z nich navíc prostřednictvím svých nápisů sděluje jak údaj o datu svého vzniku, tak také jméno mistra, který je zhotovil. Všechny tyto okolnosti, které jsou pro středověká bádání nebývale příznivé, nám jedinečným způsobem pomáhají odhrnout závoj tajemství, jež obestírá umění a kulturu dávných staletí.

Není to snadný úkol: vždyť abychom se mohli v českém zvonařství a jeho dějinách zorientovat, musíme nejprve shromáždit velké množství dílčích informací o několika stovkách zachovaných děl. Teprve na tomto důkladném základě začnou pomalu a namáhavě vyvstávat kontury dávných příběhů.

Máme však naději, že se tato mravenčí práce přece jenom vyplatí. Dejme proto nyní zvonům příležitost, aby k nám promluvíly nejen lahodným zvukem, ale také svým vzhledem. Vystoupejme společně do jejich tajemných příbytků a naslouchejme příběhům, které vyprávějí. Vyslechněme si příběhy o skrytém umění.

Ediční poznámka: Kniha je členěna do devíti volně navazujících kapitol, věnovaných vždy jednomu důležitému aspektu vývoje české zvonové výzdoby. Esezisticky laděný text doplňují četné fotografie a nákresy, číslované arabskými číslicemi, případně též písmeny a, b, c, d zleva doprava a odshora dolů. Doplnující informace podávají obsáhlejší komentáře k těmto ilustracím a též vzadu umístěné poznámky převážně bibliografického obsahu, na něž je odkazováno římskými číslicemi. Citace literatury jsou v textu uvedeny ve zkrácené podobě, plné znění je možno dohledat v závěrečném soupisu použitých pramenů a literatury. V příloze se lze seznámit též se zdroji, odkud byly čerpány ilustrace, a s jejich faktografičtějším popisem. Toto poněkud neobvyklé uspořádání bylo zvoleno s ohledem na čtenářův uživatelský komfort; podrobnější důvody, jakož i historie vzniku této knihy jsou vypsány v poslední, desáté kapitole.



PŘÍBĚH PRVNÍ
JAK ČESKÉ ZVONY KE SVÉ KRÁSE PŘIŠLY

Č

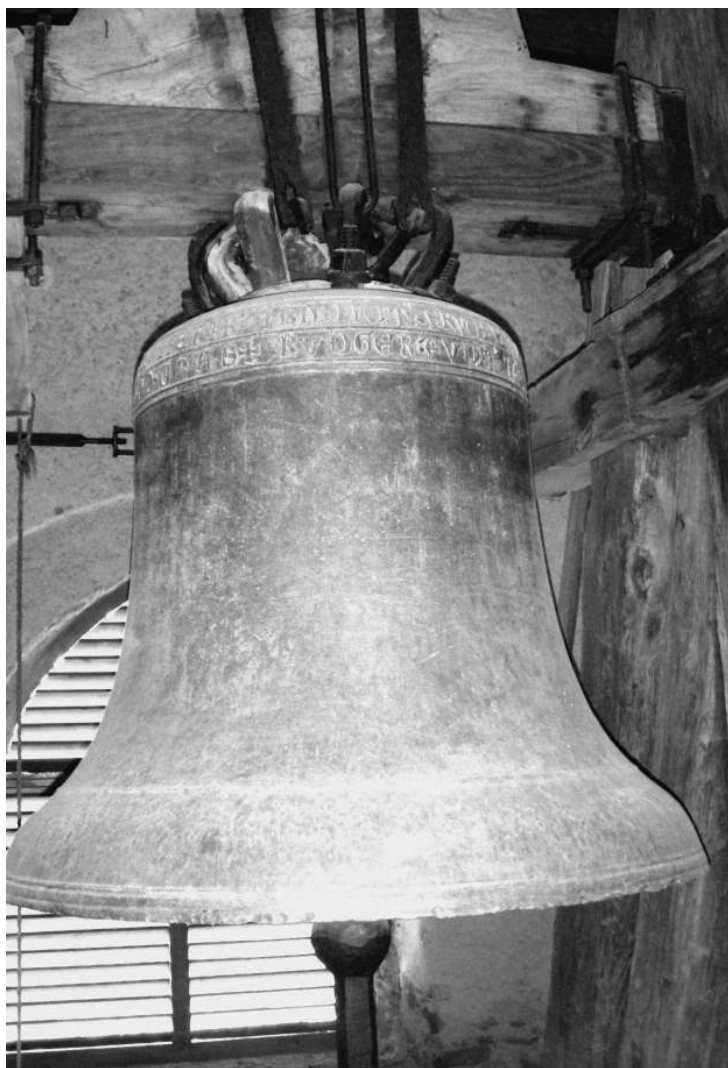
eské zvonařství má velmi hluboké kořeny, sahající až do doby samotného příchodu křesťanství na naše území. O zvonění pro církevní účely, které bylo prvním a nejdůležitějším posláním těchto nástrojů, se zmiňují již nejstarší dochované písemné památky. Například v první staroslověnské legendě o svatém Václavu z poloviny desátého století se při líčení průběhu světcova umučení píše, že „*když pak bylo ráno, zvonili na jitřní. A Václav kníže, uslyšev zvonění, pravil takto: ‚Sláva tobě, Pane, Bože můj, že jsi dal světlo a dočkati se jitra toho.‘ A v tu chvíli vzav sandály své, obul se a líce si umyl a šel na jitřní*“.^I

První české zvony, k nimž patřil i ten, jež uslyšel svatý Václav, byly zřejmě objednávány v cizině, neboť domácí prostředí zatím nebylo pro tak náročnou výrobu dostatečně připraveno. Další nástroje se k nám pak dostávaly coby vítaná složka válečné kořisti; kronikář Kosmas například k roku 1039 při popisu návratu českého knížete Břetislava I. z vítězného tažení poznamenává, že tehdy Čechové při návratu „*vezli na více než sto vozích ohromné zvony a poklady Polska*“.^{II}

Stříbrohlasé nástroje začaly nakonec postupem času vznikat i v domácím prostředí. Zprvu měly zřejmě, jako všude v Evropě, na jejich výrobu monopol klášterní dílny; mnichem v jednom německém klášteře byl ostatně i jistý Theophilus, který na počátku dvanáctého století ve své dílenské příručce odlévání zvonu poprvé důkladně popsal. Zvony vytvořené podle tohoto návodu jsou charakteristické především svým tvarem, který blízce upomíná na včelí úl (*Bienenkorbglöcke*). V Německu jich několik nalezeneme v muzeích či dokonce ještě na chrámových věžích; v Čechách se však žádný z nich bohužel nedochoval.^{III}

Ve třináctém století se zvonařstvím začali zabývat také laičtí zvonaři, kteří toto řemeslo časem převzali plně do svých rukou. Z tohoto období pochází také nejstarší český dochovaný zvon, datovaný svým nápisem do roku 1286 a umístěný dnes v expozici Městského muzea v Chebu.^{IV} Na něm můžeme pozorovat, jak tvar zvonového žebra pokročil k mnohem jasněji diferencovanému tvaru, u nějž tvoří spodní průměr téměř dvojnásobek průměru horního. Takový zvon se podobá homoli cukru, nazývá se proto homolovitý (*Zuckerhutglöcke*).

Období velkého rozmachu zažilo české zvonařství v klidných a hojností naplněných letech vlády císaře Karla IV. V písemných pramenech té doby se poprvé častěji setkáváme se jmény jednotlivých zvonařů, přibývalo jich tedy jistě i ve skutečnosti. Usazení byli většinou přímo v hlavním městě Praze, zde také přinejmenším od roku 1354 existoval společný cech kovo zpracujících



cích řemesel, v němž se vedle platněřů, helměřů a mečířů soustřeďovali i všichni kovolijci.^V Mezi ně byli počítáni i konváři (*canulatores*), vyrábějící především cínové nádoby pro domácnost, a též samotní zvonáři (*campanifusores*). Obě jmenovaná řemesla si přitom po technologické stránce byla velmi blízká, a tak mnozí mistři pracovali zároveň ve zvonovině i v cínu.

Karel IV. dal příslušníkům platněřského cechu v užívání zelenou kouhev s obrazem muže v plném brnění a určil jim šesté místo mezi ostatními cechy. Na větší společenské uznání si kovolijci a kovotepci museli počkat až do poloviny patnáctého století, kdy jim Soběslavská práva při městských slavnostech přisoudila prestižní třetí místo, hned po řeznicích a zlatnicích.^{VI} Později si konváři a zvonáři dokonce mohli vytvořit svůj samostatný cech, doložený jej máme přinejmenším od roku 1524.^{VII}

Zvony, které vznikaly v lucemburském období, byly zdobené jen velmi střídmě. Jejich tvůrci totiž ještě neshromáždili dostatek zkušeností k vy-

[1] Benešovský zvon mistra Rutgera z roku 1322 zdobí na horním okraji majuskulní nápis, umístěný mezi dvojlinkami a ozvláštněný přítomností několika typů dělicích znamének. Vedle obvyklých křížků a rozetek se zde uplatňuje i otisk mandlovité pečeti se stojící postavou madony. Pečetidlo nejspíše náleželo zdejšímu minoritskému klášteru, dnes již neexistujícímu, zvonice se zvonem se totiž nachází v jeho bezprostřední blízkosti. Esteticky působí též vytvarování celého zvonu a jeho jednotlivých částí. Úchytová koruna je však bohužel poškozena a dotvořena nevzhledným železným doplňkem.

Podobně vypadal také starší zvon, objednaný roku 1313 opatem Bavorem pro břevnovský klášter. Dílo samo bylo sice zničeno při požáru Staroměstské radnice v květnu 1945, o jeho vzhledu si však můžeme udělat poměrně přesnou představu díky sádrovému odlitku, umístěnému dnes v prelatuře jmenovaného kláštera.

[2] Zvon mistra Jiřího v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Sedlčanech vznikl roku 1444, je tedy jedním z prvních dochovaných pohusitských děl. Na plášti již nese poměrně reprezentativní výzdobu, jejíž střed tvoří působivý reliéf svatého Petra.



modelování takového profilu, který by za všech okolností poskytoval stálý a čistý zvuk. Jakákoliv povrchová nerovnost, tedy i plastická výzdoba, se negativně projevovala na výsledném tónu. A protože byl zvon vždy především hudebním nástrojem, u něž byla rozhodující čistota zvuku, omezila se zprvu jeho výzdoba jen na prostý nápisový pás, umístovaný navíc na horním okraji, kde měl na akustiku nejmenší vliv.

Za této situace působilo esteticky především písmo, lemované zpravidla shora i zespoda oblými linkami. Nejdříve se jednalo o litery majuskulní; ty pak přibližně v roce 1400 vystřídala lámaná minuskule.^{VIII} Vedle toho se už v průběhu čtrnáctého století v nápisu někdy objevovala znaménka ve tvaru křížků či malých rozetek, oddělující od sebe jednotlivá slova. S tímto zárodkem a příslibem budoucí bohaté výzdoby se setkáme i na nejstarších dochovaných českých zvonech, například na zobrazeném benešovském díle mistra Rutgera z roku 1322.^[1]

Více zdobený začaly být zvony až v pohusitském období, kdy vývoj zvonového žebra konečně pokročil natolik, že dokázalo bez následků snést i výraznější povrchové nerovnosti.^{IX} Teprve tehdy mohl být nástroj vyzdoben nejen na svém horním okraji, ale i na dosud hladkých bocích, kde se proto



[3] Zobrazení křtu zvonu v latinském pontifikálu z 2. pol. 14. stol. (NK Brusel). Rituál přitahoval k nástroji pozornost věřících, zároveň mu propůjčoval jméno a posvěcení. Zvon byl pokropen svěcenou vodou, pomazán křížem a byla nad ním pronesena mimo jiné i následující slova: „*Kéž kdykoli v budoucnu zazní hlas tohoto nástroje, který byl zhotoven ke shromažďování synů církve, do dále ustupuje síla úkladníků, stín posedlých, útok vzbouřenců, úder blesků, hřmění hromů a škoda působená bouřemi*“ (Andrieu 1940, s. 534; překlad T. Chvátal). Mnohé středověké nástroje proto ve svých nápisech v rámci takzvaných „sedmi schopností zvonu“ hlásaly

nejen: „*chválím pravého Boha, svolávám lid, shromažďuji duchovní, oplakávám mrtvé, zdobím sváteční chvíle*“, ale též: „*odpuzuji mor*“ a dokonce i „*můj hlas je postrachem rozličných démonů*“ (Flodr 1978, s. 125). Význam zvonu ještě zvyšovala skutečnost, že jej mohl posvětit pouze samotný biskup. Zobrazená iluminace ostatně pochází právě z knihy určené biskupům, v níž jsou popisovány veškeré jimi prováděné bohoslužebné úkony.

poprvé mohly ve větší míře uplatnit komplikovanější reliéfy figurální povahy.^[2] I nadále se ale zvonáři snažili tón ohrozit co nejméně, a tak výzdobné motivy nepřesahovaly výšku pouhých patnácti centimetrů a přimykaly se co nejtěsněji k nápisovému pásu. Na jednom zvonu se jejich počet většinou omezoval na jeden až dva kusy, přičemž důležitější z nich býval umístěn přímo pod počátkem nápisu, případný druhý pak na protilehlé straně zvonu.

Proč ale zvonáři zvony vůbec zdobili, když byly tyto po naprostou většinu své existence ukryty před zraky diváků? Proč plýtvali silami na činnost, která se na první pohled zdá tak zbytečná? Nejspíše proto, že ji za zbytečnou vůbec nepovažovali! Podobně jako nepovažovali za zbytečné své konání středověcí sochaři, kteří na katedrálách umisťovali své výtvořky často do míst normálnímu smrtelníku nepřístupných. Tím hlavním, komu byly výsledky jejich snažení určeny, nebyl totiž nikdo z lidí, ale sám Bůh. A jeho všudypřítomný zrak se zvony mohl potěšit, ať již se nacházely kdekoliv.

Avšak ani lidé nakonec nepřišli ve věci zvonů zkrátka. Přeci jen totiž existoval okamžik, kdy na ně všichni věřící mohli upřít zrak a do sytosti se potěšit jejich výzdobou. Tou událostí bylo křtění zvonu a jeho následné vytahování na zvonici.^[3] Sláva těchto chvil bohatě vynahrazovala následná léta osamění a zdůvodňovala lidskou touhu po tom, aby zvony nejen pěkně zněly, ale také pěkně vypadaly.



PŘÍBĚH DRUHÝ
FORMOVÁNÍ FOREM

Když pozorujeme výzdobu českých zvonů, brzy nás zaujme, že jeden a tentýž reliéf mnohdy nacházíme ve stejné podobě na vícero dílech současně. Je tedy více než pravděpodobné, že pro jeho vytvoření musel zvonař použít nějaký typ formy. V Čechách se bohužel žádné takové kadluby do dnešních dnů nedochovaly, o jejich vzhledu si ale můžeme udělat velmi dobrou představu na základě existujících příkladů z okolních zemí.^[5]

Formy bývaly většinou zhotoveny z pálené hlíny, a to tím způsobem, že umělec nejprve vytvaroval pozitivní model, nejspíše z vosku či jiné tvárné látky. Tento model pak otiskl do hroudy hlíny, kterou následně opatrně vysušil a vypálil. Jako druhá možnost se nabízelo vyřezání formy do nějakého tvrdého a zároveň jemnozrnného materiálu, umožňujícího vystižení všech detailů modelace. Pro takovou činnost se příliš nehodilo měkké dřevo se svými vystupujícími léty, více se mohlo uplatnit dřevo tvrdší či měkký kámen, například mastek.^I

V hotové formě, ať už jakkoliv vyrobené, mohl pak zvonař vtlačení vosku vytvořit libovolný počet stejných reliéfů. Ty nalepoval na plášť formy zvonu a přikrýval je silnou vrstvou hlíny. Při následném vypálení formy vosk, z něhož byly ozdoby vytvořeny, odtekl a na příslušném místě tak vznikl prostor, který při tavně mohl vyplnit žhavý kov. Tak se zrodil výsledný reliéf, který se po vychladnutí a rozbití formy objevil v celé své kráse.

Z právě vylíčeného popisu vzniku zvonové výzdoby vysvítá, že celou problematiku bude třeba rozdělit na dvě rozdílné, do jisté míry samostatné části. Kadluby pro reliéfy totiž mohl zhotovit, a často také zhotovoval, někdo jiný než zvonař, který je následně použil. Pro zkoumání vzniku forem proto není až tak důležité, že se reliéfy z nich vzniklé objevují právě na zvonech. Zvonařství se k bádání o vzniku forem vztahuje pouze tak, že nám poskytuje dostatek materiálu, který bychom v jiných uměleckých odvětvích našli jen velmi těžko. Chvíle pro toto řemeslo však přichází ve druhé fázi, v níž již jde o výskyt reliéfů na konkrétních zvonech, jejich stylové pojetí, ikonografii jejich použití, motivické vztahy ke zvonovým nápisům a další příbuzná témata.

Vytváření forem je v procesu vzniku zvonové výzdoby tématem časově primárním, a tak začneme právě jím. Nemáme bohužel k dispozici žádné písemné prameny, které by dění ve středověké zvonařově dílně popisovaly do takové míry, aby osvětlily i to, jakým způsobem vznikaly právě kadluby pro výzdobu. Středověké a raně novověké technologické příručky totiž hovoří především o výrobě zvonu coby akustického nástroje a výtvarné stránce se věnují jen velmi zběžně.^{II} Proto nezbyvá, než obrátit svůj zrak přímo k reliéfům samotným.



Kristus Trůnící

Jakub Menší

Ondřej

Pavel

Filip

Juda Tadeáš

[4] Postavy na křtitelnici z pražského kostela sv. Jiljí (1465) náležejí k nejucelenější sadě českých zvonářských reliéfů.

[5] Vznik zvonových reliéfů podhalují nálezy z Německa: vlevo negativní hliněný kadlub z muzea v Mohuči, vpravo jeho otisk na zvonu v Amorbachu z roku 1468. Použití formy způsobuje, že je motiv zrcadlově otočený.



Jak jsme již řekli, nepodařilo se dosud v Čechách dohledat ani jedinou zachovanou formu. Mnohé zato můžeme vyčíst z pozorování následně vzniklých reliéfů na zvonech, těch je však tolik, že kdybychom se všemi měli na tomto místě podrobně zabývat, utopili bychom se v záplavě mnoha dílčích analýz. Přírodnější proto rozhodně bude, soustředíme-li se pouze na jednu úzeji vymezenou skupinu a na ní si principy zhotovování forem blíže představíme.

Abychom mohli u jednotlivých variant reliéfů dobře pozorovat jejich společné znaky a odlišnosti, v nichž se technologie vzniku forem především odráží, měla by se námi zvolená skupina vyznačovat dostatečnou početností i uceleností. V českém prostředí se těmito vlastnostmi vyznačuje především jeden takový soubor, jenž čítá jedenáct reliéfů. Všechny navzájem spojuje výška kolem čtrnácti centimetrů, převládající typ stojící figury, mělká modelace a podobný charakter tváří a drapérií. Jak jsme již měli možnost pozorovat na příkladu reliéfu svatého Petra na zvonu ze Sedlčan,^[3] byli ojedinělí zástupci této sady českými zvonáři používáni už ve čtyřicátých letech patnáctého století. V kompletní sestavě se však objevují až na pražské křtitelnici z kostela svatého Jiljí, zhotovené roku 1465.^[4]



Fridrich

Bartoloměj

Matouš

Jakub Větší

Jan Evangelista

Ač se jedná o reliéfy užívané v Čechách, nezůstaneme při pátrání po jejich vzniku na našem území. Místo toho zamíříme do Rakouska, konkrétně do štýrského města Judenburgu. Zde od třicátých let patnáctého století působil mistr Hans Mitter, ve své době nejvýznamnější střeoevropský zvonař, který svá díla zdobil neobvykle bohatým a krásným způsobem. Pro nás je však důležité především to, že se jím používané reliéfy do detailů shodují s příslušníky oné české skupiny, která se objevuje na pražské křtitelnici od svatého Jiljí a kterou jsme se rozhodli blíže prozkoumat.

Shodný vzhled reliéfů logicky nastoluje otázku, kterému z obou prostředí vděčíme za vymodelování původních kadlubů. V Čechách pocházejí první příklady použití reliéfů až z poloviny čtyřicátých let patnáctého století, zatímco u Hanse Mittera se vyskytují přinejmenším již od roku 1438. To samo o sobě nemusí být nutně rozhodující, neboť nelze s určitostí tvrdit, že by v Čechách původně nemohly existovat i reliéfy, které by svým stářím převyšovaly ty judenburské. Výskyt v Čechách se však přece jen jeví jako útržkovitý, rozdělený mezi několik různých zvonařů. Naproti tomu u Mittera soubor nalezneme v neobyčejném počtu a úplnost: judenburský zvonař totiž používal více než třicet typů reliéfů, tedy téměř třikrát tolik než všichni jeho čeští kolegové dohromady!^[6] Navíc se jeho postavy světců vyznačují mnohem větší kvalitou modelace a ostrostí, a tak můžeme vznik forem přeci jen poměrně bezpečně spojit s Mitterovou dílnou.

Rakouský původ reliéfů může vyvolat pochyby, zda je vhodné se při zkoumání českého zvonařství zabývat právě tímto tématem, když veškeré konkrétní souvislosti nebudou spjaty s naším prostředím, nýbrž z cizinou. Žádnou jinou podobně ucelenou skupinu českého původu však nemáme k dispozici. Závěry získané na základě pozorování Mitterovy sady budou navíc, jak lze doufat, natolik obecné, že je bude možné uplatnit i pro naše prostředí.



	Kristus 1438 153	Jakub Menší 1438 155	Filip 1438 153	Jakub Větší 1438 143	Ondřej 1438 154	Bartoloměj 1438 152	Pavel 1438 155	Petr 1438 153	Matouš 1438 155	Tomáš 1438 150	Jan Ev. 1438 154	Juda 1438 158
Seckau	1438											
Seckau	1443	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Bad Aussee	1445		●									
Allenz	1446						●	●				
Utsch	1447						●	●				
St. Jakob	1450							●		●		
Nietmütz	1450											
Göss	1451											
Bruck a. d. Mur	1453	●		●		●		●				●
Mariazell	1453											
Sigmundsberg	1453											
Maria Buch	1454											
Lind	1454											
Lind	1456			●				●				
Kirchberg	1457			●				●		●		
Gaishorn	1458						●	●				
Fohnsdorf	1459											
Göss	?											

[6a] Typologie reliéfů světců zdobících pláště zvonů Hanse Mittera z Judenburgu a jejich výskyt na jednotlivých nástrojích

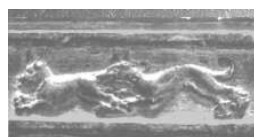


[6b] Další reliéfy na zvonech Hanse Mittera, umístěné mimo prostor pláště, v nápisovém pásu či na úderovém věnci



Friedrich 1438 146	Barbora 1438 152	Kateřina 1438 158	Madona Ia 1438 167	Madona Ib 1445 171	Aneřka 1445 152	Vorsila 1445 152	Marketa 1445 160	Dorota 1445 153	Bolestny Kr. 1453 99	Korunovani PM 1445 200	Ukřižovani 1454 190	Mikuláš 1450 166
•	•	•	•									
				•	•	•	•	•		•		
				•	•	•	•	•		•		
				•	•				•			
				•	•	•	•				•	
				•	•		•					
•	•				•		•					
•	•				•		•					

(v prvním řádku tabulky ikonografické určení reliéfu, v druhém datum prvního výskytu, ve třetím výška v milimetrech).



(Sv. Leonard, sedící madona, Panna Maria Ochraniitelka, lev a jednorožec, madona s žezlem, běžící psi).

Při zkoumání judenburských forem nejsme naštěstí osamoceni; můžeme navázat na podrobné studie rakouského kampanologa Josefa Pfundnera a historika umění Ernsta Bachera z roku 1969.^{III} Bádání těchto autorů podrobněji rozebereme v poslední kapitole, na tomto místě se však sluší zmínit alespoň tolik, že první z nich shromáždil podrobné údaje o Mitterovi a jeho zvonech, druhý se pak pokusil vědecky zhodnotit reliéfy, které je zdobí. I přes jejich působení ale v této oblasti nadále zůstávají bílá místa, a tak má cenu se jí zabývat i dnes.

Jak jsme již naznačili, je motivika souboru poměrně bohatá. Kromě „českých“ mužských světců sem patří také vícero stojících postav ženských světic v čele s Madonou; nalezneme zde také dvě rozsáhlejší kompozice s Korunováním Panny Marie a Ukřižováním. Vedle těchto větších reliéfů do souboru patří i menší figury lidí či zvířat, umístované většinou v nápisovém pásu nebo na spodním okraji zvonu.^[6] Sounáležitost celé skupiny není dána jen výskytem na zvonech jednoho určitého zvonaře, shodný je i způsob uměleckého ztvárnění jednotlivých reliéfů. Většina z nich se vyznačuje podobným měřítkem a shodami v modelaci; charakteristické je například odění postav do dlouhých splývavých plášťů, členěných vespod ostře se zalamujícími záhyby, nebo typika mužských kulatých vousatých tváří a jemných oválných tváří ženských.

Zdá se tedy, že za formy všech reliéfů vděčíme jedné a téže ruce. Kdo však byl tím, kdo je vytvořil? Není příliš pravděpodobné, že by to byl zvonař sám. Tvorba tak kvalitních postav totiž byla plnohodnotnou uměleckou prací, vyžadující schopnosti, které se vyučením ve zvonařské dílně nedaly obyčejně získat. Autorem kadlubů byl proto spíše nějaký specialista, kterého Mitter tímto úkolem pověřil. Pravděpodobně se jednalo o zlatníka či sochaře, tyto řemeslníci totiž měli ke zhotovování forem po technologické stránce nejbližší.

Je velmi zajímavé pozorovat, jak se tento tvůrce se zvonařovou zakázkou vypořádával. Pro většinu souboru byla viditelně požadována jednotná koncepce stojících figur, což mohlo svádět k určité monotónnosti. Té se autor forem úspěšně vyhnul rozličným natáčením těla a hlavy, variováním gest rukou a obměňováním drapériového vzorce.

Ve výjimečných případech ale autor forem přece jen podlehl pokušení a práci si zjednodušil. Srovnání postav svaté Voršily a Anežky se vzhledem evangelistů Matouše a Ondřeje dokládá, že zde mistr při zhotovování nových forem nemodeloval těla světců samostatně, nýbrž že pro ně použil otisky již existujících forem.^[7a] Jejich vzezření pak upravil pomocí příslušných světeckých atributů a partií zdůrazňujících odlišné pohlaví. Těžko přitom říci, které reliéfy byly primární. Zdá se ale, že to byli spíše apoštolové, u kterých



[7] Ze srovnání některých dvojic Mitterových reliéfů vysvítá, že tvůrce forem sice občas při práci používal kopie již existujících postav (a, b), většinou však podobná schémata kreativně obměňoval (c, d).

modelace působí ústrojnějším dojmem než v případě ženských světic, u nichž přece jen pozorujeme známky druhotného nasazení korunovaných hlav a dámských střevíčků. Všechny jmenované varianty se přitom objevují ve stejné podobě na vícero zvonech, a tak je jisté, že k proměně reliéfů nedocházelo individuální modelací každého z nich, ale že byla pro každou z nových ikonografických variant vytvořena samostatná forma.

Příbuznost některých částí drapérie lze vysledovat také u některých dalších dvojic.^[7b] Ty však již nikdy nejsou shodné do té míry, aby to bylo možné považovat za důsledek přímého kopírování. Spíše se v těchto případech jedná o volnější, samostatné variace jednoho a téhož schématu. Výše zmíněným mechanickým způsobem tedy tvůrce forem pracoval jen zřídka a většinu svých kadlubů vytvářel aktivně.

V rámci celého souboru se setkáváme s určitými stylovými nuancemi, což by mohlo naznačovat, že všechny formy nevznikly naráz, ale že se tak stalo v několika vlnách.^[6] Na postavě svaté Kateřiny například nalézáme hybné, hadovitě vedené křivky, odkazující ještě k epoše krásného stylu; na straně druhé jsou ony prudce zalamované krystalické záhyby, které charakterizují většinu figur, pevně zakotveny v rakouském umění třicátých let. Vysvětlení tohoto jevu ale může být dvojitý: Stejně dobře jako rozličná doba vzniku forem se tak mohlo projevit formální bohatství časově homogenního souboru. Při volbě nejpravděpodobnější z možností nám může pomoci sledování výskytu jednotlivých postav na datovaných zvonech. Naneštěstí pouze částečně: lze

tak totiž zachytit pouze dobu nejstaršího doloženého výskytu reliéfu, ne však již jeho prvního použití, už vůbec nemluvě o vzniku samotné formy. Můžeme tedy například konstatovat, že apoštolové se vyskytují již na nejstarším známém Mitterově zvonu ze Seckau, zatímco většina jejich ženských protějšků je doložitelná až o sedm let později, to však v žádném případě nemusí znamenat, že by celá skupina ženských světic byla vytvořena až za nějaký čas po mužských. Už na zvonu ze Seckau se totiž vedle apoštolů objevují také svatá Barbora a Kateřina!

Přínejmenším u Anežky a Voršily, tedy oněch reliéfů vytvořených za použití již existujících forem, bychom ale s pozdější dobou přeci jen měli počítat. Podobně je tomu i u výjevu Ukřižování, který máme doložený pouze na jednom pozdním Mitterově díle. Modelace je zde totiž znatelně plošší a jemnější, než je tomu jinak v souboru zvykem; vyzrálejší je též typika tváří (zvláště u svatého Jana Evangelisty).

Zdá se tedy, že soubor byl přeci jen několikrát doplňován. Tvůrce forem musel být proto ve zvonařské dílně přítomen opakovaně, možná dokonce neustále. S velkou pravděpodobností lze tedy soudit, že bydlel v nejbližším okolí Judenburgu, nejspíše přímo ve městě samém. V této souvislosti nabývá na významu skutečnost, že právě za života Hanse Mittera žil na stejném místě i známý sochař Hans z Judenburgu. Křestní jméno tohoto mistra, proslavivšího se v letech 1421 až 1424 zhotovením oltáře pro farní kostel v rakouském Bozen,^{IV} se totiž shoduje se jménem zdejšího zvonaře, což by nás mohlo vést k pokušení považovat oba judenburské umělce za jednu a tutéž osobu. Pokud by tomu tak opravdu bylo, jednalo by se o jedinečný doklad propojení různých oborů umělecké tvorby. Zároveň by to také znamenalo, že kadluby pro výzdobu svých zvonů si vytvářel přímo Mitter sám a že si tedy pro tento úkol nesjednával žádného externího mistra.

Nejčastěji zmiňovaným argumentem pro ztotožnění judenburského sochaře se zdejším zvonařem je formální příbuznost bozenské skupiny Korunování Panny Marie a Mitterova reliéfu stejného tématu.^[8] Hlavní pozornost se přitom soustřeďuje na postavu klečící Panny Marie, v obou případech zobrazené z profilu, s hlavou lehce sehnutou a s rukama sepnutýma před hrudí. Shodné je u ní též pročlenění pláště charakteristickými vzorci záhybů na zádech, u pat a mezi rukama.

Na druhou stranu je však třeba říci, že modelace ostatních postav výjevu už tak příbuzná není. Odlišuje se i celková kompozice: původní rozmístění soch na oltáři sice není známo, v žádné z četných rekonstrukcí však nejsou umístěny stejným způsobem jako na zvonovém reliéfu. Význam bozenské stopy je dále oslaben výskytem několika dalších, úzce příbuzných variant Ko-



[8] Výjevy Korunování Panny Marie na Mitterrově zvonu z Bad Ausee (1445) a na Bozenském oltáři sochaře Hanse z Judenburgu (1421–1424) mají leccos společného po kompoziční stránce, umělecký rukopis je ale u obou zřetelně odlišný.

runování, které vznikly ve stejné době v nejbližším okolí Judenburgu a s tvorbou sochaře Hanse bezprostředně nesouvisejí. S klečící Marií se setkáváme například též na fresce z kostela v Murau; postoj Boha Otce a Syn se zde se zvonovým reliéfem shoduje dokonce více, než je tomu u oltáře z Bozen.^[16m]

Mimo uvedený příklad již v celém dalším, poměrně rozsáhlém sochařském díle Hanse z Judenburgu žádnou jinou souvislost s Mitterrovými reliéfy nenacházíme. Styl sochařovy práce se navíc od zvyklostí autora forem odlišuje do té míry, že to nelze vysvětlit pouze odlišným měřítkem, materiálem a technikou. Spíše se zdá, že za vznikem forem přeci jen nestál tvůrce Bozenského oltáře, nýbrž jiný mistr.

S ohledem na toto negativní zjištění se jako velmi důležité ukazuje pátrání po dalších stylistických paralelách v soudobém umění. První kroky v tomto směru učinil opět již Ernst Bacher v roce 1969. Mimo jiné tím, že zmínil dřevěnou sochu Krista Bolestného, uchovávanou dnes ve sbírkách vídeňské Akademie výtvarných umění.^[10] Její příbuznost se zvonovým reliéfem stejné motiviky opravdu doslova bije do očí: v obou případech se jedná o polopostavu vystupující ze stylizovaného oblaku, s tělem esovitě prohnutým, hlavou nakloněnou na stranu, s pravíčí poukazující na ránu v boku a s levicí vztyčenou v žehnajícím gestu. Přesto nám existence sochy při hledání identity mistra reliéfních forem nemůže příliš pomoci. O jejím autorovi a o době vzniku totiž není nic konkrétního známo, víme jen, že prý byla dříve umístěna v kap-



[9] Blízkou formální paralelu k judenburské zvonové madoně nalzáme na malovaném křídle oltáře z hradu Rastenbergu.



[10] Mitterovu reliéfu Bolestného Krista (a) je svým pojetím blízká socha z kaple vídeňského Hofburgu, dnes umístěná ve zdejší Galerii Akademie (b).

li vídeňského Hofburgu. Jednotliví badatelé se ve svých návrzích datování pohybují v dlouhém časovém údobí mezi lety 1410 a 1435 a shodují se pouze v obecném konstatování, že se nejspíše jedná o dílo neznámého vídeňského umělce.^V

Kromě sochařství se dosavadní diskuse o stylových předpokladech judenburských zvonových reliéfů samozřejmě nemohla nezabývat také díly malířskými. Konstatována byla například souvislost mezi Mitterovou stojící madonou a postavou z oltářního křídla z Rastenbergu, jež jsou si blízké svým postojem, gesty i některými motivy řasení drapérie.^[9] Přes tyto formální shody však obě díla vyznačují odlišnou uměleckou individualitu svých tvůrců, drapérie je na obraze znatelně měkčeji modelovaná, odlišuje se i pojednání obličejů a rukou. Tato i další literaturou zmiňované souvislosti se navíc opět vztahují k dílům, jejichž postavení v rámci rakouské tvorby je časově a místně neukotvené, a které nám tedy v našem pátrání nemohou příliš pomoci.

V dosavadní diskusi o autorství mitterovských forem však překvapivě nebylo zohledněno jedno z nejvýznamnějších malířských děl té doby, votivní deska ze Sankt Lambrechtu,^[11] ani další obrazy, které se k ní svým stylem druží. Dříve byla celá tato skupina připisována jednomu mistru, ztotožňovanému někdy s jistým Hansem von Tübingen.^{VI} Dnes naproti tomu převažuje představa, že se jednalo o velkou dílnu (*Großwerkstatt*), kde vedle

sebe působilo několik výrazných uměleckých osobností, z nichž vedoucí roli měl právě malíř, nazývaný dnes podle svého hlavního díla „Mistrem svatolambrechtské votivní desky“.^{VII}

Na tomto obraze, vytvořeném kolem roku 1430 coby upomínka na záračnou pomoc mariazellské madony v boji proti Turkům, nalezneme mimo jiné postavu Madony Ochránitelky, jejíž plášť spadá k zemi ve stejných krystalických do stran lámaných záhybech jako u většiny judenburských zvonových reliéfů. Spodní část pláště mitterovské svaté Barbory, tvořená jedním výrazným záhybem na levé straně, několika rovnoběžně kladenými záhyby na straně druhé a spojujícím konkávním obloukem, se dokonce se vzorcem použitým u svatolambrechtské madony shoduje téměř do detailu.^[11a] Zmíněný motiv je však u zvonového reliéfu zrcadlově obrácen a reaguje na zcela odlišně vedené záhyby v hořejší části drapérie. Nadto se krystalické linie na deskovém obraze u dalších postav již v podstatě neobjevují, převažují zde mnohem plynulejší a jemněji vedené tahy.

Jistý vztah sice spojuje též klečící donátorku svatolambrechtské desky a Marii z mitterovského Korunování; podobný postoj zároveň vykazují i další postavy z tvorby Mistra votivní desky, zvláště Kristus (sic!) z kolorované perokresby Olivové hory,^[160] v poněkud odlišné podobě i Máří Magdaléna

[11] Plášť Madony Ochránitelky z takzvané Votivní desky ze Sankt Lambrechtu (kol. 1430, dnes Landesmuseum Joanneum Graz) ve spodní části člení systém záhybů, který nápadně upomíná na postavu svaté Barbory ze zvonů Hanse Mittera z Judenburgu. Jiné výraznější podobnosti mezi oběma díly však již nenalézáme.



z takzvaného Lineckého Ukřižování.^[16n] Ani to však není možno interpretovat jako jednoznačný důkaz autorské příbuznosti. Ani jedna z těchto postav se totiž v detailech s reliéfem dostatečně neshoduje. Motiv „mitterovské“ klečící postavy navíc v žádném případě není výhradním majetkem sva-tolambrechtské dílny. Objevuje se, a to ve formě mnohem bližší zvonovému reliéfu, například na některých již zmiňovaných dílech, především na oltáři z Bozen od Hanse z Judenburgu, ale také na velkém množství dalších uměleckých děl, formálně, časově a místně se od reliéfu více či méně vzdalujících.^[16]

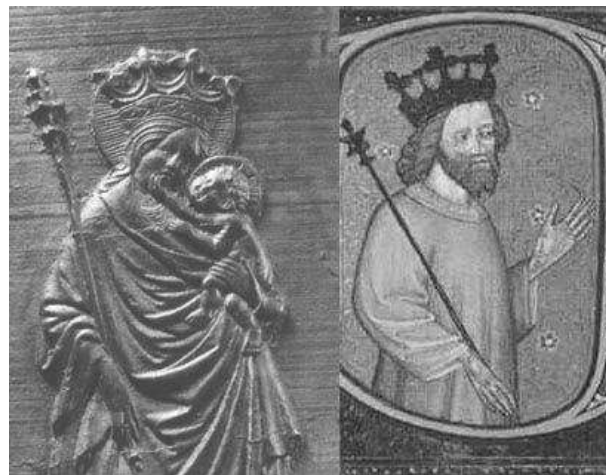
Rozmanitost použití typu klečící figury přitom není ani zdaleka výjimečná: také pro ostatní mitterovské postavy nalezneme v soudobém rakouském umění množství paralel, shodujících se s nimi v postoji, gestech či modelacích některých částí drapérie.^[12] Většina z nich vykazuje tak či onak souvislost s prostředím Vídně a Vídeňského Nového Města, jedinou vážnější výjimkou je oltář z Rengersdorfu, obce nacházející se až na jihu, u hranic s Itálií.^{VIII} Stylové zabarvení umělcova rukopisu, které je jedním z nejdůležitějších znaků autorství, se však i v těchto případech zřetelně odlišuje od charakteru judenburských reliéfů. I u těch nejbližších paralel zůstávají formální rozdíly natolik patrné, že nejdou připsat na vrub pouhému rozdílu v technologii, měřítku či použitém materiálu. I nadále tedy není možné spojit vznik kadlubů s určitým malířem nebo sochařem.

Musíme se tedy omezit na konstatování, že mistr judenburských zvonových forem byl hluboce zakořeněn v soudobém umění Vídně, Vídeňského Nového Města a Štýrska a že mu byly dobře známy aktuální umělecké tendence. To však neznamená, že by detailní analýza zvonových reliéfů byla provedena zbytečně. Vystoupila při ní totiž do popředí jedna velmi zajímavá skutečnost: ukázalo se zde, jak překvapivě často se v širokých vrstvách středověké umělecké tvorby používaly určité shodné vizuální motivy. Využijme tedy nashromážděného srovnávacího materiálu a prozkoumejme tento dosud málo známý úkaz podrobněji. Leccos se tak snad dozvíme i o vzniku námi zkoumaných zvonových reliéfů.

Při bádání a přemýšlení o oněch vizuálních shodách by nám jistě pomohlo, kdybychom tento fenomén mohli jasně a jednoznačně pojmenovat. Česká uměnověda však bohužel v tomto případě zatím žádný všeobecně přijímaný termín neposkytuje. V německy mluvících zemích, v otázkách terminologie přeci jen poněkud vyspělejších, používá většina badatelů pro označení vizuální podobnosti, tedy i pro zdůraznění kauzálních vztahů mezi uměleckými díly pojem *Muster*, kterému v češtině asi nejbližší odpovídá termín *vzor*, nebo ještě lépe *vzorec*.^{IX}



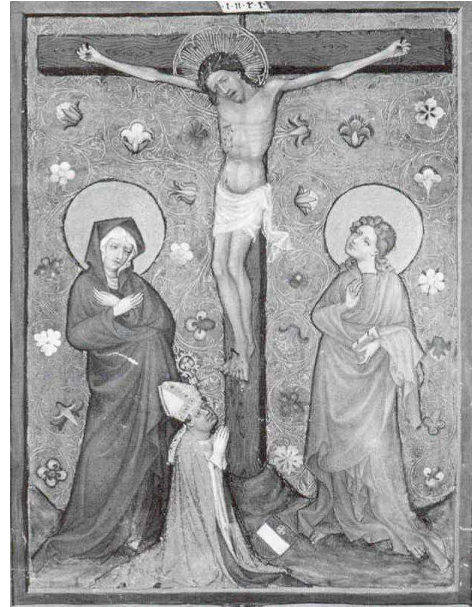
[12] Srovnání Mitterova svatého Matouše s blíže neidentifikovatelným světce ze Svatoondřejského oltáře z Vídeňského Diecézního muzea.



[13] Plavně povislou ruku držící žezlo, kterou spatřujeme jak u madony typu Glykofylusa z Mitterových zvonů, tak u krále Šalamouna z Ambras-ké bible, lze považovat za příklad dílčího uměleckého vzorce (modulu), poměrně volně přenosného z jednoho uměleckého díla na druhé.

Tomuto pojmenování jsou ale bohužel jednotlivými badateli v jednotlivých případech přisuzovány odlišné obsahy: někdy se zdůrazňuje význam motivické stránky (ikonografie), jindy kompozice, potřetí pak formální aspekty díla. Na základě našich předchozích pozorování zvonových reliéfů se přitom zdá, že všechny tři jmenované komponenty sice hrají svou roli, ne však ve stejné míře. Především ikonografická složka má nejspíše v oblasti vzorců pouze druhotné postavení; viděli jsme totiž, že formálně příbuzné postavy mohou často představovat zcela odlišné osoby, někdy dokonce napříč pohlavími. Jednotlivé motivy mohou být tedy od svého ikonografického významu oproštěny mnohem dříve než od svých vnějškových charakteristik. Těžiště problematiky proto zdá se nespocívá v obsahu, ale ve formě. To ostatně potvrzuje i skutečnost, že samotný pojem *forma* je mnohdy používán coby synonymum pro *vzor*, *vzorec*.

Pozorováním shromážděných příkladů zjišťujeme, že vizuální shody se v některých případech týkají celých figur, jindy pouhých detailů. Z toho vyplývá, že vzorce, které tyto shody způsobují, postihují rozličně velké plochy. Nebo lépe řečeno, že rozličně velké plochy mohou být jako vzorce vnímány a označeny. V jednom obraze či jiném uměleckém díle lze přitom zpravidla rozeznat několik vrstev vzorců – od nejmenších po největší. Dílčí moduly, například jistý charakteristický záhyb pláště nebo gesto,^[13] se přitom spojují do více či méně rozsáhlých komplexů, které se někdy mohou rozvinout až do podoby celých kompozic. U děl, která postrádají prostorový rámeček, jako jsou



[14] Možné prostředky přenosu uměleckých vzorců:

- a) Vzorníky. Bohatá výbava známého Ambraského vzorníku (Kunsthistorischesmuseum Wien) dává tušit, že tento vzorník kromě umělecké inspirace sloužil zároveň také jako určitý druh reklamního prospektu a katalogu, dokazující objednateli umělcovy schopnosti a šíří jeho repertoáru.
- b) Rukopisy. Kánonové Ukřižování z Tursova misálu (kol. 1430, Vídeň).
- c) Grafika. Dřevořez Krista před Pilátem z doby kol. r. 1440 (Diözesanmuseum St. Pölten).
- d) Drobná sochařská díla. Ve formách zhotovované hliněné sošky šířily slávu nizozemského umění. Podobným způsobem vznikaly i reliéfy pro výzdobu zvonů.

například námi prozkoumávané zvonové reliéfy, je ale tento vývoj omezený; většinou nepřekročí stádium figury, nanejvýš pak dílčí kompozice.

Jaký je ale původ oněch menších či komplexnějších vzorců? Odkud je umělec získal? Samozřejmě si je mohl vymyslet sám, ve středověku však byla mnohem častější inspirace již existujícími uměleckými díly. Malíři, sochaři a další tvůrci totiž již během svých učednických let neustále pozorovali své mistry při práci a přejímali tak nejen jejich technologické postupy, ale také rozličné jimi používané vzorce kompozic, postojů a detailů. Později jim jako předlohy mohla sloužit také díla kolegů, s nimiž se setkali během své práce nebo na cestách.

Jednotlivé náměty, které jej zaujaly, si umělec obvykle ukládal přímo do paměti. Nabízely se však také některé prostředky, jež dokázaly osobní zkušenost zachytit, případně dokonce zcela nahradit tak, aby umělec již nemusel putovat sám a vzory přicházely za ním.

K tomuto účelu ve středověku sloužily především kresby, ať již na volných listech, nebo v takzvaných vzornících.^[14a] To byly rozsáhlejší sbírky kreseb,



sestavající z vícero listů, volných nebo svázaných dohromady. Jejich pořízení nebylo jednoduchou ani levnou záležitostí, a tak se v dílenském provozu nejspíše neuplatnily tak často, jak se někdy tvrdívá.^X

Stejně dobře jako vzorníky ale mohly uměleckému přenosu posloužit i ty druhy uměleckých děl, které pro tuto funkci nebyly primárně určeny. Stačilo k tomu jediné: aby se jednalo o předměty pokud možno dobře přenosné. Pro tento účel byly zvláště vhodné iluminované rukopisy, neboť četné miniatury v nich obsažené poskytovaly neobyčejně silný pramen inspirace. Co se týče zvonové výzdoby, je například doložitelný vztah mitterovského Ukřižování ke kánonovým listům některých soudobých liturgických rukopisů.^[14b]

Akční rádius ještě větší než knižní malířství měla grafika, od jednoho díla totiž mohlo vzniknout několik stovek exemplářů.^{XI} V první polovině patnáctého století sice ještě nedosáhla svého pozdějšího masového rozšíření a obliby, již tehdy mohla být pro některé umělce inspiračním zdrojem. To mimo jiné dosvědčuje také jednolistový dřevořez Krista před Pilátem, datovaný přibližně kolem roku 1440. Na něm totiž nacházíme stejné ostře zalamované záhyby, s jakými jsme se mohli již vícekrát setkat u judenburských forem.^[14c]

Vedle dvoudimenzionálních médií mohla za předlohu sloužit také plně plastická díla. Například malé hliněné sošky, podobné těm, které o něco později šířily do světa vliv nizozemského umění.^[14d]

Všechny získané motivy a vzory umělec ukládal do paměti, a to v abstraktní formě, již Julius von Schlosser nazval v roce 1902 *myšlenkovým obrazem* (*Gedankenbild*). Nemateriální povaha tohoto způsobu uložení umožňovala

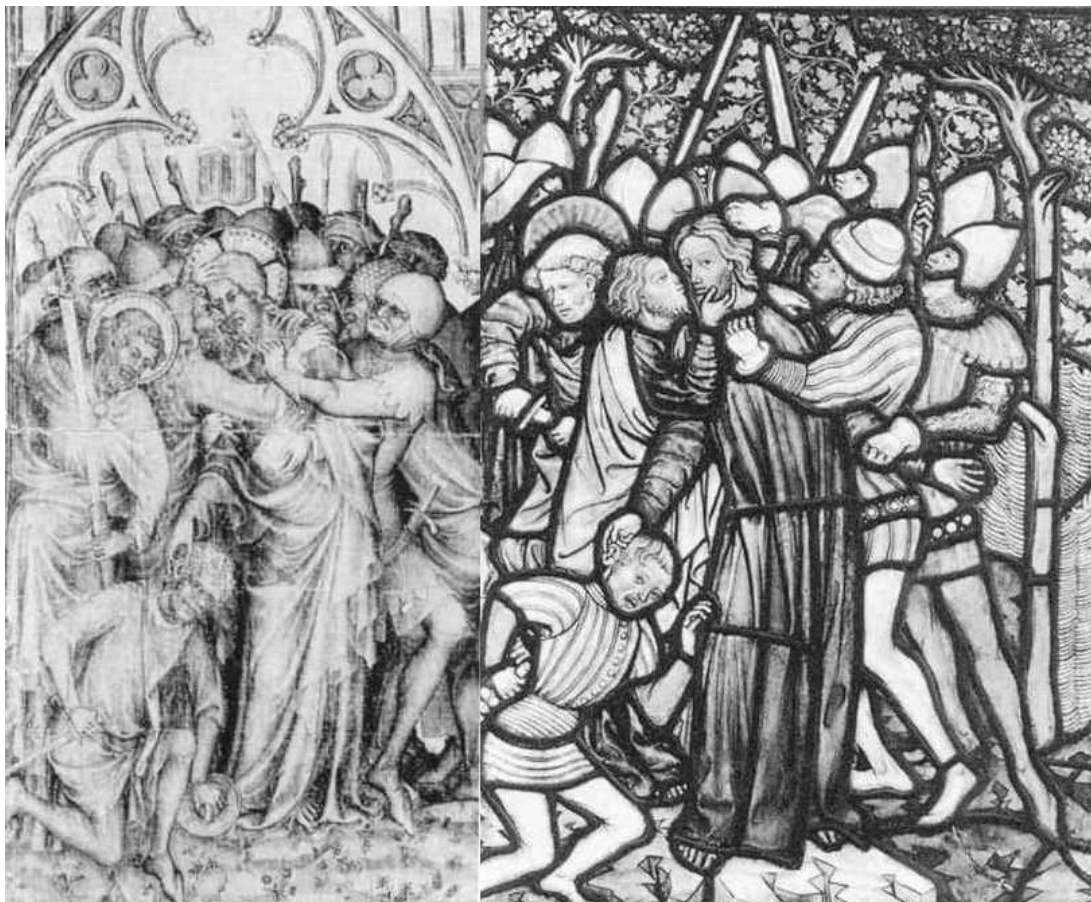
vzor nejen pasivně opatrovat, ale také jej aktivně přetvářet. Původní vzorce tak mohly být kombinovány, nahrazovány, zrcadlově obráceny a jinak modifikovány. Tomu napomáhala i skutečnost, že podle některých názorů středověcí umělci nezobrazovali skutečnost tak, jak ji *viděli*, nýbrž tak, jak si ji *mysleli*.^{XII}

Podívejme se nyní podrobněji na některé aspekty práce se vzorci. Zajímavým způsobem se například zacházelo s jejich prostorovostí. Mezi námi pozorovanými paralelami převažují dvourozměrná díla, což naznačuje, že se přenos odehrával většinou v ploše a třetí rozměr byl vynechán. Pokud však jako vzor sloužila například socha, byla její prostorovost buď přenesena pomocí některého trojrozměrného média, nebo ji umělec odstranil přímou vizuální projekcí do dvourozměrné podoby. Při vytváření nového díla pak mohl být třetí rozměr, pokud to povaha zakázky vyžadovala, ve fantazii umělce znovu rekonstruován, nebo lépe řečeno nově vytvořen. Něco takového se jistě častěji událo i u mitterovských reliéfů, jež vzhledem ke své hmotné povaze náležely mezi díla plastická, na druhou stranu se však opíraly o vzory převážně dvoudimenzionální povahy.

Další složkou uměleckého díla, která se snad mohla šířit jmenovaným způsobem, je barevnost. Povrch zvonů se však ve svém působení omezuje na jednobarevný účinek šedavé patiny či zelenavého povlaku měděny, v horších případech jej pak dokonce hyzdí změť skvrn a různých znečištění. Proto není námi zkoumaná oblast k poznání koloritu příliš vhodná. Přenechejme tedy tento aspekt jiným a sami se koncentrujme na bádání o dalších složkách uměleckého výrazu. Aby nás při našich srovnávaních barevnost některých děl (zvláště obrazů) nemátla, jsou všechny ilustrace v knize vytištěny černobíle.

Stupeň přejmutí charakteristik vzoru se v jednotlivých případech mohl značně lišit. V nejjednodušším případě se jednalo o pouhé kopírování, sloužící buď ke shromažďování předloh, nebo k produkci samotných uměleckých děl. Přitom mohla být použita některá z metod, která práci ulehčila. V deskové a nástěnné malbě i při výzdobě nábytku se používaly obkreslované, propichované nebo prořezávané šablony. V sochařství – a také zvonařství – pak našly své uplatnění negativní hliněné formy.

Mnohem častější byl ale aktivní přístup k předlohám. Původní motivy byly v takových případech rozličnými způsoby kombinovány a přepracovávány. Při tomto procesu se nejlépe a nejpřesněji uchovávaly obrysové linie a nejdůležitější vnitřní tahy. Ostatní prostor, již ne tak důležitý, vyplnil umělec často vlastním rukopisem, čímž došlo k „překlada“ určitého tématu do odlišné stylové řeči.^[15] Ne vždy však musely být při tomto procesu vymazány všech-



[15] Skvělý příklad naplnění vzorce osobním stylem umělce poskytuje srovnání výjevu Kristova zajetí na paramentu z Narbonne (kol. 1375) se sklomalbou z rakouského kostela v St. Erhard in Breitenau (kol. 1390). Zvláště na centrální postavě Spasitele je patrné, že zatímco obrysové linie a kompozice zůstaly v podstatě zachovány, nahradil měkký rukopis francouzského díla, charakterizovaný hybnými liniemi drapérií a množstvím miskovitých záhybů, podstatně klidnější styl souběžně vedených řas.

ny znaky původního stylu. Někdy je mohl umělec pochopit jako samostatné vzorce a jako takové je zachovat a dále používat. Tak vznikla v leckterém souboru ona neuvěřitelná pluralita stylových odstínů a tak lze mimo jiné vysvětlit i výše zmíněné rozdíly v mitterovském souboru, zvláště pak současnou existenci vlásečnicovitých linií v drapérii svaté Kateřiny a krystalických záhybů u ostatních postav.

Při šíření vzorců samozřejmě hrála svou roli geografická vzdálenost. Jak jsme totiž viděli na příkladu judenburského mistra zvonových reliéfů, vztahuje se obvykle většina formálních paralel k dílům vytvořeným v oblasti, ze které mistr pocházel nebo v níž se vyučil. Je to ostatně logické: umělec čerpal vzory především ze svého nejbližšího okolí a z vlastní zkušenosti, a tak se v jejich četnosti odráží především jeho původ a umělecké školení. I většina zprostředkovaných přenosů se pak zřejmě odehrávala na krátké vzdálenosti.

Vyloučen však není ani příchod novinek z daleké ciziny. Ty mohly být importovány jak záměrně, tedy s ohledem na styl či národní provenienci vzoru, tak také zcela náhodně.

Někteří umělci používali předlohy více, jiní méně. I v rámci díla jednoho mistra můžeme mnohdy pozorovat rozdílné stupně, různou četnost jejich použití. U tvůrce judenburských reliéfů se například většina paralel vztahuje ke klečící Panně Marii nebo k polopostavě Krista Bolestného, zatímco mnohem početnější skupina stojících figur vykazuje na vzorcích mnohem menší závislost. Vytvořit stojící postavu zřetelně bylo pro umělce obvyklou úlohou, kterou bylo možné vyřešit i na základě dosavadních zkušeností a za pomoci mlhavého myšlenkového obrazu. Kompoziční výjimky naproti tomu mnohem více motivovaly k práci s přesnými předlohami.

V jedné umělecké realizaci spolu zpravidla vystupují motivy rozličného původu a stáří. Velká pluralita použití forem ale způsobuje, že jejich vznik a osudy jsou dnes jen velmi těžko dohledatelné.^[16] Ono sestěhování vzorců se totiž mohlo dít mnoha rozličnými cestami; díla, která vznikla s pomocí vzorů, se navíc následně sama stávala předlohami. Na jednu a tutéž památku tedy můžeme současně nahlížet jako na konečný produkt i jako na předlohu. Záleží pouze na okolnostech a na úhlu pohledu, ve které z obou rolí dílo právě vystupuje. Nikde neexistuje žádná „prvotní forma“, vzory se rozvíjejí plynule, tím, jak se jeden přeměňuje ve druhý. „*Vedle sebe tu plyne*“, charakterizuje tento jev Julius von Schlosser, „*množství výtvorů (Bildungen), starých i nových, zastaralých i pokročilých, originálních i epigonských*“.^{XIII}

I kdybychom tedy dnes mohli pozorovat veškerá ve středověku vytvořené památky, bylo by pro nás velmi těžké sledovat ony rozmanité a komplikované cesty, po nichž se umělecký přenos ubíral. My však navíc musíme zohlednit skutečnost, že se nám dochovalo, jak se odhaduje, pouhé jedno až čtyři procenta středověkých uměleckých výtvorů!^{XIV} Opakovaný výskyt jednoho a téhož motivu na vícero památkách není proto možno interpretovat pouze oním tradičním způsobem, tedy jako důkaz, že se tvůrce prvního z nich seznámil s dílem druhým, nebo že se v dílně druhého mistra dokonce vyučil. Není ale pravděpodobné, že by spolu všechny dvojice vizuálně příbuzných děl, s nimiž se dnes můžeme setkat, opravdu původně přímo souvisely. U většiny z nich se spíše bude jednat o dva podobné, avšak bezprostředně nerosrostlé výhonky soudobé umělecké tvorby.

[16] Vyobrazení na protější straně zpodobuje různé varianty klečící figury se sepjatýma rukama ve středoevropském umění první poloviny patnáctého století.



a) Čechy, 1402



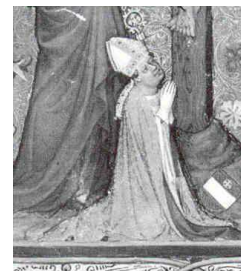
b) Slovensko, 1415



c) Morava, 1420-25



d) Vídeň, 1425-30



e) Vídeň, 1425-30



f) Rakousko, 1420



g) Štýrsko, 1427



h) Vídeň, cca 1420



i) Vídeň, cca 1420



j) Dol. Rakousy, 1423



k) Bolzano, 1421-24



l) Bad Ausee, 1445



m) Murau, cca 1424



n) St. Lambrecht, 1430



o) Vídeň, ca 1430



p) Linec, 1430-35



r) Bruck, cca 1430



s) Štýrsko, 1429



t) Vídeň, 1413



u) St. Pölten, 1438



v) Morava, po 1430

Závěry, které jsme vyvodili na základě pozorování jednoho typu zvonových reliéfů, nemohou být samozřejmě bezesbytku považovány za obecně platné. Přinejmenším nás ale upozorňují na skutečnost, že vztahy mezi uměleckými díly a jejich tvůrci byly velmi rozmanité; rozmanitější, než jsme si někdy ochotni připustit.

Zjištěná velká četnost použití předloh se může našemu vkusu, odkojenému moderním uctíváním originality, zdát poněkud deklasující. Středověký umělec to však vnímal odlišně, obracení se k rozličným autoritám a předlohám bylo pro něj nadmíru důležité. Imitativní a inovativní bylo tehdy nedílně spojeno, a tak otázka po mistrovství u středověkého umělce nespočívá v tom, zda používal či nepoužíval předlohy a vzory, nýbrž jakým způsobem, tedy jak kvalitně to činil. Tvůrce mitterovských forem v tomto ohledu výrazně převyšuje dobový průměr a blíží se nejlepším tehdy působícím malířům a sochařům. Svým příkladem tak dokládá, že i podceňovaná oblast „nizkého“ uměleckého řemesla může někdy vydat vynikající plody, jež dokážou zastínit i většinu „vysoké“ produkce.



PŘÍBĚH TŘETÍ
BOJ O PRVNÍ MÍSTO

Zhotovením kadlubů příběh Mitterových forem ani zdaleka nekončí. Ba právě naopak, jeho větší část leží ještě před námi. Teprve ve chvíli, kdy ve formách judenburský kovolijec poprvé vymodeloval reliéfy a opatřil jimi svá díla, se totiž začalo naplňovat jejich pravé poslání. Od toho okamžiku se neuplatňoval již jen umělecký záměr tvůrce forem, ale též estetické cítění samotného zvonaře.

Bylo by proto jistě zajímavé pozorovat, jakým způsobem s matricemi pracoval samotný Mitter, případně jeho rakouští následovníci. Prozkoumání této problematiky se však přece jen od našich záměrů dosti vzdaluje, a tak jej raději přenecháme rakouským badatelům, pro daný úkol jistě o mnoho povolanějším. Sami se místo toho soustředíme na historii použití této sady forem na našem území.

V této souvislosti musí na prvním místě zaznít otázka kdy, jakým způsobem a za pomoci koho se k nám zkoumané reliéfy dostaly. Její zodpovězení je důležité nejen pro poznání dějin zvonařství, může nám prozradit také obecnější informace o fungování řemeslnické dílny v pozdním středověku i o cestách, jimiž se v té době ubírala umělecká komunikace.

Písemných zpráv o středověkých zvonařích neexistuje mnoho, a tak nepřekvapí, že žádná z nich nehovoří o události natolik specifické, jakou byl judenburský přenos. Leccos by o něm však mohla prozradit první díla českých kovolijců, na nichž se reliéfy objevily. Právě v okruhu jejich tvůrců se totiž nejspíše bude skrývat mistr, který formy z Rakouska přinesl.

Nejblíže to do štýrského Judenburgu měli umělci z jižní Moravy, a proto by bylo logické předpokládat, že právě přes toto území k nám formy doputovaly. Ve skutečnosti je tomu ale nejspíše tak nebylo: mezi všemi moravskými zvony totiž nenalzáme ani jeden, který by zdobil některý Mitterův reliéf.^I S nejstarší formou judenburského původu se naproti tomu setkáváme roku 1444 na zvonu ze středočeských Sedlčan.^[2] V Čechách se pak nacházejí i všechny další zvony s podobnou výzdobou: jmenovitě se jedná o nástroje z kostelů svatého Havla v Praze (1455), svatého Martina ve Vrchotových Janovicích (1457) a Panny Marie v Pocínovicích (1458). Počet mitterovských světců na těchto zvonech se omezuje na pouhou jednu až tři postavy; celých šest jich naproti tomu nese cínová křtitelnice z pražského kostela Panny Marie na Louži z roku 1459, o šest let mladší křtitelnici z nedalekého kostela svatého Jiljí zdobí dokonce jedenáct judenburských reliéfů.^{II}

Prozkoumání výzdoby těchto děl nám snad může pomoci rozřešit otázku, zda český zvonař formy získal, když Štýrskem pouze procházel, nebo zda v judenburské dílně působil dlouhodoběji. První možnost by znamenala, že ka-

dluby okopíroval přímo z některého již zavěšeného Mitterova zvonu. Jediným dílem, které v této souvislosti přichází v úvahu, je přitom „Annuntiata“ ze Seckau z roku 1438; pouze zde se totiž pospolu vyskytuje převážná většina „českých“ reliéfů. Svatozáře všech postav jsou zde ale opatřeny dodatečně vypuncovanými paprsky,^[7c, d] které chybí jak u původních forem, tak také u veškerých českých reliéfů! Zvonař putující z Čech tedy formy tímto způsobem získat nemohl, neboť pak by se tento detail do jeho kadlubů nutně musel otisknout. Měl tedy spíše přístup k původním matricím, což znamená, že přeci jen po nějaký čas pobýval přímo v judenburské dílně.

Spodní časovou hranici, kdy mohl tento pobyt proběhnout, představuje okamžik zhotovení původních forem, k němuž došlo, jak jsme zjistili v předchozí kapitole, nejspíše krátce před rokem 1438. Nejpozději pak k přenosu mohlo dojít v roce 1444, tehdy je totiž již doložena přítomnost Mitterovy sady v Čechách. Maximální časové rozpětí mezi zhotovením původních forem a jejich převzetím českými zvonaři je tedy pouhých šest let!

Oním prvním známým datovaným příkladem výskytu judenburských reliéfů na našem území je již zmíněný zvon ze Sedlčan. Ten je navíc o celých jedenáct let starší než ostatní česká „mitterovská“ díla. To vše staví jeho tvůrce do pozice nejvážnějšího kandidáta na přenašeče forem. Abychom však tuto hypotézu mohli potvrdit, bude třeba se na celou záležitost podívat podrobněji.

Nápis na sedlčanském zvonu označuje za svého tvůrce jistého Jíru. Nezmiňuje se už ale, odkud tento zvonař pocházel ani jak dlouho se již v té době řemeslu věnoval. Přitom právě tyto informace mají při našem rozhodování o tom, zda mohl formy z Rakouska přinést právě on, rozhodující úlohu. Můžeme se však pokusit zjistit, zda mistr Jíra nevytvořil ještě další zvony, které by nám o něm mohly prozradit více.

Jak ale nejlépe určíme autorství toho kterého zvonu? Prvořadá je samozřejmě signatura, tedy jméno zvonaře zmíněné v nápisu. Tento údaj ale na některých zvonech nenalezneme, jindy zase ve stejném období tvořilo několik mistrů stejného křestního jména. V takových případech oceníme, že se zvonařova identita výrazně promítala také do charakteru jím zhotovovaných děl. Když tedy nalezneme vícero zvonů, které se sobě navzájem výrazněji podobají, můžeme se domnívat, že je zhotovil jeden a tentýž mistr.

Otázka však zní, v jakých oblastech tyto známky autorství hledat. Víme například, že se při zhotovování zvonu pečlivě dbalo na to, aby měl nástroj náležitý tvar, a tím také zvuk. Pro tento účel měl každý zvonař své přesné šablony, žárlivě strážené před konkurencí. Zkoumání profilů zvonů se však naneštěstí k určování autorství příliš nehodí. Pro každý tón totiž musela být

použita jiná šablona, navíc rozdíly mezi dílnami nebyly v tomto ohledu příliš velké. Ani v případě akustických měření dosavadní zkušenosti neposkytují příliš naděje, že by tímto způsobem bylo možné postihnout autorství zvonu.^{III} Podobně pracné a podobně nejisté jsou i materiálové rozborů zvonoviny. Teoreticky je sice možné, že jednotliví mistři měli poněkud odlišné recepty na složení kovu, jak lze ale vysoudit například z rozborů zvonů z Českomoravské vysočiny, publikovaných v roce 2002 týmem profesora Stránského,^{IV} nelze ani v tomto případě ze zjištěných rozdílů mezi jednotlivými díly autorství bezpečně určit. Středověká metalurgie totiž nebyla ještě na takové úrovni, aby dokázala z rudy odstranit nežádoucí příměsi dalších kovů, a nemožovala ani přesně zjistit poměr jednotlivých složek v tavenině.

Mnohem lépe se naproti tomu osobnost zvonáře odrážela v rozvržení výzdoby zvonu a v charakteru textů. O identitě tvůrce vypovídají také použité typy písma: ty totiž vznikaly podobně jako reliéfy v negativních formách, bývaly však více než ony spojeny s jednou konkrétní dílnou.^V

Vrátíme-li se nyní zpět k sedlčanskému zvonu, můžeme konstatovat, že z ostatních děl k němu má nejbližší zvon z Vrchotových Janovic z roku 1457 a o deset let mladší nástroj z Černoučku. A to nejen tím, že se oba jmenovitě hlásí mezi díla mistra Georgia – tedy latinsky právě Jíry, Jiřího. Na zvon z roku 1444 zde upomíná i přítomnost mitterovských reliéfů svatého Petra a Pavla a zvláště pak specifické rozvržení textu s modlitbami k těmto světcům umístěnými mezi nápísem a reliéfy.^[17] U sedlčanského zvonu sice převažuje sada o střední výšce dvacet dva milimetrů, kterou u pozdějších zvonů nenalzáme, vedle ní zde ale spatřujeme i několik písmen z oné menší, devatenáctimilimetrové sady, která tvoří nápisy ve Vrchotových Janovicích a v Černoučku. Mistr Jíra tedy zřejmě odlil všechny tři nástroje, měl však přitom k dispozici dvě sady písma, které podle libosti střídal a kombinoval.

Z téže dílny nejspíše pocházejí i zvony z Vřeskovice (1465), z Hostína u Vojkovic (1466) a z Libouně (1467). Tato díla sice na plášti postrádají jakýkoliv reliéf, a tak se zde s judenburskými postavami nemáme možnost setkat, nápisy ale i zde sestávají z Jiřího menší písmenné sady. Též způsob členění textu odpovídá výše popsaným dílům, u všech se dokonce objevují dělicí kruhová znaménka s vloženým čtyřlístem, která kromě mistra Jiřího žádný jiný zvonář nepoužíval.

Nápis na žádném z těchto děl však bohužel nehovoří o tom, odkud zmiňovaný mistr Jíra pocházel. Nejpravděpodobněji však jeho působištěm byla Praha, neboť ve čtyřicátých letech, kdy Jíra s řemeslem začínal, žil mimo hlavní město jen málokterý zvonář. Ze všech českých měst se nám navíc jeho jméno podařilo doložit právě jen v Praze, a to na Novém Městě, kde se podle



1444

Sedlčany, kostel Nanebevzetí PM

Průměr 63 cm. Nápis : *anno domini 1^o 4^o 4^o 4^o fuza est campana ad honorem dei omnipotentis gira.* Na plášti reliéf sv. Petra, kolem slova: *s. petre ora pro nobis.*

Překlad: Léta Páně 1444 slit jest zvon ke cti Boha všemohoucího, [zhotovil jej] Jíra. Svatý Petře, pros za nás!



1457

Vrchotovy Janovice, kostel sv. Martina

Průměr 78 cm. Nápis: *anno domini milezimo cccc l vii giergies fundit campanam istam in nomine sancte petre ed paula.* Reliéfy sv. Pavla a Petra, nad nimi nápisy: *s^c paula ora pro nobis a s^c petre ora pr[o] nobis.* Překlad: Léta Páně

1457 slil Jiří tento zvon ve jménu svatého Petra a Pavla. Svatý Pavle, pros za nás! Svatý Petře, pros za nás!



1466

Hostín u Vojkovic, kostel Nanebevzetí PM

Průměr 46 cm. Nápis: *anno domini milezimo cccc lx vi in nomine domini sit lavc.* Překlad: Léta Páně 1466 ve jménu Páně budiž choála. Na plášti reliéf ukřižovaného Krista.



1467

Černouček, kostel sv. Bartoloměje

Průměr 66 cm. Nápis: *anno domini milezimo cccc lxxvii georgios fozit kampanam ystam.* Na počátku nápisu reliéf anděla, níže sv. Pavel, nad ním písmena *sankte pavle.* Překlad: Léta Páně 1467 slil Jiří tento zvon. Svatý Pavle [pros za nás!].



1467



Libouň, kostel sv. Václava

Průměr 40 cm. Nápis: *anno domini milezimo cccc l x v ii gira.* Překlad: Léta Páně 1467 Jíra [slil]. Plášť hladký.

[17] Zvony mistra Jiřího (Georgia) z Nového Města Pražského

[18] Křtitelnici z pražského kostela svatého Jiljí z roku 1465, na níž mimo jiné nalezneme většinu judenburských reliéfů, nejspíše zhotovil mistr Jíra, tvůrce sedlčanského a jiných zvonů. Na všech třech nohách křtitelnice jsou vyraženy vždy dvojice štítků s pražským novoměstským znakem a erb s korunovaným písmenem „g“. Jedná se o takzvané konvářské značky, které byly zavedeny jako ochrana zákazníků před nepoctivci, přidávajícími do slitiny místo cínu nadměrné množství levnějšího, avšak jedovatého olova. Puncy dokládaly, že zboží bylo řádně zkontrolováno hodnověrnými mistry, umožňovaly též vznést případnou reklamaci přímo u příslušného mistra.



údajů zdejších městských knih roku 1457 jakýsi Jíra konvář (Georgius cantarista) ujal s chotí Kateřinou nárožního domu v Charvátově ulici vedle Jiřího Trunčka.^{VI} Dům následně prodal a o sedm let později si na Novém Městě koupil jiný, umístěný v sousedství domů jakéhosi Beránka a Petra Pasíře.^{VII}

Hovoří však tyto stručné údaje opravdu o tvůrci sedlčanského zvonu? Vše nasvědčuje tomu, že ano: S mistrem Jírou jsme se sice zatím setkali jen v úloze zvonaře, zatímco v pramenech je nazýván konvářem, na druhou stranu ale byla obě řemesla úzce propojená a soudobí kovolijci byli označováni jednou tím, jednou zase oním přídomkem. Navíc je dosti pravděpodobné, že to byl právě „sedlčanský“ Jíra, kdo roku 1465 vytvořil křtitelnici pro pražský kostel svatého Jiljí. Svědčí o tom nejen výskyt jedenácti mitterovských reliéfů, ale především konvářské značky s novoměstským znakem a korunovanou iniciálou G, kterou lze z tehdejších pražských mistrů přisoudit právě a jen jemu.^[18] Písmo se sice na tomto díle odlišuje od nám dosud známých Jírových typů, jak jsme již ale mohli pozorovat, vyznačovala se jeho tvorba právě v této oblasti poměrně velkou variabilitou. Nápis navíc spojuje dělicí znaménko vlaš-tovčí lilie, které ve stejné formě nalezneme jak na křtitelnici od svatého Jiljí, tak také na Jírově zvonu v Hostíně.

O tom, že se dílna autora sedlčanského zvonu nejspíše nacházela v samém srdci země, vypovídá nadto také rozmístění děl z ní pocházejících.^[21] Ta dnes totiž nalezneme především v rozličných koutech středních Čech, k čemuž mohlo dojít nejspíše v případě, kdy zvonař žil a tvořil právě v Praze. Doprava zvonů na delší vzdálenosti byla totiž při stavu tehdejších komunikací fyzicky i finančně velmi náročná, a tak zvonaři pracovali především pro oblasti blízké jejich působišti.

V životopise zvonaře Jíry zůstává sice i nadále mnoho bílých míst, přesto můžeme mít díky provedeným rozborům za prokázané, že tento mistr opravdu žil v Praze a sléval tu jak zvony, tak také křtitelnice. Jeho tvorba, sahající až do druhé poloviny šedesátých let patnáctého století, přitom započala zřejmě krátce před rokem 1444, což lze dobře spojit s hypotézou o jeho cestě do Judenburgu. Na druhou stranu nemůžeme vyloučit ani možnost, že v Rakousku nepobýval Jíra, nýbrž jiný český zvonař. Ve čtyřicátých letech mohla totiž vedle sedlčanského zvonu vzniknout i některá další díla s mitterovskou výzdobou, která však vzala za své v průběhu staletí, nebo se před našimi zraky skrývají na dosud neprozkoumaných zvonících. Některá z nich mohl opět vytvořit Georgius, jiná však také některý z jeho tehdejších kolegů. Mezi oněmi hypotetickými nástroji „nesedlčanské“ provenience pak mohlo být klidně i dílo starší, a tedy z pohledu přenosu forem o mnoho důležitější než sedlčanský zvon.

Judenburského zvonaře mohli teoreticky navštívit také konváři Vít a Vavřinec, tvůrci další cínové křtitelnice, zhotovené roku 1459 pro pražský kostel Panny Marie na Louži.^[47] I toto dílo je totiž vyzdobeno mitterovskými reliéfy. Jeho tvůrci však coby adeпти přenosu nemohou mistru Jírovi ani zdaleka konkurovat: Vavřinec totiž přijal podle svědectví písemných pramenů městské právo na Starém Městě až roku 1450, Vít dokonce ještě o čtyři roky později.^{VIII} Námí zkoumané reliéfy se však v té době v Čechách již prokazatelně vícero let vyskytovaly. Neobstojí ani argument, že se na Jírových známých zvonech objevují pouhé dva reliéfy, zatímco na Vítově a Vavřincově křtitelnici jich nalézáme celých pět. Jíra totiž přeci nejspíše vytvořil i křtitelnici od svatého Jiljí, která na svém plášti nese téměř kompletní českou Mitterovu sadu. A tak se nezdá být příliš pravděpodobné, že by Vít nebo Vavřinec v Judenburgu pobývali.

Mnohem závažnějším kandidátem na pobyt v Mitterově dílně je onen mistr, který roku 1455 vytvořil zvon pro pražský chrám svatého Havla. Do této role ho nestaví pouze použití judenburských reliéfů, z rozvržení výzdoby jmenovaného díla lze jedinkrát v Čechách vycítit též jistou osobní zkušenost s tvorbou zvonaře Mittera. Konkrétně se jedná o uspořádání čtyř svatohavelských reliéfů do řady obíhající kolem celého pláště, což je motiv v našem i středoevropském prostředí jen málo vídaný. Nápadně však odkazuje na rozvrh Mitterova zvonu ze Seckau.^[19] Ten obsahuje dokonce četnější skupinu světců než jeho pražský následovník; zde se motiv musel vzhledem k menším rozměrům zvonu uplatnit v redukované podobě.

Identitou mistra, který onen ojedinělý svatohavelský zvon vytvořil, se bohužel nápis na něm umístěný ani v náznaku nezabývá. Stejně jako dříve v pří-



[19] Zvon ze Seckau je prvním známým dílem Hanse Mittera a zároveň i dílem nejvýpravnější. Jeho plášť zdobí řada devatenácti postav, která možná inspirovala i kompozici výzdoby pražského svatohavelského zvonu

padě sedlčanského zvonu se ale i k tomuto dílu druží další nástroje, pocházející nejspíše ze stejné dílny.^[20] V první řadě se jedná o již zmiňovaný anonymní zvon z Pocínovic, vytvořený roku 1458, o čemž svědčí nejen přítomnost jednoho z judenburských reliéfů, ale především podobný způsob utváření nápisu. Text je v obou případech sestaven ze stejně utvářených liter, dělí jej shodná znamení kotvových křížů a heraldických lilií, lemují jej dvojlinky. S reliéfy rakouské proveniencí a svatohavelským typem písma se setkáváme také na některých dalších nástrojích, nyní již nedatovaných. Zvon z Ratají se rozvržením výzdoby do čtyř světových stran zřetelně odvolává na pražský svatohavelský zvon, díla z Bříství a Pičína naproti tomu svými dvěma protilehlými reliéfy upomínají spíše na Pocínovice.

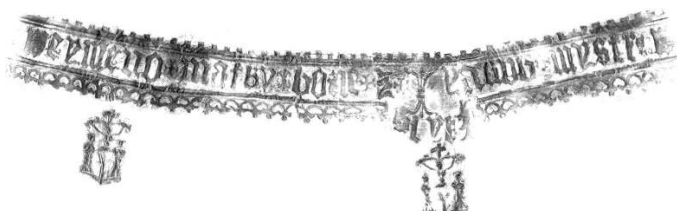
Existují též zvony, které sice již judenburskou sadu reliéfů neobsahují, avšak ke svatohavelské skupině je váží formy liter a charakter utváření nápisu. U zvonů z Kostelce u Kladruhu a Rychnova nad Malší je navíc tato souvislost umocněna přítomností stejného reliéfu Krista ukřižovaného na kříži s rameny ve tvaru větví, s nímž jsme se setkali v Praze u svatého Havla. Podobně se k uvedeným dílům družil i dnes ztracený zvon z neznámé lokality, jehož nápis obsahující jména čtyř evangelistů známe díky faksimili z Eichlerovy sbírky Archivu Národního muzea. Představenou formu písma a členění textu zachovávají také zvon z kostela ve Svatém Janu pod Skalou (1452) a nedatovaný zvon z vížky radnice v Roudnici nad Labem, umístěný



1452 Svatý Jan pod Skalou,
kostel Nar. sv. Jana Křtitele

Průměr 73,25 cm.

Nápis: *weymeno matky bozye a d m cccc l ii*. Dva reliéfy Kalvárie.



Radnice v Roudnici n. L.
(dnes muzeum v Litoměřicích)

Průměr 46,2 cm.

Nápis: *weymeno matky bozie etc. slyt yakob mystr*.
Dva reliéfy Kalvárie.



Rychnov nad Malší,
kostel sv. Ondřeje

Průměr 65 cm. Nápis:

weymeno matky bozže a swateho waclawa. V nápisu medailon s Ukřížováním, níže ukřížovaný Kristus a Kalvárie.



Kostelec u Kladrub,
kostel Narození sv. Jana Křtitele

Průměr 62 cm. Nápis: *wyemeno bwohzie a matki bwohzie*

tento zwon slyt. V nápisu poprsí PM, níže ukřížovaný Kristus.



1455

Praha,

kostel sv. Havla

Průměr 74 cm.

Nápis: *leta odnarozeny csyna bozieho m^o cccc l^o v^o tento zwon lciť geť kecťti / a kchwale bozie swatwe hawlu wstarem miestie a prazskem*. Reliéf Ukřížovaného s kalichem, sv. Matouše, Pavla a Petra.

Reliéf Ukřížovaného s kalichem, sv. Matouše, Pavla a Petra.

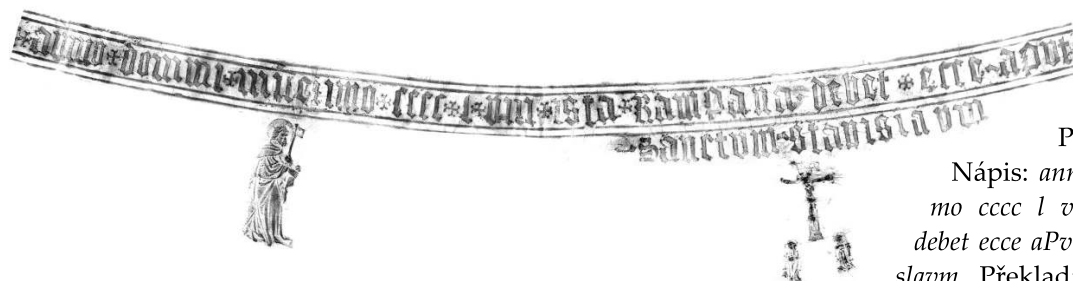


Rataje n. Sázavou,
býv. hradní věž

Průměr 79,5 cm.

Nápis: *tento zwon bod vdyelan veymie swateho paola a petra*.

Reliéfy svatého Bartoloměje, Petra, Jana Evangelisty a Pavla.



1458

Pocínovice,

kostel PM

Průměr 77,5 cm.

Nápis: *anno domini millezimo cccc l viii ista KamPana debet ecce aPot / sanctvm stanislavm*. Překlad: *Léta Páně 1458*

tento zvon je určen ke svatému Stanislavu. Reliéfy sv. Jakuba Menšího a Ukřížování.



Bříství,
kostel Nalezení
sv. Kříže

Průměr 95 cm.

Nápis: *Keczty aKchwale PanV boHv aswatemv petrv yaKvb Slyl GeSt et cetera*. Reliéfy sv. Jana Ev. a Petra.



Pičín,
kostel PM

Průměr 79 cm.

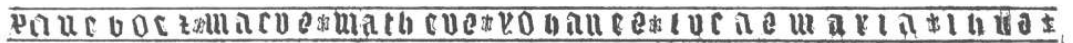
Nápis: *keczty a chwal*

panobohv aswatemv vaczlav' yacvb tento zvon vdyela / l gest. Na plášti dva neidentifikované reliéfy.



Václavice,
kostel sv. Václava

Průměr 66 cm. Nápis: *pane boez marcvs mathevs yohannes lvcas maria ihvs*. Plášť zřejmě hladký.



Neznámá
lokality

Průměr neznámý.

Nápis: *mathevs marcvs lvcas yonannes quatr ... e ... (quattuor evangelistae?)*.



Přišimasy, kostel sv. Petra a Pavla

Průměr 54,5 cm. Nápis: *anno domini millecimo mictr anno domini millecimo mictr yakub p*. Překlad: *Léta Páně tisícého ... mistr Jakub P*. Reliéf Kalvárie.



Počaply, kostel Nanebevzetí PM

Průměr 50 cm. V nápisu řada písmen nedávajících smysl: *clippyav vahv nobaa kdzayd yhykk ani odionnii marnii*. Plášť hladký.



Žebnice u Plas,
kostel sv. Jakuba

Průměr neznámý.

V nápisu řada písmen nedávajících smysl. Plášť zřejmě hladký.



Knovíz, kostel Všech Svatých

Průměr 48 cm. Nápis: *a cv e [a chwale] pan-ny marye matky bvozye*. Plášť zřejmě hladký.



[20] Díla vážící se svou výzdobou ke zvonu z kostela svatého Havla v Praze (1455).

dnes v Okresním muzeu v Litoměřicích. Na rozdíl od dosud zmíněných děl zde ale nápis nelemují dvojlinky, nýbrž shora nasazené cimbuří a zespoda visící kružby zakončené trojlistými květy.

Vzhledem k uvedeným společným prvkům je možné soudit, že všechny jmenované nástroje vznikly v jedné a téže dílně. To nám zpětně pomáhá při určování totožnosti zvonaře, který je vytvořil. Na celou skupinu tak totiž můžeme vztáhnout informace ze zvonů z Bříství, Pičína a Roudnice, které za svého tvůrce jmenují jistého mistra Jakuba.

Odkud ale tento zvonař pocházel, kde tvořil a jak žil? O tom již nápisy na zvonech mlčí. Pokud však zapátráme po signatuře se jménem Jakub mezi dalšími díly z patnáctého století, vynoří se před námi ještě zvon z Přišimas, slitý podle údajů v nápisu jistým „Jakubem P.“ Litery jsou sice v tomto případě mnohem menší, než je u svatohavelské skupiny obvyklé, víme však už, že středověcí zvonaři měli většinou k dispozici několik typů písma, které používali v závislosti na velikosti odlévaného zvonu a na požadovaném estetickém účinku. V Přišimasech zvolil zvonař s přihlédnutím k nevelkým rozměrům díla sadu poměrně malou, přitom ale i zde nalezneme svatohavelské kotvové kříže a lilie, byť jsou tyto s ohledem na úzký nápisový pás uloženy ne na výšku, nýbrž vodorovně. Kromě těchto společných dělicích znamének svědčí pro shodnou provenienci i přišimaský reliéf Ukřižování, přesně odpovídající tomu, který již známe od svatého Havla, ze Svatého Jana i odjinud. Podobný způsob pojetí povrchu jako u přišimaského zvonu, tedy především text umístěný mezi dvojlinkami, sestavený z malých liter, kotvových křížů a vodorovných lilií, charakterizuje i zvony z Počapel, Knovíze a Žebnice u Plas. Na prvním ze jmenovaných se dokonce objevují také Mitterovy reliéfy svatého Petra a Pavla, což v nás přesvědčení o společném původu všech zvonů ještě zpětně utvrzuje.^{IX}

Na tomto základě lze tedy dovodit, že oba Jakubové, svatohavelský i přišimaský, byli totožní. Toto zjištění má pak nezastupitelnou úlohu při pátrání po původu svatohavelského mistra. V Přišimasích totiž v nápisu nenalézáme pouhé zvonařovo křestní jméno, nýbrž onen rozšířený údaj „Jakub P“. Co však přesně ono tajemné písmeno může znamenat? Vzhledem k tomu, že se nachází až na samém konci nápisu, se nejspíše bude jednat o zkratku nějakého delšího slova, které nemohlo být vzhledem ke končícímu řádku otištěno vcelku. S velkou pravděpodobností to bylo zvonařovo příjmení; ta se totiž právě v této době začala hojněji používat. Přídomky tehdy byly ještě příliš mladým zjevem na to, aby se mohly dědit z generace na generaci, a tak většinou charakterizovaly přímo osobu svého nositele. Vedle jeho fyzických či duševních vlastností velmi často označovaly také zaměstnání, kterým se zabýval



[21] Dnešní rozmístění zvonů mistra Jíry (a) a mistra Jakuba (b). I když v průběhu staletí někdy docházelo k přemísťování nástrojů, současná situace přece jen většinou odráží původní stav. Zvonaři přitom dodávali své výrobky především do oblastí nepříliš vzdálených od svého působiště, o obou jmenovaných mistrech můžeme proto vzhledem k rozmístění jejich výtvorů soudit, že pocházeli z Prahy.

Ve vzdálenějších lokalitách v jižních a jihozápadních Čechách se nalézají pouze tři zvony mistra Jakuba. Přinejmenším v případě Pocínovic se však jistě nejedná o původní umístění: z nápisu na zvonu se totiž dozvídáme, že *ista campana debet apud sanctum Stanislauum*. Byl tedy původně určen do jakéhosi kostela svatého Stanislava, což je v rozporu s mariánským zasvěcením jeho současného útočiště. Kostelů se stanislavským patronií není v Čechách mnoho, nacházejí se pouze v Sendražicích (okr. Hradec Králové), Měníku (tamtéž), Končicích (okr. Chlumecký), Měřunicích (okr. Teplice), Smidarech, Loukově v Pojizeří a v Mořině na Berounsku. Nejpravděpodobnější lokalitou, v níž byl zvon původně umístěn, je poslední jmenovaný chrám. Kromě patronií a gotického původu stavby, založené již samotným Karlem IV., pro to svědčí především skutečnost, že v bezprostředním okolí nalezneme další dvě díla mistra Jakuba (ve Svatém Janu a Počap-lech). Zvony ze vzdáleného Rychnova nad Malší a Kostelce u Kladruhu by pak mohly svým umístěním naznačovat, že zvonařův vchlas pronikl i do vzdálenějších oblastí.

– to však u zvonaře, případně konváře Jakuba nepřichází vzhledem k odlišnému počátečnímu písmenu v úvahu. Spíše se bude jednat o název lokality, z níž pocházel. Však také většina tehdejších kovolijců připojovala ve svých signaturách za křestní jméno právě tento údaj!

Pokud zkratka opravdu označuje zvonařovo působiště, můžeme se v našem hledání omezit na Prahu, Písek, Příbram, Plzeň, Prachatice či Pardubice. O tom, která z lokalizací je správná, opět leccos napoví rozmístění zvonařových děl. Většinu Jakubových zvonů dnes nalezneme v centrální oblasti Čech, svou nejdůležitější zakázku pak vytvořil pro Prahu, konkrétně pro

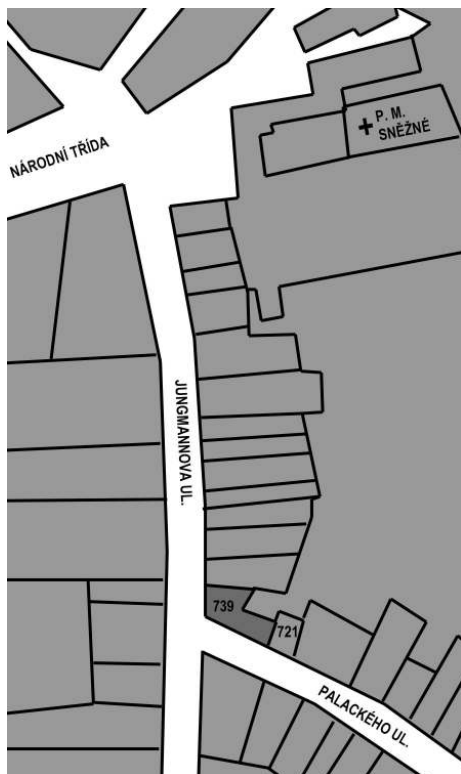
kostel svatého Havla.^[21] Zdá se tedy pravděpodobné, že Jakub v hlavním městě také žil a působil.

Písemné prameny navíc dokládají, že na Novém Městě jakýsi Jakub Zvonař opravdu žil, a to přinejmenším od roku 1454.^X Vlastnil zde též dům, což bylo jednou z podmínek pro přijetí do měšťanského stavu.^[22] Měl manželku Martu a tři děti: dceru Kateřinu, která v dospělosti předčasně zemřela, a syny Jiřího a Ondřeje. Starší z nich, Jiří, se stal též zvonařem a po Jakubově smrti v roce 1491 přejal rodinnou dílnu. Jedno z nejvýznamnějších děl, jež vytvořil již následujícího roku *Jiří, syn Jakubův z Nového Města*, můžeme dodnes obdivovat na zvonici u rakovnického kostela svatého Bartoloměje. Je však třeba zdůraznit, že tento Jiří v žádném případě není totožný s oním mistrem stejného křestního jména, který v roce 1444 vytvořil zvon v Sedlčanech.

Z výše představeného souboru nápisů na Jakubových zvonech můžeme dobře odvodit charakteristické znaky jeho tvorby. Ukazuje se tak, že se tento zvonař na rozdíl od některých svých kolegů v nápisech nespokojoval s jediným typem promluvy a každý nápis zhotovoval individuálně. Některé zvony tak odléval „ke cti a chvále“, případně „ve jméno“ Pánu Bohu, jiné zase Panně Marii, další pak rozličným svatým. Jindy zase využil některý z tradičních zvonových textů, například prastaré vzývání jmen evangelistů. Kromě převažující češtiny používal občas i latinu, byť v kvalitě nepřesahující znalosti načerpané poslechem církevní liturgie během mší.

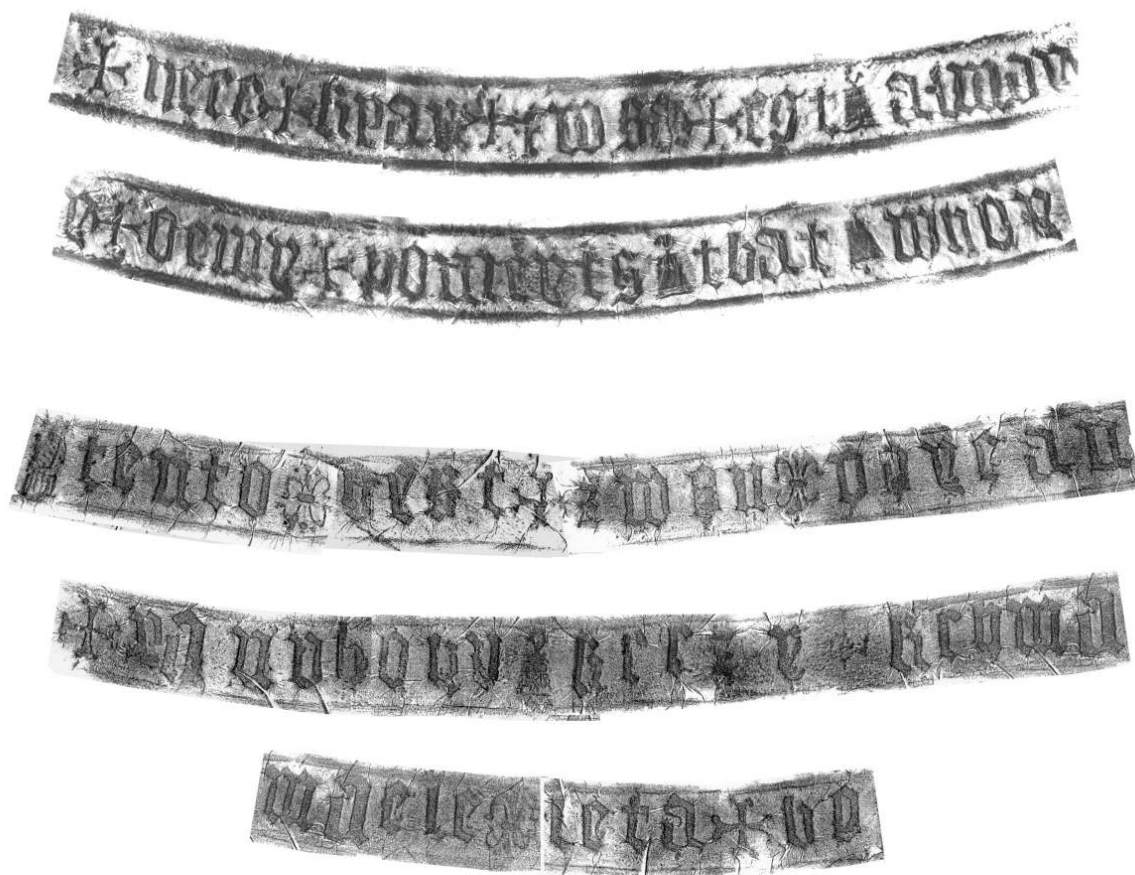
Co se výzdoby týče, střídal Jakub na svých zvonech několik druhů reliéfů, písem a dalších výzdobných motivů. Tak dosahoval celé škály estetických účinků, jež se měnily nejspíše i s ohledem na čas: nejstarší datované dílo ze Svatého Jana dává tušit, že se zvonař zpočátku soustřeďoval především na výrazné pročlenění plochy za pomoci cimbuří, kružeb a několikanásobně otištěných reliéfů Ukřižování. Mitterovské postavy se v jeho tvorbě objevily, což je pro nás výsostně důležité, zřejmě až později, někdy krátce před rokem 1455. Zároveň s jejich zavedením mistr změnil i vzhled nápisu, který zklidnilo dvojité lineární orámování.

Vedle toho dílna produkovala také zvony s menším typem písma, ty však vzhledem k absenci datačních údajů nelze přesněji časově zařadit. Jazyková úroveň této vrstvy tvorby je znatelně nižší, než jsme jinak u mistra Jakuba zvyklí. Zvláště patrné je to na zvonech z Počapel a Žebnice, jejichž texty zůstávají i při nejlepší vůli nerozluštěné. Písmenka jsou zde rozličně přeházená, občas se vedle sebe objevuje stejná hláska, jindy je litera zrcadlově či výškově převrácena. Takovéto zvláštní nápisy se na českých zvonech objevují poměrně často; vysloužily si proto dokonce speciální vědecké pojmenování: říká se jim enigmatické, hádankové. Vzhledem k jejich nečitelnosti v nich



[22] Dochované zprávy z pražských městských knih hovoří o tom, že na Novém Městě vlastnil zvonář Jakub dům. Jeho poloha zde sice není přímo určena, měl se však nacházet vedle domu jistého Havla Konváře (Šimák 1905, s. 481). O onom Havlovi se na jiném místě dozvídáme, že na Novém Městě vlastnil domy dva, a to číslo popisné 721 v dnešní Palackého ulici a číslo popisné 771 v ulici 28. října (Tomek 1870, s. 50). V pozdějším zápisu o převzetí Jakubova majetku jeho synem Jiřím se dozvídáme, že se sídlo této zvonářské rodiny nacházelo v sousedství Jílka Ryby, dědice výše zmiňovaného Havla, a to ve Zvonářské (dnes Jungmannově) ulici (Šimák 1905, s. 481). Jediný dům, jehož poloha odpovídá všem těmto známým údajům, a který tedy s největší pravděpodobností byl sídlem mistra Jakuba, je číslo popisné 740 na rohu ulic Jungmannovy a Palackého, jehož dnešní podobu zachycuje fotografie na levé straně.

totiž často byly hledány různé skryté významy a posvátné formule.²³ Dnes se ale zdá, že vysvětlení jejich existence je mnohem prostší: Nápisy totiž svou formou naznačují, že jejich tvůrci sice chtěli vytvořit kvalitní text, ale svými schopnostmi na to nestačili. Nejspíše neuměli psát ani čist, nápis se však v té době již stal povinnou součástí výpravy zvonu, a tak nebohým řemeslníkům nezbylo nic jiného, než se jej pokusit alespoň imitovat. Pomáhala jim v tom skutečnost, že písmena byla zhotovována mechanicky, odlitím ve formě. Tak mohli písmena vytvořit, aniž sami přesně znali jejich tvary. Nedostatečné vzdělání ale způsobilo, že je při nalepování na formu zvonu mnohdy omylem otočili či jinak deformovali.



[23] Nápis na gotickém zvonu neznámého autora z kostela Navštívení Panny Marie z Klášterce nad Ohří (a) by mohl být na první pohled považován za enigmatický, hádankovitý. Žádný hlubokomyslný význam se ale v tomto případě v textu neskrývá. Počáteční slova jsou fragmentem latinské formule „*haec campana fusa est ad maiorem Dei gloriam*“ („tento zvon je odlit k větší slávě Boží“), zbylá slova jsou pak zkomolena tak, že zcela postrádají význam. Tvůrce tohoto díla však nebyl negramotný, vytvořil totiž nejspíše také zvon z Modré Hůrky s pěkně sestaveným a smysl dávajícím českým nápisem. Neuměl však zřejmě dobře latinsky, a to zřejmě způsobilo znejasnění kláštereckého textu. O enigmatických nápisích viz též Chvátal 2006, s. 43.

Gramotnost nebyla ve středověku zdaleka samozřejmá, a to ani mezi poměrně vysoce postavenými zvonaři. Novoměstský mistr Jakub však svou tvorbou beze vší pochybnosti dokázal, že zhotovování nápisů mu nedělá problémy. Výše konstatované nedostatky u některých zvonů hlásících se do jeho dílny proto můžeme přičíst spíše některému z jeho učedníků či žáků.

Mezi ně pravděpodobně patřil i jistý Petr Kotlář, který v šedesátých letech patnáctého století zhotovil pro nejvyššího mincmistra Království českého Zdeňka Kostku z Postupic zvon, nacházející se dnes ve Velimi.²⁴ Na tomto díle totiž nalezneme oba nejdůležitější typy Jakubova písma, a to včetně zrcadlově otočeného S, které je pro velkou část jeho zvonů (i těch signovaných)



[24] Nápis na zvonu z Velimi je sestaven ze stejných typů písma, jaké používal pražský mistr Jakub. Dílo však vytvořil jistý Petr Kotlář, jenž byl nejspíše Jakubovým tovaryšem. Kvalita odlití není v tomto případě příliš vysoká, a tak je třeba vynaložit větší úsilí, než se nám podaří rekonstruovat přibližné znění textu: „Anno d[omini] pa[n] [Z]denek z Postupicz mynczmystr kralowstwie cyeskeho na o...“ Zvon tedy postrádá dataci, víme ale, že Zdeněk z Postupic zastával jmenovanou funkci od roku 1458 (Ottův slovník naučný 1899, s. 946). Nástroj proto musel vzniknout nejspíše někdy po tomto datu.

charakteristické. Zdá se tedy, že mezi oběma zvonaři existovalo nějaké bližší spojení, přičemž Petr Kotlář v tomto vztahu nejspíše zastával podřízené postavení. Jeho přídomek i skutečnost, že velimský zvon je jeho jediným dochovaným nástrojem, totiž dávají tušit, že se zabýval hlavně vytepáváním měděných kotlů, a zvonařství se věnoval jen okrajově. Kvalita odlití i pečlivost sestavení velimského nápisu ostatně také nejsou příliš vysoké: písmenka jsou zde různě poházena, některá jsou odlita velmi nezřetelně a nekvalitně, což nám dává vzpomenout na ony nepřilíš povedené zvony z Jakubovy dílny.

Zdá se tedy, že Petr pravděpodobně po nějaký čas působil jako učedník či tovaryš u mistra Jakuba, od nějž tak mohl přejmout jeho formy písma a výzdobné zvyklosti. Zvonař mu nejspíše občas svěřoval i některé přípravné práce; Petrova nepřilíš jistá ruka pak mohla nejspíše sestavit nečitelné nápisy na zvonech v Počaplech a Žebnici. Nebylo ostatně neobvyklé, aby zvonařští mistři svěřovali méně důležité činnosti svým mladším pomocníkům. Na zvonu z Nebužel, jen o něco málo mladším, se například dozvídáme, že jej dělal pražský mistr Jan Konvář a že *Blažen Holay*, tedy nejspíše tovaryš, *dělal tuto formu*.^{XI}

Na základě provedených rozborů se nám mistr Jakub jeví jako výrazná zvonařská osobnost a zároveň též jako neklidný duch, nespokojující se se zažitým způsobem výzdoby a neustále hledající nové možnosti. Právě takové novátorství a snaha o obohacení dosavadní skrovné výzdoby zvonů mohla snad vyústit v cestu do Judenburgu a v seznámení se se zdejšími kvalitními reliéfy.

Na druhou stranu z našich analýz vyplývá i to, že Jakub začal Mitterovy reliéfy používat pravděpodobně až v průběhu své tvorby, a to více jak deset let po jejich prvním doloženém výskytu v Čechách. Navíc se nepodařilo potvrdit, že by se zvonařstvím zabýval již ve čtyřicátých letech, kdy se přenos uskutečnil.

Domíváme se tedy, že tím, kdo přinesl formy reliéfů z Rakouska do Čech, nebyl mistr Jakub, nýbrž již mnohokrát zmíněný mistr Jíra. Ten byl autorem nejstaršího českého zvonu s mitterovskou výzdobou, jeho varianty reliéfů se vyznačují ostrotí, s níž díla žádného jiného českého zvonaře ani konváře nemohou soupeřit. Právě jeho formy tedy musely stát původním Mitterovým kadlubům velmi blízko, mnohem blíže než otisky jeho českých kolegů. Dostatečná kvalita a význam zvonaře nebyly naproti tomu pro přenos nezbytnou podmínkou, neboť se této funkce mohla stejně dobře zhostit i bezvýznamná osoba bez většího zvonařského či uměleckého nadání. Přesto je dobré zmínit, že i v rozvržení výzdoby a čistotě estetického výrazu mistr Jíra zřetelně převyšoval dobový domácí průměr.

Význam těchto skutečností nedokáže převážit ani ona zmíněná paralela mezi kompozicí Mitterova zvonu ze Seckau a Jakubova zvonu od svatého Havla. Pražský zvonař totiž mohl k podobnému schématu dospět nezávisle. Navíc i v případě, že by mu opravdu byla vzorem judenburská tvorba, se tak nemuselo stát nezprostředkovaně. Stejně dobře jej o dané kompoziční novince mohl ústně informovat jeho zvonařský kolega, od něhož formy přejímal a který v Judenburgu opravdu pobýval.

Za Jírovým rozhodnutím zamířit do Judenburgu stál nejspíše věhlas Hanse Mittera a naděje, že v jeho dílně získá nové znalosti o tvarování a odlévání zvonů. To pro něj jako tvůrce hudebních nástrojů bylo o mnoho důležitější než skutečnost, že judenburský zvonař používal velmi kvalitní reliéfy. Když už však měl tento českýmožnost v Mitterově dílně pobývat a působit, využil ji beze zbytku a vedle nabytých znalostí si s sebou při návratu nesl i okopírované formy. A z této šťastné okolnosti pak, jak uvidíme v následující kapitole, těžilo české zvonařství po mnoho desítek let...



PŘÍBĚH ČTVRTÝ
PUTOVÁNÍ FOREM ČASEM I PROSTOREM

Mitterovy reliéfy se v Čechách neuplatnily pouze v „zakladatelské“ generaci čtyřicátých a padesátých let, v oblibě zůstaly i po několik následujících desetiletí. Způsob jejich šíření zajímavým způsobem osvětluje charakter umělecké komunikace ve středověku, a proto se jej vyplatí prozkoumat podrobněji.

V prvních letech po svém příchodu se rakouské reliéfy samozřejmě šířily především v místě, do něž byly přeneseny – tedy v Praze samotné. Od jejich dovozce, jímž byl pravděpodobně mistr Jíra, je tehdy převzali jeho již vícekrát jmenovaní kolegové Jakub, Vít a Vavřinec.^[25] Přenosu forem přitom jistě výrazně napomohla skutečnost, že mezi tehdejšími pražskými kovolijci probíhala čilá komunikace na mnoha úrovních.

Kolem poloviny patnáctého století žilo ve městě několik desítek „konvářů“, a i když se většina z nich zaměřovala na zhotovování cínového nádobí pro osobní potřebu měšťanů, nechyběli mezi nimi ani výrobci zvonů a křtitelnic. Všichni dohromady byli sdruženi v jednom cechu (viz s. 9), což jistě vedlo k tomu, že se mezi sebou navzájem dobře znali a často se setkávali. Většina kovolijců navíc bydlela nedaleko od sebe. Novoměstští se soustřeďovali, jak jsme již měli možnost pozorovat, v dnešní Jungmannově ulici, zvané tehdy příznačně Konvářská či Zvonařská. Jejich staroměstští kolegové pak žili a působili především v komplexu domů v blízkosti zdejšího kostela svatého Mikuláše.^[26]

Propojení mezi kovolijci nabývalo mnohdy i podoby obchodních vztahů: často si mezi sebou směňovali nemovitosti anebo od sebe navzájem kupovali životně důležitý cín: „*Najprvé mi dluží*“, uvedl například roku 1465 ve svém posledním pořizením konvář Jan, „*Mikuláš konvář Žebrácký za domek 26 kop; Petřík, Martin, Vít, Vávra, konváři za čtyři a půl centnéře čistce, centněř po pěti kopách grošů. Hanuš konvář od Hory za centněř čistce deset kop. Vít konvář 5 kop a 6 gr. Petřík konvář ostalého dluhu za čistec 4 kopy a po druhé na svém dílu vedle jiných mistrů 75 grošů.*“¹

Všechny tyto styky usnadňovaly též uměleckou komunikaci a výměnu novinek všeho druhu, mimo jiné i forem pro písma, pro dělicí znaménka – a také pro reliéfy. Na stejném základě pak probíhala i druhá velká vlna šíření mitterovských reliéfů mezi pražskými zvonaři, která se zdvihla v devadesátých letech patnáctého století. Tehdy se judenburské postavy dostaly například do repertoáru mistra Tomáše nebo Jana Konváře (označovaného zhusta jako *Cantarista*). Druhý jmenovaný mistr, autor mnoha kvalitních zvonů a křtitelnic, si ze souboru oblíbil zvláště postavu svatého Jana Evangelisty, svého jmenného patrona.^{II}



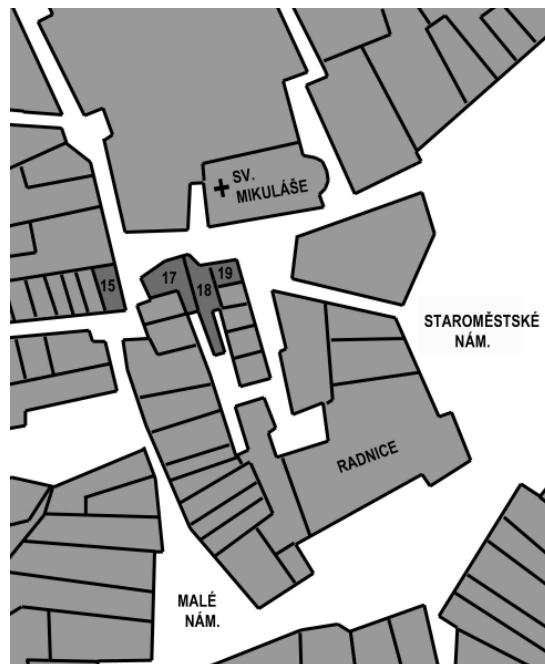
[25] Na příkladu postavy svatého Bartoloměje je dobře patrné, že všichni příslušníci první mitterovské generace, mistři Jíra (b), Jakub (c) a Vít s Vavřincem (d) měli své formy z jednoho zdroje. Obrys postavy je totiž na všech českých variantách ořezán stejným způsobem. Oproti Mitterovu originálu (a) zde chybí zvláště zakončení dlouhého lemu splývajícího od pravého lokte, na protější straně pak spodní, prudce lánaný záhyb.

Rakouskou sadu forem vlastnil i zvonař Jiří, mladší z pražských zvonařů toho jména (není totožný s již mnohokrát zmiňovaným tvůrcem sedlčanského zvonu). Ve své tvorbě sice tento mistr Mitterovy reliéfy používal jen zřídkakdy, v roce 1491 jimi ale ozdobil například svůj zvon z Rychnova nad Malší, tedy z lokality, pro kterou vytvořil zvon už jeho otec Jakub.^[20] Od něj také nejspíše reliéfy získal; po Jiřího smrti v roce 1495 je pak díky sňatku s vdovou Magdalenou převzal spolu s veškerým vybavením dílny zvonař Bartoloměj.^{III} Dědická linie zde pak pokračovala i v následující generaci: judenburské reliéfy v druhé čtvrtině šestnáctého století používal, byť již zdaleka ne tak často, také Bartošův syn Ondřej.^{IV}

Na počátku sedmdesátých let se reliéfy konečně dostaly i mimo hranice hlavního města. Nejdříve se objevily v Kutné Hoře, která se v té době stávala důležitým kovolijeckým centrem, svým významem konkurujícím i samotné Praze.^V Mitterovy postavy našly své využití zvláště v tvorbě zdejšího předního zvonaře a konváře Ondřeje Ptáčka; vzhledem k jeho věhlasu a k jeho doložitelným kontaktům s pražskými mistry lze dokonce předpokládat, že to byl právě on, kdo Mitterovy formy do Kutné Hory přinesl. Od něj pak reliéfy nejspíše přejímali jeho další spoluměšťané a následovníci, například Tomáš Klabal.^{VI} Ze stejného zdroje ale rakouskou sadu prokazatelně získal také nejméně jeden zvonař žijící mimo Kutnou Horu – Tomáš z Litoměřic. Ten totiž začal reliéfy používat teprve poté, co se s Ondřejem roku 1510 setkal při vytváření velkého zvonu pro kostel Všech svatých v Litoměřicích.^{VII}

[26] Skupina domů v blízkosti staroměstského kostela svatého Mikuláše byla po celá desetiletí v majetku konvářských rodů:

- č. p. 15: 1413–1440 konvář Hilbrand, 1430 konvář Petr, 1475 konvář Hanuš;
- č. p. 17: 1416–20 konvář Hanuš Schynk, 1429 konváři Pavel a Petr, 1440 manželka konváře Jana, 1451 konvář Jan, 1454–62 konvář Mikuláš Žebrácký;
- č. p. 18: 1424–33 konvář Leupold, 1433–62 konvář Petr, 1465 konvář Hanuš ze Střelína, 1475 konvář Jan, 1492 konvář Jiří;
- č. p. 19: 1429 konvář Pavel, 1448 jeho dcera Ludmila s manželem, 1455 konvář Jan, 1458 jeho syn Štěpán konvář, 1475 děti a manželka konváře Štěpána.



Kutná Hora měla k prostředkování kovoliječských novinek všechny předpoklady. Byla totiž největším domácím producentem mědi, jež se zde těžila zároveň s proslaveným stříbrem – a tak všichni čeští zvonáři, kteří tento kov pro svou práci nutně potřebovali, museli s Kutnohorskými dříve či později přijít do styku. Pro středověké období sice přesnější doklady zvonářských nákupů v Kutné Hoře zatím chybí, z pozdější doby ale například víme, že zde roku 1568 měď odebírala Kateřina Petrova, zvonářka v Mladé Boleslavi.^{VIII} Rozličnými cestami se judenburské reliéfy postupně rozšířily do všech oblastí Čech.^[27] A tak se stalo, že jimi disponoval jak královéhradecký Ondřej Žáček, tak také jeho žlutický jmenovec Ondřej.^{IX}

Některé z reliéfů jsou přitom poprvé doložitelné až po několika desetiletích od data přenosu. Například apoštola Tomáše v našem prostředí nalezneme teprve roku 1488, a to na zvonu z Nymburka, vytvořeném kutnohorským Ondřejem Ptáčkem; přítomnost reliéfu Krista Bolestného pak v Čechách dokládá až litoměřický zvon Ondřeje Ptáčka a Tomáše z Litoměřic z roku 1510. Možnost, že by se tyto postavy k původní skupině připojily až později, se ale nezdá příliš pravděpodobná. Svatý Tomáš totiž tvoří ústrojnou součást řady apoštolských figur, a tak si lze jen těžko představit, proč by právě on měl být z prvního přenosu vyjmut. Podobně ani u polopostavy Krista nenacházíme žádný důvod k pozdějšímu převzetí. Nerovnoměrné časové doložení je proto zřejmě jen dílem náhody, určující, které ze zhotovených zvonářských děl bude zachováno a které ne.



[27] Při sledování cest, jimiž se formy šířily, nám může významně napomoci sledování dílčích odlišností jednotlivých postav. Ty totiž nemusí být jenom náhodnou deformací jednoho reliéfu, nýbrž se v nich, pokud se objevují opakovaně, mohou odrážet i změny vzniklé při kopírování forem. Kromě dříve zmíněného reliéfu svatého Bartoloměje se takové změny zvláště výrazně projevují na výjevu se sedícím Kristem. Na svatojilské křtitelnici z roku 1465 (viz obr. 4) i na její o téměř čtyřicet let mladší, zde zobrazené kolegyni z litoměřického kostela Všech svatých, poškozené bohužel cínovým morem, sedí Kristus na trůnu s jednoduchou opěrkou. V původní Mitterově verzi je ale lavice mnohem výraznější (viz obr. 6), zatímco české prostředí ji kromě uvedených příkladů nezobrazuje vůbec. Shoda tohoto detailu proto dosvědčuje příslušnost autorů obou děl, tedy pražského Jiřího a litoměřického Tomáše, k jedné a téže větvi šíření forem.

Mitterovská skupina reliéfů byla od počátku po ikonografické stránce velmi kompaktní. Některé nároky, které na ni kladlo české prostředí, však přece jen nebyla s to splnit. Bývalo například dobrým zvykem, aby se na zvonech objevil reliéf patrona chrámu, pro nějž byl zvon určen, případně jmenného patrona zvonu. Ne ve všech případech však byla k dispozici příslušná mitterovská forma, což mohl zvonař vyřešit několikerým způsobem: bylo možno plášť zvonu ponechat hladký, vyzdobit jej postavami jiných dostupných světců, anebo se pokusit příslušný reliéf vytvořit vlastními silami.

Vymodelovat celý reliéf od základů nově vyžadovalo poměrně velkou uměleckou zkušenost, kterou většina zvonařů postrádala. Mnohem snazší bylo uzpůsobit požadovanému účelu některou ze stávajících postav. V tom případě totiž stačilo pouze vyměnit atribut v ruce světce, případně provést některé další dílčí úpravy. Z mitterovské sady se pro tento účel hodila zvláště postava svatého Filipa. Ten totiž držel v ruce svůj symbol (kříž) takovým způsobem, že výrazně vystupoval z obrysu postavy, a tak při výměně nemusela být zasažena modelace pláště. Lehce se tak mohl změnit například ve svatého Gotharda s hroznem vína, svatého Pavla s mečem, svatého Bartoloměje s nožem či svatého Petra s klíčem.^[28] K podobným změnám docházelo také u dalších postav vystavujících atribut mimo obrys postavy, například u svatého Bartoloměje nebo Judy Tadeáše.

Výraznějšího přetvoření se dostalo reliéfu svatého Petra.^[29] Zde se atributy nacházely především uvnitř obrysu postavy, a tak s sebou transformace v prvomučedníka Štěpána, tedy konkrétně přeměna knihy na kameny a klíče na palmovou ratolest, nutně přinesla i zásahy do modelace přilehlých částí drapérie. Štěpán byl navíc tradičně zobrazován ne v dlouhém splývavém plášti, ale v kratší, úžeji střižené dalmatice, a tak musela být celá horní část



[28] Varianty vycházející z reliéfu svatého Filipa (viz obr. 6). Výměnou atributů se z něj na dílech Tomáše Litoměřického stal sv. Gothard (zvon z Brozan, 1533), sv. Petr (křtitelnice z Litoměřic, 1524) či svatý Bartoloměj (zvon z Radonic, 1515). Kutnohorský Rafael Klabal jej pak v roce 1563 na zvonu z Čestína přetvořil ve svatého Petra. Většina z uvedených světců měla sice v Mitterově sadě své reliéfy, k těmto zvonařům se však zřejmě nedostaly.

[29] Tomáš z Litoměřic si přizpůsoboval i některé další formy. Když chtěl například na své křtitelnici pro litoměřický farní chrám Všechny svatých zobrazit též patrona města svatého Štěpána (b), vymodeloval jej z dostupné matrice pro svatého Petra (a).



trupu od základu přemodelována. Výsledek se tím od originálu odlišil natolik, že vztah mezi nimi odhalí až oko pozorného a poučeného diváka.

Velkým handicapem, s nímž se čeští zvonaři museli vyrovnávat, byla skutečnost, že z Judenburgu do Čech nedorazil ani jediný reliéf ženské světice. Přitom i jich bylo bezpochyby často zapotřebí. Když kupříkladu zámožní kutnohorští měšťané objednávali roku 1510 u Ondřeje Ptáčka zvon pro zdejší chrám svaté Barbory, jistě si přáli, aby se na něm objevila také postava patronky chrámu a samotného města. Zvonař ve svém repertoáru, sestávajícím převážně z mitterovských forem, reliéf této světice nejspíše neměl, situaci však vyřešil poměrně neotřelým způsobem: Vzal, ať už přímo on, nebo nějaký jím pověřený umělec, dostupný judenburský reliéf svatého Jana Evangelisty, okopíroval jej, vyměnil postavě atributy v ruce a připojil korunu na hlavě. Vznikla tak postava svaté Barbory, která na nás působí velmi přesvěd-

čivým dojmem.^[30] Vedle nepochybných schopností autora reliéfu k tomu jistě přispěla i tradiční dívčí fyziognomie miláčka Páně.

Ke změnám v modelaci forem mohlo ale docházet i neúmyslně, dílčími deformacemi při kopírování. Většinou to nemělo na vyznění reliéfu přílišný vliv, v případě Mitterova svatého Jakuba Menšího to však dokázalo zapříčinit významný posun v ikonografii. Za judenburských dob nesl tento světec v ruce vztyčený symbol svého mučednictví – valchářskou hůl. Ta se skládala z tyče zakončené čtvercovou plochou s vloženým ozdobným čtyřlístem a byla napjatá pomocí natažené struny. Na všech českých variantách, dokonce už na pocínovickém zvonu z roku 1458, však ona struna chybí;^[31a] k jejímu odlomení došlo nejspíše již při samotném kopírování formy v Judenburgu. Následky byly větší, než by se u takové zdánlivé maličkosti dalo očekávat: bez struny totiž atribut nadále nepůsobil jako nástroj na praní prádla, ale spíše jako klíč se čtyřlístou ozdobou, tradiční to symbol svatého Petra. A tak se stalo, že mnozí zvonaři neúplný reliéf nadále chápali a používali coby zobrazení apoštolského knížete, byť tento již v judenburské sadě byl.

Existovaly ale i světlé výjimky. Například pražský Jan Cantarista, který roku 1511 reliéf na křtitelnici z Příbrami doprovodil nápisovou páskou se jménem donátora Jakuba z Humpolce, jehož byl světec jmenným patronem. Navíc domodeloval i onu chybějící strunu, a tak byla po více než padesáti letech původní ikonografie beze zbytku rekonstruována.^[31b]

Od konce patnáctého století se v české architektuře, malířství a sochařství začala ve větší míře projevovat renesance; během několika následujících desetiletí pak postupně sílila, až převládla docela. Před polovinou šestnáctého věku se nový styl výrazněji projevil i ve výzdobě zvonů, což se konkrétně projevilo v bohatším rozvrhu výzdoby, v zavádění pokročilejších typů písma a také ve vytváření nových, stylově aktuálnějších reliéfů.

Zdalo by se, že za této situace bude Mitterovým reliéfům na zvonech odzvoněno. Kupodivu tomu tak úplně nebylo. Ve svém repertoáru je i nadále uchovávali nejvýznamnější zvonaři té doby: mladoboleslavský Petr, pražský Stanislav Klatovský, dokonce i slavný Brikcí z Cimperka. Tito renesanční mistři po mitterovských postavách jistě nesahali z nouze, vždyť měli dispozici dostatek novějších a působivějších reliéfů. Spíše se zdá, že se jejich používáním chtěli vědomě přihlásit k tvorbě svých předků.

O jejich blízkém vztahu ke starým formám leccos vypovídá skutečnost, že jim stálo za to udržet „zastaralý“ styl i v případě, kdy bylo potřeba Mitterovu sadu z nějakých důvodů doplnit o novou matici. Zvláště dobře je to patrné na Brikcího zvonu z Vsesulova, vytvořeném roku 1557, na němž se setkáváme s postavami svatých Petra a Pavla, na první pohled se hlásícími k judenbur-

[30] Judeburská postava svatého Jana Evangelisty, která se v Čechách objevuje například na zvonu z Dlažkovic z roku 1498 (a), posloužila o dvanáct let později Ondřeji Ptáčkovi jako podklad při vytváření postavy svaté Barbory (b).



[31] Nezáměrným odpadnutím struny valchářské hole se původní Mitterův Jakub Menší přeměnil ve svatého Petra (b). Jan Cantarista však původní ikonografii zrekonstruoval a světce použil coby odkaz na donátora své křtitelnice z Příbrami, kněze Jakuba z Humpolce (a).

skému typu.^[32] Porovnáme-li však druhou jmenovanou postavu s původní středověkou formou, s překvapením zjistíme, že se od ní odlišuje! Především je zrcadlově obrácená, nemohla tedy v žádném případě vzniknout kopírováním původní matrice. Bezpochyby zde muselo dojít k vymodelování zcela nové formy, při němž se renesančnímu umělci podařilo rukopis judenburského gotického mistra přejmout tak dokonale, že kdybychom neznali původní reliéf, asi bychom novou verzi bez potíží považovali za středověké dílo.

Proč ale zvonař podstoupil něco tak namáhavého a pracného, jako je vytváření nové formy? S největší pravděpodobností jej k tomu vedly kompoziční důvody. Chtěl zřejmě zvýšit účinek a význam uprostřed umístěného motivu a pro tento účel byla přítomnost apoštolských knížat Petra a Pavla



[32] Ve výzdobě zvonu z Vsesulova z roku 1557 se spojují pokrokové prvky s odkazy na tradici předchozího období. Nalezneme zde proto i Mitterova svatého Petra a svatého Pavla, který byl nově domodelován podle původní formy (zcela vlevo).

Autor zvonu, Brikcí z Cimperka, byl ve své době zřejmě nejvýznačnějším zástupcem zvonářského řemesla. V Praze měl velkou dílnu, která zásobovala svými výrobky celé Čechy; za zásluhy jej dokonce císař Rudolf II. povýšil do šlechtického stavu.



[33] Renesanční zrcadlovou variantou původní Mitterovy formy je i reliéf svatého Jakuba Většího na zvonu z Vitic, vytvořeném roku 1560 Rafaelem Klabalem z Kutné Hory.

více než vhodná. Obě postavy se však v původní sadě obracely stejným směrem, což by výsledný dojem zhatilo. Proto vyvstala potřeba jeden z reliéfů přeformovat.

Uvedený případ nebyl ve své době ojedinělý. K podobné přeměně došlo také na zvonu z Vitic, vytvořeném roku 1560 Rafaelem Klabalem z Kutné Hory.^[33] Zrcadlově obrácen je zde svatý Jakub Větší, a to tak, aby mohl komunikovat se svatým Filipem, zachovávajícím původní judenburskou formu. Drapérie nového, tedy spíše staronového reliéfu si i v tomto případě do velké míry zachovává své původní traktování, a to včetně výrazného,

rubově převráceného záhybu v dolní části krčního lemu. Atribut mušle je sice u novější varianty vyzdvižen poněkud výše, jedinou výraznější změnu však představuje nasazení poutnického klobouku na původně prostovlasou hlavu. Původní styl je u Klabala imitován podobným způsobem jako u Brikcího zvonu, můžeme tedy snad předpokládat, že obě formy zhotovil jeden a tenýž mistr. Je též možné, že kromě oněch dvou představených postav tehdy vzniklo ještě několik dalších, dnes neznámých „staronových“ reliéfů.

S původními judenburskými reliéfy se setkáváme ještě v několika následujících desetiletích. Rekord v tomto ohledu drží zřejmě trůnící Kristus, zdobící ještě křtitelnici z Luštěnic, datovanou do roku 1583. Mitterovské formy, v té době již více než sto padesát let staré, tím prokázaly svoji neobyčejnou životaschopnost.



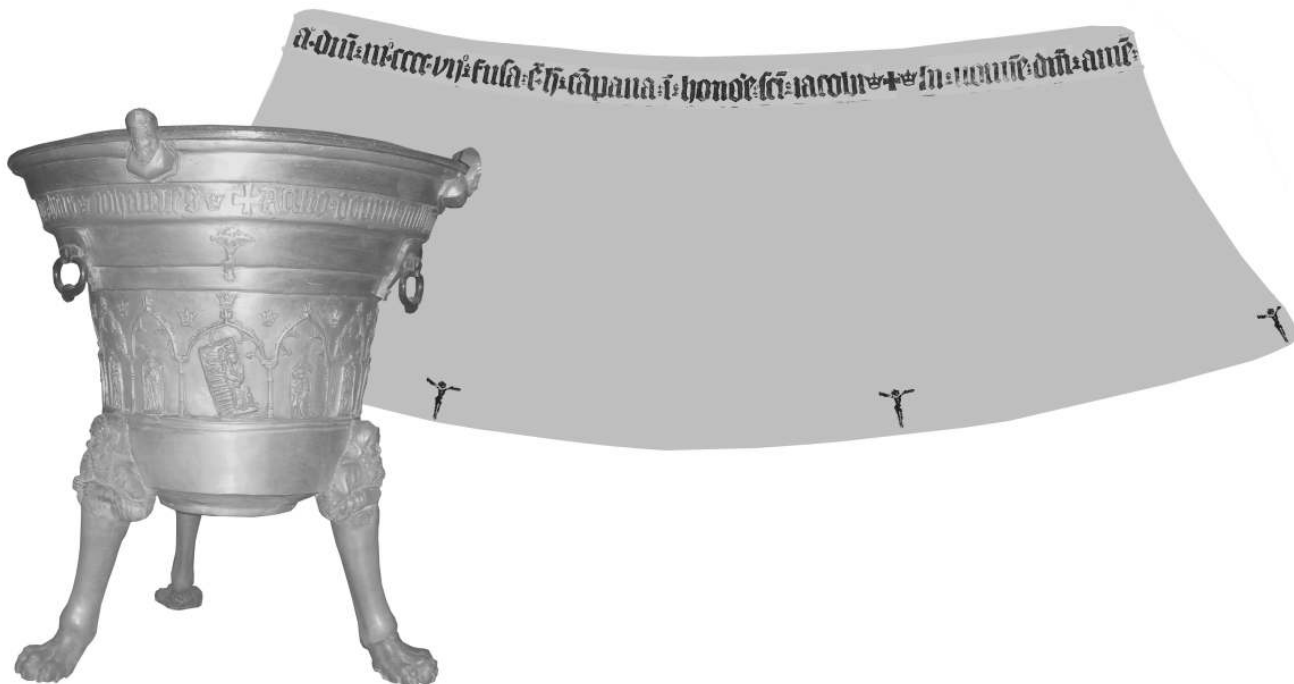
PŘÍBĚH PÁTÝ
DOMOV A CIZINA

Role, kterou se hrála mitterovská sada reliéfů v českém prostředí, byla jistě velmi významná. Mýlili bychom se však, kdybychom se domnívali, že zde mimo ni žádné další formy neexistovaly. Vždyť v době příchodu judenburských reliéfů již za sebou měla česká tradice výzdoby kovo-
lijeckých děl přinejmenším několik desetiletí samostatného vývoje: reliéfní výzdobu zde totiž nesly již památky datované do samého počátku čtrnáctého století. Spíše než o zvony se v těchto případech jedná o jim blízké příbuzné cí-
nové křtitelnice; u nich totiž neexistovala žádná muzikální omezení, a tak mohl být jejich povrch od počátku bohatě vyzdoben. Oba zmíněné druhy uměleckých děl přitom zhusta vytvářeli jedni a tiž mistři, což se projevilo ve zvonovitém tvaru křtitelnic, pro Čechy specifickém.

Již nejstarší dochovaná křtitelnice, zhotovená roku 1406 pro podlažický klášter (dnes v kostele svatého Ducha v Hradci Králové), je bohatě zdobená. Její povrch člení vzosná arkatura z lomených oblouků posázených kraby, pod nimi se pak nacházejí reliéfy s postavami světců. Podobný rozvrh má též výzdoba dalšího, o osm let mladšího díla z pražského chrámu Panny Marie před Týnem.^[34a]

Světecké reliéfy na těchto křtitelnicích, počtem přesahující desítku kusů, zobrazují především evangelisty a české zemské patrony. Všechny je navzá-
jem spojuje především zasazení do polygonálních rámců, podobný je ale též způsob modelace drapérií. Z nich silně vyzařuje duch krásného slohu, což je patrné například na opakujícím se trojúhelném záhybu pod odlehčenou
nohou některých postav skupiny, na takzvaném českém kolenu.

Na rozdíl od představených křtitelnic byly zvony ještě na počátku patnáctého století většinou zdobeny jen velmi střídmě a ony polygonální světecké reliéfy se zde neuplatnily. Počátky zvonové výzdoby jsou přesto s konvářskými realizacemi nedílně spojeny. Dosvědčuje to vzhled zvonu z Vetlé z roku 1407, jenž je prvním doloženým českým zvonem s výraznější figurální vý-
zdobou.^[34b] Tento nástroj byl sice v devatenáctém století přelit zvonařem Bellmannem, o jeho vzhledu si však můžeme udělat dobrou představu na zá-
kladě dvou dokumentů, vzniklých ve třicátých letech devatenáctého století a chovaných v pražském Archivu Národního Muzea. Konkrétně se jedná o faksimili nápisu z takzvané Pachlovy sbírky a o popis zvonu z pera kněze Adalberta Wahnera.¹ Z těchto zdrojů se dozvídáme, že formulace nápisu na vetelském zvonu se nápadně podobala znění textu na již zmíněné týnské křti-
telnici. Navíc byly oba sestaveny z naprosto stejných liter, a tak je více než pravděpodobné, že jak křtitelnici, tak zvon vytvořil jeden a tentýž autor. Kon-
vářská zkušenost vetelského mistra se pak znatelně promítla i do jeho zvo-

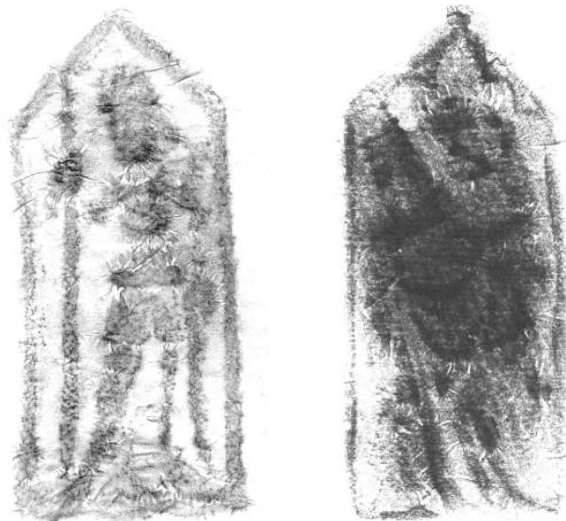


[34] Autor křtitelnice z roku 1414 z kostela Panny Marie před Týnem (a) v Praze vytvořil zřejmě i zvon z Vetlé z roku 1407 (b), jehož tři reliéfy s ukřižovaným Kristem jsou prvními známými příklady figurální výzdoby na českých zvonech. Stejná provenience se odrazila nejen ve shodném typu písma a formě ukřižovaného Krista, ale též v umístění reliéfu u širšího okraje nádoby, což je pro zvonařství jinak krajně netypické.

nařské realizace: širší okraj zvonu totiž ozdobil stejným způsobem, jaký se uplatňoval na křtitelnicích, tedy pomocí trojice pravidelně rozmístěných reliéfů Ukřižování, vzešlých navíc nejspíše ze stejné formy jako u týnské křtitelnice.

Podlažická a týnská křtitelnice sloužily jako významný inspirační zdroj též v době pohusitské. Zvláště konváři z tohoto pramene rádi přejímali jak celkové rozvržení výzdoby, tak také formy jednotlivých reliéfů. Prvním, kdo se z tohoto zdroje poučil, byl mistr Tomáš Pražský, jenž roku 1448 vytvořil křtitelnici v Roudnici nad Labem. Později jej pak následovali například autoři křestních nádob z pražských kostelů svatého Štěpána (1462) a svatého Jindřicha (1487).

Výzdobou křtitelnic se však inspirovali také zvonaři, jejichž díla začala být právě v pohusitském období bohatěji zdobena. V návaznosti na dřívější tradici, symbolizovanou vetelským zvonem, tito mistři často sahalí po formě Krista ukřižovaného na větrovém kříži. Tento motiv, charakteristický pro porýnské sochařství třináctého století,¹¹ se tak poněkud paradoxně stal symbo-



[35] Polygonálně orámované reliéfy světců z předhusitských křtitelnic se na zvonářských realizacích uplatnily až překvapivě pozdě. Se svatým Václavem se setkáváme teprve roku 1487 na pražském svatojilském zvonu zdejšího mistra Jeronýma (a), svatého Petra pak použil zvonář Bartoloměj dokonce až v roce 1511 na svém díle z Hořešovic (b). Příklad svatého Mikuláše ze zvonu z benešovského kostela stejného patrocina (1437, c) naproti tomu ukazuje, že v období krátce po husitství světecké postavy vznikaly spíše v nových, z křtitelnic neodvozených formách.

lem domácí české kovolijecké tradice. Na rozdíl od vetelského zvonu již ale reliéf nebyl umisťován na širší, nýbrž na užší okraj zvonu, kde méně rušil výsledný zvuk. Jeho výskyt na jednom díle se zároveň omezil z dosavadních tří kusů na jeden až dva, umisťované většinou pod počátkem nápisu, případně též na protilehlé straně.

Na stejném místě, tedy v horní polovině zvonu a v blízkosti nápisu, se od závěru třicátých let patnáctého století konečně začaly objevovat také stojící postavy světců. Ty však, což je pozoruhodné, nevznikaly ve formách přejatých z křtitelnic, nebo to alespoň nemáme doloženo. Formy pro ně byly vytvářeny nově; ne snad proto, že by reliéfy z křtitelnic nebyly zvonářům dostupné, nýbrž spíše z toho důvodu, že coby typ zobrazující především evangelisty mnohdy nedokázaly uspokojit tehdejší poptávku po reliéfech zobrazujících patrona toho kterého chrámu.^[35]

Judenburské reliéfy, objevivší se v Čechách ve čtyřicátých letech, tedy rozhodně nepřicházely do prostředí, které by zvonovou výzdobu neznalo a nepoužívalo. Přesto se zdá, že svým vzhledem rozhodujícím způsobem ovlivnily

velkou část nově vznikajících českých forem. Je dokonce možné, že byly tyto nové kadluby často zamýšleny jako vědomé doplňky Mitterovy sady, zobrazující světce, kteří v souboru doposud chyběli.

Rozměry, modelací i celkovou koncepcí se Mitterovým postavám blíží například svatý Jan Křtitel, prvně doložený roku 1489 na mladoboleslavské křtitelnici pražské provenience a posléze často používaný kutnohorským zvonařem Ondřejem Ptáčkem.^[36a] Na judenburskou tvorbu zde upomíná především podmračená vousatá tvář, zavinutí postavy do dlouhého, bohatě řaseného pláště a postoj figury, mírně zatočené v kontrapostu, s bosou nohou vyčnívající zpod spodního lemu šatu. Některé Mitterovy postavy připomíná též gesto pravé ruky, poukazující na atribut v levici.

Autor nově vznikající formy se tedy viditelně snažil přizpůsobit vlastní rukopis vyznění dosavadní sady. Svou odlišnou uměleckou individualitu však přece jen docela zapřít nedokázal. Zvláště výrazně se to projevilo v partii roucha, jež obepíná světce volnou nohu. Ta je pročleněna řadou pod sebou umístěných řas, což je motiv, který byl štyrskému mistru naprosto cizí. Zato v Čechách představoval ve spojení s esovitým prohnutím těla tradiční součást uměleckého repertoáru: objevoval se již u soch madon z poloviny čtrnáctého století,^[36b] jeho obliba vrcholila v období krásného slohu v to-ruňsko-šternberské skupině, stále živý však zůstal i v pozdní gotice.^{III}

Snahu o připodobnění se stylu Mitterových reliéfů pozorujeme také u postavy Madony, jež se poprvé objevila roku 1495 na jindřichohradeckém zvonu Ondřeje Ptáčka.^[37] Autor této formy ale nemohl operovat se znalostí původní Mitterovy Madony ani jakékoliv jeho další ženské světice, neboť právě tyto nebyly českým prostředím přejaty.^IV A tak není divu, že opominul většinu výsostných mitterovských znaků: V drapérii nové postavy například nepoužil charakteristické judenburské lámané záhyby, nýbrž mnohem měkčeji působící oblé linie. Plochu pláště pak pročlenil dvojicí mísovitých, mezi rukama rozepjatých záhybů, na obou bocích doprovázených kaskádou, což je vcelku konvenční způsob vycházející z krásného slohu, vícekrát používaný před polovinou patnáctého století.

V Čechách samozřejmě nemohl chybět svatý Václav, jeden z prvních přemyslovských knížat a hlavní patron země.^[38] Tohoto světce zobrazoval již jeden z reliéfů na pozdně lucemburských křtitelnicích, ve druhé polovině patnáctého století pak vznikla ještě další forma, jež se svou celkovou výškou a poměrně mělkou modelací blíží rakouské skupině. Tradice zobrazování tohoto světce zde však způsobila, že se místo volného, všeobjímajícího judenburského hávu prosadilo brnění, zatímco látkové oděnění se omezilo na nepřiliš viditelný pláštík přehozený přes ramena. Srovnávání drapérií, které

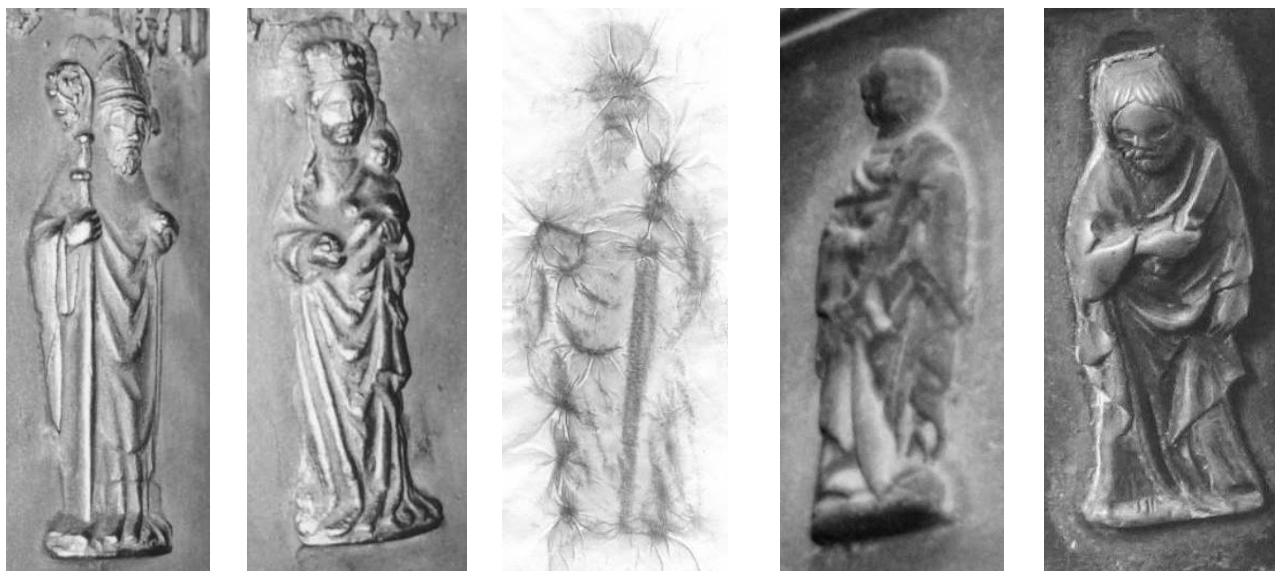
[36] Postava svatého Jana Křtitele (a) se blíží stylu mitterovských reliéfů, a to přesto, že je její původ prokazatelně odlišný. Český tvůrce se nejspíše vědomě snažil o to, aby svým vzhledem do rakouské sady dobře zapadla. Na druhou stranu však vzhled reliéfu ovlivnila i domácí sochařská tvorba, což mimo jiné dokládá podobný způsob řasení drapérie u Madony z děkanského kostela v Broumově z doby kolem roku 1350 (b).



[37] Reliéf Madony, používaný kutnohorským zvonářem Ondřejem Ptáčkem a jeho následovníky (a), se v poněkud pozměněné formě objevuje i u pražského Jana Cantaristy (b). Obě varianty mají stejný postoj i traktování drapérie, místo útlého diadému má však cantaristovská Panna Maria na hlavě nasazenu mohutnou korunu, znak královny nebes. Vzhledem k seříznutí některých okrajových partií tohoto reliéfu a zdatelně setřelejší modelaci se zdá, že primární byla forma Ptáčkova.

[38] Ve dvou variantách se vyskytuje též reliéf svatého Václava. První používal již od devadesátých let patnáctého století Ondřej Ptáček, druhou měl v oblibě litoměřický zvonář Tomáš.





[39] Příklad jedné z možných sad českých zvonových reliéfů: svatý Mikuláš a Madona se k sobě druží svým vzhledem i výskytem na dílech pražských mistrů Hanuše a Jana, u dalších zobrazených postav je již jejich příslušnost k sadě spornější.

jinak poskytuje k hledání formálních shod největší prostor, není proto v tomto případě dost dobře možné. Otázku, zda byl reliéf také zamýšlen jako doplněk rakouské sady, proto není možné uspokojivě rozřešit.

Podobnou úsporností drapériových vzorců se vyznačuje též Kristus Bolestný, oděný pouze do bederní roušky.^[69a] Reliéf se stejnou typologií byl již sice v Mitterově sadě přítomen, jednalo se ale o zobrazení v polopostavě, navíc v měřítku výrazně menším než u ostatních postav. Rozdíl velikostí by zvláště na křtitelnicích, kde se vyskytovalo vícero reliéfů vedle sebe, působil dosti nevyváženě. Nejspíše právě z tohoto důvodu bylo i zde přikročeno k vytvoření nové, rozměrově i kompozičně více odpovídající formy.

Vedle představených forem navazujících svým stylem na Mitterovu sadu vznikaly v českém prostředí samozřejmě i četné samostatné reliéfy. Některé z nich jsou pouhými soliterními díly, jiné se sdružují do menších skupin, spjatých navzájem opět nejen výskytem na dílech určitých autorů, ale také podobným měřítkem, postojem a charakterem modelace. Není samozřejmě možné na tomto místě podrobně popsat všechny vzniklé typy. Přiblížíme si však alespoň několik nejzajímavějších.

Velkou kvalitou se vyznačuje například vysoce plastická postava svatého Mikuláše, která se snad poprvé objevila v roce 1489. Tehdy ji pražský mistr Hanuš použil pro výzdobu svého zvonu pro kostel svatého Kiliána v Ostrově u Davle; později se vyskytovala též na několika dílech jeho spoluměšťana Jana Cantaristy.^[39a] Postoj světce je zde frontální, povrch se vyznačuje peč-

livou modelací a smyslem pro detail. Drapérii dominuje několik mísovitých záhybů, rozprostřených mezi oběma rukama v úrovni pasu, v dolní části se pak uplatňuje série ostře zalomených záhybů, spadajících na podstavec. Stejné charakteristiky vykazuje i reliéf Panny Marie s dítětem, vyskytující se nadto na stejných zvonech.^[39b] Oběma reliéfům propůjčuje jejich velká plasticita a sumární modelace výrazně monumentální účinek, vzhledem k neměnnosti přísně statického postoje a jednoduchému vzorci drapérie snad až poněkud monotónní. Můžeme tu mluvit o jakémsi zárodku sady, k níž se snad družil ještě svatý Pavel z Liboce, případně i některé další reliéfy.^[39c-e]

Podobnou skupinu lze soustředit také kolem postavy svatého Jakuba Menšího, používané v devadesátých letech pražskými mistry Tomanem a Jeronýmem, později přejaté i zdejším mistrem Bartolomějem.^[40a] U tohoto reliéfu zaujme oko divákovo především dlouhý splývavý záhyb ve tvaru písmene C, vycházející od levé ruky a prohnutý směrem dolů, do středu postavy. Podobný drapériový motiv nalézáme také na křtitelnici ve Vrbně nad Lesy, vytvořené roku 1511 Petrem Konvářem z Prahy. Zdobí zde reliéf svatého Jana Křtitele, jehož vysoká kvalita je zřejmá i přes poškození povrchu cínovým morem.^[40b] Na svatého Jakuba Menšího pak v lecčems upomíná i Jakub Větší na zvonech z Psářů (1502) a Teplicka (1508).^[40c] Oba světce spojuje umístění rovně stojící postavy na přímém podstavci, gesto levé ruky svírající zavřenou knihu, poloha pravice se svisle umístěným atributem, v drapérii pak opět onen výrazný záhyb ve tvaru písmene C. Podobný je též typus obličeje s chmurným výrazem, výška modelace se však znatelně liší. Navíc je Jakub Větší asi o tři centimetry menší než Jakub Menší – a tak se nad příslušností této postavy k výše popsané sadě vznáší velký otazník.

[40] Jisté formální paralely, jako například výrazný svislý záhyb ve tvaru písmene C, spojují i tyto reliéfy svatého Jakuba Menšího, Jana Křtitele a Jakuba Většího. Zda však všechny tři vytvořil jeden mistr, nemůžeme s určitostí říci.



Vedle kvalitních reliéfů se samozřejmě občas setkáváme i s díly vyložené nepovedenými. Uvedme si alespoň hrubé reliéfy Václava Klatovského na lounském zvonu a křtitelnici z roku 1517, sražené postavy světců na řípském zvonu Tomáše z Litoměřic z roku 1509 nebo reliéfy na zvonu z pražského kostela svatého Štěpána, neuměle vytvořené bez použití formy.^V Podobné výpadky kvality jsou ale naštěstí mezi českými zvony jen výjimečné.

Z představených příkladů je patrné, že v oblasti zvonových reliéfů vládla poměrně velká pestrost. Formy se nadto snadno přenášely, a tak měla většina zvonařů k dispozici několik odlišných typů. Některé z nich zdědili, jiné převzali od svých učitelů, další si okopírovali od kolegů, zbylé si pak nechali sami vytvořit. Zdá se však, že při používání reliéfů zvonaři většinou pečovali o to, aby se na jednom nástroji pokud možno nacházely prvky s podobným slohovým zabarvením. Pokud to však možné nebylo, bez větších rozpaků vedle sebe kladli i reliéfy velmi odlišné.

Z dosud představených skutečností vyplývá, že zdobení českých zvonů prostřednictvím stojících postav světců je jevem veskrze domácím, vyrůstajícím plynule ze zdejší tradice. Zároveň je ale nepochybné, že na jeho vývoj velmi pozitivně zapůsobily rakouské formy Hanse Mittera. Znatelně se díky nim rozšířil dostupný repertoár, jež do té doby čítal pouze několik solitérních kusů, a svým vyspělým stylem zároveň tyto formy podpořily vznik dalších kvalitně modelovaných reliéfů.

Judenburská sada byla na druhou stranu natolik komplexní a dostalo se jí takového rozšíření, že potřeba dalšího podobně uceleného souboru vystávala již jen zřídka. Proto docházelo spíše jen k dílčím doplněním souboru o postavy světců, kteří u Mittera nebyli zobrazeni. Ke vzniku větších celků se zvonaři odhodlávali jen v případech, kdy z nějakého důvodu neměli judenburskou sadu k dispozici. Je přitom více než charakteristické, že velká část těchto nových sad pochází z okrajových oblastí země, tedy z míst, kde se rakouské formy vyskytovaly přeci jen méně než v Praze a jejím bezprostředním okolí.

Při vývoji snad všech uměleckých oborů hrají vedle domácí tradice důležitou úlohu i zahraniční vlivy a inspirace. V patnáctém století však bylo postavení českých zemí mezi ostatními státy střední Evropy natolik specifické, že to vedle styků politických a hospodářských výrazně ovlivnilo i uměleckou komunikaci, v předchozím období čile kvetoucí. Pohnuté události husitského období způsobily, že Češi získali v okolních zemích pověst nelítostných nájezdníků a nenapravitelných kacířů. Většina dosavadních kulturních kontak-

tů byla zpřetrhána, k jejich úplnému přerušení však na druhou stranu nikdy nedošlo. Po přijetí bazilejských kompaktát v polovině třicátých let a současně proběhnuvším návratu mezinárodně uznávané dynastie na český trůn se země opět stala nedílnou, byť ne zcela neproblematickou součástí křesťanské Evropy. Za vlády Habsburka Ladislava Pohrobka se pak zásluhou správce Jiřího z Poděbrad situace stabilizovala do té míry, až se to stalo příslovečným: „*Za krále holce byla v Čechách za groš ovce*“, říkalo se pak se vzpomínkou na tehdejší hospodářskou prosperitu. Znovu tehdy vzkvétala také mezinárodní obchodní výměna, a tak si starý letopisec mohl s potěšením poznamenat, že „*ze všech zemí okolních kupci jeli s a zboží všelikterá nesechu, když se již Čechové byli pospojili.*“^{VI} Politické kontakty s cizinou pak podporovala skutečnost, že král pobýval většinu času ve Vídni, a mezi Čechami a Rakouskem se proto neustále pohybovala poselstva.

Bylo by tak jen logické, aby se zároveň s politickou a hospodářskou konsolidací obnovovala také umělecká komunikace. V umělecko-historickém bádání však dlouho převládal názor, že česká umělecká tvorba byla husitstvím téměř úplně zdevastována, že země zůstávala odříznuta a žádné výraznější kontakty s cizinou nepřipadaly v úvahu.^{VII} V posledních letech dochází k postupné revizi této představy, přesvědčivých důkazů umělecké výměny s okolními zeměmi však bylo dosud shromážděno jen pomálu.^{VIII} Za této situace může být vzhled do oblasti zvonařství velmi cenný, zvláště vzpomene-li si na události kolem přenosu Mitterových forem. Ty totiž, jak víme, do Čech donesl český zvonař vracející se nejspíše z vandrovní cesty, a to již před rokem 1444. Tato skutečnost dokládá, že nejpozději deset let po lipanské bitvě vyrazili čeští umělci do okolních zemí na zkušenou – a že zde také byli bez větších okolků přijímáni. Pozoruhodná je též rychlost, s jakou k přenosu Mitterovy sady došlo: vždyť od vzniku forem k jejich uvedení do Čech uplynulo maximálně šest let!

S nepochybnými známkami přeshraniční kulturní výměny se setkáváme i na některých dalších českých zvonech, vesměs pocházejících z pozdějšího období. Víceero děl pražských zvonařů z devadesátých let patnáctého století například zdobí reliéf Panny Marie s knihou, který se od převládajícího domácího typu liší svou asymetričností.^[41e] Postava, která na rozdíl od tradičních českých zvyklostí nestojí, ale sedí, zjevně původně náležela k rozsáhlejšímu výjevu Zvěstování: vždyť podle svědectví apokryfů právě ve chvíli, kdy budoucí Matka Boží seděla a četla si knihu, se jí zjevil anděl a oznámil jí budoucí Kristovo zrození.

Odlíšnost reliéfu od domácích tradic zvonové výzdoby nás přivádí na myšlenku o jeho možném zahraničním původu. Směr, jakým bychom se při zkou-

mání cizích vlivů měli zaměřit, nám naznačuje traktování Mariina pláště, jehož ostře zalamované záhyby silně upomínají na nizozemskou malířskou tvorbu první poloviny patnáctého století. Prvotní vzor byl zřejmě velmi blízký takzvanému Triptychu rodiny Méerode, vytvořenému mezi lety 1425 až 1428 slavným nizozemským malířem Robertem Campinem.^[41a] Vzhledem k dílčím odlišnostem v provedení obou děl a k velké vzdálenosti Nizozemí a Čech nelze předpokládat, že by vztah mezi umělci byl přímý. Mnohem spíše je třeba uvažovat o existenci mezistupňů, svou roli při přenosu mohly snad sehrát i grafické listy.

Poměrně blízkou analogii zvonového reliéfu Zvěstování přitom nalezneme ve sbírkách Národní galerie v Praze, konkrétně na deskovém obraze z poloviny patnáctého století,^[41b] jehož původ bývá někdy hledán v oblasti jižních Čech.^{IX} Na rozdíl od zvonového reliéfu však v tomto případě Marie nedrží pravou ruku na prsou, nýbrž jí ukazuje do knihy. Též drapériové schéma je zde odlišné, bohatší. Naproti tomu hliněný reliéf, dochovaný v muzeu v německém Krefeldu, se se zvonovou variantou shoduje jak v měřítku, tak také v modelaci a detailech.^[41c] Je proto více než pravděpodobné, že zvonová forma vznikla jeho přímým okopírováním.

Nizozemské umění bylo od konce čtrnáctého století jedním z nejdůležitějších pramenů inspirace umělců v zaalpských zemích. V českých sbírkách se ale s díly ovlivněnými Nizozemím setkáváme jen zřídka, existence zvonového reliéfu čtoucí Marie je proto velmi cenná a obohacující. Ještě výraz-

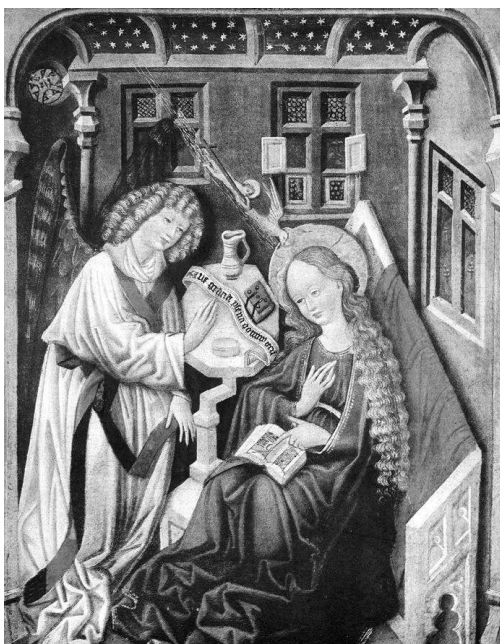
[41] Reliéf čtoucí Panny Marie, objevující se na českých zvonech od 90. let 15. stol. (a), vznikl nejspíše okopírováním a vyříznutím z formy pro hliněný reliéf Zvěstování, jehož jeden otisk vlastní muzeum v Krefeldu (b). Vzdálenější paralelu nacházíme v deskovém obraze z Národní galerie v Praze (c, kol. 1450); typ samotný pak pochází z Nizozemí počátku 14. století, z okruhu kolem Roberta Campina, tvůrce slavného Triptychu Méerode (d, 1425 až 1428, New York, Metropolitan museum).



nějším dokladem působení nizozemského umění u nás je pak zvon „Willebort“ z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Ústí nad Labem z roku 1519.^[42] Jeho autorem totiž není žádný z domácích mistrů, nýbrž Pieter Waghevens z holandského Mecheln.

Nizozemští zvonáři ve střední Evropě čas od času působili: například Gerhard de Wou z Kampen slil roku 1497 v německém Erfurtu největší a snad i nejkrásnější středověký zvon, slavnou „Gloriosu“. Pro Německo občas pracovali také někteří členové rodiny Waghevensů.^X V českém prostředí však činnost žádného z těchto mistrů doložena není. Ústecký zvon tak zde zůstává unikátním zjevem, a to nejen co do původu autora, ale též svou výzdobou. Její působivost nedokázala zcela setřít ani koroze způsobená nechvalně známými ústeckými imisemi: horní okraj zvonu obkružuje neobvykle bohaté krajkové kružboví, plášť pak zdobí celá šestice výrazných kruhových medailonů. V nich se nacházejí polopostavy svatého Petra, svatého Ondřeje, svatého biskupa, Panny Marie a svatého Wilibroda, patrona zvonu a zároveň i patrona nizozemské diecéze Utrecht. Poslední medailon je pak vyhrazen zvláště progresivnímu výjevu se svatým Kryštofem, zasazeným do hluboce pojatého krajinného rámce.

Pokročilá výzdoba ústeckého zvonu se bohužel v domácím prostředí nese-tkala se sebemenší odezvou. To však neznamená, že by čeští zvonáři museli být k impulsům ze zahraničí nutně necitliví. Však jsme již mohli pozorovat, s jakou chutí Češi přejímali formy judenburských apoštolů či nizozemské





[42] Zvon z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Ústí nad Labem od nizozemského zvonáře Pietera Wagheuwense z Mecheln je v Čechách natolik ojedinělým zjevem, až nás to vede k pochybnosti, zda nebyl do Ústí přenesen teprve později, několik desítek či dokonce stovek let po svém vzniku. Vždyť i hlavní oltář ústeckého farního kostela pochází z Pirny, kde jej na počátku sedmnáctého století zakoupil ústecký primas Arnošt Schösser (Bobková 1997). Nečetné dochované písemné zprávy z počátku patnáctého století se o zvonu sice nezmiňují, nalezneme jej však

v elegické knize *Usta ad albim delineata*, sepsané roku 1614 zdejším měšťanem Janem Tichtenbaumem (s. 103). Zde jsou vypočítány všechny Schösserovy úspěchy a zásluhy, takže pokud by zvon přinesl do města právě on, spisovatel by tuto skutečnost určitě neopomněl zmínit. Zdá se proto i nadále nejpravděpodobnější, že zvon byl od samého počátku určen pro Ústí.

Panny Marie. Tyto motivy však svou formou v podstatě odpovídaly domácí tradici zvonové výzdoby, naproti tomu ústecké reliéfy, zvláště onen se svatým Kryštofem, se od ní výrazně odlišovaly. Nadto se ústecký zvon a s ním i gotické prvky jeho výzdoby v Čechách objevily až poměrně pozdě. V roce 1517 se totiž už i ve zvonařství začala uplatňovat renesance, a na nějakou důkladnější recepci tak prakticky ani nezbýval čas.

Jisté pozornosti se zato v Čechách dostalo dalšímu zahraničnímu typu zvonové výzdoby. Ta využívala k ozvláštňení povrchu zvonu takzvané poutní odznaky, což byly malé z cínu zhotovené předměty, které si zbožní poutníci kupovali ve slavných náboženských centrech coby doklad a připomínku vykonané cesty. Zvonaři jejich otisky občas přenášeli na formu svých zvonů, tento



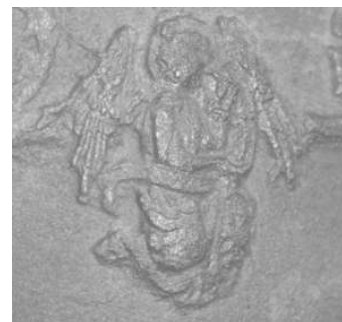
[43] Zvon z Votice (a) z poslední čtvrtiny patnáctého století s českým textem („tento...“) je po německém způsobu vyzdoben poutním odznakem. Zobrazen je však ryze domácí světec, svatý Prokop. Odznak sám, zhotovený zřejmě kolem roku 1380 (c), i jeho starší kolega (b) pocházejí zřejmě z Prokopem založeného benediktinského kláštera v Sázavě (Stará 1988, s. 142).

zvyk byl ale charakteristický spíše pro německé země a v Čechách se po dlouhou dobu uplatňoval jen na dílech autorů nečeského původu.^{XI} Neznámého pražského zvonaře, tvůrce zvonu z Votice, však tento způsob zaujal natolik, že se jej na konci patnáctého století rozhodl přetlumočit do domácí řeči.^[43] Místo zahraničních poutních odznaků použil plaketu ze sázavského kláštera, na níž je ve stylizované krajině zobrazen zakladatel kláštera a český zemský patron svatý Prokop, kterak se levou rukou opírá o hůl, po níž se sápe ďábel.^{XII} Výjev pak nedoprovodil textem německým ani latinským, nýbrž ryze českým.

Domácí zvonařství však nemuselo vždy nutně vystupovat pouze v roli pasivního příjemce. Samo se, byť již zdaleka ne tak často, mohlo stát pra-



[44] Na zvonu z polských Spytkowic, vytvořeném roku 1513 (a), spatřujeme stejný reliéf anděla jako na zvonu z Černoučku z roku 1457 (b). Zajímavé je přizpůsobení reliéfu novému účelu, rozměru a formátu, čehož bylo dosaženo seříznutím spodní části motivu. Všechny čtyři postavy jsou symbolickými zobrazeními evangelistů. Připojené nápisové pásky, jejichž texty nebyla zvonovina v žádném případě schopna zachytit, svědčí o tom, že reliéfy vznikly okopírováním předmětů plnících původně jinou funkci, například zlatnických aplikací na deskách rukopisů.



menem inspirace pro další oblasti. Na tento směr umělecké výměny poukazuje například reliéfy se symboly evangelistů, nacházející se v nápisu na zvonu z polských Spytkowic z roku 1513.^[44a] Zde se totiž mimo jiné setkáváme s fragmentem reliéfu klečícího anděla s páskou, jehož znatelně kompletnější verze s více detaily se v Čechách objevila již v roce 1457 na zvonu z Černoučku.^[44b] Ostatní tři spytkowiczské medailony se symboly evangelistů naproti tomu nacházíme na radonickém zvonu Tomáše z Litoměřic, odlitém roku 1516,^{XIII} tedy až celé tři roky poté, co vznikl polský zvon. Ovlivnění mohlo tedy v tomto případě probíhat oběma směry, z Čech i do Čech. To nám opět ukazuje, jak složité a komplikované mohly být cesty, jimiž se ve středověku jednotlivé formy ubíraly.



PŘÍBĚH ŠESTÝ
ZA CO MŮŽE DONÁTOR?

Doposud jsme se zabývali především způsobem, jak výzdobu zvonů ovlivňovali zvonaři a tvůrci reliéfních forem. Nyní nastává příhodný čas, abychom se blíže seznámili také s další, do této chvíle nezmíněnou skupinou osob, jež byla se vznikem zvonů nedílně spojena – s jejich objednateli.

Do čtrnáctého století si zvony často nechávaly zhotovovat přímo církevní instituce, pro něž byla díla určena. Zejména tak činila řeholní společenstva; zvon z Břevnovského kláštera z roku 1313 si například objednali zdejší benediktini, zastoupení opatem Bavorem ze Strakonice.^I Vedle toho ale jistě už tehdy existovaly také soukromé donace jednotlivců, přičemž se zprvu nejspíše jednalo především o panovníka nebo někoho z vyšších církevních hodnostářů. Podle údajů roudnického nekrologia, vypočítávajícího dobrodince kláštera, dal například dvacet kop grošů „na odlití zdejšího velkého zvonu v Kristu velmi vážený otec a pán Zbyněk, arcibiskup pražský“ († 28. září 1411).^{II} Tento muž však nebyl jen arcibiskupem, zároveň patřil k příslušníkům významného šlechtického rodu Házmburků. A právě šlechtici tvořili tehdy i později další velmi důležitou skupinu objednavatelů zvonů. Od konce čtrnáctého století se k nim stále častěji družili také zámožní měšťané: v roudnickém nekrologiu to dokládá zápis o roudnickém kupci Vincenciovi, „pro nějž byl koupen velký zvon za padesát kop grošů“.^{III} V pohusitské době se pak rozšířil zvyk, že se na nástroje skládali přímo věřící té které farnosti. Za tímto účelem se vyhlašovaly sbírky peněz či materiálu, spravované většinou farářem, který též posléze vyjednával se zvonařem o podmínkách a průběhu zakázky. O odlití některých dalších nástrojů se pak zasazovaly i městské rady, některé zvony dokonce zůstávaly ve vlastnictví obce a sloužily mimo jiné také k obecním účelům, například ke svolávání schůzí radních.^{IV}

Motivy vedoucí k pořízení zvonu mohly být rozličné povahy. Nejčastěji se dotýkaly oblasti víry a náboženství, a to zvláště v případech, kdy nástroj objednávali přímo věřící dané obce. Těm šlo zajisté především o získání posvěceného prostředku ohlašujícího počátky mší, zdobícího významné církevní svátky a doprovázejícího jednotlivce při důležitých okamžicích jeho životní pouti, například při svatbě nebo pohřbu. Zároveň mělo takové dílo svým hlasem a vzhledem velebit Boha, svého pravého stvořitele.^V

U donátorů-jedlivců, ať již duchovních, šlechticů nebo měšťanů, se k těmto zbožným úmyslům zhusta družily i myšlenky na demonstrování a upevnění vlastního společenského postavení. Vždyť zvon byl předmětem velmi cenným a ceněným, a to jak ve významu duchovním, tak také materiálním. K jeho vzniku bylo totiž potřeba shromáždit velký objem mědi a cínu, jejichž cena byla vzhledem k náročnému způsobu dolování a vzpracování ne-



[45] Na iluminaci z krakovského Behaimova kodexu z počátku šestnáctého století si donátor, nejspíše duchovní, právě přišel v doprovodu další osoby vybrat do kovolijecké dílny zvon. Zvonař mu ukazuje již hotové nástroje, z nichž největší nese na plášti reliéf Ukřižování s Pannou Marií a svatým Janem. Není ale pravděpodobné, že si zákazník koupí právě tento zvon: ochudil by se tak o možnost ovlivnit výzdobu podle svých speciálních požadavků a nechat zvon opatřit svým jménem, erbem, nebo reliéfem oblíbeného světce. Větší zvony se ostatně bez přímé objednávky zhotovují jen málokdy, jsou totiž příliš drahé. A tak si do zásoby zvonař obvykle odlévá pouze jednoduše zdobené zvonky menších rozměrů. Pozorovaný zvon tedy nejspíše patří jinému objednavateli, náš donátor se pohledem na něj nejspíše jenom inspirovuje a pak se zvonařem dojedná konkrétní podmínky své vlastní zakázky.

malá. Právě z tohoto důvodu stál dříve zmíněný zvon z Roudnice celých padesát kop grošů; zvon objednaný roku 1377 lužickým městem Zhořelcem pak dokonce kop šestasedmdesát, což představovalo ve své době hodnotu tří dobře vybavených měšťanských domů.^{VI}

Skutečnost, že výrobu zvonu financovali, dávala objednavatelům jistě určité pravomoci. Minimálně rozhodovali o dimenzi zhotovovaného nástroje, s níž nedílně souvisela i výška vydávaného tónu. Obě tyto hodnoty byly přitom závislé především na movitosti donátora, neboť cena zvonu se určovala podle váhy použitého kovu.^{VII} Nadprůměrně veliké zvony byly proto obzvláště ceněné.

Mimo velikosti se donátoři vyjadřovali pravděpodobně také k vzhledu a výzdobě jimi objednávaných zvonů. Otázkou však je, jak se toto privilegium projevilo konkrétně. Podrobnější písemné smlouvy o zhotovení zvonu, které by nám tuto otázku nejspíše mohly zodpovědět, ze středověkých Čech zatím neznáme;^{VIII} navíc je možné, že leckteré přání zaznělo pouze ústně. Naštěstí se ale přeci jen zachoval jeden písemný pramen, z něhož lze o úloze donátora vysoudit více. Jedná se o poslední pořízení jindřichohradeckého měšťana Hanuše Kanura, který roku 1461 na smrtelné posteli před přísežnými svědky prohlásil: „*Item z téhož statku svého a z listu nadepsaného poručíem, kšaftuji a konečně rozkazují, aby poručníci moji nadepsaní koupili šedesáte centněřův mědi a patnácte centněřův cínu, a z toho aby dali zvon slíti, a ten zvon k kostelu osadniemu Matky božie ve hradci Jindřichově aby byl oddán, a slit aby byl ve jméno svaté Trojice, panny Marie Matky Božie a všech svatých. A ty všecky náklady, kteréž na slitie toho zvonu i jiné všecky potřeby tohoto mého rozkázanie, aby šly z mého statku skrze poručníky.*“^{IX}

Blížící se hodina smrti zapříčinila, že umírající donátor musel v závěti uvést veškeré své požadavky a přání týkající se budoucí zakázky. Jak můžeme pozorovat, soustřeďovaly se tyto především na otázku zasvěcení budoucího zvonu. Kanurem objednaný nástroj se bohužel do dnešních dnů nezachoval, a tak lze o jeho výzdobě jen těžko něco soudit. Zkušenosti s jinými, dosud existujícími zvony z té doby však hovoří o tom, že se zasvěcení určitému světci na zvonu projevilo především v partii nápisu. Dá se tedy předpokládat, že na jindřichohradeckém díle bylo možno číst přibližně tento text: „*ke cti a chvále svaté Trojice, Panny Marie Matky Boží a Všem svatým*“. Předpokládalo se též, že se světci zmínění v nápisu objeví v podobě reliéfů na plášti zvonu; v krumlovském případě připadá ze známých typů zvonových reliéfů v úvahu především postava Madony.



[46] Příklady vizuální prezentace osob spjatých se vznikem zvonu. V Benešově se erb majitele panství Jaroslava ze Šternberka objevuje na tradičním místě na plášti zvonu (a), vedle toho jej ale nalezneme také na přední straně ramen úchytové koruny (b). Neobvyklou výzdobu v podobě dvou zkřížených sekyr nese zvon z Bohuslavic z roku 1516, vytvořený některým z královéhradeckých mistrů. Jedná se o znamení cechu řezníků, je tedy dosti pravděpodobné, že dílo objednala a zaplatila právě tato řemeslnická korporace.

Kanurův testament naznačuje, že objednavatelé ovlivňovali, podobně jako například v případě donace oltářů, především otázku zasvěcení. Ta se pak přímo promítala do námětu výzdoby, v případě zvonů konkrétně do výběru jednotlivých světců. Sám Kanur, zasažený zřejmě ještě křesťanským étosem pokory, se spokojil pouze s tímto privilegiem a v zadání zakázky se žádným způsobem nesnažil zdůraznit vlastní osobu. Zvláštní povaha zvonu jako předmětu, který přetrvá věky a kolem nějž se vznáší atmosféra téměř posvátná, však některé jiné objednavatele přeci jen pohnula k přání, aby na jeho plášti byli nějakým způsobem zvěčněni. Nejčastěji se to dalo zapojením jejich jména do textu nápisu či usazením příslušného erbu na plášť zvonu.^[46c] Musíme ale uznat, že ve středověku k této zjevné sebeprezentaci nedocházelo ani zdaleka tak často a v takovém množství, jako tomu bylo později v renesanci.

Za otisk donátora, a to v doslovném smyslu slova, můžeme považovat též otisky pečeti církevních institucí, které se objevují na některých zvonech ze čtrnáctého století. S mandorlovitým znakem opatřeným postavou Madony se setkáváme například na malém zvonku z Doksan.^X Podobnou pečeť, jíž se nejspíše stvrzovaly listiny v minoritském klášteře v Benešově, nese i nápi-

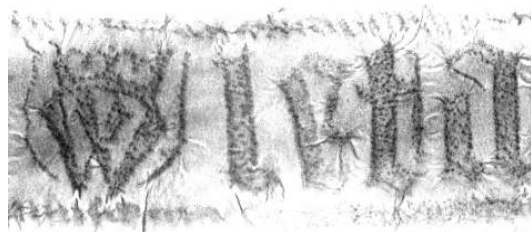


[47] Zvon z Benešova z roku 1483 podtrhuje svou velikostí a bohatou výzdobou prestižní povahu zakázky. Několikrát se zde setkáváme s erbovním štítem s osmicípou hvězdou, tedy se znakem majitele panství Jaroslava ze Šternberka. Šestice menších erbů je usazena na předních stranách ramen úchytové koruny, což je motiv neobvyklý, neboť tento prostor je jinak zdoben maximálně prostým pletencovým ornamentem. Největší exemplář erbu pak dominuje výzdobě odvrácené strany pláště, nad níž vystupuje tak výrazně, až to může vyvolat obavy o čistotu tónu zvonu.

Zajímavý je motiv šňůry obíhající kolem celého horního okraje zvonu a ukončené na přední straně uzlem. Podobný úvaz se objevuje také na několika dalších českých gotických zvonech (Vrchotovy Janovice 1457, Boršov 1495, Mory), jeho význam však zatím bohužel nebyl uspokojivě objasněn.

sový pás na zvonu mistra Rutgera z roku 1322, umístěném dnes právě v blízkosti ruin jmenovaného konventu.^[1b]

Osobnost objednavatele se do výzdoby zvonů snad mohla promítnout ještě jiným, skrytějším způsobem. Donátor se totiž mohl hypoteticky zasadit o to, aby na jím objednávaném díle byl zobrazen světec, kterého uctíval coby svého jmenného patrona. Takovýto ideální kryptoportrét se zatím bohužel u žádného zvonů nepodařilo konkrétně prokázat, neboť u převážné většiny z nich jméno donátora neznáme. Velmi pěkným dokladem tohoto zvyku je však křtitelnice z Příbrami z roku 1511, objednaná knězem Jakubem z Humpolce a ozdobená reliéfem svatého Jakuba Většího.^[31a]



[48] Zvon z kutnohorského chrámu svaté Barbory byl odlit roku 1510, v době vlády Vladislava Jagellonského a jeho syna Ludvíka. Byl proto ozdoben korunovanými iniciálami obou panovníků (a, b). Menší verze vladislavského W se ale na českých zvonech objevovala již dříve, například na smíchovském zvonu Tomáše Pražského z roku 1493 (c).

Jedním z nejzajímavějších příkladů osobní prezentace je zvon z kostela svatého Mikuláše v Benešově, vytvořený roku 1483 zvonařem Václavem z Velvar. Jeho výzdoba totiž velmi výrazným způsobem akcentuje majitele panství Jaroslava ze Šternberka. S jeho jménem se samozřejmě setkáváme v nápisu; šternberský erb pak spatříme jak na plášti zvonu, tak také na přední straně ramen úchytové koruny.^[47] Za další odkaz na jeho urozenou osobu lze považovat i úvodní reliéf v nápisu, zpodobující vzor křesťanského rytíře, svatého Jiří.

Při tak mohutné osobní prezentaci, jakou jsme si právě představili, by se zdálo samozřejmé, že zvon objednal sám Jaroslav. Avšak není tomu tak. Podle údajů latinsky psaného nápisu byl sice nástroj opravdu zhotoven „za panování vznešeného Pana Jaroslava ze Šternberka“, zadavatelem této zakázky byl však „ctný Jan z Prahy, plebán zdejšího kostela“. Jednalo se tedy o zakázku iniciovanou představitelem farnosti, potažmo samotnými věřícími. Zdůraznění osoby majitele panství proto nevyplývá ani tak z jeho bezprostřední účasti na zakázce, jako spíše z poddanského postavení přímých objednavatelů zvonu a snad též z jejich jejich jisté devótnosti vzhledem k vrchnosti. Budiž nám tento případ varováním, že ne všechna umělecká díla, na nichž je nějakým způsobem připomenut šlechtic, byť se třeba dobou vzniku shodují s časem jeho panování, musela vzniknout za jeho přímého přispění, potažmo i jen pouhého vědomí.

Zdůrazňování osob nadřazených donátorům není ostatně u českých zvonů zcela neobvyklé. Týká se nejen několika dalších šlechticů, ale v mnohem větší

míře také osoby samotného panovníka. V závěru patnáctého století začali například někteří pražští zvonáři do prostoru nápisových pásů svých zvonů umisťovat erbovní štítek s korunovaným písmenem W, tedy znak krále Vladislava Jagellonského. Přitom převážná většina z nich se svým vznikem na panovníka bezprostředně neváže.^[48c]

Ještě bohatěji byl panovníkův majestát prezentován na zvonu pro kutnohorský chrám svaté Barbory, objednaném roku 1510 zdejšími měšťany u mistra Ondřeje Ptáčka. Výzdobě tohoto nástroje nedominují ani tak postavy jeho patronek Panny Marie a svaté Barbory, jako spíše monumentální korunované iniciály krále Vladislava a jeho syna Ludvíka. Prezentace samotných donátorů je oproti tomu o poznání skromnější, v nápisu je zmíněno jméno purkmistra Jana Hanykejře, na plášti zvonu se pak nachází nevelký erb měšťanské rodiny Smíšků.^[48a,b]

Není zcela zřejmé, zda se donátoři kromě výběru motivů vyjadřovali též ke stylovému vyznění zvonové výzdoby. Dosavadní zkoumání vývoje tvorby jednotlivých mistrů naznačují, že spíše nikoliv. Osobní styl zvonáře, charakterizovaný především výběrem písma a typikou používaných reliéfů, se vyvíjel většinou pozvolna, bez patrného zásahu zvenčí. Jen výjimečně lze v případech, kdy se objevily některé dílčí novinky, připustit i vliv donátorova přání. Takovým případem by snad mohlo být nahrazení tradičního gotického písma modernější kapitálou, které se v tvorbě Tomáše z Litoměřic událo v roce 1534. Jistou zásluhu na tomto jevu totiž snad mohla mít prestižní zakázka na zhotovení zvonu pro Velké Žernoseky, jejichž majitelem byl litoměřický krajský hejtman a jeden z předních šlechticů království Vilém Kamýcký ze Lstiboře, který měl jistě zájem na tom, aby zakázka pro kostel na jeho panství byla dostatečně reprezentativní, novým způsobem pojednaná. Iniciátorem nového typu písma mohl být proto spíše tento šlechtic než zvonář sám.

Otázka stylu jistě nebyla lhostejná ani ústeckým měšťanům, kteří se roku 1519 s objednávkou zvonu pro farní kostel neobrátili na žádného z domácích mistrů, nýbrž na vzdáleného nizozemského zvonáře Waghewense.^[42] Tím samozřejmě vyvstaly další náklady, neboť mimo obvyklých položek musela být zaplácena i cesta zvonáře nebo dokonce zvonu samého z Mecheln až do severních Čech. Důvodem, proč se Ústečtí přesto rozhodli takové „zbytečné“ komplikace podstoupit, byla jistě především snaha získat dílo zvláštní a neobvyklé, které jinde nemají. Zvláště lákavá byla možnost předstihnout v tomto ohledu konkurenční Litoměřice, s nimiž město soupeřilo v obchodních záležitostech.^{XII} Od zvonu nizozemského původu, odlišujícího se svou výzdobou od veškeré domácí produkce, se totiž dalo oprávněně očekávat, že zastíní

i majestátného litoměřického „Václava“, odlitého roku 1510 kutnohorským Ondřejem Ptáčkem a Tomášem z Litoměřic.

Ústecký případ je však mezi českými zakázkami přeci jen velkou výjimkou. Obyčejně vzhled zvonu mnohem výrazněji než přání donátora limitoval počet, kvalita a stylové vyznění forem, které měl zvonař k dispozici, roli hrála i jeho ochota a schopnost pořizovat si formy nové. Způsob, jakým se vyrovnávali se stylovou stránkou, byl přitom u různých zvonařů odlišný: jedni vedle sebe bez skrupulí umisťovali postavy stylově naprosto nesouvisející, jiní se snažili jednotné formální vyznění pokud možno udržet. Přitom z dříve řečeného jasně vyplývá, že primární úlohu vždy hrála otázka ikonografie a rozhodování o stylu přicházelo v úvahu pouze v případech, kdy bylo k dispozici vícero variant stejného námětu.

Objednavatelé, kteří chtěli zvýšit prestiž své zakázky, spíše než na stylové vyznění kladli důraz na velikost díla a na bohatství jeho výzdoby, vyjádřené především velkým množstvím použitých motivů. Převážná většina zvonů ale přesto zůstala zdobená jen střídmě, pomocí nápisu a jednoho až dvou reliéfů. I tak se však na povrchu nástrojů odrazila leckterá důležitá složka života společnosti. Například téma víry, jež bude námětem dalšího příběhu...



PŘÍBĚH SEDMÝ
VE VÍRU DVOJÍ VÍRY

Č

eské země se v patnáctém a šestnáctém století vyznačovaly paralelní existencí dvojího náboženského vyznání, tradičního katolictví a nově vzniklého utrakvismu. Tato skutečnost, v tehdejší Evropě ojedinělá, se každodenně odrážela v životě příslušníků všech sociálních vrstev, a to jak v záležitostech politických a hospodářských, tak také v oblasti kultury a umění.

Vše začalo již na samém počátku století, kdy Jan Hus kritizoval z kazatelny Betlémské kaple zlořádu v církvi i ve společnosti. Po něm následovalo dlouholeté období náboženských sporů, nepokojů a válek, ukončených bitvou u Lipan. Reformní proud si i po této porážce uhájil právo na existenci, bazilejskými kompaktáty se mu dokonce dostalo alespoň částečného oficiálního uznání. Na převážné většině území Čech, a to včetně hlavního města království, měli zastánci nového směru dokonce početní převahu. Zato katolíci si své dřívější postavení udrželi jen v několika okrajových oblastech země, například na jihočeském panství rodu Rožmberků nebo v západočeské Plzni.

Vztah utrakvistů k umění byl, jak známo, ve srovnání s oficiální církví o poznání rezervovanější. Běžně tradovaná představa o zásadním odmítání veškerých výtvarných děl, která v podvědomí veřejnosti dosud mnohdy přežívá, je ale silně zjednodušující a ve své podstatě nepravdivá. Ukazuje se totiž, že postoj Husa a jeho následovníků k této otázce měl mnoho odstínů a lišil se u jednotlivých osob i v jednotlivých historických situacích.^I

Obrazoborecké tendence přitom rozhodně nebyly husitským vynálezem, nýbrž provázely křesťanství od samého počátku. Již ve starém zákoně nalezneme příkaz „*neučiníš sobě rytiny, ani jakého podobenství těch věcí, kteréž jsou na nebi svrchu, ani těch, kteréž na zemi dole, ani těch, které u vodách a v podzemí*“.^{II} Velká vlna odporu proti uctívání obrazů se zdvihla v osmém století v Byzanci, značně skeptický a kritický postoj k nim později projevoval též západokřesťanský myslitel Bernard z Clairvaux.^{III} V Čechách proti nim začal na konci čtrnáctého století brojit církevní reformátor Matěj z Janova, který ve své knize *Regulae veteris et novi testamenti* prohlásil přebujelý kult obrazů nejen za „nálezek lidský“, ale dokonce za Antikristův nástroj, jenž odvádí věřící od uctívání Ježíše Krista.^{IV} Konkrétně si pak stěžoval, že kněží „*velice chytře získávají vymyšlenými bajkami, svými pověstnými obrazy, či novými a za staré prohlašovanými relikviemi úctu, slávu a pověst svému místu a tím sobě bohatství a poctu, sběh a chválu lidu, jehož takto veřejně vydírají a vysávají Antikristovým bludem*“.^V

Na Matějovy myšlenky navázali v následující generaci další myslitelé. Samotný Jan Hus však zastával stanovisko překvapivě umírněné: i on sice



zmiňoval nebezpečí přehnané úcty k uměleckým dílům, na druhou stranu však obrazům, sochám a bohoslužebným předmětům neupíral jejich důležitou liturgickou roli. Varoval také před jejich živelným odstraňováním a ničením, jeho umírněný hlas však bohužel zanikl v bojovém ryku vyhrocené doby. Lid, jemuž byly lhostejné jemné teologické nuance, který však cítil nenávisť k ostentativnímu bohatství a zároveň měl strach z magické moci obrazů, si celou debatu zjednodušil na prostý návod k ničení a pálení.

A tak již na samém počátku revoluce, v srpnu 1419 „někteří z lidu obecného shromážděně se po kostelích a klášterích běhali jsou, varhany, obrazy kostelův, zvláště těch, ješto přijímání z kalicha obecnému lidu nebylo dopuštěno, vylamovali, bořili a rušili“.^{VI} Takové konání nalézalo podporu i u některých radikálních kněží, zvláště u novoměstského kazatele Jana Želivského. V Táboře dokonce příkaz k ničení kostelních knih, ornátů, monstrancí, kalichů a obrazů tvořil jeden ze základních artikulů, kterými se celá obec měla řídit.^{VII}

Není proto divu, že se husité stali v okolních zemích známí tím, že „pálili a ničili obrazy apoštolů, mučedníků a vyznavačů“^{VIII} a že i po skončení válek byla česká společnost zatížena ikonoklastickým dědictvím. Situace se však přesto poměrně rychle stabilizovala. Již v roce 1437 byl v dohodě o prosazení kompaktát přijat požadavek, aby „obrazové v kostelích byly pana Krista,

[49] Vyobrazení na protější straně: Kritický postoj k umění nebyl vlastní jen husitství, sdílely jej s ním i další, později vzniklé reformní směry. Například na protestantském letáku z roku 1544, zhotoveném podle dřevořezu Lutherova přítele Lucase Cranacha Staršího, kázajícimu papeži našeptává ďábel do ucha rozličné „řimskokatolické, ne protestantské cesty ke snadnému spasení“. Kromě procesí k uctění svatých (vlevo) mezi ně patří i svěcení zvonu (zcela vpravo).

[50] O obnovení utrakvistického vztahu k umění svědčí například zakázky pro pražský kostel Panny Marie před Týnem, v němž v letech 1427 až 1434 a 1448 až 1471 působil Jan Rokycana. Již v roce 1452 byl chrám vyzdoben „*tabulis sanctorum et sanctarum*“ (Bartlová 2001a, s. 49), stejného roku daroval zdejší farník Václav jednu kopu grošů na zhotovení oltářní archy (Teige 1910, s. 477). Kolem roku 1470 sem pak byla pořízena zde zobrazená deska s Kristem mezi dvěma anděly.



panny Marie i jiných světic a svatých“, byť s vysvětlující douškou, že „*poctivé obrazy křesťané nenazývají bohy, ani je neuctívají jako bohy, ani od nich neočekávají nadějí na své spasení nebo budoucí soud, ale váží si jich na památku svých svatých předků*“.^{IX}

K normalizaci přístupu české společnosti k výtvarnému umění významným dílem přispěl utrakvistický biskup Jan Rokycana. Původně sice coby žák radikálního Jakoubka ze Stříbra sám patřil mezi zapřísáhlé odpůrce bohatství a krásy chrámového vybavení, časem však svůj přístup změnil a začal se aktivně zasazovat o překonání ikonoklastického myšlení. Byl to například on, kdo roku 1441 svolal synodu, která uctívání obrazů oficiálně znovu povolila; stejným směrem se snažil působit také při kázáních v Týnském kostele, kde byl po dlouhá léta farářem.^[50]

Děni kolem ikonoklasmu mělo, byť to není na první pohled příliš patrné, nezanedbatelný vliv také na výzdobu zvonů a na jejich samotnou existenci. Výtky reformátorů proti církevnímu přepychu se totiž nedotýkaly pouze „modlářských“ soch a obrazů, nýbrž i ostatního kostelního náčiní. Zvony se sice nezhotovovaly z tak cenného materiálu jako kalichy a monstrance, ani nebyly tak nádherně zdobený jako kněžské ornáty, přesto se však i na ně často upřel hněv lidu, jež nedokázala zchladit ani výška kostelních věží. Ještě k roku 1447 se setkáváme se zprávou, že čeští žoldnéři na válečném ta-

žení v Sasku rozbíjeli spolu s oltáři, skříněmi a pomníky také zvony.^X Ač se tehdy jednalo spíše o důsledek obyčejného rabování než o náboženský zápal, dali tito Čechové svým činem jasně najevo, že k oněm posvěceným předmětům žádnou zvláštní úctu nechovají.

O rehabilitaci zvonů a zvonařství se opět zásadní měrou zasadil Jan Rokycana. V jednom ze svých kázání z padesátých let, zabývajícím se kromě husitských válek zřejmě i zmiňovanými saskými událostmi, své ovečky důrazně varoval: „*Á, vy bídní Čechové, ješto, kdež tam jdete do jiných zemí na vojnu, ješto jste brali kostelní věci, ubrusy, kalichy, ornáty, zvony, shledáte, nebudete-li se káti, coť vás pro to potká*“.^{XI} Na jiných místech své Postily zase několikrát velebil zvyk večerního zvonění při klekání, jež dobré křesťany nabádá, aby vyznali svoji víru a děkovali Bohu za jeho dobrodiní. Potvrdil tak, že i pro církve pod obojí se zvony opět staly důležitou, ne-li nezbytnou součástí náboženského života.

Tak se stalo, že i utrakvističtí věřící a utrakvistické farnosti v dalších letech zvony čile objednávali – a že též existovali utrakvističtí mistři, kteří je zhotovovali. Současně probíhající rehabilitace zobrazujících uměleckých odvětví navíc způsobila, že zvony mohly, a nejspíše i *měly* být k větší slávě Boží náležitě ozdobeny. Figurální zvonová výzdoba se za těchto podmínek mohla rozvinout coby svébytná oblast umělecké tvorby.

Kromě stojících postav světic a světců, o nichž již byla řeč dříve, představují důležitou složku výzdoby českých pohusitských zvonů také reliéfy s tematikou Ukřižování. Většinou se jedná o osamoceného Krista na kříži, jen občas po stranách doprovázeného Pannou Marií a svatým Janem Evangelistou. Oba základní typy kříže, s přímými a s větвовými rameny, pocházejí z forem



[51] Téma Ukřižování bylo v pohusitské době akcentováno jak na zvonech, tak též na křtitelnicích. Na křtitelnici z pražského kostela Panny Marie na Louži, vytvořené roku 1459 zdejšími konváři Vítem a Vavřincem, je příslušný reliéf umístěn na prestižním místě pod začátkem nápisu. Svůj pohled zde k němu obracejí apoštolové Jakub Menší a Juda Tadeáš.



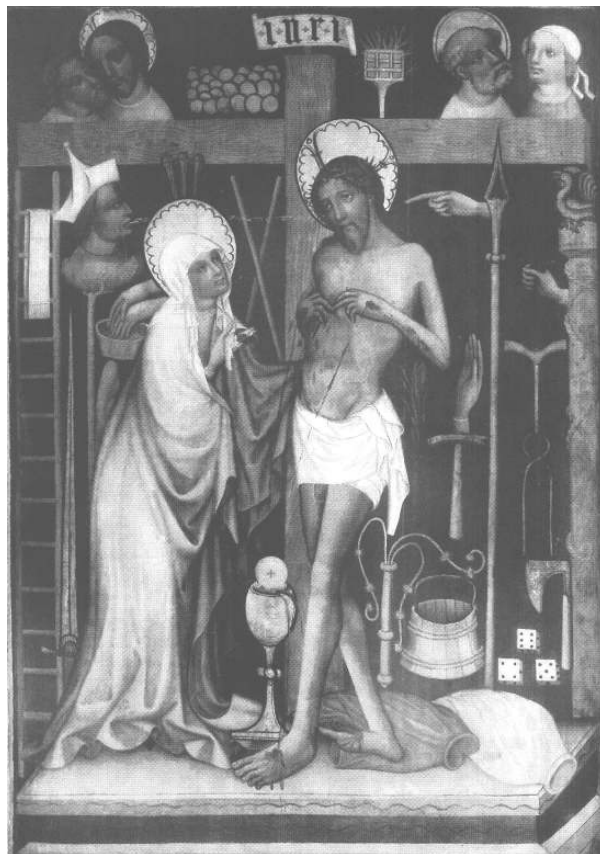
[52] Při pohledu na velký kalich po boku Ukřižovaného na svatohavelském zvonu (na fotografii vpravo) jako by zaznívala Rokycanova jímavá slova: „*Kopím to tiché tělo ušlechtilé probodeno a krev a voda vytekla, kteroužto řekou, jenž z boku tekla, země, moře i nebesa jsou obmyta a vyčištěna*“ (Šimek 1929, s. 109). Medailon umístěný nad nápisem není sice dobře čitelný, ostřejší otisk stejné formy na Jakubově zvonu z Rychnova nad Malší ale napovídá, že se i zde jedná o Ukřižování (viz zobrazení nad popisem).



používaných již na předhusitských křtitelnicích. Zatímco však na povrchu těchto děl musel Ukřižovaný o divákovu pozornost bojovat s o mnoho výraznějšími postavami apoštolů,^[34] na pohusitských zvonech je umístěn většinou samostatně. Většího prostoru se mu v druhé polovině patnáctého století dostává také na některých křtitelnicích.^[51]

Nejvýrazněji je téma Kristovy oběti akcentováno na zvonu odlitém roku 1455 pro pražský kostel svatého Havla.^[52] Ukřižování je zde, stejně jako u vícero dalších pohusitských nástrojů, vyhrazeno nejčestnější místo pod počátkem nápisu; v tomto případě jej ale navíc doprovází ještě menší medailonek s ukřižovaným Kristem, umístěný nad horní obrubou zvonu. U levého boku většího z Kristů se pak vznáší sice nepřilíš kvalitně modelovaný, zato však velmi výrazně působící kalich.

Tento předmět měl pro tehdejšího českého věřícího hluboký smysl a jako takový si zaslouží naši plnou pozornost. Jeho význam byl v pozdně středověkých Čechách několikerý: Pro všechny křesťany zpřítomňoval kalich onu nádobu, do níž byla při jeruzalémských pašijích zachycena Kristova



[53] Kalich se v českém umění objevuje v nejrůznějších souvislostech. Nalezneme jej například již na Vyšebrodském Ukřižování z okruhu Mistra Třeboňského oltáře, vytvořeném po roce 1380. Přestože se kalich stal později symbolem utrakvistů, nezískali na něj tito v žádném případě výhradní monopol. Ve spojení s Kristem Bolestným jej nalezneme například na jedné z iluminací antifonáře brněnských kartuziánů z roku 1460 (Homolka a kol. 1985, s. 410). Objevuje se též na zde zobrazeném slezském epitafu z roku 1443; zdůraznění eucharistického motivu zde nejspíše souvisí se zmínkou o husitech na rámu obrazu, podle níž roku 1428 zdejší kostel „vyplenili a vypálili nepřátelé Ježíše Krista, husitští heretici“ (Niedzielenko 2006, s.142). Jako by tímto zobrazením chtěli donátor a malíř v mlčenlivé polemice s husitstvím dokázat, že i katolíci chovají Kristovu krev ve velké úctě..

krev, a zároveň upomínal na Spasitelova slova nad pohárem vína, vyslovená během poslední večeře: „*Pijte z něho všichni. Neboť toto jest má krev, která zpečetňuje smlouvu a vylévá se za mnohé na odpuštění hříchů*“ (Mt 26,27-28). Jako takový byl kalich připomínkou konkrétních historických událostí a zároveň na symbolické rovině i Kristovy oběti a její spasitelské úlohy. V patnáctém století pak otázka transsubstanciace, přeměňování vína na krev, získala navíc veliký význam konfesionální a společenský. Zatímco totiž v katolické církvi přijímali Krev Páně tehdy pouze kněží, nárokovali Husovi následovníci právo na obojí přijímání též pro laiky. Jak důležitá to byla otázka, napovídá skutečnost, že se kalich stal nejdůležitějším symbolem husitů a že později vzniklá církev byla nazývána stranou podobojí či kališnickou.



[54] Kalich v nápisu na zvonu v Tismicích z roku 1442 je jedním z prvních vyobrazení tohoto symbolu na pohusitských zvonech. Není ale jisté, zda v tomto konkrétním případě můžeme v jeho přítomnosti spatřovat pohnutky náboženského charakteru. Malý kalich tu totiž zastává funkci „pouhého“ dělicího znaménka, v níž se navíc střídá s konvičkami, populárními to symboly konvářského povolání. Mohl zde tedy, stejně jako ony, vystupovat spíše jako profánní předmět denní potřeby. Na druhou stranu je ale dobře možné, že jeden a tentýž motiv zastával ve středověku vícero funkcí současně.

Chrám svatého Havla, pro nějž byl zvon s dvojitým Ukřížováním a kalichem podle informací uvedených v nápisu zhotoven, drželi v době vzniku díla prokazatelně zastánci strany podobojí; roku 1456 je zde dokonce jmenovitě doložen utrakvistický farář Viktorín.^{XIII} Také zvonař Jakub, který nástroj vytvořil, byl nejspíše stejného vyznání. Pocházel totiž z Nového Města pražského, osídleného převážně nekatolíky.

Se spojením kalicha a Ukřížování se v Čechách setkáváme také na nástěnné malbě v utrakvistickém chrámu svatého Jakuba v Kutné Hoře (1440–1450), kde jej dokonce doplňuje husitská deviza „*veritas vincit*“. V žádném případě to ale neznamená, že by se jednalo o motiv vyhrazený pouze reformnímu proudu. Ve výtvarném umění se kalich po Kristově boku objevoval již mnohem dříve. Nesený andělem jej nalezneme například na Giottových freskách v padovské kapli Arena z počátku třináctého století, v Zalpí se pak objevuje na Klosterneuburském oltáři z doby kolem roku 1350. V českém prostředí podobnou kompozici zachovává Ukřížování z Vyššího Brodu z doby kolem roku 1380 či přibližně stejně stará kasule z Broumova. Příbuzná zobrazení pocházející z katolického prostředí zcela nemizí ani v pohusitském období.^[53]

Podobně mnohostranný je i výskyt tohoto motivu v oblasti zvonařství. Vedle popsaného svatohavelského díla se Ukřížování a kalich objevují i na nám již dobře známém benešovském zvonu z roku 1483, zhotoveném pro předního katolického šlechtice Jaroslava ze Šternberka.^[47] Oba motivy se zde sice

vyskytují odděleně, kalich na přední straně a Ukřižování na straně odvrácené, přítomností na stejném zvonu jsou však přesto nedílně spojeny. Kalich se zde, jako u některých husitských vyobrazení, objevuje spolu s hostií, pečeť katolické víry však výjevu dodává doprovod svatého Pavla, prvního z papežů.

Jaroslav byl synem Zdeňka ze Šternberka, dlouholetého vůdce Zelenohorské jednoty a jednoho z největších protivníků „kacíře“ Jiřího z Poděbrad. On sám se tohoto nábožensko-politického sporu aktivně účastnil, nejdříve po otcově boku, později samostatně.^{XIV} Mohl být proto v jistých kruzích považován za bojovníka za pravou víru, a tak nejspíše není náhoda, že stejnou úlohu měl v křesťanství i svatý Jiří, se kterým se na benešovském zvonu setkáváme v úvodu nápisu...

Dobové náboženské poměry se neodrážejí jen v *přítomnosti*, ale též v *absenci* určitého tématu. U zvonové výzdoby se to týká zvláště postavy Panny Marie, k jejímuž uctívání se stavěli velmi nedůvěřivě jak prvotní husitští reformátoři, tak také jejich pozdější následovníci. I vcelku umírněný kališnický arcibiskup Rokycana sice ve svých kázáních velebil „*drahou Pannu Marii*“, nadále se však velmi kriticky díval na přehnaný kult, který s ní byl mnohdy spojen. Například na její uctívání v podobě náboženských poutí: „*A lidem to mílo,*“ rozohňoval se ve své Postile, „*ondy v létě projíti se ... na hrad k šlojíři nejistému* [k relikvii šátku Panny Marie], *a projdouce se, tím lépe pojíme*“.^{XV} Podle jeho názoru by měli dobří křesťané Matku Boží nepochybně chválit, nesmí ji však klást na roveň samotnému Bohu. Dárcem milosti není totiž ona, nýbrž Kristus, který je jediným pramenem všeho milosrdenství.

Byly to zřejmě podobné myšlenky, jež probíhaly myslí onomu českému zvonaři, který v Judenburgu kolem roku 1440 přejímal reliéfní formy Hanse Mittera. Jen tak si totiž lze vysvětlit, proč z celého souboru vyňal právě postavu Panny Marie a dalších ženských světic. Matce Boží ani jiným světicím a světcům totiž neměla být podle utrakvistického přesvědčení prokazována přehnaná úcta. Zbylé Mitterovy postavy naproti tomu zobrazovaly Krista a apoštoly, tedy postavy z utrakvisty nad jiné ctěného Nového zákona. Ti jako takoví nepředstavovali žádnou ideologickou překážku, a byli proto přejati v úplnosti.

Nepodleháme však dojmu, že by čeští nekatoličtí zvonaři museli být zapřísáhlými Mariinými odpůrci. Vždyť například pražský novoměstský mistr Jakub, přední příslušník první „mitterovské“ generace, nezanedbatelnou část svých děl věnoval právě ke „*cti a chvále Panny Marie*“ či je opatřil textem

[55] Dřevořez Martina Ostendorfera z počátku šestnáctého století zobrazuje dění před poutním kostelem v Řezně, zasvěceným „krásné Panně Marii“. Vidíme zde, s jakou silou zde byla uctívána stejnojmenná milostná socha s údajnými zázračnými schopnostmi. Přehnaný mariánský kult v Čechách kritizovala utrakvistická církev, i ta však postupně ze svého odmítavého stanoviska slevovala.



modlitby *Zdravas Maria*. Na svém díle z Kostelce dokonce na počátku nápisu otiskl malý reliéfek s Mariinou korunovanou hlavou!^[20] Nešlo tedy, podobně jako u jiných dosud probraných aspektů utrakvistického vztahu k umění, ani tak o otázku principiálního odmítání určitého motivu, nýbrž mnohem spíše o preferenci jednoho tématu před druhým.

Během druhé poloviny patnáctého století se mariánská úcta utrakvistů stále více prohlubovala. Protože však v dosavadních sadách zvonařských reliéfů postava Madony chyběla, bylo třeba ji nově vytvořit. Kromě dříve popsaného reliéfu z majetku Ondřeje Ptáčka, který zřejmě vznikl jako přímé doplnění mitterovského souboru,^[41a] tehdy vzniklo ještě několik dalších, s judenburskou sadou bezprostředně nespojených variant. U velké části z nich stojí Madona na srpku měsíce, což ji řadí k ikonografickému typu zvanému Assumpta.^{XVI} Ten vychází z výkladu středověkého myslitele Mikuláše z Lyry, který Pannu Marii ztotožnil s apokalyptickou ženou „oděnou sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy“.^{XVII} Námět dosáhl velké obliby v karlovských Čechách, k jeho dalšímu rozšíření pak došlo na konci 15. století. Stalo se tak nejspíše v souvislosti s vydáním od-



[56] Téma Assumpty v českém umění patnáctého století: Jihočeský deskový obraz Assumpty z Dešné z doby kolem roku 1450 (a, NG Praha), přibližně stejně stará zlatá aplikace ze sbírek pražského Uměleckoprůmyslového muzea (b) a reliéf na rakovnickém zvonu Jiřího Pražského z roku 1492, používaný později velmi často jeho následovníkem Bartolomějem (c).

pustků papeže Sixta IV. (1471–1484), slibujících odpuštění hříchu za odříkání modliteb „*před obrazem Panny Marie ve slunci*“.^{XVIII}

Zvláště často se Assumpta objevovala v deskové malbě husitstvím nepokorených jižních Čech, a to již od druhé třetiny patnáctého století.^[56a] Bylo by však opět zavádějící považovat tento motiv za výsostně katolický; setkáváme se s ním totiž i na mnoha vyloženě utrakvistických dílech, jako jsou například fresky v chrámu svaté Barbory v Kutné Hoře nebo rukopisy typu orationale Jiřího z Poděbrad, hodinek Jiřího z Münsterberka či Smíškovského graduálu.^{XIX}

Reliéf Assumpty s velkou oblibou používal také pražský utrakvistický zvonář Bartoloměj, a to dokonce ve dvou variantách. Jednu zdědil po svém předchůdci Jírovi,^[60c] druhou si nejspíše nechal zhotovit sám.^[69] To je jasným dokladem, že se utrakvisté nejen nezpěchovali (například pod hypotetickým tlakem katolického objednavatele) motiv Assumpty přijmout, ale že jej

dokonce dobrovolně přijímali za svůj. Existují dokonce názory, že toto téma považovaly za své obě konfese, jelikož v něm shodně spatřovaly symbolické znázornění *své vlastní církve* jako církve pravé, neposkvrněné hříchem.^{XX}

Utrakvisté ostatně, s výjimkou takových motivů, jako je upálení mistra Jana Husa či Jeronýma Pražského, ve výtvarném umění nové náměty většinou nevytvářeli a spokojovali s přejímáním dosavadních tradičních témat. S tím nejspíše souvisí i nepřilíš zdůrazňovaná skutečnost, že prvotním cílem husitů bylo *napravit* zkaženou církev, ne se od ní *odtrhnout*, a že ani v pozdějších letech nebyl tento směr opuštěn; připomeňme si například potíže s vysvěcováním nových utrakvistických kněží, způsobené důsledným lpěním na zachování apoštolské posloupnosti. Také analýza utrakvistické liturgie ukázala, že „*základním požadavkem utrakvistické liturgie bylo zůstat viditelně katolickou církví*“.^{XXI}

Proto mohla ve výtvarném umění zavládnout ona pozorovaná pluralita. Kristovo utrpení a motiv kalicha za této situace nezobrazovali pouze utrakvisté, na oplátku se pak tito nevyhýbali ani zobrazením mariánské tematiky, preferované jinak spíše konkurenčními katolíky. Rozdíly mezi vyznáními se tak spíše než v exkluzivitě určitých témat projevovaly v jejich větším či menším zdůrazňování podle toho, jak které z nich souznělo s příslušnou věroukou.

PŘÍBĚH OSMÝ

DIVÍ MUŽI A DIVÁ ZVĚŘ



Výjevy náboženské povahy, především postavy světců, tvořily vždy nejdůležitější a nejvýraznější složku výzdoby českých středověkých zvonů. Kdybychom se však zabývali pouze jimi, výrazně bychom se při poznávání tohoto oboru umělecké tvorby ochudili. Povrch zvonu totiž poskytl útočiště i leccakým jiným, mnohem neobvyklejším stvořením. Ta se s oblibou usídlovala v prostoru nápisového pásu; jejich účel zde přitom nebyl čistě jen dekorační, přebírala též funkci takzvaných dělicích znamének mezi slovy, případně úvodních znamének na počátku textu. Prostor, který těmto reliéfům vymezují linky lemující text, je poměrně malý, a tak dosahují výšky maximálně několika málo centimetrů.

A jaké to bytosti jsou zde zobrazeny? Mezi nejzajímavější z nich bezesporu patří postava divého muže, nesoucího na tyči přehozené přes rameno ulovené prase.^[57] Zvolme jej za zástupce ostatních podobných motivů a podívejme se na něj podrobněji.

Vyvstává otázka, proč se divý muž objevuje právě ve výzdobě zvonů. Jistě, svým pohybem zprava doleva dodává reliéf nápisu hybnost a vede divákovy oko ve směru plynutí textu. Má však také nějakou vnitřní spojitost s posláním zvonu, jež není na první pohled patrné? Dosud jediný pokus o vysvětlení této záhady učinil na přelomu osmnáctého a devatenáctého století autor farní pamětní knihy severočeské obce Skalice, když popisoval historii vzniku zde umístěného gotického zvonu, odlitého v roce 1517 Tomášem z Litoměřic.^I Jmenovaný reliéf divého muže na zdejším zvonu prý svou přítomností měl symbolizovat skutečnost, že při odlévání díla zvonař Tomáš údajně použil kov z většího a staršího nástroje, zakopaného předtím v zemi a náhodně objeveného pasoucí se sviní.

Tuto zprávu se zdá potvrzovat i nápis na samotném skalickém zvonu, dodnes dochovaném. V něm se uvádí, že „*olim opus reformatum est*“, tedy že zvonař opravdu přeléval starší dílo. Pozornější prozkoumání Tomášovy tvorby ale odhalilo, že tento mistr v druhé polovině dvacátých let uvedenou pasáží opatřoval všechny své zvony, přičemž je jen velmi málo pravděpodobné, že by každý z nich opravdu přeléval. Spíše se zdá, že latinu ovládal jen velmi nedokonale, pravý význam přejatého textu plně nepochopil a opatřoval jím proto omylem i zcela nově zhotovované zvony. Navíc se postava divého muže objevuje i na několika dalších Tomášových dílech, většinou vzniklých ještě dříve, než se zrodil zvon ze Skalice a než měl tedy podle pověsti vůbec nastat důvod k vzniku reliéfu!^{II} Nehledě na to, že divého muže stejné formy nalézáme již na benešovském zvonu Václava z Velvar, vytvořeném v roce 1483.^[58b]



[57] Reliéf divého muže na zvonu ze Skalice, zhotoveném roku 1517 Tomášem z Litoměřic (a), upomíná na výzdobu bordur ve středověkých iluminovaných rukopisech, například v Misálu Jana ze Středy, Bibli Václava IV. či zde zobrazeném Litoměřickém graduálu, zhotoveném roku 1517 (b).

Nahlédneme-li nadto do knihy o zvonových pověstech, sepsané v roce 1926 Antonínem Šormem (viz seznam literatury), brzy s překvapením zjistíme, že legendy o ukrytí zvonu a jeho náhodném nalezení pasoucími se prasaty nebyly v Čechách ani zdaleka ojedinělé. Podobné zkazky se navíc současně tradovaly také o mnoha zvonech německých.^{III} Je přitom jen velmi těžko představitelné, že by se ve všech těch desítkách popsaných případů jednalo o pravdivé vylíčení události, jež se přihodila právě konkrétnímu zvonu. Antropologové již dávno zjistili, že oblíbené pověsti často cestovaly z místa na místo, mnohdy na dlouhé vzdálenosti, a že se zde pak mohly vztahovat i k předmětům, s nimiž původně neměly nic společného. A takto cestovala nejspíše i pověst o svini – nálezkyni zvonu, bůhvíjak a bůhvíkde vzniklá, když obyvatelé obcí přenášeli kdesi zaslechnutou historku na zvony ve své domovské obci. Skalická báje, doložená navíc až v devatenáctém století, nemá proto se skutečným původem středověkého zvonu pravděpodobně nic společného a odráží se v ní „pouze“ lidová úcta ke zvonům a vědomí o jejich ohromné ceně, duchovní i finanční.

Zmiňovaný výjev ostatně není příliš vhodným nositelem tradované báje: Divý muž s dějem příběhu nijak bezprostředně nesouvisí; prase by navíc podle logiky věci mělo být zobrazeno bez doprovodu jakékoliv mýtické postavy,

[58] V nápisových pásech zvonů z Hradska (a) a Benešova (b) můžeme pozorovat větší množství reliéfů, převážně profánní povahy.

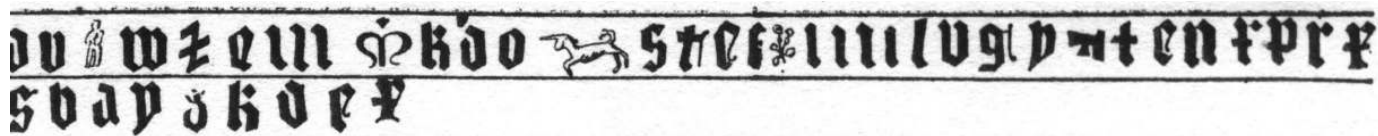


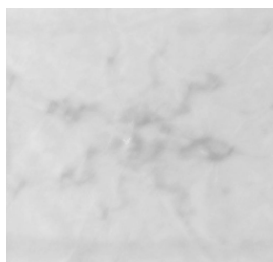
navíc mnohem spíše živé nežli mrtvé. Na našem reliéfu naproti tomu očividně nehraje hlavní roli zvíře, nýbrž divý muž. Proto bude vhodné se krátce zamyslet nad jeho významem a použitím.

Diví muži byli ve středověku chápáni především jako ztělesnění přírodní síly, a to jak dobré, tak i zlé.^{IV} Mělo se za to, že se nacházejí na zvláštním mezistupni mezi člověkem a zvířetem a že do tohoto stavu upadli vlastní vinou, vlastním zpustnutím. Byla to prý stvoření nadmíru silná, schopná vytrhnout strom i s kořeny a bránit se jím případnému nepříteli.

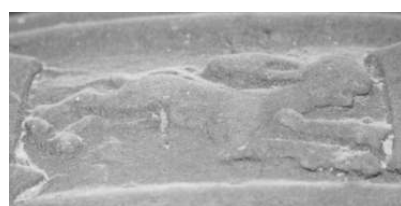
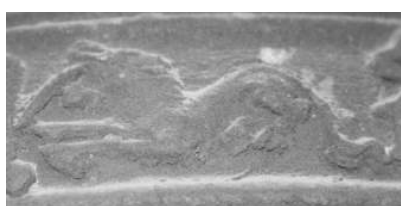
Se zobrazením divých mužů se setkáváme snad ve všech oborech středověkého umění a uměleckého řemesla. Zvláště často se vyskytovali na stránkách iluminovaných rukopisů. V Čechách je nalezneme již v Liber viaticu Jana ze Středy, zhotoveném po roce 1355. Následně se ve velké míře uplatnili i v rukopisech Václava IV., kde měli nejspíše symbolizovat zjemnělé dvorské prostředí, libující si při zábavách v maskách divých mužů.^V Později, v pohusitských rukopisech, se však toto jejich opodstatnění vytratilo a stal se z nich motiv převážně výzdobné povahy.

Vrátíme-li se nyní zpět k českým gotickým zvonům, můžeme konstatovat, že se na nich repertoár neobvyklých výjevů v žádném případě neomezuje pouze na představený reliéf. Na zvonu v Hradsku například v nápisu nacházíme dalšího divého muže, tentokrát stojícího, opírajícího se levicí o mohutný kyj.^[58a] Na dílech Tomana Pražského z Božejova (1497) a Žišova (1500) je zobrazena běžící mužská postava přeskakující lva.^[59a] Zvláště rozmanitá je pak výzdoba benešovského zvonu Václava z Velvar z roku 1483. Kromě divého muže se sviní je zde zobrazen vkleče střílející lučištník, stojí tu tváří v tvář dva rozčepýření kohouti, vinou se k sobě papoušci.^[58b] Již jmenovaný hradský zvon zase poskytuje útočiště dalšímu bájnému stvoření, jednorožci. Toho přitom nalezneme i leckde jinde. Osamoceně se vyskytuje v tvorbě Jana Cantaristy, například na blšanském zvonu z roku 1498; společně se lvem, králíkem a psem pak na autorsky neurčeném díle ve Starých Hradech z roku

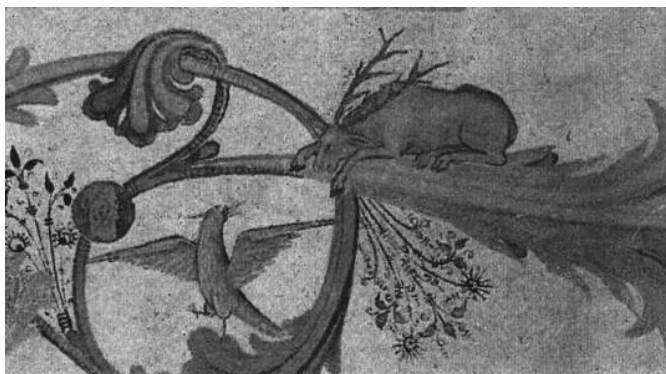




[59] V prostoru nápisového pásu zvonu se můžeme setkat s různými postavami (a), se zobrazeními rozličných živlů či předmětů (b), s bájnými i skutečnými zvířaty (c).



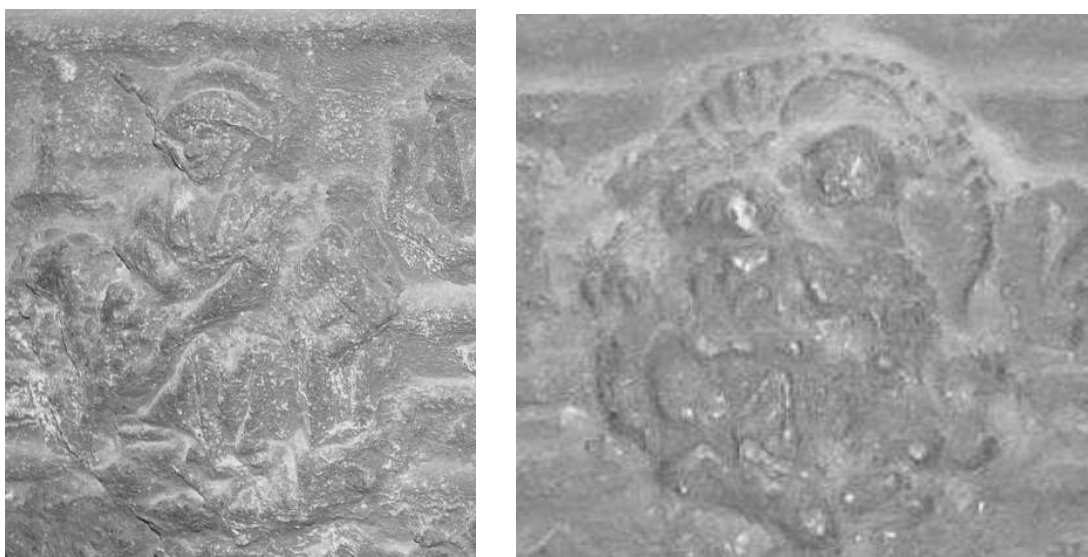
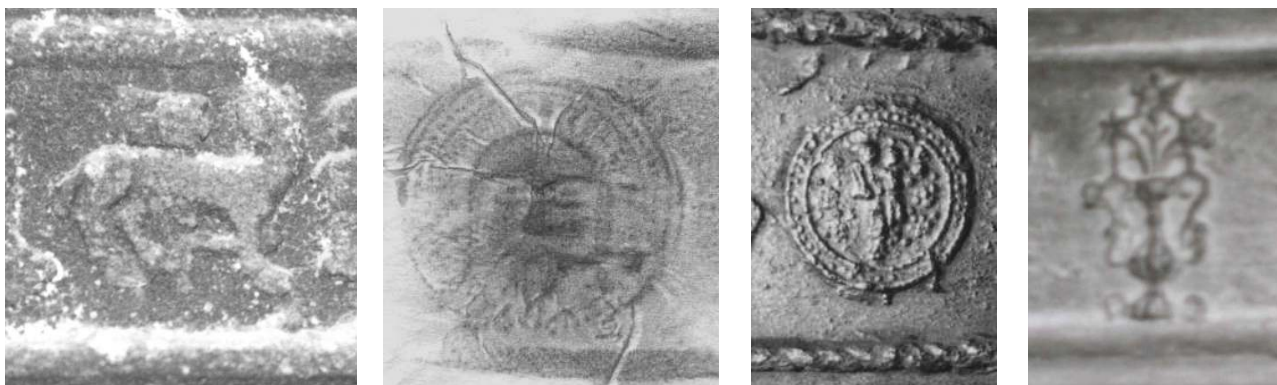
[60] Kolem obvodu nesignovaného zvonu ze Starých Hradů z roku 1481 obíhají jednorožec, lev a zajíc.



[61] Reliéf jelena na zvonu z Hradešína z roku 1494 ve srovnání s iluminací z Kouřimského graduálu (1470).

1481^[60] nebo o něco později na křtitelnici z Vetlé, zhotovené nejspíše mladým Tomášem z Litoměřic.^{VI} U vícero českých zvonů se pak setkáváme i se sedícím jelínkem s mohutným parožím.^[61a]

Každé ze jmenovaných bytostí přiřadil středověk jisté symbolické významy vycházející z Bible, církevních otců nebo spisu Physiologus.^{VI} Ty však s přítomností reliéfů na zvonu nijak blíže nesouvisejí, a tak stejně jako



[62] V prostoru nápisového pásu zvonu se někdy objevují i motivy náboženské povah: například apokalyptický beránek, Veraikon, Madona, váza s liliemi či svatý Jeroným.

u divého muže hledáme také u těchto výjevů pro jejich výskyt zde těžko nějaké hlubší opodstatnění, než je jejich krása a osvěžující pitoresknost. Pro tyto motivy však, stejně jako v dříve popsaném případě, opět nacházíme mnoho blízkých paralel v soudobých iluminovaných rukopisech.^[59b] Podobná je též tematická dvoukolejnost výzdoby, která se projevuje v oscilování mezi sakrálními a profánními tématy. Vždyť v bordurách, iniciálách a celostránkových iluminacích rukopisů se vedle pitoreskních výjevů objevují především témata náboženské povahy,^[63] jimž u zvonů odpovídají postavy světců na plášti a sakrální motivy v nápisovém pásu. Mezi takové zvonové reliéfy patří například beránek s vítěznou korouhví, symbolizující Spasitele, Kristův Veraikon, Madona, symboly evangelistů, monstrance či váza s lilií,



[63] Liber viaticus Jana ze Středy (kol. 1355, Knihovna Národního muzea v Praze) je dobrým příkladem dvojí tematiky ve výzdobě některých středověkých rukopisů: V iniciále a jejím okolí se uplatňují náboženské motivy, konkrétně výjev Zvěstování Panně Marii a postavy proroků, kteří tuto odálost předpověděli. Ve vzdálenějších oblastech stránky se pak nacházejí žánrové motivy bez přímé významové souvislosti s hlavním výjevem – ptáček a drak. Podobnou dvouznačností se vyznačuje i výzdoba některých zvonů, například benešovského díla Václava z Velvar (viz obr. 58).

kteřá je znakem Mariiny čistoty. Na počátku nápisu, kde mají reliéfy k dispozici přeci jen více prostoru, se pak setkáváme i s většími kompozicemi svatého Jiří zabíjejícího draka či svatého Jeronýma doprovázeného lvem.^[62e]

Všeobecně se má za to, že výjevy na okrajích středověkých rukopisů mají většinou ryze estetickou funkci a nelze v nich hledat hlubší význam. Tuto skutečnost lze vysvětlit nejspíše tím, že v daném kontextu hraje tento prostor na okrajích stránky až druhotnou roli, neboť významné scény se soustřeďují do iniciál a dalších oblastí ve střední části. Podobně marginální úlohu, jakou hraje ve výzdobě rukopisů bordura, zastává u zvonů nápisový pás. A tak se i zde, na tomto méně prestižním místě, mohou objevit motivy, které s posláním předmětu a s duchovní tematikou nesouvisejí a v primárním umístění by nejspíše nebyly přípustné.

PŘÍBĚH DEVÁTÝ VYSOKÉ A NÍZKÉ



V předchozích kapitolách jsme se již vícekrát setkali se situací, kdy se reliéfy na zvonech svým vzhledem vztahují k jistým soudobým sochařským a malířským dílům. „Nízký“ obor uměleckého řemesla se v těchto případech zajímavým způsobem setkává s uměním „vysokým“. Tato skutečnost stojí za bližší prozkoumání. Můžeme se zde totiž, podobně jako dříve v případech judenburských forem, dozvědět mnoho o způsobu, jakým tvůrci jednoho uměleckého díla přebírali vzory od svých předchůdců a jakými cestami se toto ovlivnění ubíralo. Zároveň se nám zde také vyjasní postavení zvonařské výzdoby mezi jinými odvětvími umělecké tvorby.

Co se vztahů k malířství týče, mohli jsme již pozorovat spojení mezi drobnými reliéfy z nápisových pásů zvonů a výzdobou iluminovaných rukopisů (viz s. 110–112). Podobné formální souvislosti lze vysledovat také u některých postav světců umístěných na plášti. Existuje například zřejmá spojitost mezi Bolestnou Pannou Marií z pláště zvonu z litoměřického chrámu svatého Vojtěcha z roku 1505 a dalšími Mariemi, nacházejícími se na Ukřižování v kánonových listech některých iluminovaných rukopisů.^[14b] Podobné postavy se pak nacházejí i na některých deskových obrazech.^[71] Velká míra příbuznosti zvonové Marie s postavami z rukopisů dokonce dává soudit, že i ona byla, podobně jako dříve popisovaná čtoucí Marie ze Zvěstování, původně součástí větší kompozice, v tomto případě Ukřižování.

Inspiraci zvonové výzdobě poskytoval i další z podoborů malířské tvorby, a sice nástěnná malba. Zřejmě nejzajímavější a nejzářnější doklad tohoto vztahu představuje reliéf dvojice papoušků, oddělující slova nápisu na benešovském zvonu z roku 1483. Svým vytvářením i kompozicí se totiž tento reliéf nápadně blíží ornamentu použitému na jedné z čelných uměleckých realizací poloviny čtrnáctého století, na karlštejské nástěnné malbě s ostatkovými scénami.^[64]

U většiny světců umístěných na plášti českých zvonů se naproti tomu inspirace malířstvím nezdá být příliš důležitá; přímé držení těla a sošná modelace zde odkazují spíše k sochařství. Zvláště výrazně se tyto charakteristiky uplatňují u postav Madon, a tak jistě bude vhodné, abychom si zde několik nejdůležitějších typů představili.

S prvním z těchto reliéfů, jež bývají vysoce plastické, modelované v hutných objemech, jsme se již setkali na rakovnickém zvonu Jiřího Pražského.^[56c] Mariin trup se na něm natáčí mírně vlevo, pravá ruka podpírá Ježíška hrajícího si se sférou, levice třímá žezlo. Postoj další Madony, náležející do repertoáru pražských konvářů Hanuše a Jana a opět již dříve předsta-

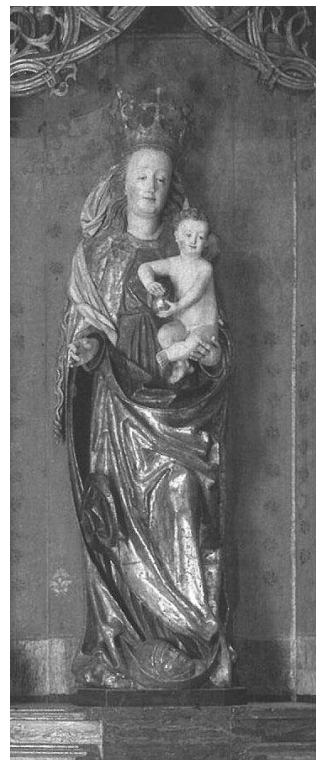


[64] Vztah zvonové výzdoby k malířství: Motiv k sobě otočených papoušků, jež nalezneme na zvonu z Benešova z roku 1483 (c), byl inspirován nejspíše výzdobou pláště Karla IV., tak jak jej zachytila nástěnná malba v kapli Panny Marie na Karlštejně z poloviny čtrnáctého století (a, b).

vené,^[39b] je naproti tomu přísně frontální, přičemž Ježíška zde Maria drží oběma rukama. Oba tyto vzorce silně odkazují na vytváření soch madon, které byly umísťovány do skříní gotických oltářů a na jiná prestižní místa. Jiřího ani Hanušův reliéf se ale nedaří spojit s konkrétní sochařskou realizací, s níž by se shodoval nejen v hrubé kompozici, ale i v detailech a ve způsobu modelace. Lze jen poznamenat, že druhá z jmenovaných Madon se v lecčems blíží Madoně svatohorské,¹ rozdíly v posazení dítěte však vylučují přímou spojitost mezi těmito dvěma díly.

Mnohem nadějnější je v tomto ohledu další mariánský reliéf, používaný od počátku šestnáctého století pražským zvonařem Bartolomějem a nejspíše jím též objednaný. Madona zde zobrazená se totiž velmi blízkým způsobem vztahuje k mariánské soše ze slavné Velhartické archy, vytvořené na samém konci patnáctého století.^[65] Obě postavy spojuje nejen stejné základní rozvržení s Ježíškem v levé ruce a vztyčeným žezlem v pravici, podobný je též komplikovaný, spirálovitě vedený pohyb dítěte, opírajícího se loktem o matčinu hrud' a svírající oběma rukama sféru. Samotná Marie je v obou případech oděna do splývavého spodního roucha, členěného vertikálně splývajícími řasami a překrytého dlouhým pláštěm přehozeným přes ramena. Lem tohoto svrchního pláště vytváří na zvonu i na oltáři mezi Mariinými rukama vodorovnou mísu, jež následně po straně přechází v záhyb plynule spadající k pro-

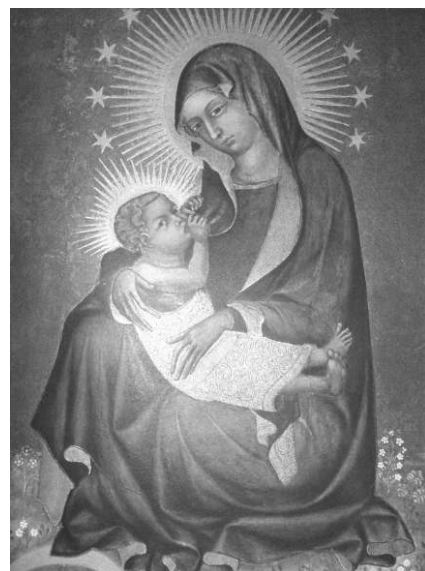
[65] Některé reliéfy na zvonech se vztahují též k dílům sochařským, což dokládá mimo jiné srovnání Madony z majetku pražského zvonaře Bartoloměje se sochou z Velhartické archy (před 1500, Národní galerie v Praze).



tilehlé patě. U zvonového reliéfu je sice posledně jmenovaný motiv zrcadlově otočen, díky sledování vzniku rakouských forem Hanse Mittera však již víme, že při přenosu formálních vzorců mohlo k takovému obrácení docházet. A to zvláště v případech, kdy se pracovalo s negativními formami – tedy také zde. Blízký vztah mezi Madonou velhartickou a Madonou zvonaře Bartoše je tedy nabíledni. To nám dává naději, že se též další zvonové reliéfy mohly k sochám z gotických oltářů vztahovat častěji, než je to na základě dnešního torzovitě dochovaného fondu možné doložit.

Sochy madon byly ve své době často považovány za „milostné“, přisuzovala se jim zázračná moc a schopnost pomoci věřícím v těžkých životních situacích, vyléčit neduhy. Dostávalo se jim proto náležité úcty, která se mimo jiné projevovala tím, že vznikaly jejich četné devoční kopie, a to v různých materiálech a různými technikami.¹¹ Není vyloučeno, že k takovýmto devočním kopiím sochařských madon původně patřily i představené zvonové reliéfy.

Podobně uctívané byly zřejmě i obrazy, například slavná madona z doby kolem roku 1355, obdařená později přídomek Vyšehradská. Ozvuk jejího kultu snad představují reliéfy, jež zdobí zvon z Březníku z roku 1498 a o dvanáct let mladší dílo z královéhradeckého kostela svatého Ducha.^[64] Jak na vyšehradském obraze, tak i na jmenovaných zvonech je totiž v levém tříčtvrtěprofilu zobrazena Panna Marie Pokorná, klečící na obráceném půl-



[66] Panna Maria Pokorná na zvonech v Březníku (1498) a Hradci Králové (1510) je nejspíše variací na slavný deskový obraz Vyšehradské madony (po r. 1355, Národní galerie v Praze).

měsíci a kojící Ježíška. Většina detailů se ale u jednotlivých variant odlišuje, jiná je například modelace drapérie, způsob zahalení hlavy Panny Marie či tvar měsíčního srpku. Pokud tedy reliéfy na zvonech opravdu vznikly jako devoční kopie Vyšehradské madony, která je jediným dosud známým zobrazením tohoto ikonografického typu u nás, muselo se tak stát za pomoci vícera mezistupňů, dnes nedochovaných. Prokázat takovou skutečnost zatím bohužel nelze, kult milostných soch máme totiž většinou podrobněji doložen až v baroku.^{III} Vizualní spojitosti přitom mohly povstat i na základě čistě formálního, s obsahem nijak nespojeného převzetí uměleckého vzorce.

Podobně uctívané jako sochy nadon byly zřejmě i Piety, zobrazující Pannu Marii s umučeným Kristem v klíně. Soch tohoto tématu vzniklo v průběhu středověku velké množství, zvláště pak na přelomu čtrnáctého a patnáctého století. Ve zvonařství se naproti tomu vyskytují pouze dva typy Piet, i ony však mohou být při bližším pohledu velmi zajímavé. První z nich máme doložen ve třech exemplářích, a to na teplickém zvonu Hanuše Konváře z roku 1482, na nedatovaném díle Jana Cantaristy z Mukařova a na odlitku gotického zvonu z neznámé lokality ze sbírek Muzea Hlavního města Prahy. Všechny tři Piety zřejmě pocházejí ze stejné formy, neboť je charakterizuje stejné měřítko i kompozice.^[67a] Mariina postava se na nich esovitě prohýbá, hlava hledící na Ježíše je skloněna žalem, smutek vyjadřuje též útrpné gesto rukou. Samotné tělo Kristovo spočívá na klíně diagonálně, hlava je vytočena směrem k divákovi, ruce překříženy v klíně, nohy vertikálně spuštěny k ze-



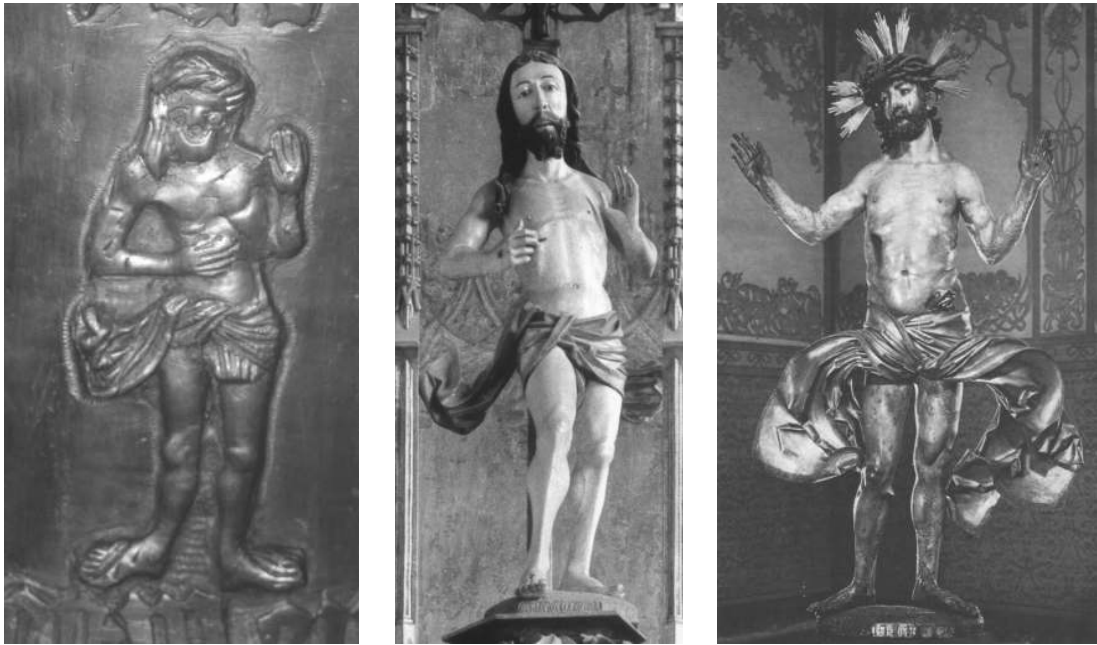
[67] Téma Piety, jak jej představuje odlitek zvonu z Muzea Hl. města Prahy (a), se ve velmi příbuzné formě objevuje i na soše z kostela svatě Alžběty ve Vratislavi (b) a na Pietě ze Železného Brodu (c).



[68] Reliéf Piety na zvonu z Železného Brodu z r. 1497 (a) se spíše než k tradičním zobrazením tohoto tématu blíží k obrazům madon, zvláště k Madoně svatovítské (b). O souvislosti s malířstvím svědčí i iluzorní rám, podobný orámování jedné z ilustrací v Ambraském vzorníku (c, postava vpravo nahoře).

mi. Se stejnými charakteristickými znaky se můžeme setkat i na vícero sochařských dílech, z nichž jmenujme alespoň Pietu z kostela svatě Alžběty ve Vratislavi z roku 1384 či pozdější českou Pietu ze Železného Brodu, kladenou do dvacátých let patnáctého století.^[67b, c]

Právě ze Železného Brodu shodou okolností pocházel i druhý známý zvonový reliéf Piety.^[68a] Nástroj z roku 1497, na jehož plášti se reliéf nacházel, se ale bohužel v červnu 2007 roztavil při požáru zvonice. Vzhled reliéfu se naštěstí zachoval alespoň na faksimili, zhotovené dokumentátorkou českých



[69] Bolestný Kristus, používaný zvonaři Ondřejem Ptáčkem a Tomášem z Litoměřic, ve srovnání se sochami z nástavce Křivoklátského oltáře a z kaple Vlašského dvora v Kutné Hoře.

zvonů a sběratelkou zvonových pověstí Pavlou Jungmannovou. Na tomto zprostředkovaném zobrazení můžeme pozorovat, že se jednalo o výjev velmi neobvyklý: tradiční kompozici se sedící Marií a s Kristem položeným v klíně zde nahradila stojící polopostava Marie, držící oběma rukama Krista poněkud poddimenzovaného měřítka.

Úvahy některých badatelů,^{IV} podle nichž by reliéf mohl být přímým vyobrazením známé pozdně gotické Piety umístěné ve zdejším kostele,^[67c] jsou tedy liché. Ostatně zápis železnobrodské farní pamětní knihy z roku 1757, na nějž se tato hypotéza odvolává, rozhodně nemluví tak jednoznačně, jak se na první pohled zdá. Zmiňuje sice, že se v kostele nacházela dřevěná socha Piety, jejíž vyobrazení se do tehdy vyskytovalo i na zdejším zvonu (*in [Ecclesia] reperiebatur antiquissima Statua lignea Beatae Virginis Dolorosae Gratiis abundantissimis fulgens, cujus imago in majori Campana usque ad haec tempora apparet*),^V onen výraz „jejíž“ lze však vztáhnout nejen k soše samotné, ale i obecněji k Pietě coby ikonografickému typu. Druhá z možností je přitom vzhledem k rozdílnému vzhledu obou děl mnohem pravděpodobnější. Zpráva je navíc až pozdější, barokní.

Pravoúhlé zarámování výjevu, ve zvonové výzdobě jinak zcela neobvyklé, propůjčuje reliéfu iluzi obrazu a naznačuje, že mohl být inspirován právě nějakou malířskou realizací. Tomu odpovídá i zvolený formát polopostavy, zakončené nad pasem – s ním se totiž v českém deskovém malířství setkáváme

[70] Možnost, že by se reliéfy na zvonech, inspirované mnohdy obrazy či sochami, samy mohly stát vzory pro další umělecká díla, byla zmíněna již v druhé kapitole naší knihy. V této souvislosti je zajímavé srovnání dřevorezby Bolestného Krista ze sbírek pražské Národní galerie (b) s mitterovským reliéfem stejného námětu (a). Socha, vytvořená zřejmě v poslední čtvrtině patnáctého století, má nejasný původ, podle ústního podání však pochází z Prahy (Kramář, s. 6). Dílčí odlišnosti v charakteru modelace i gestech rukou ale znemožňují mezi oběma díly hledat bezprostřední spojitost.



již od dob Madony zbraslavské, zhotovené kolem roku 1350. Zvláště blízkou paralelou je pak železnobrodskému reliéfu Svatovítská madona z doby před rokem 1396.^[68b] Obě charakterizuje stejné rozvržení figur a přítomnost dvou výrazných miskovitých záhybů na pravém Mariině boku. Jen čerstvě narozeného Krista zde nahradil Kristus právě zesnulý. To nemuselo nutně pramenit jen z pouhé bezmyšlenkové kombinace vzorce Marie typu Madon z deskových obrazů a Krista z Piet; mohlo se jednat i o vědomé zdůraznění významové souvislosti mezi Ježíšovým narozením a jeho budoucím utrpením, které v něm již bylo obsaženo.

Na rozdíl od železnobrodského případu se prokazatelné formální vztahy k sochařství objevují u některých dalších, nemariánských reliéfů na zvonech. Příkladem může být Bolestný Kristus z repertoáru Tomáše Litoměřického, jehož tělo, zahalené bederní rouškou s vyčnívajícím zatočeným cípem, se prohýbá ve výrazném kontrastu, zatímco pravice poukazuje na ránu v boku a levice žehná divákovi.^[69a] S tímto reliéfem se patrně poprvé setkáváme v tvorbě Ondřeje Ptáčka z Kutné Hory. Přitom právě v tomto městě, v kapli kutnohorského Vlašského dvora, se dochovala socha téhož tématu a podobného vypracování.^[69b] Ta je však datována až k roku 1511, zatímco reliéf je doložený již od devadesátých let. Socha tedy jako předloha reliéfu rozhodně sloužit nemohla; opačný směr ovlivnění je pak sice lákavý, avšak v tomto konkrétním případě jen velmi málo pravděpodobný. Mezi oběma variantami

totiž kromě shod existují i důležité rozdíly, které přímé ovlivnění vylučují: výrazné odlišnosti spatřujeme v postoji figury, bederní rouška je překřížena opačným směrem, zcela se neshodují ani gesta rukou.

O mnoho bližší paralelu ke jmenovanému zvonovému reliéfu zato nalzáme ve střední nice architektonického nástavce křivoklátského oltáře, vytvořeného v devadesátých letech patnáctého století pro zdejší dvorskou kapli.^[69c] U zde umístěné sochy Krista můžeme stejně jako v případě reliéfu pozorovat onen ladný taneční postoj, rozehraný přenesením váhy na pravou nohu s následným esovitým vybočením pánve a navazujícím protipohybem horní části trupu. Podobné je i členění bederní roušky a postavení rukou. Křivoklátský oltář se zvonové formě navíc blíží i dobou vzniku. Kvalitativní převaha oltářní sochy je přitom nepochybná, což ostatně u tak reprezentativní zakázky, vytvořené na přání samotného Vladislava Jagellonského, příliš nepřekvapí. Proto mohla socha posloužit jako vzor pro reliéf mnohem spíše než naopak. Toto pořadí ostatně naznačuje i skutečnost, že jeden z cípů bederní roušky, vybíhajících u křivoklátské sochy na obě strany, je u zvonové formy neústrojně oříznut. Není ale možné jednoznačně konstatovat, zda se tvůrce kadlubu inspiroval přímo na Křivoklátě: typika tváře a způsob modelace je zde sice výrazně odlišná, to však lze stejnou měrou připsat „přeložením“ křivoklátského vzoru do vlastní stylové řeči umělce, jakož i existencí dalších, dnes neznámých děl.

V druhé polovině patnáctého století se velmi významným pramenem umělecké inspirace stala grafika. Zejména se jednalo o mědirytiny mistra E. S. a Martina Schongauera, jež se uplatnily i v českém prostředí, především v iluminacích rukopisů vzniklých po roce 1490. Jak se zdá, výzdoba českých pozdně gotických zvonů přesto zůstala grafickou tvorbou nedotčená, nepodařilo se totiž nalézt ani jediný příklad formálních vztahů mezi těmito dvěma odvětvími.^{VI} Důvody mohly být v podstatě dvojí: Zvonových reliéfů, respektive forem pro ně, nebylo zase až tak mnoho, což zmenšovalo pravděpodobnost, že by se při výrobě některé z nich umělec obrátil právě ke grafice. Styl, jímž tvůrci forem pracovali, byl navíc velmi tradiční a nesrovnával se s pokročilým rukopisem a traktováním drapérií, jímž se vyznačovala většina grafických listů.

Inspirační zdroje zvonové výzdoby zůstávaly proto omezeny na malířství a sochařství. Zde je ale množství konstatovaných paralel tak velké, že zvonářství v tomto ohledu zdaleka předčí ostatní obory uměleckého řemesla. Vždyť například hrncíři vyráběné zdobené kachle v převážné většině případů vznikaly originálním postupem, který se po ostatních uměleckých oborech



[71] Zajímavý doklad vícesměrné umělecké inspirace: Reliéfy na zvonu z Litoměřic–Zásady z roku 1505 (b) se vztahují jak k tzv. Berlínskému ukřižování české provenience z počátku patnáctého století (a), tak také k plastické výzdobě monstrancí, zde na příkladu monstrance z Ústí z doby po r. 1510 (c).

příliš neohlížel. U zlatnických děl, například u sošek pod baldachýny monstrancí, je pak ovlivnění sochařskou či malířskou tvorbou sice o mnoho pravděpodobnější, jen málokdy se ho však zatím podařilo prokázat.

S uvedenými odvětvími uměleckého řemesla však zvonové reliéfy přece jen něco spojuje. U zlatníků je to především společný původ některých děl; především na mistry zlatníky se totiž zvonaři nejspíše obraceli, když potřebovali zhotovit formy pro nové reliéfy. Právě oni totiž dokázali pracovat dostatečně jemně a detailně. Jejich autorství se pak někdy promítlo do samotného vzhledu výsledného reliéfu. Například malé větvové Ukřižování, zdobící zvon z litoměřického kostela svatého Vojtěcha z roku 1505, se svou velikostí i vypracováním podobá aplikacím na vrcholcích chrámových monstrancí natolik nápadně, že to dává tušit jeho zlatnický původ.^[71]

Hrnčířství, konkrétně výroba kachlů, se zase zvonovým reliéfům blíží použitou technologií. Hrnčíři totiž, podobně jako zvonaři, používali pro výzdobu komorových kachlů negativní matrice, s jejichž pomocí obtiskávali na přední stranu různé výzdobné motivy. V kamnářství i zvonové výzdobě tak vládne podobné napětí mezi „originálem“ (negativní formou) a „kopií“ (jednotlivým reliéfem na zvonu či na kachlu, oproti formě zrcadlově obráceným).



[72] Reliéfy, zdobící přední stranu středověkých hliněných kachlů, byly podobně jako zvonová výzdoba vytvářeny v negativních formách. Od jednoho tématu, například Klanění tří králů, přitom většinou existovalo vícero příbuzných variant.

Na rozdíl od zvonů však kachle většinou nezdobí pouhé osamocené postavy, nýbrž rozsáhlejší a výpravnější kompozice, jakými jsou například Boj svatého Jiří s drakem, Kristus na hoře Olivetské či Klanění tří králů.^[72] Tyto výjevy však na druhé straně ani zdaleka nedosahují výtvarných kvalit zvonových reliéfů; jejich modelace je hrubá, postavy a předměty jsou pojety značně schematicky, ve zkratce až geometrické. Tato skutečnost úzce souvisí s technologií výroby. Kachle byly totiž vytvářeny z hlíny, která jemné detaily dokázala přejmout o poznání hůře než zvonovina. Formy pro ně navíc vznikaly vyřezáváním do desky z měkkého dřeva, tedy způsobem, který drobnopisným detailům také příliš nesvědčí.^{VII}

Výzdoba kachlů se vyznačuje existencí vícero variant jednoho a téhož motivu; od některých námětů známe až několik desítek různých verzí.^[68] Způsobila to zřejmě velká intenzita používání forem, kdy v každé z nich denně vznikaly desítky či stovky otisků. Hlína přitom povrch formy obrušovala, a tak bylo jednou za čas nutno přikročit k výměně. Použití dřeva jako materiálu pro formy však způsobilo, že nebylo možno matrici jednoduše okopírovat a musela být vyřezána znovu. I když řezbář použil předchozí formu jako vzor, nikdy se nemohl vyhnout odchylkám, což bylo příčinou právě oné mnohosti variant. Formy pro zvonové reliéfy byly naproti tomu namáhány mnohem méně; pomocí hlíny je bylo navíc možno při případném kopírování otisknout přímo. Proto není divu, že se zde s vícero variantami téhož motivu setkává-

me jen výjimečně. Pokud se tak opravdu stalo, zapříčinila to nejspíše skutečnost, že některého zvonaře oslovil reliéf náležející kolegovi, neměl ale možnost si jej přímo okopírovat a musel si proto nechat zhotovit novou matrici, která se logicky od svého vzoru v detailech odlišovala.^[38]

Zvonařská výzdoba se pod úhlem dosud řečeného vyjevuje jako samostatný a specifický obor umělecké tvorby, jenž na jedné straně zachovává své vlastní postupy a přístupy, na straně druhé se významným způsobem vztahuje k ostatním uměleckým odvětvím, a to jak k těm, které jsou uměnovědou ceněny, tak také k těm, které bývají doposud poněkud přehlíženy. Síť těchto formálních vztahů přitom nezůstává omezena na samotné české země a zasahuje leckdy také do bližšího i vzdálenějšího zahraničí.

Jistě, zvon je sice prvotně nástrojem hudebním a výtvarná složka u něj hraje jen podružnou roli. Také u ostatních uměleckořemeslných předmětů je utilitarita klíčovou hodnotou. VIII Na druhou stranu však ani většina středověkých obrazů, soch a staveb nesloužila v první řadě k estetické potěše diváka, byť jejich hlavní účel nebyl již povahy hmotné, nýbrž náboženské, ideologické nebo reprezentační. Též svým společenským postavením nepřevyšovala převážná většina středověkých malířů, sochařů a architektů své kolegy zlatníky, hrnčíře, pasíře, konváře či zvonaře. Všichni byli svorně označováni za řemeslníky,^{IX} toto označení však tehdy ještě nemělo onen poněkud bagatelizující přídech, který z něj číší dnes. Všichni tito mistři byli svorně svázáni v cechovním systému, mimo nějž mohli být činní jen výjimečně, v případě práce po panovníka či význačného šlechtice.

Za skutečnost do velké míry oslabující význam zvonové výzdoby by snad někdo mohl považovat použití forem, jež vedle originálu vytvářejí též jeho četné kopie. Fenomén opakovaného použití však hraje svou roli nejen ve zvonařství a v ostatních uměleckořemeslných oborech. Setkáváme se s ním také v grafice a v poněkud omezené míře též v malířství a sochařství. Vzpomeňme například použití vyřezávaných šablon z olověného plechu, kůže, textilu či papíru, z nichž se pomocí tupování štětce namočeného v barvě opakovaně otiskovaly drobné solitérní motivy nejen na povrch nábytku, na stěny a dřevěné stropy, ale též například na deskové obrazy, a to včetně velmi kvalitních realizací dílny mistra Theodorika.^X

Navíc kadluby, v nichž zvonové reliéfy vznikaly, byly samostatnými a originálními výtvarnými díly, při jejichž vytváření musel autor uplatnit stejné umělecké schopnosti jako mistři z ostatních oborů. I následné přenášení reliéfů na formu zvonu bylo činností vyžadující jistou výtvarnou kreativitu; vždyť zvonař musel na základě svého cítění rozhodnout, kterou formu ze svého repertoáru pro dané dílo vybere a v jakých souvislostech ji použije.

Umění bylo navíc ve středověku ceněno podle zcela odlišných měřítek, než jak k němu přistupujeme dnes. Originalita nebyla zdaleka tak důležitá, stejně jako recentnost stylu. U uměleckých řemesel bývá v tomto ohledu často konstatováno, že výrazně zaostávala za tvorbou jiných oborů. V případě zvonářství k tomu jistě přispělo vytváření reliéfů ve formách, které umožňovalo jejich používání v nezměněné podobě po dlouhé desítky let a způsobovalo jejich postupné zastarávání. Za pozdním použitím dřívějších forem mohl snad ve výjimečných případech stát jakýsi vědomý historismus, výskyt reliéfů polygonální křtitelnicové sady a větrového ukřižování na pohusitských zvonech lze například chápat jako odkaz na slavnou epochu lucemburského uměleckého rozkvětu. Jak navíc ukazuje rychlý přenos progresivních forem z Judenburgu do Čech, nemuselo být stylové opožďování vůči malířství a sochařství ani zdaleka pravidlem.

Nejvýraznějším měřítkem hodnoty středověkých uměleckých děl byl zřejmě účel, pro nějž byla zhotovována. V tomto ohledu je postavení zvonů, posvěcených to předmětů církevní liturgie, stejně prestižní jako postavení soch a obrazů s náboženskými výjevy. Zcela bezvýznamná nebyla ani otázka, s jakým materiálem se v tom kterém případě pracovalo – velké úctě se proto těšili zlatníci, pracující s drahými kovy a kameny; též měď a cín pro zvonovinu patřily ve své době mezi drahocenné suroviny. Svou roli samozřejmě hrála i kvalita, ta však nemusela být u „nizkých“ umění vždy nízká a u „vysokých“ vždy vysoká. Vynikajícím příkladem, že i zvonové reliéfy mohly dosáhnout nadprůměrné jakosti, je Mitterova judenburská sada, na druhou stranu i mezi gotickými obrazy a sochami nalezneme občas díla značně nekvalitní.

Dělení na vysoká a nízká odvětví se tedy zdá spíše uměle, ex post vytvořeným konstruktem, který nemá s původními poměry mnoho společného. To však neznamená, že bychom museli mezi uměním a uměleckým řemeslem přestat rozlišovat: ponechme si tyto kategorie jako vyjádření rozdílu ve funkci, kdy předměty první kategorie se vztahují k účelům duchovním, zatímco u druhé skupiny hraje významnou roli i složka materiální, praktická. Nenechme se však tímto pomocným dělením svázat natolik, aby nám to zabránilo vidět krásu ve všech jejích formách. Jak se totiž, alespoň doufáme, ukázalo v této knize, může nás poznání těchto dosud podceňovaných a opomíjených oborů významným způsobem obohatit.



MÍSTO ZÁVĚRU
O PUTOVÁNÍ ZA SKRYTÝM UMĚNÍM
(zdroje, metody, poděkování)

Předchozí, devátá kapitola byla poslední kapitolou této knihy. To však ani v nejmenším neznamena, že by se zároveň s ní uzavíraly i samotné příběhy o středověkém zvonařském umění. Vždyť i nadále se v této oblasti skrývá mnoho zajímavých, dosud neobjevených skutečností. Oněch devět příběhů, otištěných v této knize, je jen malou částí celkového bohatství, pouhým mým výběrem. Jsem si dobře vědom skutečnosti, že to nebyl a ani nemohl být výběr zcela objektivní, a tak cítím potřebu vystoupit na závěr ze skrytu neosobních formulací a dát k dispozici a všanc svá východiska, své postupy a metodiku. Ne bez jisté naděje, že to snad někomu poskytne inspiraci a naměrování v jeho vlastním objevování skutečností, jež mně samotnému zůstaly skryty.

Zvony mě svou tajemností a krásou fascinovaly snad odjakživa. Vážněji jsem se ale jimi začal zabývat teprve přibližně před sedmi lety, kdy jsem na toto téma narazil v rámci svých studií dějin umění. Tehdy mě tato oblast zaujala především svou neprobádaností, jež mi slibovala poskytnout dostatečnou volnost při výběru metod a zároveň i veliký prostor pro dobrodružné objevování.

Mými prvními průvodci po této neznámé oblasti byli autoři knih o zvonařství, sice nečetných, avšak veskrze velmi cenných. Zvlášť podrobný vhled do dějin zvonařství mi poskytla Margarete Schilling, žena známého německého zvonaře Petera Schillinga, svou knihou *Glocken: Gestalt, Klang und Zier* z roku 1985. Autorka zde podrobně vylíčila historii evropského zvonařství i jeho technologii, svůj výklad přitom doprovodila množstvím ilustrací a fotografií z bohatého rodinného archivu.

Se situací v Čechách jsem se pak seznámil především díky publikaci *O českém zvonařství* Antonína Rybičky z roku 1885, následované studií o zvonařství z pera Josefa Braniše (1892) a Winterovými pracemi o dějinách řemesel (1906 a 1909). Tyto publikace byly ale sepsány před více než sto lety, a tak není divu, že po faktografické i metodologické stránce již mnohdy zastaraly. Výrazně pokročilejší, a to nejen časově, jsou naproti tomu *Pražské zvony* Ludmily Kybalové z roku 1958, v roce 2005 znovu vydané v aktualizovaném vydání. Přínosem této knihy je jak podrobný soupis všech pojednávaných nástrojů, tak také synteticky pojatý a čtivě formulovaný úvodní text, v němž jsou jednotlivé dílčí informace zařazeny do širšího kontextu tuzemského i celoevropského.

S tím, jak se díky četbě i vlastní dokumentaci zvonů v terénu zvětšovaly mé vědomosti o zvonařství, rostla i má touha pojednat detailněji otázku

jejich výtvarné výzdoby. Vzhledem ke svému zaměření na středověk jsem se přitom rozhodl soustředit právě na díla zhotovená od nejstarších dob do první třetiny šestnáctého století. Praktické důvody týkající se možnosti sběru materiálu i zohlednění charakteru vývoje kultury v českých zemích pak stály za rozhodnutím omezit toto bádání na území Čech, bez Moravy a Slezska.

Výzdobě zvonů nebyla v dosud vzniklých publikacích věnována téměř žádná pozornost, mimo jiné proto, že se jedná o hraniční oblast, ke které se příliš nechťejí znát ani dějiny umění, ani kampanologie. Abych získal náležitou představu o charakteru tohoto specifického uměleckého odvětví, bylo třeba se nejprve seznámit s co největším počtem samotných reliéfů na českých gotických zvonech. Těch se v Čechách díky památkové ochraně za první i druhé světové války zachovalo překvapivě mnoho, řádově několik stovek. Nebylo samozřejmě v silách jediného člověka, aby všechny tyto četné památky osobně navštívil a zdokumentoval. Proto jsem se obrátil na další osoby a instituce, zabývající se též ve větší či menší míře dokumentací zvonářských památek, a požádal je o možnost nahlédnutí do jejich fotografické a písemné dokumentace. Můj velký dík za přátelskou pomoc patří na tomto místě především Mgr. Petru Váchovi, arcidiecéznímu kampanologovi pražskému a vedoucímu oddělení nemovitých kulturních památek Památkového ústavu středních Čech, a Mgr. Radku Lungovi, kampanologovi českobudějovické diecéze. Cenné materiály dali k dispozici též Mgr. Roman Lavička z Památkového ústavu jižních Čech, nakladatel a místní patriot Zdeněk Procházka z Domažlic a Pavla Jungmannová, zvonice a autorka knihy o českých zvonových pověstech. Velmi jsem ocenil též možnost prohlídky evidenčních listů movitých kulturních památek v Národním památkovém ústavu v Praze, které mi poskytly alespoň orientační představu o dalších, jinde nezdokumentovaných dílech.

Kromě existujících zvonů jsem se pokusil zohlednit i ty nástroje, které vzaly zaslav v průběhu staletí. V této souvislosti jsem se soustředil především na pátrání po fotografiích, sádrových odlitcích, faksimilích nápisů a popisech, které vznikly v reakci na zabírání zvonů za první a druhé světové války. Velikost těchto sbírek mě mnohdy ohromila: v královéhradeckém muzeu jsem našel celých jedenáct set odlitků zvonů nejrůznějšího stáří, více jak pět set položek čítal soubor ze sbírek Muzea hlavního města Prahy. Šest stovek fotografií z plzeňského Západočeského muzea se pak vyznačovalo natolik vysokou kvalitou, že mě to spolu s plzeňským kolegou Luďkem Krčmářem inspirovalo k sepsání knihy *Obrazy z dějin českého zvonářství*, kterou v roce 2006 vydalo Nakladatelství Českého lesa v Domažlicích. Další soubory fotografií zvonů jsem našel v archivu v Děčíně a v muzeu v Jičíně; velmi cenné

bylo také prostudování dokumentace českých zvonů z druhé světové války, uložené ve fondu Státní památkové správy ve Státním ústředním archivu v Praze-Chodovci.

Nepříliš četné, zato ale velmi významné informace o výzdobě českých gotických zvonů přinesly i některé soubory archivní povahy, vzniklé vesměs na počátku devatenáctého století. Shodou okolností se všechny nacházejí v Archivu Národního muzea v Praze. Takzvaná Pachlova sbírka obsahuje několik set papírových pásek s kopiemi četných zvonových nápisů, ve sbírce Eichlerově nalezneme popisy zvonů z mnoha oblastí Čech, doplněné někdy též překresy nápisů nebo nárysem výzdoby. Podobně pojaté jsou i rukopisy pátera Georga Adalberta Wahnera, dokumentující nejen zvony z Litoměřicka a Žatecka, ale též nástroje přeléváné ve dvacátých a třicátých letech devatenáctého století pražským zvonařem Karlem Bellmannem.

Dalším cenným pramenem mého poznání byly i některé publikované práce topografického charakteru. Zvláště často jsem nahlížel do některého z padesáti dílů *Soupisu památek historických a uměleckých*, vydávaných na přelomu devatenáctého a dvacátého století různými autory pod záštitou Akademie věd a zahrnujících velkou část tehdejších politických okresů. Odtud bylo možno získat nejen popisy zvonů, ale mnohdy též faksimile jejich nápisů, případně i rytiny nebo dokonce fotografie reliéfů na nich umístěných.

Za pomoci všech těchto pramenů se mi podařilo shromáždit velké množství informací. Abych se v této faktografické záplavě dokázal orientovat, vytvořil jsem si elektronickou databázi reliéfů na zvonech a křtitelnicích. Její základ tvoří digitalizované fotografie jednotlivých reliéfů, případně i celých zvonů, které jsou pomocí kartotéčního čísla spojeny s údajem v tabulkovém procesoru. Tento údaj obsahuje informace o rozměrech reliéfu, o jeho ikonografii, o příslušnosti k určité formě a sadě a také o provenienci a dataci díla, na němž se reliéf nalézá.

Přibližně po dvou letech sběru dosáhl počet položek v kartotéce více než sedmi stovek. Bylo tedy načase začít přemýšlet o způsobu dalšího zpracování shromážděného materiálu. Jak již bylo řečeno, nedostalo se zatím zvonové výzdobě u nás ani v zahraničí náležitě vědecké pozornosti, a tak jsem se při vytváření metodiky mohl opřít jen o velmi málo vzorů. Sám jsem se proto rozhodl nejdříve roztrždit shromážděné reliéfy podle jednotlivých forem a podle data vzniku zvonů, na nichž se nacházely. Tímto způsobem jsem chtěl vystopovat cesty, jimiž se reliéfy šířily, a zároveň se dostat co nejbliže k místu a datu vzniku původních forem. Tímto řazením se mi též povedlo postihnout existenci obsáhlejších souborů reliéfů, takzvaných sad, spojených navzájem stejným měřítkem, postojem i charakterem modelace.

Šťastnou shodou okolností jsem dospěl ke zjištění, že nejkomplexnější a nejpoužívanější sada českých gotických zvonových reliéfů byla vytvořena kolem roku 1438 v dílně rakouského zvonaře Hanse Mittera v Judenburgu.^I Studie rozebírající tento soubor, sepsaná v roce 1969 rakouským kunsthistorikem Ernstem Bacherem, mi proto mohla být nejen velkou inspirací metodologickou, nýbrž také faktografickou.

V úvodu svého článku se Bacher věnuje důkladnému popisu a rozřazení reliéfů a pozorování způsobu umělcovy práce. Teprve na tomto základě se pokouší vypořádat s autorskými a formálními otázkami, přičemž se mu daří vytyčit okruh stylově souvisejících děl z bezprostředního okolí zvonařova působiště i ze vzdálenějších oblastí. V první řadě zmiňuje poměrně známou souvislost mezi Bolzanským oltářem Hanse z Judenburgu a Mitterovým reliéfem Korunování, této shodě však rozumně nepřikládá rozhodující váhu, neboť podle jeho názoru „v žádném případě neposkytuje přesvědčivé argumenty“ pro přímé ztotožnění obou mistrů.^{II} Též u jiných děl mu ale bohužel nezbyvá než konstatovat, že i zde zůstávají vztahy ke zvonovým reliéfům „omezeny na přibližnou shodu celkové kompozice a rozličných formálních motivů“ a že „jednoznačné určení stylistické proveniencí a s tím související vřazení těchto reliéfů do soudobého sochařství alpských zemí je jen těžko možné“.^{III}

Tato neukončenost bádání o judenburgkých formách a zároveň zmiňované souvislosti s českým uměním mě motivovaly k tomu, abych se pokusil vznik tohoto souboru osobně prozkoumat. Proto jsem absolvoval půlroční badatelský pobyt ve Vídni, jenž se uskutečnil díky stipendiu rakouské vlády v rámci programu Aktion a všestranné podpoře ze strany mého školitele prof. ing. Jana Royta i mého vídeňského profesora Michaela Viktora Schwarze.

Základem pro má vídeňská bádání byl Bacherův článek a jím vytyčený okruh souvisejících děl. Studium rakouské uměnovědné literatury i samotných dochovaných uměleckých děl se mi podařilo soubor těchto děl znatelně rozšířit, a to především o tvorbu takzvaného mistra Sanktlambrecht-ské votivní desky, jenž doposud v této souvislosti nebyl zmiňován. Bacherovy nejednoznačné závěry ohledně stylové příslušnosti reliéfů, vyplývající z koncentrace na otázku autorství a z omezení na tradiční formálně-srovnávací přístup, se mi pak podařilo alespoň částečně překonat hypotézou o existenci uměleckých vzorců.

Podobný postup práce jako v Rakousku, sestávající z poznání reliéfů samotných a následného hledání paralel v jiných oblastech umění, jsem s úspěchem použil i při zkoumání výzdoby českých zvonů. Zde jsem se však

navíc musel zorientovat v historických údajích o jednotlivých zdejších kovolijcích. Základní představu o nich jsem získal díky studii Antonína Rybičky z roku 1885, konkrétní informace tohoto zdroje se však mnohdy ukázaly jako zavádějící a ne zcela pravdivé. Proto bylo třeba jít v jednotlivých případech blíže ke zdroji. Při poznávání kovolijectví v pražských městech hrály pak nejdůležitější roli zápisy zdejších městských knih. Převážná většina z nich sice zanikla v květnu roku 1945 při požáru Staroměstské radnice, velkou část jejich obsahu našťastí stihli ještě předtím přetisknout autoři zabývající se dějinami Prahy, potažmo dějinami zvonařství. Václav Vladivoj Tomek a Josef Teige, vytvořivší monumentální díla se shodným názvem *Základy místopisu pražského*, se přitom soustředili na dobu před rokem 1434, respektive na pouhou část Starého Města, a tak zde informací o našem tématu, koncentrovaném především pozdějších let a do prostoru Nového Města, nebylo obsaženo příliš mnoho. Více údajů, byť již ne ve formě přesných citací, nýbrž jen volnějších parafrází, naproti tomu obsahuje Šimákova studie o pražských zvonařích a konvářích doby jagellonské z roku 1905 či dříve zmiňované Winterovy práce o dějinách českých řemesel. Údaje o kutnohorských kovolijcích, kteří v patnáctém století začali výrazně konkurovat pražským mistrům, jsem čerpal především z knihy Emanuela Lemingera z roku 1926 a o čtyřicet jedna let mladší práce Antonína Hrušky.

Poté, co jsem vizuální údaje z databáze spojil s písemnými prameny, začaly se postupně objevovat kontury většiny příběhů vypsanych v této knize. Mnohdy přitom vyvstala potřeba dostupnou dokumentaci doplnit a rozšířit, a to zejména o kvalitnější fotografie či popisy zvonů. Za pomoci Petra Váchy a za laskavého svolení arcidiecézního konzervátora P. Vladimíra Kellnara jsem proto přikročil k další dokumentaci v terénu. Podařilo se tak získat cenné a mnohdy překvapivé informace, jež výrazně posunuly mé dosavadní představy o vývoji výzdoby českých zvonů. Do té doby jsem se například domníval, že judenburské Mitterovy reliéfy dorazily do Čech až roku 1455, kdy se objevily na zvonu z pražského kostela svatého Havla. Poté jsem ale při procházení své databáze náhodou narazil na nezřetelnou památkářskou fotografii zvonu ze Sedlčan z roku 1444. Popis připojený k této fotografii naznačoval, že by se rakouské reliéfy mohly nacházet již zde. A opravdu: na místě samotném jsem mitterovskou výzdobu našel, což mě přesvědčilo o tom, že přenos z Rakouska do Čech musel proběhnout mnohem rychleji, než jsem původně předpokládal.

Při promýšlení oněch kapitol, které se kromě zvonařství tak či onak vztahují k ostatním uměleckým oborům, jsem velmi ocenil konzultace se spe-

cialisty na dějiny umění a příbuzné obory. Vedle mého školitele mi cenné reflexe a inspirativní podněty poskytla též profesorka Milena Bartlová, vztahy se soudobou sochařskou tvorbou pomohla propracovat PhDr. Michaela Ottová. Otázky archivní povahy jsem řešil v laskavé součinnosti s profesorkou Hanou Pátkovou. Na svá bádání jsem se mohl plně soustředit díky grantu na podporu specifického výzkumu, jež mi poskytla má domovská Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.

Knihu, která by s provedenými výzkumy seznámila veřejnost, jsem původně zamýšlel pojednat tradičním způsobem, tedy s velkým podílem faktografie v textu a členěním látky do oddílů, kapitol a podkapitol. Téma samotné jako by se však této podobě vzpouzelo: nedařilo se mi srozumitelně vypsát a uspořádat velké množství potřebných dílčích analýz a konkrétních informací, jednotlivá témata postrádala jednotící ideu, na druhé straně se ale často prolínala tak pevně, že se zdálo nemožné je od sebe oddělit a uspořádat do lineárně plynoucího textu. Naštěstí však přišla spásná myšlenka zpracovat jednotlivá témata volněji, jako „příběhy“, které zvony vyprávějí prostřednictvím svého vzhledu. Toto pojetí mě osvobodilo od závazku postihnout beze zbytku celou problematiku a umožnilo mi soustředit se jen na ty aspekty, které se mi během bádání vyjevily jako nejdůležitější a nezajímavější. Zároveň s sebou tato změna přinesla i posun od fakty nabitého jazyka k volnější, esejistické formě, jíž s takovou oblibou a úspěchem používají francouzští historikové a kulturní antropologové. Toto uvolnění ale v žádném případě nemělo být rezignací na věcnou správnost a vědeckou relevantnost. Tradiční poznámky pod čarou sice v textu chybějí, nahrazují je však komentáře za textem a „argumentace obrazem“, to jest fotografiemi a popisky k nim. Vizuální stránka věci je v knize zdůrazněna i z toho důvodu, že může čtenáři nejlépe zprostředkovat představu o nepříliš známém tématu.

Ustálená forma vědecké publikace tedy v tomto případě doznala některých výraznějších změn. Nepřikročil jsem k nim ze svévole, nýbrž proto, aby pomohly naplnit záměr, s nímž jsem se do bádání na začátku pouštěl. A sice dokázat, že si středověké zvony, a jejich výzdoba zvláště, zaslouží naši pozornost a uznání. Najde-li se tedy alespoň několik čtenářů, kteří po přečtení této knihy častěji s otázkou a se zájmem zdvihnou svůj zrak ke kostelním věžím, budou mé ambice zcela naplněny.

V Praze dne 19. září

Tomáš Chvátal



PŘÍLOHY
POZNÁMKY A SOUPISY

POZNÁMKY K TEXTU

Proč jsou zvony krásné

I: Emler 1973, s. 131.

II: Emler 1874, s. 77.

III: S Theophilovou příručkou *De diversis artibus* se můžeme seznámit například v edici Erharda Brepohla (1987); výrobě zvonů jsou zde věnovány kapitoly 85 až 87. Zobrazení vícera existujících „Theophilových“ homolovitých zvonů přináší německá autorka Margarete Schilling (1988, obr. 101–103).

IV: Rybička (1885, s. 5) ještě chebský zvon při vypočítávání nejstarších českých památek nezmiňuje, stejně jako Kybalová ve svém textu sepsaném v roce 1958 (2. vydání 2005, s. 42). Důvodem zde nemusí být jen opomenutí autorů, nýbrž mnohem spíše specifické postavení Chebska v rámci českých zemí. Tato oblast byla totiž zpočátku součástí Říše a čeští panovníci na ni začali vznášet nárok až od šedesátých let třináctého století, přičemž s definitivní platností ji získali teprve roku 1322 (viz Otův slovník naučný, díl XII, s. 112–113). V době vzniku zvonu sice Chebsku opravdu vládl český král Václav II., většina kontaktů politických a kulturních ale i tehdy směřovala do Německa. A tak je pravděpodobné, že ze zahraničí pocházel i samotný zvon. Vyobrazení tohoto díla viz u Manouška (2006, s. 27).

V: Kybalová 2006, s. 43.

VI: Diviš 1991, s. 14.

VII: Winter 1906, s. 582.

VIII: Vývojem nápisů na zvonech se zabýval Josef Hejnic (1960) a Miroslav Flodr (1977).

IX: Flodr 1981, s. 309.

X: O rozličných funkcích umění a uměleckých děl hovoří např. Bartlová 2003, Belting 1990 a Eco 1998.

Formování forem

I: Arens 1971, s. 107.

II: Technologii středověkého zvonařství a jednotlivým dochovaným dílenským příručkám se ve své monografické publikaci podrobně věnoval Miroslav Flodr (1983). Vzhledem k tomu, že se způsob odlévání do dnešních dnů v podstatě nezměnil, můžeme se o jeho postupech poučit také u současných zvonařů. Například u pražského Petra Rudolfa Manouška, jenž v roce 2006 napsal knihu nazvanou krátce *Zvonařství*.

III: Pfundner 1969 a Bacher 1969. Oba články na sebe přímo navazují, vyšly též ve stejném čísle *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*.

IV: O Hansi z Judenburgu recentně píše Lothar Schultes v příslušném díle *Dějiny rakouského výtvarného umění* (Brucher 2000, s. 394).

V: Viz například Kieslinger 1937, s. 15 a Ginhart 1970, s. 35. Socha Bolestného Krista by mohla být jednou z volných variant svatoštěpánského „Zahnwehherrgotta“, milostné sochy z doby kolem roku 1395, zobrazené v četných replikách (viz Brucher 2000, s. 375).

VI: S Hansem von Tübingen ztotožňovali Mistra svatolambrechtské desky například Karl Garzarolli (1931) či Karl Oettinger (1938).

VII: Bližší informace o Mistru svatolambrechtské votivní desky podávají opět *Dějiny rakouského výtvarného umění* (Brucher 2000, s. 545–546), případně katalog sbírek muzea ve Štýrském Hradci (Becker 2005, kat. č. 4 a d.).

VIII: Höfler 1987, s. 109.

IX: Vzorec zde nechápeme v žádném případě ve smyslu geometrickém a ornamentálním, nýbrž jako určitou poměrně stabilní vizuální představu o dílčím úseku uměleckého díla, žijící si do jisté míry svým vlastním životem a přenášenou často z jednoho díla na druhé.

X: Recentní práci o problematice vzorníků je například *Exemplum* Roberta Schellera z roku 1995.

XI: Obecně se v poslední době grafice věnovali například Parshall a Schoch (2004). Soupisy a vyobrazení středověkých grafických listů najdeme v encyklopedii *The Illustrated Bartsch* (viz seznam literatury).

XII: Schlosser 1902, s. 281.

XIII: Schlosser 1902, s. 280.

XIV: Viz odhady Eberleina (2004, s. 165) a Bartlové (2001, s. 54).

Boj o první místo

I: Informace o moravských zvonech byly čerpány z kartotéky brněnské pobočky Národního památkového ústavu a z katalogů výstavy *Od gotiky k renesanci*, konané roku 1999 (dí I.: Brno, s. 568–572, díl III.: Olomouc, s. 564–570 a díl IV: Slezsko, s. 221–223). Na Moravě ostatně, jak se zdá, nehrála výzdoba zvonů pomocí figurálních reliéfů ani zdaleka takovou roli jako v Čechách a uplatňovala se pouze výjimečně.

II: Způsob sběru informací o výzdobě zvonů z Čech je podrobně popisován v desáté kapitole této knihy.

III: Zjišťováním zvukových charakteristik historických zvonů se v Čechách zabývá především Mgr. Petr Vácha ze středočeského Ústavu památkové péče. Měření se provádějí za pomoci soustavy elektrických ladiček a lze jimi postihnout mnoho zajímavých aspektů (např. zda se jedná o zvon oktávového či kvartového typu), pro zjišťování autorství se však nehodí. Recentní informace o zvonu jako hudebním nástroji poskytují například oba sborníky *Glocken in Geschichte und Gegenwart*, vydané Poradním výborem pro německou kampanologii (Kramer 1986, s. 73–112 a Kramer 1997, s. 45–182).

IV: Kniha *Zvony Českomoravské vysočiny* (Stránský 2002) v sobě shrnuje řadu dílčích studií, publikovaných v časopise *Slévárenství* v letech 1994 až 2003. Články obsahují materiálové rozborů zvonů z kostelů v dané oblasti.

V: Zjišťování autorství pomocí srovnávání charakteru nápisů a výzdoby se v našem prostředí poprvé uplatnilo teprve nedávno, a to v diplomové práci o gotickém zvonaři Tomáši z Litoměřic (Chvátal 2004).

VI: Šimák 1905, s. 493. Situace kolem dochování pražských městských knih je blíže pojednána v desáté kapitole této knihy.

VII: Šimák 1905, s. 493.

VIII: Teige 1903, s. 126.

IX: Zařazení výše jmenovaných zvonů do *oeuvre* mistra Jakuba i podobná připsání v případě o něco staršího mistra Jiřího lze pojímat jako jeden z cenných příspěvků této studie. Do velké míry totiž tyto atribuce objasňují situaci českého zvonařství kolem poloviny patnáctého století, jež byla dosud jen velmi málo prozkoumána; zachované zvony byly pojednávány pouze jednotlivě, bez snahy o rozklíčování příbuzenských vztahů mezi nimi.

X: Šimák 1905, s. 481. Odtud čerpány i další zmíněné údaje.

XI: Podlaha 1899, s. 159.

Putování forem časem a prostorem

I: Teige 1910, s. 172.

II: Reliéfem svatého Jana Evangelisty vyzdobil Jan Cantarista například své zvony z Dlažkovic (1498), Borovan (1498), Myslívu (1505), Stodu (1505) a Jetřichovic (1506). Stejný motiv se nachází i na zvonu Tomáše Pražského v Lounkách, zhotoveném roku 1493. Všechny jmenované nástroje se dochovaly dodnes, fotografie zvonu ze Stodu byla dokonce nedávno publikována (Chvátal 2006, s. 45). Případný zájemce se s těmito zvony může seznámit osobně, proto považujeme za zbytečné u nich stejně jako v případech dalších dochovaných děl uvádět konkrétní zdroje našich informací.

III: Šimák 1905, s. 475.

IV: Viz například reliéf Mitterova světce na Ondřejově zvonu z Pičína z roku 1544.

V: Kutnohorským kovoliectvím se zabýval Emanuel Leminger ve své práci o zdejším uměleckém řemesle (1926), detailně pak Antonín Hruška v článku o kutnohorském kovoliectví patnáctého až sedmáctého století, vzniklém u příležitosti stejnojmenné výstavy v chrámu svaté Barbory.

VI: Viz např. výzdobu Tomášova zvonu z Čestína z roku 1562 (Hruška 1967, s. 72).

VII: Chvátal 2004, s. 43.

VIII: Leminger 1926, s. 59. Obchodu s kutnohorskou mědí se blíže věnovala Jarmila Houdková (1960). Dokladem použití Mitterovy sady ve tvorbě Petra z Mladé Boleslavi je například zvon z Nebovid z roku 1549.

IX: Viz Chvátal 2006, s. 48.

Domov a cizina

I: Archiv Národního muzea v Praze, tzv. Pachlova sbírka zvonových nápisů, kart. 1, papírová páska č. 28 a Wahner 1830, s. 7.

II: O porýnských mystických křucifixech viz např. Dějiny 1984a, s. 224.

III: Vzdálenější paralelou k zmiňovanému reliéfu, a to jak v modelaci, tak v charakteru drapérie, je dřevěná socha svatého Jana Křtitele od Mistra chebské sedící madony z třetí čtvrtiny třináctého století, nyní chovaná ve sbírkách Galerie výtvarného umění v Chebu (Ševčíková 1975, s. 45)

IV: K selektivnímu přejmutí judenburské sady viz blíže stranu 100.

V: Viz Chvátal 2004, s. 108–109, foto 8d–e a Kybalová 2006, s. 45.

VI: Urbánek 1918, s. 736. Odtud čerpány též informace v předcházejících řádcích.

VII: Viz například Kropáček 1946.

VIII: Zajímavou informaci v tomto ohledu přináší zvláště jeden ze zápisů v knize pražského malířského bratrstva. Novoměstský malíř Jakub si zde roku 1460 stěžuje, že mu práci na malbách na Buštěhradě přebrali tovaryši Vavřinec z Míšně, Gabriel ze Žitavy, Hanuš z Laufu a Ondřej z Vídně. Původ těchto tovaryšů dokládá, že české malířství muselo mít již nedlouho po skončení husitských válek takovou úroveň, že přitahovalo umělecké síly z okolních zemí (Bartlová 2001a, s. 121).

IX: Royt 2002, s. 114.

X: Schilling 1988, s. 27–30 a 208–209. O nizozemských zvonářích té doby hovoří například kniha *The Art of the*

Carillon in the Low Countries (Léhr 1991). O vybavení ústeckých kostelů v pozdním středověku viz články Lenky Bobkové z roku 1997 a 1999.

XI: Viz Chvátal 2006, s. 40–41.

XII: O svatoprokopských i dalších českých odznacích psaly Helena Hejdová (1980) a Dagmar Stará (1988).

XIII: Chvátal 2004, s. 126, foto 24f.

Za co může donátor?

I: Text nápisu na zvonu viz například u Josefa Hejnice (1960, s. 2).

II: Chaloupecký 1907, s. 105.

III: Tamtéž.

IV: Takovým nástrojem je například zvonek z vížky litoměřické radnice z poloviny šestnáctého století, chovaný dnes v expozici Oblastního muzea v Litoměřicích. Jeho nápis hlásá: „*a tento má být zvonec na rathůz na radu* [tzn. shromáždění radních] *zvoniti*“. Litoměřická městská rada objednala roku 1510 také velký zvon pro zdejší farní kostel Věch svatých. Dokonce i samotná věž, na níž se nástroj nacházel, byla v majetku obce (viz Chvátal 2004, s. 110–114).

V: Funkci zvonu na základě některých zvonových nápisů podrobně rozebral Miroslav Flodr (1981). Hovoří se o ní také v první kapitole naší knihy.

VI: Viz Chvátal 2001, s. 258.

VII: Souvislost mezi hmotností zvonu a finanční náročností zakázky konstatuje například Miroslav Flodr (1981, s. 312). Konkrétní písemný doklad pak poskytuje rozbor zhořeleckého účtu za zvon z roku 1377 (Chvátal 2001) a smlouva o slití zvonu z Teplíc z roku 1486. V ní se mimo jiné hovoří o tom, že „*pokud bude tento zvon úspěšně odlit a pečlivě dokončen, má býti ... mistru Lorencovi za každý centnýř váhy dán jeden uherský zlatý*“ (Müller 1929, s. 288, překlad T. Chvátal).

VIII: Formu smlouvy o odlití zvonu má sice výše zmíněný zápis z teplické městské knihy, ten je však velmi stručný a o charakteru zakázky se v něm blíže nehovoří. Zvonař Lorenc z Budyšina se zde pouze zavazuje „*znovu co nejlépe odlit velký puklý zvon*“, většinu zbývajících textu zaujímá definování odměn pro zvonaře samotného a jeho pomocníky (viz předchozí poznámka).

IX: Kalousek 1889, s. 316.

X: Stehlíková 1997, s. 111.

XI: Chvátal 2004, s. 73.

XII: Obě města, Ústí a Litoměřice, ležela na Labi, a tak spolu soupeřila především v obchodu po vodě. Již při založení města dal Přemysl Otakar II. Ústí do vínku právo svobodné plavby po Labi a Vltavě v rozsahu, jako jej využívají Litoměřice, tzn. že Ústečtí mohou po zaplacení cla své zboží bez překážky plavit dále. Během 13. stol. však získaly Litoměřice navíc právo skladu, což pro procházející kupce znamenalo povinnost vyložit přepravované zboží a nabídnout ho zde k prodeji. Ústí takové právo postrádalo, a tak za vlády Jana Lucemburského mezi oběma městy došlo ke sporu, jenž se dostal až k odvolacímu soudu v Magdeburku (Kaiserová 1995, s. 17 a 19). Větší sebevědomí ústeckých měšťanů v pozdním středověku odráží dvě privilegia vydaná městu Vladislavem II, konkrétně právo pečeti listiny červeným voskem a polepšení městského znaku (Kaiserová 1995, s. 21).

Ve víru dvojí víry

I: Vztahu husitů k umění se věnuje například článek Horsta Bredekampa (1977) nebo speciální číslo sborníku Husitský Tábor z roku 1985. Odkazy na další literaturu lze nalézt u Mileny Bartlové (2001a, s. 47).

II: Ex 20,4.

III: Panofsky 1981.

IV: Kropáček 1946, s. 110. Učení Matěje z Janova důkladně rozebral Vlastimil Kybal (1905).

V: Citace podle Stejskala 1985, s. 21.

VI: Emler 1893, s. 347.

VII: Emler 1893, s. 404.

VIII: Palacký 1893.

IX: Bartlová 2001a, frontispis a s. 48.

X: Urbánek 1918, s. 213.

XI: Šimek 1929, s. 697–698.

XII: Viz Bartlová 1996 a 2001b.

XIII: Vlček 1996, s. 73.

XIV: Košťál 1999, s. 12.

XV: Šimek 1929, s. 656. Pro ilustraci viz obr. 55 naší knihy.

XVI: Ikonografickým typem Assumpty se v roce 1299 blíž zabýval Josef Cibulka (viz seznam literatury).

XVII: Zj 12,1-4.

XVIII: Studničková 2002, s. 186.

XIX: Všečetková 1999, s. 94-95 a Studničková 2002, s. 187.

XX: Studničková 2002, s. 186.

XXI: Holeton 1998, s. 121.

Diví muži a divá zvěř

I: Skalická farní kniha je citována v jednom z vyplněných formulářů v Eichlerově sbírce pražského Archivu Národního muzea z třicátých let devatenáctého století (karton 44, složka 526).

II: Chvátal 2004, s. 44.

III: Sartori 1932, s. 173 a dále.

IV: Bernheimer 1952, s. 8.

V: Krása 1974, s. 70.

VI: Chvátal 2004, s. 104–105, foto 4d.

VII: Například kohout byl vzhledem k souvislosti s Petrovým trojím zapřením včleněn mezi nástroje Kristova utrpení a triumfu a jako takový byl považován nejen za symbol ostražitosti, ale též za ohlašovatele nové doby

a zmrtvýchvstání, případně Spasitele samotného. Jelena, dychtícího dle textu žalmu 42 po bystré vodě, připodobňoval středověký člověk k duši, která touží po Bohu. Jednorozec byl pak v paralele k legendě o divokém zvířeti a čisté panně považován za obraz Spasitele, jenž přebýval v těle Panny Marie (Royt 1998, s. 125, 141 a 172).

Vysoké a nízké

I: Viz např. zobrazení v knize Vítězslava Štejnoucha (2000), heslo „Svatá Hora u Příbrami“.

II: Pro uctívání soch a obrazů nám většinou ve středověku chybí přesnější doklady. Nejspíše ale již tehdy existovalo mnoho pozdějších jevů a zvyklostí, zachycených v pozdějším období (viz Royt 1999).

III: Tamtéž.

IV: Chlíbec a kol. 1990, s. 76.

V: Citace podle Wagnera 1932, s. 63.

VI: Zobrazení německých jednolistů vzniklých před rokem 1500 jsou shromážděna v encyklopedii *The Illustrated Bartsch*, díly 161 až 165; německá knižní grafika té doby pak v dílech 80-87. Mistru E. S. a Martinu Schongauerovi je zde věnován díl osmý.

VII: Pavlík a Vitanovský (2004, s. 14) se domnívají, že ze dřeva byl řezbářem zhotoven pouze originální negativní reliéf. Teprve z něj prý hrnčír vytvářel samotnou formu, a to tak, že nejprve do tohoto dřevěného negativu vtlačil hlínu, po vypálení takto vzniklého pozitivního reliéfu do něj dalším otiskem získal negativní formu, kterou po vyschnutí znovu vypálil. Tento návrh technologie výroby kachlů však nejspíše neodpovídá pravdě, nevysvětluje totiž důvody existence četných variant jednoho a téhož motivu.

VIII: Viz definice uměleckého řemesla u Blažička a Kropáčka (1991, s. 217).

IX: K postavení umělce ve středověku viz například Castelnovo 1996 a Bartlová 2004, s. 9–19.

X: Edel 1997, s. 10.

Místo závěru

I: Na stopu judenburské dílny mě přivedla shoda reliéfu Krista na litoměřickém zvonu z roku 1510 s výzdobou Mitterova díla z vídeňské Sammlung Pfundner, zobrazeného ve Weissenböckově práci o rakouském zvonařství (1961, obr. 2). Viz Chvátal 2004, obr. 61 a–b.

II: Bacher 1969, s.8.

III: Bacher 1969, s 9 a 25.

POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY

O zvonařství obecně

BRABENEC, Rudolf: *České zvonařství*. In: Rozpravy NTM, Z dějin hutnictví 11/1982, s. 321–332.

BRANIŠ, Josef: *Zvon*. In: Osmá roční zpráva České reálné školy v Českých Budějovicích, České Budějovice 1892.

KRAMER, Kurt (ed.): *Glocken in Geschichte und Gegenwart*. Díly I a II. Karlsruhe 1986 a 1997.

KYBALOVÁ, Ludmila: *Pražské zvony*. Druhé, přepracované vydání. Praha 2005.

MANOUŠEK, Petr Rudolf: *Zvony*. Praha 2006.

RYBIČKA, Antonín: *O českém zvonařství. Studie kulturní*. Praha 1885.

SCHILLING, Margarete: *Glocken: Gestalt, Klang und Zier*. Dresden 1988.

WINTER, Zikmund: *Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v XIV a v XV. století*. Praha 1906.

WINTER, Zikmund: *Řemeslnictvo a živnost XI věku (1526–1620)*. Praha 1909.

Další prameny jsou zmíněny v závěrečné kapitole knihy.

Proč jsou zvony krásné

- AMMAN, Jost: *Das Ständebuch. 114 Holzschnitte von Jost Amman mit Reimen von Hans Sachs*. Faksimile původního vydání z r. 1568. Leipzig, bez data vzniku.
- ANDRIEU, Michel (ed.): *Le pontifical romain au moyen-âge III.: Le pontifical de Guillaume Durand*. Vaticano 1940.
- ARENS, Fritz: *Die ursprüngliche Verwendung gotischer Stein- und Tonmodellen*. speciální číslo časopisu Mainzer Zeitschrift 66/171.
- BARTLOVÁ, Milena: *Průvodce studiem dějin středověkého výtvarného umění*. Brno 2003.
- BELTING, Hans: *Bild und Kult. Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.
- BREPOHL, Erhard: *Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst*. Leipzig 1987.
- ECO, Umberto: *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha 1998.
- EMLER, Josef (ed.): *Prameny dějin českých*. Díly I, II a V., Praha 1874, 1874 a 1893.
- DIVIŠ, Jan: *Pražské cechy*. Speciální číslo časopisu Acta musei pragensis, roč. 1991–1992.
- FLODR, Miroslav: *Komplexní pojetí funkce zvonu v středověkých zvonových nápisech*. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada C, roč. 25–26/1981–82, s. 125–129.
- FLODR, Miroslav: *Nápisy na středověkých zvonech*. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada C, roč. 22/1977, s. 143–157.
- FLODR, Miroslav: *Výprava zvonu a podmínky její tvorby*. In: Časopis Národního muzea, řada C, roč. 1981, s. 309–321.
- FLODR, Miroslav: *Technologie středověkého zvonařství*. Brno 1983.
- HEJNÍČ, Josef: *Nápisy na českých zvonech ve 14.–16. stol.* In: Časopis Národního muzea, roč. 129/1960, s. 1–3.
- LÉHR, André: *The Art of Carillon in Low Countries*. Tiel 1991.

Formování forem

- BACHER, Ernst: *Die Reliefs auf der Glocken der Werkstätte Hans Mitters*. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1969, s. 19–30.
- Bartlová, Milena (2001a): *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*. Praha 2001.
- BAUER, Rotraut: *Das Kunsthistorische Museum in Wien* (katalog sbírek). Salzburg und Wien 1978.
- BECKER, Ulrich: *Alte Galerie – Meisterwerke* (katalog sbírek Landesmusea Joannea ve Štýrském Hradci). Graz 2005.
- BRUCHER, Günther (ed.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II.: Gotik*. München-London-New York-Wien 2000.
- BLAŽÍČEK, Oldřich J. - KROPÁČEK, Jiří: *Slovník pojmů z dějin umění*. Praha 1991.
- EBERLEIN, Johann Konrad - JAKOBI-MIRWALD, Christine: *Grundlagen der mittelalterlichen Kunst. Eine Quellenkunde*. Frankfurt am Main 2004.
- GARZAROLLI von Thurnlackh, Karl: *Malerei und Skulptur aus Steiermark bis 1440*. Wien 1936.
- GARZAROLLI von Thurnlackh, Karl: *Hans, Maler in Judenburg, und sein Schmerzensmann von Pfenningberg*. In: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1961, s. 14–28.
- GINHART, Karl: *Die gotische Bildhauerei*. In: Geschichte der bildenden Kunst in Wien, Bd. VII/1, Wien 1970.
- GÜNTHEROVÁ, Alžběta - MISLANIK, Ján: *Středověká knižná malba na Slovensku*. Bratislava 1977.
- HÖFLER, Janez.: *Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten 1420 bis 1500*. Klagenfurt 1987.
- CHLUMSKÁ, Štěpánka (ed.): *Čechy a střední Evropa 1200–1550. Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní Galerie v Praze v klášteře sv. Anežky české*. Praha 2006.
- KIESLINGER, Franz: *Mittelalterliche Skulpturen einer Wiener Sammlung*. Wien und Leipzig 1937.
- KRONBICHLER, Johann - KRONBICHLER-SKACHA, Susanne: *Diözesanmuseum St. Pölten. Katalog der ausgestellten Objekte*. St. Pölten 1984.
- LANC, Elga: *Die Mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Díl II.*, Wien 2002.
- LEEUEWENBERG, Jaap: *Die Ausstrahlung Utrechter Tonplastik*. In: Festschrift für Theodor Müller, München 1965, s. 151–166.
- MATĚJČEK, Antonín: *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*. Praha 1939.
- MÜLLER, Theodor: *Die Marienkrönung aus Tschengels im Germanischen Nationalmuseum und andere Probleme der Geschichte der Spätgotischen Skulptur in Tirol*. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum 1963, s. 45–54.
- MÜLLER, Theodor: *Die mittelalterliche Plastik Tirols*. Berlin 1935.
- MÜLLER, Theodor: *Gotische Skulptur in Tirol*. Bozen 1976.
- OETTINGER, Karl: *Hans von Tübingen*. Berlin 1938.
- PARSHALL, Peter - SCHOCH, Rainer: *Origins of European printmaking*. New York 2004.
- PFUNDNER, Josef: *Die Glocken des Meisters Hans Mitter von Judenburg*. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1969, s. 8–18.
- ROSENAUER, Arthur (ed.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich III.: Spätmittelalter und Renaissance*. München-Berlin-London-New York 2003.
- SALIGER, Arthur: *Dom- und Diözesanmuseum Wien*. Wien 1987.
- SCHELLER, Robert: *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1470)*. Amsterdam 1995.
- SCHLOSSER, Julius von: *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 23, 1902, 279–338.
- SCHMIDT, Gerhard: *Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke*. Graz 2005
- STADLOBER, Margit.: *Gotik in Österreich*. Graz–Wien–Köln 1996, s. 92–93.
- WEISSENBÄCK, Anton - PFUNDNER, Josef: *Tonendes Erz. Die abendländische Glocke als Toninstrument und die historische Glocken in Österreich*. Graz und Köln 1961.
- TAKÁS, Imre (ed.): *Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437*. Budapest-Mainz 2006
- ZYKAN, Josef: *Die Gotischen Tafeln aus Rastenbergr*. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege VIII/1954, s. 1–4.

Boj o první místo

- ČORNEJ, Petr: *České dějiny*. díl XXX. Praha 2002.
- EKERT, František: *Posvátná místa královského hlavního města Prahy*. 2 svazky, Praha 1883.
- HRÁSKÝ, Josef: *O pražských konvářích*. In: *Kniha o Praze 1960*, Praha 1960, s. 115–131.
- KROPÁČEK, Pavel: *Malířství doby husitské. Česká desková malba první poloviny XV. století*. Praha 1946.
- MOUREK, Václav Emanuel: *Zum Prager Deutsch des XIV. Jhs.* (edice nejstarších českých konvářských statut). In: *Věstník Královské české společnosti nauk 1901*, s. 1–84.
- PODLAHA, Antonín: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese mělnickém*. Praha 1899.
- PODLAHA, Antonín: *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese benešovském*. Praha 1911.
- STRÁNSKÝ, Karel (ed.): *Zvony Českomoravské vysočiny*. Brno 2002.
- ŠIMÁK, Josef Vítězslav: *Zprávy o zvonařích a konvářích doby jagellonské*. In: *Památky archeologické XXI/1905*, s. 475–506.
- ŠMAHEL, František: *Husitská revoluce*. Díly I, II, III a IV. Praha 1995, 1996, 1996 a 1996.
- TEIGE, Josef: *Kniha městských práv staroměstských. Z rukopisu č. 952 a 2099 arch. m.* In: *Almanach královského hlavního města Prahy na rok 1903*, Praha 1903, s. 124–148.
- TEIGE, Josef: *Základy starého místopisu Pražského (1437–1620)*. Oddíl I.: *Staré Město pražské, Díl I*. Praha 1910.
- TEIGE, Josef: *Základy starého místopisu Pražského (1437–1620)*. Oddíl I.: *Staré Město pražské, Díl II*. Praha 1915.
- TOMEK, Václav Vladivoj: *Základy starého místopisu pražského. Oddíl I: Staré Město pražské*. Praha 1866.
- TOMEK, Václav Vladivoj: *Základy starého místopisu pražského. Oddíl II: Nové Město pražské*. Praha 1870.
- TOMEK, Václav Vladivoj: *Základy starého místopisu pražského. Oddíl III, IV a V: Malá Strana, Hrad pražský a Hradčany, Vyšehrad*. Praha 1872.
- TOMEK, Václav Vladivoj: *Základy starého místopisu pražského. Registr jmen osobních*. Praha 1875.
- URBÁNEK, Rudolf: *České dějiny. Dílu III. část 2. Věk poděbradský*. Praha 1918.

Putování forem časem i prostorem

- HOUDKOVÁ, Jarmila: *Obchod s kutnohorskou mědí v 2. polovině 15. století*. In: *Příspěvky k dějinám Kutné Hory 1/1960*, s. 87–102.
- HRUŠKA, Antonín: *Kutnohorské kovolijectví 15.–17. st.* In: *Sborník Oblastního muzea v Kutné Hoře, řada historická*, roč. 1967, č. 8–9, s. 1–89.
- LEMINGER, Emanuel: *Umělecké řemeslo v Kutné Hoře*. Praha 1926.
- NAČERADSKÁ, Petra: *Nápisy okresu Kutná Hora*. Praha 2002.
- PODLAHA, Antonín: *Soupis památek historických a uměleckých. Politický okres příbramský*. Praha 1901.

Domov a cizina

- BOBKOVÁ, Lenka: *Města na hranici. Na okraj styků měst Ústí nad Labem a Pirny v 1. polovině 17. století*. In: *Vindemia, Sborník k 60. narozeninám Ivana Martinovského*, ed. Lenka Bobková a Kristina Kaiserová, Ústí nad Labem 1997, s. 97–107.
- BOBKOVÁ, Lenka: *Ústecký kostel P. Marie ve světle dobových zpráv*. In: *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách, Ústí nad Labem 1999*, s. 165–176.
- GRAUS, František: *Český obchod se sukrem ve 14. a počátkem 15. století*. Praha 1950.
- JANÁČEK, Josef: *Der böhmische Aussenhandel in der Hälfte des 15. Jahrhunderts*. In: *Historica IV/1962*, s. 39–58.
- KEMPERDICK, Stephan: *Meister von Flémale, Donehout 1997*.
- KOENIGSMARKOVÁ, Helena: *Středověké poutnické odznaky ze sbírek UPM*. In: *Acta UPM XV/C 1980, Commentationes*, s. 54–71.
- STARÁ, Dagmar: *K českým středověkým poutním odznakům*. In: *Časopis Národního muzea, řada historická*, roč. 1988, s. 140–148.
- SZYDŁOWSKI, Tadeusz: *Dzwony starodawne*. Kraków 1922.
- ŠEVČÍKOVÁ, Jana: *Chebská gotická plastika*. Cheb 1975.
- TICHTENBAUM, Johann Augustin: *Usta ad albim delineata carmine rebusque suis memorabilibus illustranta*. Praha 1614, Okr. archiv Ústí n.L., sign.č. B V 1/33.
- TOMAN, Rolf: *Gotika*. Praha 1998.
- VELÍMSKÝ, Tomáš: *K nálezům středověkých poutních odznaků v českých zemích*. In: *Archaeologia Bohemica 23/98*, s. 435–455.
- WAHNER, Georg Adalbert: *Maculare von alten und neuen Glockenschriften*. Archiv Národního muzea, rkp. č. 330, kol. r. 1830.

Za co může donátor?

- CHALOUPECKÝ, Václav: *Zprávy v nekrologiu kláštera roudnického*. In: *Časopis společnosti přátel starožitností českých XV/1907*, s. 101–106.
- CHVÁTAL, Tomáš: *Pokus o sondu do činnosti zvonařské dílny v období gotiky (Rozbor radničních účtů města Zhořelce z roku 1377)*. In: *Ústecký sborník historický 2001, Ústí nad Labem 2001*, s. 249–260.
- CHVÁTAL, Tomáš: *Tomáš z Litoměřic, pozdně gotický zvonař a konvář. Diplomová práce na Ústavu pro dějiny umění FF UK Praha*. Praha 2004.
- CHVÁTAL, Tomáš – KRČMÁŘ, Luděk: *Obrazy z dějin českého zvonařství. Rekviziční fotografie z první světové války ze sbírek muzea v Plzni. Domažlice 2006*.
- KAISEROVÁ, Kristina - KAISER, Vladimír (edd.): *Dějiny města Ústí nad Labem*. Ústí nad Labem 1995.
- KALOUSEK, Josef (ed.): *Archiv český, díl IX*. Praha 1889.
- STEHLÍKOVÁ, Dana (ed.): *Z pokladů litoměřické diecéze III. Umělecké řemeslo 13.–19. století*. Litoměřice 1997.

Ve víru dvojí víry

- BARTLOVÁ, Milena: *Imago. K pojetí obrazu v předhusitské a husitské době*. In: *Umění*, 40/1992, s. 276–279.
- BARTLOVÁ, Milena (2001b): *Ikonografie kalicha, symbolu husitství*. In: *Husitský Tábor 2001*, s. 453–488.
- BARTLOVÁ, Milena: *Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska*. In: *Umění 1996*, s. 167–183.
- BIBLE. *Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad*. Praha 1995
- BREDEKAMP, Horst: *Bildersturm und Bildpropaganda in der Hussitenbewegung*. In: *Bildende Kunst 1975*, s. 111–116.
- CIBULKA, Josef: *Korunovaná Assumpta na půlměsíci*. In: *Sborník u 70. narozenin K. B. Mádla*, Praha 1929, s. 80–127.
- FAJT, Jiří: *Pozdně gotické sochařství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526)*. In: *Průzkumy památek II/1995*, č. 7, 9, 11 a 14.
- HALAMA, Ota: *Otázka svatých v české reformaci. Její proměny od doby Karla IV. do doby České konfese*. Brno 2002.
- HOLETON, David: *The Evolution of Utraquist Eucharistic Liturgy*. In: *Bohemian Reformation and Religion Practice 2/1992*, s. 94–126.
- HOMOLKA, Jaromír a kol.: *Pozdně gotické umění v Čechách /1471–1526/*. Praha 1985.
- CHLÍBEC, Jan: *K vývoji názorů Jana Rokycany na umělecké dílo*. In: *Husitský Tábor 1985*, s. 39–58.
- KOŠTÁL, Břetislav: *Zdeněk Konopištský ze Šternberka. Diplomová práce na Katedře českých dějin FF UK*. Praha 1999.
- KROPÁČEK, Pavel: *Malířství doby husitské*. Praha 1946.
- KYBAL, Vlastimil: *Mistr Matěj z Janova. Jeho život, spisy a učení*. Praha 1905.
- KÜHNEL, Harry: *Alltag im Spätmittelalter*. Graz 2003.
- NECHUTOVÁ, Jana: *Prameny předhusitské a husitské ikonofobie*. In: *Husitský Tábor 1985*, s. 29–38.
- NIEDZIELENKO, Andrzej – VLNAS, Vít (eds.): *Slezsko. Perla v české koruně* (katalog výstavy pořádané Národní galerií v Praze). Praha 2006.
- PALACKÝ, František: *Urkundliche Beiträge zur Geschichte des Hussitenkrieges I*. Praha 1893.
- PANOFSKY, Erwin: *Suger, opat ze St. Denis*. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981. s. 93–122.
- PEŠINA, Jaromír: *Studie k malířství doby poděbradské*. In: *Umění 7/1959*, s. 196–227.
- ROYT, Jan: *Ikonografie mistra Jana Husa v 15. až 18. století*. In: *Husitský Tábor 2001, supplementum*, s. 405–452.
- ROYT, Jan: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006.
- ROYT, Jan: *Utravostická ikonografie v Čechách 15. a první polovina 16. stol.* In: *Pro Arte*. Sborník k poctě Ivo Hlobila, Praha 2002, s. 193–202.
- STEHLÍKOVÁ, Dana: *Pražští zlatníci v letech 1400 až 1471*. In: *Staletá Praha XIV/1984*, s. 171–187.
- STEJSKAL, Karel: *Funkce obrazu v husitství*. In: *Husitský Tábor 1985*, s. 19–28.
- STUDNÍČKOVÁ, Milada: *Úvodní iluminace Smíškovského graduálu jako klíč k interpretaci rukopisu*. In: *Pro Arte*. Sborník k poctě Ivo Hlobila, Praha 2002, s. 183–189.
- ŠIMEK, František (ed.): *Postilla Jana Rokycany, Díl II*. Praha 1929.
- ŠIMEK, František: *Učení M. Jana Rokycany*. Praha 1938.

- ŠMAHEL, František: *Husitská revoluce. Díl II.: Kořeny české reformace*. Praha 1996.
- ŠMAHEL, František: *Husitské Čechy. Struktury, procesy, ideje*. Praha 2001.
- VLČEK Pavel a kol.: *Umělecké památky Prahy I: Staré město, Josefov*. Praha 1996.
- VŠETEČKOVÁ, Zuzana: *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*. Zvláštní číslo časopisu *Průzkumy památek*, roč. 6/1999.

Diví muži a divá zvěř

- BERNHEIMER, Rudolf: *Wild Men in the Middle Ages*. Cambridge 1952.
- Die wilden Leute des Mittelalters* (katalog výstavy v hamburském Museu für Kunst und Gewerbe). Hamburg 1963.
- EICHLER, Josef: *Topografická sbírka z 20. let 19. století, Archiv Národního muzea v Praze*.
- KRÁSA, Josef: *Rukopisy Václava IV*. Praha 1974.
- ROYT, Jan - ŠEDINOVÁ, Hana: *Slovník symbolů*. Praha 1998.
- SARTORI, Paul: *Das Buch von deutschen Glocken*. Berlin und Leipzig 1932.
- ŠORM, Antonín: *Pověsti o českých zvonech*. Praha 1926.

Vysoké a nízké

- BARTLOVÁ, Milena: *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*. Praha 2004.
- CASTELNUOVO, Enrico: *Umělec*. In: *Středověký člověk a jeho svět* (editor Jacques Le Goff). Praha 1996, s. 183–208.
- DĚJINY 1984a: *Dějiny českého výtvarného umění I(1)*. Praha 1984.
- DĚJINY 1984b: *Dějiny českého výtvarného umění I(2)*. Praha 1984.
- EDEL, Tomáš a kol.: *Příběh gotické šablony*. Český Dub 1997.
- FAJT, Jiří (ed.): *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV*. Praha 1997.
- CHLÍBEC, Jan - BARTLOVÁ, Milena - HOMOLKA, Jaromír: *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*. Praha 1990.
- KAŠE, Jiří - OUTRATA, Jan Jakub - HELFERT, Zdeněk: *Křivo-klát*. Praha 1983.
- KOTALÍK, Jiří: *Staré české umění. Sbírký Národní galerie v Praze. Jiřský klášter*. Praha 1988.
- KRAMÁŘ, Vincenc: *Bolestný Kristus*. místo a rok vydání neuvedeny.
- PAVLÍK, Čeněk - VITANOVSKÝ, Michal: *Encyklopedie kachlů v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Praha 2004.
- ROYT, Jan: *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*. Praha 1999.
- STRAUSS, Walter E. (ed.): *The illustrated Bartsch*. Díly 8, 80–87 a 161–165, New York 1980–1999.
- ŠTEJNOCHR, Vítězslav: *Marie divotvůrkyně*. Uherské Hradiště 2000.
- WAGNER, Václav: *Pieta železnobrodská*. In: *Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění 1932*, s. 62–66.

SOUPIS VYOBRAZENÍ

Úvodní fotografie: Zvon z Vrchotových Janovic, kostel sv. Martina, r. 1457 (foto T. Chvátal)

Úvodní kapitoly: dřevořez zvonařské dílny (Amman 1568, s. 64)

- 1: Zvon z Benešova, zvonice u bývalého minoritského kláštera, r. 1322 (T. Chvátal)
- 2: Zvon ze Sedlčan, kostel Nanebevzetí Panny Marie, r. 1444 (T. Chvátal)
- 3: Iniciala se křtěním zvonu, latinský pontifikál, 2. pol. 14. stol., Bibliothèque royale Bruxelles (Léhr 1991, s. 45)
- 4: Reliéfy na pražské křtitelnici z kostela sv. Jiljí, 1465, Národní muzeum v Praze (T. Chvátal)
- 5: Hliněná forma a její otisk na zvonu z Amorbachu, odlitým r. 1486 (Arens 1971, tab. 37, obr. 44)
- 6: Výskyt reliéfů na zvonech Hanse Mittera. Tabulku zhotovil T. Chvátal na základě údajů článku Josefa Pfundnera z r. 1969, s. 14. Fotografie Bundesdenkmalamt Wien a T. Chvátal
- 7a: Reliéf sv. Ondřeje na zvonu ze Seckau z r. 1438 (T. Chvátal)
- 7b: Reliéf sv. Voršily na zvonu z Maria Buch z r. 1453 (T. Chvátal)
- 7c: Reliéf sv. Filipa na zvonu ze Seckau z r. 1438 (Bundesdenkmalamt Wien)
- 7d: Reliéf sv. Jakuba Většího na zvonu ze Seckau z r. 1438 (Bundesdenkmalamt Wien)
- 8a: Reliéf Korunování PM na zvonu z Bad Ausee z r. 1445 (Bundesdenkmalamt Wien)
- 8b: Bolzanský oltář Hanse z Judenburgu, 1421–1424 (Müller 1935, s. 90)
- 9a: Reliéf Madony na zvonu ze Seckau z r. 1438 (Bundesdenkmalamt Wien)
- 9b: Madona na boční desce oltáře z Rastenbergu (Zykan 1954, s. 2)
- 10a: Reliéf Bolestného Krista na nedatovaném zvonu z vídeňské Sammlung Pfundner (T. Chvátal)
- 10b: Socha Bolestného Krista, Akademie der Bildenden Kunst Wien, 1410–1435 (Kieslinger 1937, obr. 25)
- 11a: Reliéf sv. Barbory na zvonu ze Seckau z r. 1438 (T. Chvátal)
- 11b: Výřez z Votivní desky ze St. Lambrechtu, Landesmuseum Joanneum Graz (Brucher 2000, s. 175)
- 12a: Reliéf sv. Matouše na zvonu ze Seckau (Bundesdenkmalamt Wien)
- 12b: Neidentifikovaný světec ze Svatoondřejského oltáře, Diözesanmuseum Wien (Saliger 1987, obr. 177)
- 13a: Madona na zvonu z Afflenze (Bacher 1969, s. 24)
- 13b: Iniciala s králem Šalamounem v Ambraské bibli, kol. 1430–1440 (Brucher 2000, s. 525)
- 14a: Vídeňský vzorník, Kunsthistorisches Museum Wien, kol. 1400 (Bauer 1978, s. 77)
- 14b: Kánonový list Tursova misálu, Diözesanmuseum Wien, 1425–1430 (Brucher 2000, s. 526)
- 14c: Dřevořez Krista před Pilátem, Diözesanmuseum St. Pölten, kol. 1440 (Kronbichler 1984, obr. 13)
- 14d: Hliněná soška sv. Kateřiny s formou, Centraal Museum Utrecht, 1425–1440 (Leeuwenberg 1965, s. 155)
- 15: Srovnání Paramentu z Narbonne a sklomalby v kostele St. Erhard in Briesgau (Brucher 2000, s. 380)
- 16a: Bible Konráda z Vechty, Musée Platin-Moretus Antwerpen (Takás 2006, s. 521)
- 16b: Městská kniha z Kremnice, Štátní archiv Kremnica (Takás 2006, s. 539)
- 16c: Misál od sv. Jakuba, kol. 1420–25, Městský archiv Brno (Schmidt 2005, s. 463)
- 16d: Misál vídeňského Collegia ducale, kol. 1425–30, Getty Museum Los Angeles (Schmidt 2005, s. 463)
- 16e: Tursův misál, kol. 1425–30, Diözesanmuseum Wien (Brucher 2000, s. 526)
- 16f: Socha anděla ze Zvěstování, připsáno Mistru z Gro3lobmingu, Österreichische Galerie Wien (Takás 2006, s. 333)
- 16g: Reliéf smrti PM z oltáře v klášteře voršilek v Brunnecu, připsáno Hansi z Judenburgu (Müller 1976, obr. 73)
- 16h: Deskový obraz Adorace, kol. 1420, Vídeň či Salzburg, tzv. Mistr Vídeňské adorace, Österreichische Galerie Wien (Brucher 2000, s. 547)
- 16i: Deskový obraz Klanění tří králů, Vídeň či Salzburg kol. 1420, připsáno Mistru Vídeňské adorace, Österreichische Galerie Wien (Brucher 2000, s. 547)
- 16j: Iluminace rukopisu švábského zrcadla, Dolní Rakousy nebo Salzburg 1423, Nationalbibliothek Wien (Brucher 2000, s. 525)
- 16k: Sochy z Bolzanského oltáře, Hans z Judenburgu, 1421–1424, National Germanisches Museum Nürnberg (Müller 1935, s. 90)
- 16l: Reliéf ze zvonu v Bad Ausee, Hans Mitter z Judenburgu, 1445 (Bundesdenkmalamt Wien)
- 16m: Freska z Murau, kol. 1424 (Lang 2000, obr. 338)
- 16n: Svatolambrechtská votivní deska, Mistr svatolambrechtské votivní desky, Vídeň kol. 1430, Landesmuseum Joanneum Graz (Becker 2005, kat. č. 4.)
- 16o: Kresba Krista na Olivetské hoře, dílna Mistra svatolambrechtské votivní desky, Vídeň kol. 1425–30 (Brucher 2000, s. 183)
- 16p: Linecké ukřižování, mistr činný v dílně Mistra svatolambrechtské votivní desky, Vídeň kol. 1430–35 (Brucher 2000, s. 173)
- 16r: Marie coby přímlyvkyně při Posledním soudu, freska v kostele v Brucku a. d. Mur, kol. 1430 (Bundesdenkmalamt Wien)
- 16s: Klečící donátor před Kristem, rukopis Proptuarius iuris, Štýrsko 1429 (Takás 2006, s. 601)
- 16t: Stětí mučedníků v rukopise Concordantie caritatis, Vídeň 1413, Némzeti könyvtár Budapest (Brucher 2000, kat. č. 262)
- 16u: Klečící donátoři před svatým biskupem, kanonický rukopis z r. 1438, Diözesanmuseum St. Pölten (Kronbichler 1984, obr. 8)
- 16v: Stětí sv. Jakuba, Svatojakubský oltář, tzv. Mistr rajhradského oltáře, Brno, kol. 1430 (Matějček 1938, obr. 245)
- 17: Faksimile napsíků na zvonech mistra Jiřího z Prahy (P. Vácha: Hostín; Podlaha 1911, obr. 212; Libouň; ostatní T. Chvátal)
- 18: Konvářské značky na křtitelnici od sv. Jiljí v Praze, 1465 (T. Chvátal)

- 19: Faksimile nápisů na zvonech mistra Jakuba z Prahy (P. Jungmannová: Sv. Jan pod Skalou a Pičín; R. La-
vička: Rychnov; P. Vácha: Rataje, Přišimasy a Bříství; Soupis 35: Václavice; Pachlova sbírka ANM,
kart. 2 a 3: Žebnice, Knovíz a neznámá lokalita,
ostatní T. Chvátal)
- 20: Výzdoba zvonu ze Seckau od Hanse Mittera, 1438
(T. Chvátal)
- 21: Rozmístění děl pražských zvonářů Jiřího a Jakuba
(T. Chvátal)
- 22a: Poloha domu mistra Jakuba (T. Chvátal)
- 22b: Dům mistra Jakuba dnes: č. p. 749 na rohu Jung-
mannovy a Palackého ulice (T. Chvátal)
- 23a: Faksimile enigmatického nápisu na zvonu z kostela
Navštívení PM v Klášterci nad Ohří (T. Chvátal)
- 23b: Faksimile nápisu na zvonu z Modré Hůrky, autorem
mistr kláštereckého zvonu (P. Jungmannová)
- 24: Faksimile nápisu na zvonu z Velimi od Petra Konváře
(P. Jungmannová)
- 25a: Sv. Bartoloměj, zvon ze Seckau z r. 1438 (T. Chvátal)
- 25b: Reliéf sv. Bartoloměje na křtitelnici od sv. Jiljí
v Praze od Jiřího Pražského, 1465 (T. Chvátal)
- 25c: Reliéf sv. Bartoloměje na zvonu z Ratají od Jakuba
Pražského, 50. či 60. léta 15. stol. (P. Vácha)
- 25d: Reliéf sv. Bartoloměje na křtitelnici z pražského
kostela PM na Louži od kovářů Víta a Vavřince,
1459 (T. Chvátal)
- 26: Mapka usídlení konvářů na Starém městě pražském
(T. Chvátal, s pomocí údajů z knih J. Teigeho
a V. V. Tomka)
- 27: Reliéf Trůnícího Krista na křtitelnici z kostela Všech
svatých v Litoměřicích od Tomáše z Litoměřic, 1524
(T. Chvátal)
- 28a: Reliéf sv. Gotharda na zvonu v Brozanech od Tomá-
še z Litoměřic, 1533 (T. Chvátal)
- 28b: Reliéf sv. Pavla na křtitelnici z kostela Všech svatých
v Litoměřicích od Tomáše z Litoměřic, 1524
(T. Chvátal)
- 28c: Reliéf sv. Pavla či Bartoloměje na zvonu v Radoni-
cích od Tomáše z Litoměřic, 1515 (T. Chvátal)
- 28d: Reliéf sv. Petra na zvonu z Čestína od Tomáše Klaba-
la, 1562 (P. Vácha)
- 29a: Reliéf sv. Petra na zvonu z Ústecka od Tomáše z Lito-
měřic, po r. 1535, depozitář Muzea města Ústí nad
Labem (T. Chvátal)
- 29b: Reliéf sv. Štěpána na křtitelnici ze Zásady, 1521 od
Tomáše z Litoměřic, Okresní vlastivědné muzeum
Litoměřice (T. Chvátal)
- 30a: Reliéf sv. Jana Evangelisty na zvonu z Dlažkovic od
Jana Cantaristy, 1498 (T. Chvátal)
- 30b: Sádrový odlitek reliéfu sv. Barbory na zvonu z kut-
nohorského kostela téhož patrocinia od Ondřeje
Ptáčka, 1510, Muzeum stříbra Kutná Hora
(T. Chvátal)
- 31a: Reliéf sv. Jakuba Menšího na příbramské křtitelnici
Jana Cantaristy z r. 1511 (Soupis 13, s. 92)
- 31b: Reliéf sv. Jakuba Menšího na zvonu z Pocinovic od
Jakuba Pražského, 1458 (T. Chvátal)
- 32a: Faksimile reliéfu sv. Pavla na zvonu z Vrchotových
Janovic od Jiřího Pražského, 1457 (T. Chvátal)
- 32b: Sádrový odlitek zvonu z Všesulova od Brikcího
z Cimperka, 1557, Muzeum Hlavního města Prahy
(foto MHMP)
- 33a: Reliéfy sv. Filipa a sv. Jakuba Většího na zvonu z Vi-
tic od Rafaela Klabala, 1560 (P. Vácha)
- 33b: Faksimile reliéfu sv. Jakuba Většího na zvonu z Hra-
dešína z roku 1494 (R. Lunga)
- 34a: Křtitelnice z kostela PM před Týnem v Praze, 1414
(T. Chvátal)
- 34b: Rekonstrukce výzdoby zvonu z Vetlé z roku 1407,
odlitého autorem týnské křtitelnice (T. Chvátal, za
pomoci faksimile z Pachlovy sbírky Archivu Ná-
rodního muzea v Praze, karton 1, páska 38 a popisu
zvonu dle Wahnera 1830, s. 7)
- 35a: Reliéf na zvonu od sv. Jiljí v Praze od Jeronýma Praž-
ského, 1487 (P. Jungmannová)
- 35b: Reliéf na zvonu z Hořešovic od Bartoloměje Pražské-
ho, 1511 (R. Lunga)
- 35c: Zvon z roku 1437 z kostela sv. Mikuláše v Benešově
(T. Chvátal)
- 36a: Odlitek reliéfu ze zvonu z Chrudimi od Ondřeje
Ptáčka, 1501, Muzeum stříbra Kutná Hora
(T. Chvátal)
- 36b: Broumovská madona, děkanský kostel v Broumově,
po r. 1350 (Dějiny 1984a, s. 232)
- 37a: Reliéf Madony na zvonu ze Skalice od Tomáše z Li-
toměřic, 1516 (T. Chvátal)
- 37b: Reliéf Madony na zvonu z Charvátců od Jana Canta-
risty, 1504 (T. Chvátal)
- 38a: Reliéf sv. Václava na zvonu z Cítolíb od Bartoloměje
Pražského, 1529 (T. Chvátal)
- 38b: Reliéf sv. Václava na zvonu ze Srbče od Tomáše z Li-
toměřic, 1515 (T. Chvátal)
- 39a,b: Reliéfy na zvonu z Benešova nad Ploučnicí od Jana
Cantaristy, 1496 (T. Chvátal)
- 39c: Reliéf sv. Pavla na zvonu z Prahy-Liboce, kol. 1500
(R. Lunga)
- 39d: Reliéf sv. Petra na zvonu z Načeradce od Bartolomě-
je Pražského z r. 1512 (Pam. ústav stř. Čech)
- 39e: Reliéf na křtitelnici z Mělnického Vtelna, 2. čtvrt. 16.
stol. (Pam. ústav stř. Čech)
- 40a: Reliéf sv. Jakuba Menšího na zvonu ze Svádova od Ji-
řího Pražského, 1497 (T. Chvátal)
- 40b: Reliéf sv. Jana Křtitele na křtitelnici z Vrbna od Petra
Pražského, 1511 (Pam. ústav sev. Čech)
- 40c: Reliéf sv. Jakuba Většího na zvonu z Teplicka (foto-
grafie z druhoválečné rekviziční dokumentace
z vestfáleského Lünen z majetku P. Váchy)
- 41a: Triptych z Fléemale od Roberta Campina (Toman
1998, s. 413)
- 41b: Deskový obraz Zvěstování, Národní Galerie
v Praze, kol. r. 1450 (Dějiny 1984b, s. 581)
- 41c: Hliněný reliéf Zvěstování, Kunstmuseum Krefeld
(Leeuwenberg 1965, s. 161)
- 41d: Reliéf čtoucí Panny Marie na svádovském zvonu Ji-
řího Pražského, 1497 (T. Chvátal)
- 42: Zvon nizozemské provenience z kostela Nanebevzetí
PM z Ústí nad Labem, 1519 (T. Chvátal)
- 43a: Poutní odznaky s postavou svatého Prokopa (Stará
1988, s. 142)

- 43b: Sádrový odlitek výzdoby zvonu ze Sedlčan, Muzeum Hlavního města Prahy (MHMP)
- 44a: Reliéfy na polském zvonu ze Szytkowic z r. 1513 (Szydłowski 1922, s. 59)
- 44b: Reliéf anděla na zvonu z Černoučku u Roudnice od Jiřího Pražského z r. 1467 (T. Chvátal)
- 45: Iluminace z krakovského Behaimova kodexu (Schilling 1988, s. 23)
- 46a, b: Zvon od Václava z Velvar, Benešov, kostel svatého Mikuláše (T. Chvátal)
- 46c: Sádrový odlitek zvonu z Bohušovic z roku 1516, Východočeské muzeum Hradec Králové (T. Chvátal)
- 47: Zvon z Benešova z roku 1483 (T. Chvátal)
- 48a, b: Zvon z Kutné Hory od Ondřeje Ptáčka, 1510 (R. Lunga)
- 48c: Zvon z kostela sv. Václava v Praze-Smíchově, zřejmě od Tomáše Pražského, 1493 (R. Lunga)
- 49: Parodický leták, následovník Lucase Cranacha st., 1544 (Kramer 1997, s. 228)
- 50: Obraz Krista mezi dvěma anděly z pražského týnského kostela, Národní galerie Praha, kol. 1470 (Chlumská 2006, s. 85)
- 51: Křtitelnice z kostela PM na Louži v Praze, 1459 (T. Chvátal)
- 52a: Medailon z nápisu na zvonu v Rychnově nad Malší od Jakuba Pražského (R. Lavička)
- 52b: Zvon Jakuba Pražského z roku 1455 v kostele svatého Havla v Praze (T. Chvátal)
- 53a: Ukřižování z Vyššího Brodu, Národní galerie Praha, po r. 1480 (Matějček 1938, obr. 121)
- 53b: Bolestný Kristus a Panna Maria, deskový obraz ze Slezska, 1443, Muzeum Narodowe Warszawa (Niedzielenko 2006, s. 143)
- 54: Zvon z Tismic z roku 1443 (P. Jungmannová)
- 55: Dřevořez Martina Ostendorfera, kol. 1519, Kunstsammlungen Veste Coburg (Kühnel 2003, s. 107)
- 56a: Assumpta z Deštné, deskový obraz z Národní galerie v Praze, kol. 1450 (Chlumská 2006, s. 68)
- 56b: Zlatnická Assumpta ze sbírek UPM Praha, kol. 1450 (Stehlíková 1992, s. 303)
- 56c: Reliéf Assumpty na rakovnickém zvonu Jiřího Pražského z roku 1492 (T. Chvátal)
- 57a: Reliéf divého muže na zvonu Tomáše Litoměřického ze Skalce, 1517 (T. Chvátal)
- 57b: Divý muž v borduře Litoměřického graduálu, 1517, fol. 181 r., Státní okresní archiv Litoměřice (J. Kubík)
- 58a: Nápis na zvonu z Hradska (Podlaha 1899, s. 37)
- 58b: Nápis na zvonu z benešovského kostela sv. Mikuláše, 1483 (Podlaha 1911, s. 5)
- 59a: Sádrový odlitek reliéfu s mužem přeskakujícím lva na zvonu Tomáše Pražského z Žižova, 1500, Muzeum Hl. města Prahy (MHMP)
- 59b: Reliéf slunce na zvonu z Vilémovic od Jakuba či Ondřeje Ptáčka (P. Vácha)
- 59c: Reliéf draka na zvonu Jiljího z Plzně ze Starého Sedla z roku 1539 (R. Lunga)
- 60: Reliéfy zvířat na zvonu ze Starých Hradů z roku 1481 (R. Lunga)
- 61a: Jelen na zvonu z Hradešína, 1494 (R. Lunga)
- 61b: Iluminace z Kouřimského graduálu z r. 1470 (Dějiny 1984a, s. 604)
- 62a: Beránek, zvon z Jabkenic, 1474 (R. Lunga)
- 62b: Veraikon na zvonu Hanuše Pražského z r. 1489 v Ostrově u Davle (R. Lunga)
- 62c: Madona na zvonu z Rumburku (T. Chvátal)
- 62d: Váza s liliemi na zvonu Ondřeje Pražského z Běru-
nic, 1501 (P. Vácha)
- 62e: Sv. Jeroným na zvonu z Kamenného Újezda od Bartoloměje Pražského, 1520 (R. Lavička)
- 62f: Poprsí Madony na zvonu z Dubného od Bartoloměje Pražského (R. Lunga)
- 63: Iluminace Liber viaticus Jana ze Středy, po r. 1355, knihovna Národního muzea v Praze, fol. 69 v. (www.manuscriptorium.com)
- 64a: Papoušci, zvon z Benešova, 1483 (T. Chvátal)
- 64b,c: Papoušci na plášti Karla IV., nástěnná malba v kapli PM na Karlštejně, kol. 1357 (Fajt 1997, s. 115.)
- 65a: Madona na zvonu Tomáše z Litoměřic ze Šluknova, 1533 (T. Chvátal)
- 65b: Madona z Velhartické archy, Národní galerie v Praze, před r. 1500 (Chlumská 2006, s. 87)
- 66a: Panna Maria Pokorná na zvonu z Březníku z r. 1498 (P. Vácha)
- 66b: Panna Maria Pokorná na zvonu Ondřeje Žáčka z Hradce Králové z r. 1510 (R. Lunga)
- 66c: Madona vyšehradská, po roce 1355, Národní galerie v Praze (Dějiny 1984a, s. 363)
- 67a: Reliéf Piety, odlitek zvonu z neznámé lokality, Muzeum Hlavního města Prahy (MHMP)
- 67b: Pieta z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi z r. 1384 (Niedzielenko 2006, kat. č. 1.5.22/1)
- 67c: Pieta Železnobrodská, po r. 1420 (Wagner 1932, s. 65)
- 68a: Reliéf Piety na zvonu z Železného Brodu z r. 1497 (P. Jungmannová)
- 68b: Svatovítská madona, před r. 1396, Národní galerie v Praze (Chlumská 2006, s. 53)
- 68c: Ambraský náčrtník, Kunsthistorisches Museum Wien, kol. 1400 (Chlíbec a kol. 1990, obr. 18)
- 69a: Reliéf Bolestného Krista z křtitelnice z kostela sv. Vojtěcha v Litoměřicích, 1527, Okresní vlastivědné muzeum Litoměřice (T. Chvátal)
- 69b: Socha Bolestného Krista z nástavce Křivoklátského oltáře, kol. r. 1490 (Kaše 1983, tab. 33)
- 69c: Socha Bolestného Krista z kaple Vlašského dvora v Kutné Hoře, 1511 (Homolka 1985, s. 227)
- 70a: Reliéf Bolestného Krista na zvonu z vídeňské Sammlung Pfundner (T. Chvátal)
- 70b: Socha Bolestného Krista ze sbírek Národní galerie v Praze (Kotalík 1988, kat. č. 149)
- 71a: Výřez z Berlínského Ukřižování, Čechy, poč. 15. stol., Deutsches Museum Berlin (Matějček 1938, s. 138)
- 71b: Reliéfy na zvonu z kostela sv. Vojtěcha v Litoměřicích-Zásadě, 1505 (T. Chvátal)
- 71c: Gotická monstrance z Ústí nad Labem z let 1500 až 1510 (Stehlíková 1997, s. 50)
- 72: Překresy výzdoby českých gotických kachlů s námětem Klanění Tří králů (Vitanovský 2004, s. 199)

Úvod ... 5

I. Jak české zvony ke své kráse přišly ... 7

II. Formování forem ... 13

III. Boj o první místo ... 35

IV. Putování forem časem i prostorem ... 53

V. Domov a cizina ... 65

VI. Za co může donátor? ... 81

VII. Ve víru dvojí víry ... 91

VIII. Diví muži a divá zvěř ... 105

IX. Vysoké a nízké ... 113

Místo závěru: O putování za skrytým uměním ... 127

Poznámky k textu ... 137

Použitá literatura a prameny ... 139

Soupis vyobrazení ... 143

Obsah ... 146

Resumé ... 147

Publikace „Příběhy o skrytém umění“ pojednává o dosud jen málo známém odvětví středověkého výtvarného umění v Čechách – o výzdobě tehdejších zvonů. Jejím hlavním cílem je přiblížit toto neobvyklé a zajímavé téma jak odborníkům, tak i širší veřejnosti. Proto text sice obsahuje četné faktografické poznámky zrcadlící mnohaleté předchozí výzkumy, zároveň však svou esejistickou formou a dostatečným množstvím ilustrativních fotografií umožňuje snadné čtení a pochopení textu. Téma je zpracováno v devíti volně navazujících kapitolách, obsahujících vždy jeden z příběhů, které zvony svým vzhledem „vyprávějí“. Čtenář se tak postupně seznamuje s důvody a funkcemi estetického pojetí zvonu, s vývojem a členěním zvonové výzdoby, se způsobem zhotovování výzdobných reliéfů, s jejich typologií i s obecnějšími kulturněhistorickými skutečnostmi, jež se v jejich přítomnosti a vzhledu zrcadlí. Velký důraz je kladen na hledání mezinárodních a mezioborových souvislostí: v případě nejrozšířenější sady českých zvonových reliéfů je například její původ vysledován až do vzniku v rakouském Judenburgu, kde je pro tyto formy zároveň nalezeno množství paralel v soudobém sochařství a malířství. Podobné vztahy jsou konstatovány i u dalších reliéfů, mnohdy mimořádně kvalitních, což může být cenným podnětem k revizi dosavadního přesvědčení o nutné méněcennosti uměleckého řemesla vzhledem k takzvanému „vysokému“ umění.

Das vor Ihnen liegende Buch bespricht unter dem Titel „Die Geschichten über der verborgene Kunst“ einen bisher nur wenig bekannten Zweig der bildenden Kunst in Böhmen – die Verzierung der damaligen Kirchenglocken. Sein wichtigster Ziel ist, dieses unübliches und sogleich interessantes Thema den Experten, aber auch anderen Interessenten näher zu bringen. Deshalb beinhaltet der Text an einer Seite viele faktographische Notizen, die die vorherigen jahrelang dauernden Forschungen widerspiegeln, gleichzeitig ermöglicht er aber mit Hilfe seiner essayistischen Form und ausreichender Menge illustrativer Photographien unkompliziertes Lesen und Verstehen. Der Stoff wird in neun frei gebundene Kapitel gegliedert, die immer eine wichtige „Geschichte“ beinhalten, die die Glocken durch ihre Verzierung „erzählen“. So werden schrittweise die Gründe und die Funktionen der ästhetischen Auffassung der Glocke, die Entwicklung und Gliederung der Glockenverzierung, die Technologie der Herstellung der verzierenden Relief und ihre Typologie geschildert. Berücksichtigt werden auch kulturgeschichtliche Tatsachen allgemeinerer Art, die sich in der Präsenz und in dem Aussehen der Glockenreliefs widerspiegeln. Großer Bedeutung ist auch die Betonung der internationalen und interdisziplinären Zusammenhänge: bei dem am meisten verbreiteten Typ der tschechischen Glockenreliefs wird zum Beispiel sein Ursprung bis zu seiner Entstehung im österreichischen Judenburg nachgefolgt, und gleichzeitig werden für diese Formen zahlreiche Parallelen in der zeitgenössischen Malerei und Bildhauerei gefunden. Ähnliche Verbindungen werden dann auch bei anderen Reliefs konstatiert, die manchmal sehr qualitativ sind. Das kann dazu beitragen, dass die manchmal noch herrschende Überzeugung über der Minderwertigkeit der Kunstgewerbe in dem Vergleich mit der sogenannten „hohen“ Kunst in der nahen Zukunft langsam revidiert wird.

The publication „Stories of Hidden Art“ discusses a little known sector of medieval art in Czech countries – decoration of bells. The most important aim of this book is to introduce this unusual and interesting topic to experts as well as the public. Using facts derived from research, this thesis is presented in essay form including pictures allowing the text to be easily read and understood. The topic is discussed in nine chapters, each of them with a story „told by the bell“. The reader will gain a step-by-step understanding of the reasons and functions of the bell, its evolution, decoration and wider social-historical facts that mirror the bell's appearance. A large focus is put into international and interfield relationships; in case of the most expanded set of Czech bells' reliefs we can follow its origin back to its creation in the Austrian Judenburg, where we can also find many parallels in contemporary statuary and painting. Similar continuity is to be found comparing other reliefs, often of a very good quality, which can be a valuable method of challenging existing beliefs that the handcrafted arts are inferior to so called „high“ art.

