

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Katolická teologická fakulta

Ústav dějin křesťanského umění

Dějiny křesťanského umění

Dominika Horáková

**Typologie výzdoby knih hodinek pozdního středověku
(Hodinky z Knihovny Národního muzea v Praze, XVI G 77)**

bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Viktor Kubík, Ph.D.

2008

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Dominika Horáková

Obsah

I.	Úvod	4
II.	Shrnutí literatury k tématu	5
III.	Knihy hodinek v liturgickém a kulturně-historickém kontextu	8
	3. 1. Geneze knih hodinek, jejich liturgická konstituce a funkce.....	8
	3. 2. Hodinky jako součást kulturního prostředí franko-vlámské oblasti pozdního středověku.....	13
IV.	Typologie hodinek z hlediska jejich výzdoby	25
	4. 1. Orientační typologický přehled základních ikonografických a stylových variant výzdoby hodinek z hlediska literatury k tématu.....	25
	4. 2. Liturgická koncepce, ikonografie výzdoby, stylové zařazení a datace Hodinek z Knihovny Národního muzea v Praze (XVI G 77).....	42
	4. 2. 1. Základní popis.....	42
	4. 2. 2. Formální popis Hodinek Knihovny Národního muzea XVI G 77.....	45
	4. 2. 3. Pokus o upřesnění datace a zjištění původu.....	54
	4. 2. 4. Shrnutí výzdoby Hodinek z Knihovny Národního muzea.....	66
V.	Význam knih hodinek v knižní produkci na samém konci středověku: hegemonie vlámské oblasti a fenomén gento-bruggské školy	70
	5. 1. Knihy hodinek v rámci knižní produkce pozdního středověku.....	70
	5. 2. Gento-bruggská škola.....	73
	5. 3. Iuminátoři gento-bruggské školy.....	76
	5. 4. Význam gento-bruggské školy a otázka vlivu gento-bruggské školy na Hodinky Knihovny Národního muzea XVI G77.....	91
VI.	Závěr	94
VII.	Seznam použité literatury	101
VIII.	Anglická anotace	109
IX.	Seznam vyobrazení	111
X.	Obrazová příloha	118

I. Úvod

Knihy hodinek se jeví jako pozoruhodný fenomén, a to jak svým vznikem a konstitucí v samostatný typ paraliturgických knih i svým výsledným obsahem se všemi aspekty náboženskými a umělecko-historickými, tak rovněž nejruznějšími socio-kulturními motivy jejich samotné existence a mimořádné obliby a rozšíření. Zárodky laické modlitební knihy můžeme pozorovat již od přelomu 8. a 9. století, do konečné ustálené podoby, jak ji známe v období pozdního středověku především ve franko-vlámské oblasti, se plynule vyvíjeli od 13. století.¹ Knihy hodinek nakonec v 15. a 16. století zcela opanovaly franko-vlámský trh s knihami.²

V první části hlavní stati (III.) bych se chtěla zaměřit na vysvětlení pojmu knih hodinek (zkráceně též hodinky, latinsky horae) z hlediska liturgického (3. 1.), v druhé části pak na některé aspekty kulturně-historické (3. 2.). V následující stati (IV.) se budu věnovat umělecké stránce knih hodinek: v její první kapitole se pokusím shrnout ikonografickou skladbu hodinek (4. 1.), v druhé uvedu na konkrétním příkladě Hodinek z Knihovny Národního muzea v Praze (XVI G 77) pomocí ikonografické a formální analýzy běžnější typ hodinek (4. 2.) – tedy nikoli vzácný luxusní kus, na nichž především je založena předchozí kapitola. V poslední ucelené stati této práce (V.) bych chtěla nastínit téma typu knihy hodinek jako dějiště stylového vývoje a dotknout se z umělecko-historického hlediska zajímavého vyústění fenoménu knih hodinek, který jako dominantní obchodní artikl získal své jedinečné vyjádření v díle tzv. gento-bruggské školy, jejíž styl je téměř výlučně spjat s knihami soukromé devoce, nejvíce pak právě s hodinkami. Specifickým způsobem v sobě zároveň propojil „moderní“ malířský styl – z určitého hlediska související spíše s nastupující renesancí – se spíše středověkým duchem druhu devoční modlitební knihy, hodinek.³

¹ Roger WIECK: *The Book of Hours in Medieval Art and Life*, London 1988, 27.

² *Ibidem*.

³ John P. HARTHAN: *L'Age d'or des Livres d'Heures*. Paris-Bruxelles 1977; Maurits SMEYERS: *Flemish miniatures from the 8th to the mid-16th century: the medieval world on parchment*. Turnhout: Brepols 1999.

I. Shrnutí literatury k tématu

Tématu typologie knih hodinek se dosud nikdo z českých historiků umění monograficky nevěnoval. Ze zahraničních publikací bych zmínila čtyři základní monografie, z nichž jsem čerpala. Na prvním místě uvedu publikaci Rogera S. Wiecka (1988)⁴, jenž pojímá téma nejkomplexněji: zabývá se především ikonografií knih hodinek, kterou představuje na reprodukcích iluminací knih hodinek převážně z Walters Art Gallery. Do Wieckovy publikace, *The Book of Hours in Medieval Art and Life*⁵, přispěli kratšími statěmi též Lawrence L. Poos (*Social History and the Book of Hours*) a Virginia Reinburg (*Prayer and the Book of Hours*), kteří rozšiřují ikonografickou analýzu o významné kulturně-historické aspekty knih hodinek. Další publikace věnovaná výlučně knihám hodinek, *L'Age d'or des Livres d'Heures*⁶ od Johna P. Harthana (1977), je co se týče typologie a ikonografie stručnější, Wieckovu publikaci doplňuje o některé další liturgická hlediska knih hodinek. V druhé části se pak věnuje ilustrativnímu výběru „nejslavnějších“ hodinek, kde se soustřeďuje také na formální a stylovou analýzu děl. Dále vyšel v osmdesátých letech katalog k výstavě ve Schnütgen Museum v Kolíně nad Rýnem Joachima M. Plotzeka *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz* (1987)⁷, jehož součástí je mimo jiné typologický a ikonografický přehled i historický nástin liturgického vývoje knih hodinek. V další části pak ukazuje a popisuje vystavované objekty – liturgické a paraliturgické rukopisy (12. – konec 15. století), mezi nimi též knihy hodinek. Následně pro British Library sepsala monografickou publikaci *Books of Hours*⁸ Janet Backhouse (1988), v níž se zabývá především knihami hodinek ze sbírek British Library, v úvodu pak shrnuje některé obecnější definice týkající se typologie a ikonografie hodinek. Některé liturgické souvislosti jsem doplnila z publikací *Divina Officia – Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter*⁹, která je katalogem výstavy ve Wolfenbüttelu (2004) a *Liturgický rok*¹⁰ od Adolfa Adama (1997), jenž věnuje jednu kapitolu liturgii hodin. Nejobsáhlejší a nejucelenější publikací zabývající se kulturně historickými aspekty

⁴ Roger S. Wieck je britský kunsthistorik, zabývá se uměním středověkých a renesančních rukopisů v institucích Morgan Library, Walters Art Gallery, Houghton Library na Harvardu.

⁵ Roger S. WIECK: *The Book of Hours in Medieval Art and Life*, London 1988; Lawrence L. POOS: *Social History and the Book of Hours*, in: *Ibidem*; Virginia REINBURG: *Prayer and the Book of Hours*, in: *Ibidem*.

⁶ John P. HARTHAN: *L'Age d'or des Livres d'Heures*. Paris-Bruxelles 1977.

⁷ Joachim PLOCZEK: *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz*, Köln 1987.

⁸ Janet BACKHOUSE: *Books of Hours*. London 1988.

⁹ Patrizia KARMASSI (ed.): *Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter* (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Wolfenbüttel 2004.

¹⁰ Adolf ADAM: *Liturgický rok. Historický vývoj a současný praxe*, Praha 1997.

franko-vlámské oblasti pozdního středověku, je *Podzim středověku*¹¹ od nizozemského historika Johana Huizingy (1919). Literatura zmiňující *Hodinky z Knihovny Národního muzea v Praze (XVI G 77)* zahrnuje pouze heslo v *Katalogu iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze* od Pavla Brodského (2000)¹², nepublikovaný strojopis, zatím nezjištěného původu, přiložený přímo k rukopisu, odvolávající se na francouzského znalce středověkých rukopisů, působícího v první třetině minulého století, abbého Victora Leroquaise, a příspěvek Michala Dragouna na webových stránkách Manuscriptorium.com (2006). Co se týče poslední části mé práce, zabývající se ponejvíce gento-bruggskou školou, je třeba uvést samotného zakladatele pojmu gento-bruggské školy, Paula Durrieuho, který se ve svých dílech zabýval jak celým obdobím vlámské miniatury 15. a 16. století (1920, 1927),¹³ tak v menších statích také jednotlivým iluminátorům gento-bruggské školy (1910)¹⁴ či jednotlivými díly (1903, 1921)¹⁵. Obdobně Friedrich Winkler, Durrieuův současník, psal jak syntetické práce (1925),¹⁶ tak monografické statě o iluminátorech (1913, 1914)¹⁷ a jejich dílech (1942)¹⁸. Další významnou osobností je L. M. J. Délaissé, jenž se ve svém katalogu k výstavě z roku 1959¹⁹ zaměřuje na iluminátorské umění burgundského dvora od sedmdesátých let 15. století. Na toto dílo vědomě navazuje katalog výstavy z roku 2003, kterou společně uspořádaly Getty Museum a British Library.²⁰ Delaissého syntézu tento nový objemný katalog rozšiřuje o další díla a snaží se postihnout především počátky stylu gento-bruggské

¹¹ Johan HUIZINGA: *Podzim středověku*, Jihlava 1999. První vydání nizozemského textu *Herfsttij der Middeleeuwen* spadá do roku 1919.

¹² Pavel BRODSKÝ: *Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze*, Praha 2000.

¹³ Paul DURRIEU: *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne*, Paris-Bruxelles 1927; Paul DURRIEU: *La miniature flamande du XVe siècle à la fin du XVIe siècle*, in: *Bulletin de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique*, 1920, III, (1921), s. 23-29.

¹⁴ Paul DURRIEU: *L'enlumineur flamand Simon Bening*. *Comptes rendus des seances de l'Academie des Inscriptions et Belles-lettres*. Paris 1910 (avril-mai), s. 162-169.

¹⁵ Paul DURRIEU: *Les Heures de Jacques IV roi d'Ecosse*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1921 (III), s. 197-212; Paul DURRIEU: *Les très riches heures du duc de Berry et le Breviaire Grimani*, in: *Bibliothèque de l'école des chartes (LXIV)*, Paris 1903, s. 321-328.

¹⁶ Friedrich WINKLER: *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Leipzig 1925.

¹⁷ Friedrich WINKLER: *Gerard David und die brügger Miniaturmalerei seiner Zeit*, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1913 (VI.Jahrg.), s. 271-280; Friedrich WINKLER: *Simon Marmion als Miniaturemaler*, in: *Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen Bd.XXXIV (1913)*, s. 251-280; Friedrich WINKLER: *Der Brügger Meister des Dresdener Gebetbuches und seine Werke*, in: *Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen Bd.XXXV (1914)*, s. 225-244 (...)

¹⁸ Friedrich WINKLER: *Das Breviar Grimani*, in: *Velhagen und Klasings Monatshefte*, LVII.1, 1942, s.252-261.

¹⁹ L.M.J. DELAISSÉ: *La miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon*, Bruxelles 1959.

²⁰ Thomas KREN/ Scot MCKENDRICK: *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Angeles 2003.

školy.²¹ Také Otto Pächt (1948, 1976, 1979, 1983)²² a G. I. Lieftinck (1969)²³ se zabývají spíše ranou fází gento-bruggské školy (1470-1490), na níž navazuje Bodo Brinckmann studií o Mistrovi Drážďanské modlitební knihy (1997),²⁴ tedy další fází (od devadesátých let). Pokročilejšímu období 1515-1520, kdy se stali nejvýraznějšími osobnostmi iluminátoři Breviáře Grimani, se pak věnuje Horst Wolf (1982).²⁵ Významnými syntézami, které zahrnují též námi sledované období vlámské miniatury, jsou *Flemish Painters 1330-1830* od R. H. Wilenskeho (1960),²⁶ *Niederländisch-flämische Buchmalerei des Spätmittelalters* již zmiňovaného Horsta Wolfa (1978)²⁷ a obsáhlá publikace *Flemish Miniatures from the 8th to the mid-16th Century: the Medieval World on Parchment* Mauritze Smeyerse (1999).²⁸

Při studiu knih hodinek jsou nedocenitelnou pomůckou vydané faksimile. Zmíňme např. Přebohaté hodinky vévody z Berry²⁹, Hodinky Marie Burgundské³⁰, Hodinky Étienne Chévaliera od Jeana Fouqueta³¹, Hodinky rohanské³², Breviář Grimani³³ nebo Vlámský kalendář³⁴.

²¹ Tento katalog se termínu „gento-bruggská“ škola vyhýbá a zdůrazňuje určitou „kosmopolitnost“ nového vlámského stylu (KREN/ MCKENDRICK 2003 /pozn. 20/ 12).

²² Otto PÄCHT: *The Master of Mary of Burgundy*, London 1948; Otto PÄCHT/ Ulriche JENNI/ Dagmar THOSS: *Flämische Schule*, Wien 1983; Otto PÄCHT: *Die niederländischen Stundenbücher des Lords Hastings*, in: *Essays Presented to G. I. Lieftinck*, vol. 4, *Miniatures, Scripts, Collections*, Amsterdam 1976, s. 28-32; Otto PÄCHT: *Simon Marmion myt der handt*, in: *Revue de l'Art*, 46, (1979), s. 7-15 (...)

²³ Gerard Isaak LIEFTINCK: *Boekverluchters uit de omgeving van Maria von Bourgondië c. 1475- c.1485*, Brussels 1969.

²⁴ Bodo BRINKMANN: *Die Flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister sed Dresden Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit, Brespols*, (Turnhout) 1997.

²⁵ Horst WOLF: *Die Meister des Breviarium Grimani*, Berlin 1982.

²⁶ R. H. WILENSKI.: *Flemish Painters 1330-1830*, London 1960.

²⁷ Horst WOLF: *Niederländisch-flämische Buchmalerei des Spätmittelalters*, Berlin 1978.

²⁸ Maurits SMEYERS: *Flemish miniatures from the 8th to the mid-16th century: the medieval world on parchment*. Turnhout: Brepols 1999.

²⁹ CAZELLES Raymond/ RATHOFER Johannes: *Das Stundenbuch des Duc de Berry. Les Très Riches Heures*, Mit einer Einführung von Umberto Eco, Venezia 1988.

³⁰ *Das Stundenbuch der Maria von Burgund, Codex Vindobondensis 1857 der Österreichischen Bibliothek*. Kommentar von Franz Unterkircher, Graz 1993.

³¹ Paul DURRIEU: *Livres d'Heures peint par Jean Fouquet pour maître Étienne Chévalier*, Paris 1923; *Les Heures d'Étienne Chévalier par Jean Fouquet. Les quarante enluminures du Musée Condé*, Chantilly 2005.

³² *Les heures de Rohan*: Paris – Bibliothèque nationale manuscrit latin 9471. Présenté et commenté par Millard Meiss et Marcel Thomas, Paris 1973.

³³ Mario SALMI/ A.GROTE/ H. SIEVEKING: *Breviarium Grimani. Faksimileausgabe der Miniaturen und Kommentar*. Berlin 1972.

³⁴ *Flämischer Kalender des XVI. Jahrhunderts: gemalt vom Meister des „Hortulus animae“*, Einführung von Georg Leidinger, München 1936.

II. Knihy hodinek v liturgickém a kulturně-historickém kontextu

3. 1. Geneze knih hodinek, jejich liturgická konstituce a funkce

Hlavním motivem vzniku knih hodinek bylo vytvoření laického protějšku breviáři.³⁵ Hodinky se tak stanou hlavní liturgickou knihou laických věřících (tedy přesněji řečeno knihou paraliturgickou), kteří pak mohou díky ní praktikovat denní soukromé officium. Textový obsah hodinek je však oproti breviáři značně redukovaný a pozměněný. O liturgii „hodinek“ (nazývanou též officium divinum,³⁶ officium ecclesiasticum, collecta, agenda, cursus, missa, divina psalmodia, preces canonicae, preces horariae, opus Dei, pensum servitutis³⁷) projevují laikové výraznější zájem od 13. století – za významný okamžik je považován čtvrtý Lateránský koncil (1215), který se mimo jiné zabýval liturgií hodin.³⁸ Největší zlom však produkce hodinek zaznamenává od čtyřicátých let 14. století v souvislosti s morovými ranami, jež zachvátily Evropu a vyvolaly horečný vzestup zbožnosti, a tedy též poptávku po knihách obsahujících systém každodenních modliteb a proseb ke Kristu, Panně Marii a svatým, inspirované úzkostným strachem z Kristových slov „je třeba se stále modlit a neochabovat“³⁹.

Officium divinum⁴⁰ zachycené v breviáři, jímž se knihy hodinek inspirovaly, je zjednodušeně řečeno pořad bohoslužeb mimo Mši svatou, které je klérus povinen denně v určité hodiny provádět. Podobně jako liturgické události liturgického roku strukturují plynutí času během roku, tak Officium divinum strukturuje čas během dne. Prvotním cílem liturgického kalendáře i denního officia je tak rytmizace a především posvěcování

³⁵ POOS 1988 (pozn. 5) 33.

³⁶ *Officium* od lat. „*ab efficiendo*“ – „*to, co se má naplnit*“. Modlitby v breviáři se tedy nazývají službou, která se prokazuje Bohu (Bedřich MALINA: Dějiny římského breviáře. Díl první a druhý, Praha 1939., 13).

³⁷ ADAM 1997 (pozn. 10) 261.

³⁸ KARMASSI 2004 (pozn. 9) 46.

³⁹ Lk 18, 1

⁴⁰ Officium divinum se zřejmě vyvíjelo už od dob prvotního křesťanství, kdy se mluvilo o pravidelné ranní a večerní modlitbě (které jsou však spíše charakteru soukromé pobožnosti než ustáleného liturgického úkonu). Církevní otcové třetího století se pak zmiňují o lokálních zvycích pravidelného pronášení modliteb ve stanovené hodiny. Po ediktu milánském roku 313 se pak již denní cyklus hodinek jakožto každodenní veřejná modlitba začíná formovat zřetelněji, především v mnišských komunitách, kde má charakter spíše společné meditace než liturgického obřadu. První písemný dokument, zaznamenávající chórovou modlitbu hodinek, je řehole sv. Benedikta, který se v jejím popisu inspiroval starší praxí. (Eric PALAZZO: Jalons pour une histoire de la liturgie, Ve-VIIIe siècles, in: KARMASSI 2004 /pozn. 9/ 3-19).

času. Středověké plynutí času mělo tímto liturgickým dělením přesný obsah, zaznamenaný právě v breviářích a misálech.⁴¹ Liturgické „hodiny“, slavené v podobě menších bohoslužeb zpěvem či recitací žalmů, evangelijními čteními a nejrůznějšími modlitbami, které praktikovala již raná východní mnišská společenství,⁴² poprvé kodifikoval sv. Benedikt z Nursie v 6. století a zůstaly téměř nezměněny až do 20. století.⁴³ Dělí den na několik částí. První hodinou je tzv. matutinum – nejdelší z celého denního oficia – které mělo být podle Benedikta prováděno mezi druhou a třetí hodinou ranní. Mezi pátou a šestou pak následovaly ranní chvály – laudy. Dalšími hodinkami byly čtyři tzv. menší hodinky – prima (konající se v první hodině po východu slunce, tj. přibližně v šest hodin ráno), tercia (ve třetí hodině, tj. přibližně v devět hodin dopoledne), sexta (v šesté hodině, tj. kolem v poledne) a nona (v deváté hodině po východu slunce, tj. přibližně ve tři odpoledne). Večerní bohoslužbou jsou nešpory (vesperae), jež se konají okolo páté hodiny večerní. Cyklus denní modlitby pak uzavírá kompletář (completorium), jenž se modlí před spaním.

Ústřední část knihy hodinek však tvoří tyto původně mnišské hodinky, nýbrž tzv. hodinky Panny Marie, nebo též Officium cursus či Officium parvum beate Marie Virginis (Malé hodinky Panny Marie). Hodinky Panny Marie měly stejné časové rozložení jako Officium divinum, kompozice byla též podobná, ale značně zjednodušená. Za jejich autora bývá považován reformátor monastického života z přelomu 8. a 9. století, původem z jižní Galie, sv. Benoît d'Aniane.⁴⁴ Během 10. století se hodinky začaly číst při mši svaté, a tedy se i připojily k breviáři.⁴⁵

Koncem 12. století byly Hodinky Panny Marie přidány také do žaltáře, který byl prozatím jedinou liturgickou knihou užívanou též laiky a jakousi „*univerzální modlitební knihou*“⁴⁶; vznikl tak typ zvaný *žaltář-hodinky*.⁴⁷ V pozdním 13. století začíná tento nový typ liturgické knihy, který je vlastně počátkem našich knih hodinek, ztrácet původní

⁴¹ Proto zmiňuje Harthan tento liturgický čas, mající pravidelnou opakující se strukturu, jako čas mýtický. Život člověka tak probíhal v cyklicky se opakujícím všeobjímajícím rytmu těchto bohoslužeb (HARTHAN 1977 /pozn. 6/ 5).

⁴² MALINA 1939 (pozn. 36) 31-42.

⁴³ ADAM 1997 (pozn. 10) 328; MALINA 1939 (pozn. 36) 43.

⁴⁴ John BECKWITH: Early Medieval Art. Carolingian. Ottonian. Romanesque, London 1964, s. 28.

⁴⁵ Hodinky Panny Marie se staly velmi oblíbenými i mezi církevními autoritami (prosazoval je např. sv. Ulrich, biskup augsburský, nebo později Bérengar, arcibiskup ze Santiaga de Compostella). V posledku se též staly oficiálními (zařazením do breviáře), pravděpodobně z toho důvodu, že se jim připisoval úspěch první křížové výpravy (HARTHAN 1977 /pozn. 6/ 13).

⁴⁶ BACKHOUSE 1988 (pozn. 8) 3.

⁴⁷ Erwin PANOFKY: The Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character. Harvard 1971, 27.

dlouhý žaltář.⁴⁸ Hodinky Panny Marie se tedy osamostatňují a posléze přibírají další texty ze samotného breviáře – jako např. kalendář, litánie, penitenciální žalmy, oficium za zemřelé, i biblické texty – evangelijní čtení, stejně jako nejrůznější modlitby nepocházející z breviáře.⁴⁹ Knihy hodinek, které se nejprve rozšiřují v Paříži a severní Francii, pak zůstávají hlavní knihou modliteb laiků pro dalších dvě stě padesát let v celé franko-vlámské oblasti.⁵⁰

Nyní k samotným textům knih hodinek. Shrnu je nejprve v přehledném rozdělení,⁵¹ které navrhl abbé Leroquais.⁵² Za tzv. *základní* považuje texty pocházející z breviáře, jimiž jsou kalendář, Malé oficium Panny Marie, penitenciální žalmy, litánie, oficium za zemřelé, memoriae, *sekundárnými* částmi pak nazývá mariánské modlitby Obsecro te a O, Intemerata, hodinky sv. Kříže, hodinky Ducha svatého, Patnáct radostí Panny Marie, Sedm modliteb ke Spasiteli, méně často zařazované hodinky Nejsvětější Trojice a pašijové hodinky, stejně jako čtení ze čtyř evangelií. Třetí druh textů v knihách hodinek nazývá Leroquais texty *dodatečnými* či vedlejšími, mezi něž počítá nejrůznější modlitby, které do hodinek zařazovali objednavatelé především podle vlastního vkusu, a dále graduální žalmy⁵³ a psalmodie ze Žaltáře sv. Jeronýma⁵⁴. Toto schéma je však modelové, každá kniha hodinek je originálním kusem – nemusí se v ní vyskytovat zdaleka všechny texty, nebo naopak může být připojen libovolný počet jakýchkoli dalších textů.⁵⁵ Všechny texty bývají napsány v latině, jen ony dodatečné modlitby se vyskytují v národních jazycích častěji.⁵⁶ Začátek každé této části může být uveden miniaturou či celým cyklem miniatur.

V úvodu hodinek stojí – po vzoru breviáře – *kalendář*, který je pochopitelně až do své reformy v kalendář gregoriánský⁵⁷ roku 1582 kalendářem juliánským. Následuje zpravidla

⁴⁸ WIECK 1988 (pozn. 5) 28.

⁴⁹ HARTHAN 1977 (pozn. 6) 14.

⁵⁰ WIECK 1988(pozn. 5) 28.

⁵¹ Leroquais in: HARTHAN 1977 (pozn. 6) 14.

⁵² Francouzský znalec středověkých liturgických rukopisů. Své katalogy knih hodinek, misálů, breviářů a sakramentářů publikuje ve dvacátých a třicátých letech 20. století.

⁵³ Žalmy 119-133.

⁵⁴ Žalmy upravené pro zpěv, podle tradice sv. Jeronýmem.

⁵⁵ K variabilitě textů knih hodinek viz WIECK 1988 (pozn. 5) 103-111; PLOTZEK 1987 (pozn. 7) 23-24; HARTHAN 1977 (pozn. 8) 14.

⁵⁶ Od 14. století se jen velmi zřídka objevují hodinky psané v národním jazyce. Vlámské hodinky psané v národním jazyce se objevují dříve – také díky sousední německé oblasti, kde se používají překlady více nebo díky rozšiřování textů v národním jazyce šířených hnutím Devotio moderna. S postupem času se i ve Francii čím dál častěji objevují modlitby ve francouzském jazyce (PLOTZEK 1987 /pozn. 7/ 22). Jako příklad nizozemských hodinek psaných v národním jazyce můžeme uvést Hodinky Mistra Gysbrechta van Brederode, (1450-75) z John J. Burns Library, Boston College, Ms. 56 (The Art of the Book from early Middle Ages to the Renaissance: a journey through a thousand years, Boston/ Hamburg, 2000, 86-93).

⁵⁷ Reformu prosadil papež Řehoř XIII. Gregoriánský kalendář však velmi výrazně na kalendář juliánský navazuje. Juliánský kalendář, který vešel v platnost roku 45 př. Kr. v Římě za Julia Caesara, byl méně

evangelijní čtení, tvořené výňatky ze všech čtyř evangelií. Nejobvyklejšími texty jsou tyto: z Janova evangelia – jehož úryvek je v pořadí na prvním místě – se nejčastěji setkáváme s prologem (Jan 1, 1-18⁵⁸), čteným jinak při Vánoční mši, z následujícího Lukášova evangelia pak především s pasáží o předpovědi narození Krista, jenž se čte při mši na svátek Zvěstování Panně Marii (Lk 1, 26-38⁵⁹), o klanění mudrců se dočteme z části z Matoušova evangelia (Mat 2, 1-12⁶⁰), které můžeme slyšet v kostele na svátek Epifanie. Z Markova evangelia se do knih hodinek zařazují verše o zvěsti o vzkříšení, a o Kristově setkání s Marií z Magdaly a učedníky, o pověření učedníků hlásat ve světě evangelium a o nanebevstoupení (Mk 16, 4-20⁶¹). Po evangelijním čtení následuje obvykle ústřední část – **hodinky Panny Marie**. Skládají se ze sérií modliteb seřazených v intervalech, které jsou stejné jako u Officium Divinum (matutinum, laudy, primy, tercie, sexty, nony, nešpory, kompletář). Také denní doby, kdy mají být hodinky čteny kopírují kanonické hodiny. Tato každá hodina se dále skládá z žalmů, hymnů, čtení (pouze u matutina), antifon, responsorií, kapitul⁶² a modliteb. Hodinky Panny Marie začínají formulí „*Incipiunt hore beate Marie virginis*“, „*Officium parvum beate Marie virginis*“ nebo „*Hore beate Marie secundum usum romanum*“, možné jsou však i jiné varianty.⁶³ Podíváme-li se na strukturu textu všech hodin, můžeme shrnout, že každá hodina je otevírána tichou modlitbou Ave Maria. Následuje vstupní versus a responsum (invitatorium), poté následuje hymnus Gloria, následovaný antifonou, žalmy, kapitulami a

přesný, za 125 let se opozdil o jeden den. Oba kalendáře však mají 12 měsíců, při čemž počet dní každého měsíce zůstal zachován. Kalendářní rok začíná lednem, mění se jen počítání přestupných roků. Jména měsíců Ianuarius, Februarius, Martius, Aprilis, Maius, Iunius, Quintilis (později Iulius), Sextilis (později Augustus), September, October, November, December zůstala stejná (Gustav FRIEDRICH: Rukověť křesťanské chronologie, Praha 1997, 19-27).

⁵⁸ Pro lepší orientaci v latinském textu uvádím začátek (incipit) prologu „*In principio erat Verbum/ et Verbum erat apud Deum/ et Deus erat Verbum* (Jan 1,1)“, a konec (explicit) „...*quia lex per Moysen data est/ gratia et veritas per Iesum Christum/ facta est. Deum nemo vidit umquam/ unigenitus Filius qui est in sinu Patris ipse enarravit* (Jan 1,17-18).“

⁵⁹ „*in mense autem sexto/ missus est angelus Gabrihel a Deo in civitatem Galilaeae cui nomen Nazareth/ ad virginem desponsatam viro cui nomen erat Ioseph de domo David et nomen virginis Maria* (Lk 1,26-27)“ (...) „*dixit autem Maria/ ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum/ et discessit ab illa angelus* (Lk 1,38).“

⁶⁰ „*Cum ergo natus esset Iesus in Bethleem Iudaeae in diebus Herodis regis/ ecce magi ab oriente venerunt Hierosolymam dicentes/ ubi est qui natus est rex Iudaeorum/ vidimus enim stellam eius in oriente et venimus adorare eum* (Mt 2,1-2)“ (...) „*et responso accepto in somnis ne redirent ad Herodem/ per aliam viam reversi sunt in regionem suam* (Mt 1,12).“

⁶¹ „*Et respicientes vident revolutum lapidem/ erat quippe magnus valde/ et introeuntes in monumento/ viderunt inveniem sedentem in dextris/ coopertum stola candida et obstipuerunt* (Mk 16,4-5)“ (...) „*Illi autem profecti praedicaverunt ubique/ Domino cooperante et sermonem confirmante sequentibus signis* (Mk 16,20).“

⁶² Kapituly jsou krátká čtení (capitulum), výňatky z žalmů (Adolf ADAM: Liturgika. Křesťanská bohoslužba a její vývoj, Praha 2001, 340-341).

⁶³ HARTHAN 1977 (pozn. 8) 15.

hymny. Hodinu nakonec opět uzavřou responsoria nebo kolekty⁶⁴. Všechny tyto části bývají v záhlaví označeny zkratkou (např. „Ant“ pro antifonu, „Ps“ pro žalm), vyvedenou v červeném či modrém inkoustu. Pro základní orientaci v textu uvedu začátky úvodních invitorii pro každou hodinu: pro matutinum je to verš „*Domine labia mea aperies*“, pro laudy, primy, tercie, sexty, nony a nešpory se jedná o verš „*Deus in adiutorium meum intende*“ a pro kompletář „*Converte nos Deus salutaris noster*“. Nejdelším textem je matutinum (obsahuje např. čtení a *Te Deum*), o něco kratším jsou pak laudy (např. hymnus *O gloriosa domina*) a nešpory (obsahuje hymnus *Ave Maria Stella Maris, Magnificat*), následuje kompletář (obsahuje antifonu *Nunc dimittis*) a nejkratšími pak jsou ostatní denní hodiny. Výběr hymnů a antifon se může lišit v závislosti na oblastních zvyklostech.⁶⁵

Následující **hodinky sv. Kříže** a **hodinky Ducha svatého** jsou oproti předešlému oficiu velmi krátké. Obě tyto oficiá se skládají vždy v každé hodině z jednoho hymnu, jedné antifony a jedné modlitby. Neobsahují tedy žádné žalmy ani responsoria. Ve skladbě liturgických textů hodinek si našly své místo také dvě modlitby k Panně Marii, **Obsecro te** a **O Intemerata**. Penitenciální žalmy a litánie, nesoucí téma hříchu a víry v odpuštění, bývají také obvyklou součástí hodinek. **Sedm penitenciálních žalmů** se mají modlit v kleče právě spolu s litániemi. Jsou uvedeny antifonou *Ne reminiscaris*. Žalmy se recitují v tomto pořadí: žalm 6 („*Domine ne in furore tuo arguas me...*“), žalm 31 („*Beati quorum remissae sunt iniquitates...*“), žalm 37 („*Domine ne in furore tuo arguas me...*“), žalm 50 („*Miserere mei Deus...*“), žalm 101 („*Domine exaudi orationem meam*“), žalm 129 („*De profundis clamavi ad te Domine...*“) a žalm 142 („*Domine exaudi orationem meam*“). **Litánie**, jako jedny z nejstarších liturgických forem, začínají trojitou prosbou „*Kyrie Eleison*“, „*Christe eleison*“, „*Kyrie eleison*“, následují invokace k Nejsvětější Trojici (s prosbou „*miserere nobis*“), Panně Marii, archandělům Michaelovi, Gabrielovi a Rafaelovi, Janu Křtiteli, svatým patriarchům a prorokům, apoštolům a dalším jednotlivým světcům, včetně rozličných přidaných světců lokálních (s prosbou „*ora*“ či „*orate pro nobis*“). Na konci je opět osloven Kristus s prosbou „*libera nos Domine*“ a „*te rogamus audi nos*“. Litánie končí opět trojitou prosbou a v tichosti pronesenou modlitbou *Pater noster*, zcela na závěr se pak recituje žalm 69, responsoria a modlitba „*Deus, cui proprium est misereri semper*“. Další částí, která se stala pravidelnou složkou knih hodinek, je **oficium za zemřelé**, jenž bylo přejato z breviáře. Tímto textem se vedle mše za zemřelé

⁶⁴ Kolekty (lat. collectes) jsou modlitby, které se modlí kněz při mši svaté, v nichž je zahrnuto vše, oč věřící v tento den Boha prosí. Jsou zapsané v kolektářích a pro každou mši jsou jiné (MALINA 1939 /pozn. 36/ 181).

⁶⁵ PLOTZEK 1987 (pozn. 7) 22.

(Requiem) slavilo v kostele poslední rozloučení s mrtvým. Začíná antifonou *Placebo domino in regione vivorum*, pokračuje pak žalmem 114 („*Dilexi quoniam*“), responsorii, čteními a dalšími antifonami a žalmy. Toto officium se dělí na tři části: nešpory, matutinum – skládající se ze tří nokturn – a laudy. Ony tři nokturna, neboli noční modlitby, jež obsahují vždy tři žalmy a tři čtení, mohou nahradit jen tři čtení, jak se také většinou v knihách hodinek děje. Výběr responsorií se může různit v závislosti na zvyklostech kraje apod.⁶⁶ Většina knih hodinek obsahuje také *memoriae* (francouzsky *Suffrages* – vyvolávání, invokace), krátké prosebné modlitby jednotlivým světcům. Jelikož se v této části výrazně projevuje vyjádření preference určitých svatých (jak preference církve, tak především objednavatele), nemají *memoriae* žádnou ustálenější podobu, objednavatel si je – více než ostatní části hodinek – sestavuje dle vlastní vůle.⁶⁷ Skládají se tedy z nejrůznějších modliteb a antifon následovaných versem a responsem.

3. 2. Hodinky jako součást kulturního prostředí franko-vlámské oblasti pozdního středověku

Zkoumání fenoménu knih hodinek, jakožto vyjádření religiozity majetné vrstvy společnosti 15. a 16., a důvodů jejich nevídané obliby a úcty, nám může pomoci při pokusu o uchopení základních charakteristik tehdejšího náboženského a kulturního prostředí franko-vlámské oblasti. V této stati se budu zabývat souvislostmi hodinek s dobovým náboženským cítěním a některými souvislostmi společensko-historickými.

První problém je třeba začít krátkým poukázáním na to, za co byla v rámci středověkého myšlení považována vůbec samotná kniha, o jejímž „sběratelství“ by se v pozdním středověku dalo říci, že se vyhrotilo až v jakýsi kult knihy.⁶⁸ Pochopitelně příčinu tohoto kultu lze přímo odvozovat ze souvislostí společensko-mocenských, ale důvod toho, proč byla právě kniha předmětem, kterému se dostávalo takové prestižní výsady, že byla králi a šlechtici sbírána, souvisí s hlubšími pohnutkami: souvisí s některými oceňovanými podstatnými charakteristikami, které jsou bytostně spjaty se vztahováním se člověka ke knize jako takové. Toto vztahování se bylo ve středověku –

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ WIECK 1988 (pozn. 5) 111.

⁶⁸ Otto PÄCHT: *Book Illumination in the Middle Ages. An Introduction, with Preface by J. J. Alexander*, London 1986, 10-11.

z důvodu nesamozřejmosti existence knihy – vyslovováno o to zřetelněji. Jednou z těchto charakteristik je chápání knihy jako prostředku objevování reality, jako kodifikace všeho myšlení a vědění, tedy jako prostředek, kterým člověk vítězí nad ne-věděním a časem⁶⁹ a kterým si upevňuje své místo ve světě. Středověké uvažování o pravdě a moudrosti se pak zakládá na vstřebání moudrosti textů moudrých (církvních Otců a dalších církvních autorit, od 13. století též Aristotela etc.).⁷⁰ Nikoli tedy empirické pozorování, nýbrž navazování na tradici, která se odvozuje od Bible, činí základní tezi středověkého uvažování o pravdě. Náboženské knihy, čili knihy související s liturgií a vykoupením, byly navíc považovány za cosi posvěceného, ba až magického – za svatyně pro Boží Slovo, za schrány vši moudrosti a pravdy, tedy v jistém smyslu za relikvii.⁷¹ Dále kniha poskytuje jakýsi únik od reality do reality jiného řádu, která může být – vzhledem k povaze výše popisované charakteristiky – považována za pravdivější.⁷² Především bych však vzhledem k našemu tématu zdůraznila jistou analogii knihy se zrcadlem, v němž rozpoznáváme naši identitu a jenž je stimulem k reflexi o kontemplaci.⁷³

Posuneme-li naše uvažování ke konkrétnější podobě knihy – ke knihám hodinek, patrně nejvíce zřejmou tendencí se nám ze samotného faktu vzniku a rozšíření soukromě-devočních knih ukáže tendence potřeby duchovní emancipace, individualizace.⁷⁴ Novými adresáty těchto liturgických knih se nyní totiž stali laikové či, přesněji řečeno, vznik hodinek byl podmíněn zájmem laiků o soukromou liturgii.⁷⁵ Laičtí věřící tak vlastně napodobují klérus, který si již tradičně člení den složitým systémem modliteb (Officium Divinum). Nyní tak chce činit také samotný laik ve svém soukromí, a převzít tak větší díl zodpovědnosti za svoji víru a spásu.⁷⁶ Tuto touhu po intimním přivlastnění si modliteb, jež dříve vyslovoval jen klérus, po tom sloužit sám svoji liturgii v opakovaném náboženském rituálu bez prostředníka a přizpůsobit si officium svému vlastnímu náboženskému cítění, vkusu a náročnosti, můžeme spojit s jedním směrem pozdně středověké religiozity, který

⁶⁹ Pro středověké uvažování více než kdy jindy platí „*scripta manent*“ (co je napsáno, přetrvává), že zapsané slovo je stále aplikovatelné, nezničitelné, nesmrtelné a že se toho čtenář účastní (SMEYERS 1999 /pozn. 28/ 10).

⁷⁰ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 9.

⁷¹ V liturgickém jazyce se tento moment vyjadřuje velkou úctou liturgické knize: knihy jsou pokládány na oltář nebo alespoň poblíž něj. Mnohdy bývají chráněny, např. též kovovým mřížovím. (Ibidem 9).

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ L. M. J. DÉLAISSÉ: A century of Dutch Manuscript illumination, University of California Press, Berkley and Los Angeles 1968, 10.

⁷⁵ Jonathan J. ALEXANDER/ James H. MARROW/ Lucy Freeman SANDLER: The Splendor of the Word. Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts at the New York Public Library, New York 2005, 193.

⁷⁶ WIECK 1988 (pozn. 5) 27.

byl vysloven v hnutí *Devotio moderna*.⁷⁷ Věnujme nyní několik vět právě tomuto v dějinách náboženství výjimečnému fenoménu, jenž se objevil koncem 14. století v Nizozemí a rozšířil se v poněkud posunuté poloze do západního Německa, jižního Nizozemí, Francie i do českých zemí, kam proniká především skrze významné osobnosti⁷⁸ a reformní kláštery augustiniánů kanovníků.⁷⁹ Bývá dáván do souvislosti s nespokojeností se stávajícím stavem, s praktikami církevních elit apod., jak je obvyklé při církevních krizích, které bývají revoltujícími řešeny zpravidla požadavkem návratu k počátkům, k základům víry, fundamentálním textům, oddělením se od oficiální církevní hierarchie. Může jít buď o lidové hnutí nebo o reformu „shora“, pocházející od jedince nebo elity. Hnutí *Devotio moderna* se však nekonstitovalo ani jedním způsobem, bylo spíše lidovým hnutím odvolávajícím se na duchovní a intelektuální elity, jejichž řadoví členové byli téměř stejně důležití jako zakladatel.⁸⁰ Došlo k symbióze obecného náboženského citění s jeho teoretickým uchopením elitními skupinami, které se rozšiřovalo prostřednictvím menších komunit, laických spolků a některých řádů (především augustiniánů). V hnutí neproběhne žádná institucionalizace a ani nemá ambice hrát aktivní roli v papežské politice. Jeho postoj je tedy nezávislý na oficiálních církevních elitách, zároveň však ani netouží po žádné revoltě. Reforma nikdy nebyla představována jako nějaký ucelený dogmatický program, který by měl být jako celek buď přijat nebo odmítnut, a nemá žádné přísné požadavky na své členy. Vidění rozporu mezi hlásanými idejemi křesťanství a praktickým životem kléru i zbožných laiků je touto skupinou řešeno odmítnutím přílišného idealismu a nadměrně vysokých požadavků na věřícího (např. požadavku asketického života), které podle hnutí způsobují duchovní a morální poklesky a popírají

⁷⁷ K hnutí *Devotio moderna* např. viz *Lexikon des Mittelalters. Dritter Band/ Erste Lieferung*, München/ Zürich 1986, 928-930; J. M. E. DOLS: *Bibliographie der Moderne Devotie*, Nijmegen 1936-37; C. C. de BRUIN/ E. PERSOONS / A.G. WEILER: *Geert Groote en de Moderne Devotie*, Zutphen 1984; R. R. POST: *De Moderne Devotie. Geert Groote en zijn Stichtingen*, Amsterdam 1940; AXTERS O.P., PROF. DR. STEPHANUS *Geschiedenis van de vroomheid in de Nederlanden III. De Moderne Devotie 1380-1550*, Antwerpen 1956; R. R. POST: *The Modern Devotion. Confrontation with Reformation and Humanism*, Leiden 1968; W. KOHL: *Das Bistum Münster. Die Schwesternhäuser nach der Augustinerregel*, Münster 1968; L. M. J. DÉLAISSÉ: *A century of Dutch Manuscript illumination*, University of California Press, Berkley and Los Angeles 1968, s. 8-12; Arnold ANGENENDT/ Karen MEINERS: *Erscheinungsformen spätmittelalterlicher Religiosität in: Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter*, (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Harrassowitz Verlag in Kommission, Wolfenbüttel 2004, 25-35; *Das Christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck*, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1987, 27-30.

⁷⁸ Např. žák samotného Geerta Grooteho, Florentius Radewijns (1350-1400), byl mistrem pražské univerzity (Jaroslav KADLEC: *Dějiny katolické církve II.*, Olomouc 1993, 252).

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Zakladatelem byl Holanďan Geert Groote, jenž nevyvinul žádný nový dogmatický systém, jeho myšlenky byly dále volně rozvíjeny jeho žáky (Arnold ANGENENDT/ Karen MEINERS: *Erscheinungsformen spätmittelalterlicher Religiosität*, in: KARMASSI 2004 /pozn. 9/ 29).

lidskou přirozenost. Tato myšlenka se proto setkala s větším ohlasem u laických skupin typu *Bratrstvo všedního života* nebo u řádu augustiniánů kanovníků než u programově asketických řádů. Jediné, co skupina od svých členů vyžaduje, je „stále se starat o svůj niterný život“.⁸¹ V souvislosti s tímto požadavkem se vyvinula řada technik meditací, sbíraly se nejrůznější duchovní texty a modlitby (*rapidaria*), sepisovali se nejrůznější rady při praktickém životě ve víře (*collatia*).⁸² Vznik těchto nových textů také podnítil proměnu jazykového aparátu – uplatňuje se národní jazyk a více výrazů užívaných v každodenním životě, kterými mohli píšící bezprostředněji vyjádřit své myšlenky a city a které byli – oproti doposavad v církvi užívanému scholastickému jazyku – čtenáři zcela srozumitelné. Také z tohoto důvodu se kniha *Imitatio Christi* Tomáše Kempenského stala jedním z nejrozšířenějších textů své doby, kde se mj. také prosazují hodnoty jako moudrost, vážnost, umírněnost v moudré míře, nedůvěra k neuměřenému bohatství a k lásce k věcem. Cílem skupiny tedy bylo vědomé, zodpovědné utváření vlastní víry, vybudování vlastní cesty ke spáse, udržování trvalé společenské niternosti, zatímco touha po téměř všem nepřístupné, ojedinělé extázi měla být eliminována.⁸³ Délaissé srovnává hodnoty hnutí *Devotio moderna*, které zůstalo nejhloběji zakořeněno v Nizozemí, s nizozemským iluminátorským stylem.⁸⁴ Délaissé mj. jako jeden z prvních historiků umění zdůrazňuje svébytnost postavení nizozemských iluminátorských škol pozdního středověku a odmítá jejich zařazení mezi periferní odvětví inovátorských škol jižního Nizozemí (Flander) a Francie.⁸⁵ Abbé Debognie, historik hnutí *Devotio moderna*, považuje za hlavní charakteristiku nizozemského stylu „*psychologický realismus, odůvodněnou nedůvěru k čemukoli, co by mohlo překročit meze běžného*“⁸⁶ a „*spiritualizaci zbožnosti*“⁸⁷. V iluminacích poukazuje na hodnoty jako např. „*bezprostřednost, opravdovost v myšlence i vyjádření a spontaneita*“.⁸⁸ Jako hlavní nový motiv v tehdejších moderním umění, jemuž se přisuzuje vliv nového duchovního hnutí, bylo tedy určeno jisté od-transcendování v zobrazování světa, větší ocenění praktického prvku mystiky, důraz na citový a psychický

⁸¹ DÉLAISSÉ 1968 (pozn. 74) 10.

⁸² Ibidem.

⁸³ Tím nastává konec novoplatonské mystiky. Za inspiraci této nové mystiky je považována mystika sv. Bernarda z Clairvaux (ANGENENDT/ MEINERS /pozn. 80/ 2004, 28).

⁸⁴ Kromě stylu zmiňuje také další odlišnosti související s knižní produkcí připisované *Devotio moderna*, jako např. zvýšený zájem o bibli jakožto typický reformační krok ve smyslu pozdějšího protestantského *sola scriptura*, návratu k původním textům a nedůvěře k pozdějším interpretacím. Bible se také překládá do národního jazyka. Ve Flandrech, kde *Devotio moderna* takto hluboce kořeny nezapustila, tento zvýšený zájem o bibli nepozorujeme (DÉLLAISÉ 1968 /pozn. 74/ 9).

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Pierre DEBONGNIE: *Dévotion moderne*, in: *Dictionnaire de spiritualité*, III., 727-47.

⁸⁷ ANGENENDT/ MEINERS 2004 (pozn. 80) 29.

⁸⁸ DÉLAISSÉ 1968 (pozn. 74) 9.

život jedince, mravní úsilí, respekt k realitě a lidské přirozenosti. Pro naše téma zůstávají v souvislosti s *Devotio moderna* nejdůležitějšími momenty jednak ona popisovaná individualizace náboženství (a s tím související individuální výběr devočních textů⁸⁹), a stejně tak knihou *Imitatio Christi* propagovaný pietismus v duchu úcty k malým každodenním zázrakům, intimní klidná meditace a prostá životní moudrost.⁹⁰

Problém motivace geneze hnutí *Devotio moderna* a jeho konstituce v právě takovouto podobu bývá řešen definicí hnutí jako reakce na religiózní tendenci převládající v období pozdního středověku. Každodenní meditací a imaginací, opravdově niterně prožívanou modlitbou živenou obrazy a osobně prožívaným vztahem k Bohu a světcům se hnutí snažilo vzepřít stávajícímu stavu, v němž středověká religiozita jaksi ustrnula; *Devotio moderna* se vyslovuje proti formalizaci a zpředměňování představy Boží transcendence a ustrnutí religiozity v ritualizovanou „*děsivou všednost*“⁹¹, zavánějící vyprázdněním obsahu. Právě tento stav náboženského cítění a prožitku v pozdně středověké společnosti, jež „*je ve své podstatě společností ritu*“⁹², se stal převládající lidovou religiózní praxí, stejně jako religiozitou vyšší společnosti. Burkhardt shrnuje: „*mocné náboženství se rozprostřelo po všech složkách života a zabarvilo každé hnutí ducha, každý kulturní prvek. Tyto složky pak ovšem časem reagují zase na náboženství; ba jeho vlastní jádro mohou udusit okruhy představ a obrazů, které kdysi vtáhlo do svého dosahu.*“⁹³ Takováto příchut' dekadentní zbožnosti, v podstatě vedoucí k bezbožnosti, zřejmě postihla také mnohé praktikující majitele hodinek, kterým se obrazy – vši pestrobarevností a leskem zlata, mající věřícím pouze pomáhat při imaginaci pravého náboženského citu – zafixovaly v myslích natolik, že je považovaly za samotnou realitu hodnou úcty a ritualizace, a to pro jejich existenci samu.⁹⁴ Představa Krista, Panny Marie, patronů a jiných světců jako reálných, důvěrně známých postav z obrazů, v jejich konkrétních oděvech a s přesně vyobrazenými atributy se jistě nevyhnula ani uživatelům knih hodinek. Naivní víra ve všemohoucnost a okamžitou účinnost pomoci světců je z hodinek patrná především z částí, kterou si objednavatel sestavoval sám – trpěl-li např. nějakou nemocí, věnoval světcí, který je na tuto nemoc odborníkem, ve svých hodinkách

⁸⁹ Není pochopitelně myslitelné odvozovat tento motiv přímo z tohoto hnutí – však zájem o laickou intimní liturgii zaznamenáváme již daleko dříve pořizováním např. žaltářů (ALEXANDER/ MARROW/ SANDER 2005 /pozn. 75/ 193)– lze však zdůraznit právě tuto linii religiozity, jež měla mj. vyjádření v *Devotio moderna*.

⁹⁰ HUIZINGA 1999 (pozn. 11) 370.

⁹¹ Ibidem 250.

⁹² Eric PALAZZO in: KARMASSI 2004 (pozn. 9) 4.

⁹³ Jacob BURKHARDT in: HUIZINGA 1999 (pozn. 11) 249.

⁹⁴ HUIZINGA 1999 (pozn. 11) 272.

modlitbu nebo i miniaturu. V tomto smyslu žili svatí v myslích věřících téměř jako bohové, či alespoň polobohové s delegovanou mocí nad konkrétním resortem.⁹⁵ Přesycenosti těmito „sakralizovanými“ vnějšími akty, jako jsou různé slavnosti, svátky, poutě, záplava obrazů, přesycenost mší, nové modlitby, hymny, posty, askeze a vyhocené uctívání svatých se snažili čelit také mnohé církevní autority té doby, jako např. teologové Nicolas z Clemanges (1363-1437) nebo Pierre d'Ailly (1351-1420).⁹⁶

Dále se pozastavíme u otázky praktického využívání hodinek. Na otázku, zda se laičtí věřící hodinky skutečně modlili, můžeme odpovědět jen s jistou pravděpodobností, jelikož doklady jsou spíše útržkovité. Dozvídáme se z nich např., že mnozí tehdejší poradci ve věcech náboženských doporučují každodenní modlitbu Malého officia Panny Marie, dobový francouzský teolog Jean Quentin potom výslovně požaduje modlitbu matutina a primy hodinek Panny Marie, pokud to lze, hned po probuzení, dříve než se vyjde z pokoje.⁹⁷ Do jaké míry tyto doporučení majitelé hodinek dodržovali, nemůžeme dost dobře rozkrýt. Jelikož modlitba celého officia vyžaduje mnoho času, je zřejmé, že si takovéto duchovní privilegium, které dříve náleželo pouze duchovním, mohli dovolit jen ti skutečně nejbohatší šlechtici a patricijové, nejvíce potom ženy těchto stavů. Co se týče způsobu modlení, většina historiků se shoduje, že se modlitby vyslovovaly nahlas v plynulé recitaci (alespoň žalmy se tradičně četly nahlas).⁹⁸ Jean Leclercq popisuje středověkou praktiku četby náboženských textů jako aktivní a reflektivní proces, kdy se čte pomalu a slova se zřetelně vyslovují, jako „*poslouchání zvuků očima, ušima a ústy*“.⁹⁹ Proti tomuto názoru bychom mohli postavit fakt, že převládající modlitební praxe řeholníků při zpěvu žalmů a recitaci dalších modliteb v oficiu si nekladla za cíl přemýšlet a meditovat nad každým pronášeným slovem, nýbrž oddat se proudu recitace plynulou četbou, odpoutáním se od svých vlastních myšlenek, a tedy vytvořením si prostoru pro obracení své mysli k Bohu.¹⁰⁰ Poodhalit způsob modlitby nám mohou pomoci samotné iluminace hodinek, především scény Zvěstování Panně Marii. Zde bývá Panna Marie

⁹⁵ Později pozorujeme jakousi reakci: vzrůstající úctu ke strážnému andělu, který je neindividualizovaný a nemá na starost žádnou konkrétní „*správní oblast*“ (HUIZINGA 1999 /pozn. 11/ 286).

⁹⁶ Lexikon des Mittelalters 1986 (pozn. 77) 928-930; Christopher BELLITTO: Nicolas de Clamanges. Spirituality, Personal Reform, and Pastoral Renewal on the Eve of the Reformations, Washington, DC 2001; Louis B. PASCOE: Church and Reform: Bishops, Theologians, and Canon Lawyers in the thought of Pierre d'Ailly (1351-1420). Leiden 2005; Laura A. SMOLLER: History, Prophecy, and the Stars: The Christian Astrology of Pierre D'Ailly, 1350-1420. Princeton 1994.

⁹⁷ WIECK 1988 (pozn. 5) 41.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Jean LeClercq in: Ibidem.

¹⁰⁰ ADAM 1997 (pozn. 10) 313.

zobrazována klečící v modlitbě v soukromé kapli či pokoji. Naznačení gest můžeme sledovat např. v Hodinkách Marie Burgundské [19],¹⁰¹ kde se nechala objednatelka vyobrazit právě při četbě hodinek, jak sleduje každé slovo modlitby prstem, nebo v Hodinkách Isabely z Coucy [20]¹⁰² a Adolpha z Cleves [21],¹⁰³ kteří jsou zachyceni při modlitbě v meditaci, či v Hodinkách z Rosenwaldu [22],¹⁰⁴ v nichž je zobrazen neznámý objednatel klečící v modlitbě před svou postelí.

Příručka duchovních rad zbožným ženám z počátku 16. století dále vypovídá o dalším způsobu použití hodinek – mohly se užívat při veřejné mši svaté.¹⁰⁵ Existuje např. iluminace, na níž je zobrazena objednatelka Savojských hodinek, Blanka Burgundská, právě při recitaci z hodinek při mši.¹⁰⁶ Takovéto počínání bylo alternativou k běžné praxi přepisování textů modliteb na papír, jenž se poté nosil na mši a umožnil tak odříkávat modlitbu spolu s knězem. Mnohé hodinky obsahovali kupříkladu tak důležité texty, dříve náležející výlučně knězi, jako modlitby vyslovované při konsekraci hostie apod.¹⁰⁷

Většina modliteb však slouží především k osobní kontemplaci a jsou adresovány Panně Marii a svatým. Faktem, že bylo Malém oficium Panny Marie vyňato z breviáře a že se stalo ústředním textem celých hodinek, se nám ukazuje další důležitý jev charakteristický pro pozdní středověk – intenzivní mariánská zbožnost. Hodinky tak jsou intimním rozhovorem s Pannou Marií, modlitba Ave Maria bývá často užitá v úvodu za jakési motto, citace z Mariina života (Patnáct radostí Panny Marie) a modlitby *O Intemerata* a *Obsecro te*, v nichž jako by se věřící skutečně pokoušel navázat vztah s nadpozemskou bytostí.¹⁰⁸ Modlitba *Obsecro te* bývá často doprovázena iluminací Panny Marie, mnohdy v domácím prostředí donátora, kdy donátor před Pannou Marií klečí; klečící věřící bývá někdy dokonce zasazován do scény Zvěstování mezi Marii a archanděla Gabriela [44].¹⁰⁹ Pietismus ve stylu Devotio moderna chce navázat takovýto intimní vztah prostřednictvím všech smyslů, proto má obraz v hodinkách také devoční

¹⁰¹ Hodinky Marie Burgundské, 24r, 70. léta 15. století, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1857 (in: *Das Stundenbuch der Maria von Burgund* 1993 /pozn. 30/ nepag.).

¹⁰² Hodinky Isabely z Coucy, f. 3v, kolem 1380, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 89 (in: WIECK 1988 /pozn. 5/ 34).

¹⁰³ Hodinky Adolpha z Cleves, fol. 3v, kolem roku 1480, Baltimore, Walters Art Gallery, MS 89 (in: WIECK 1988 /pozn. 5/ 34).

¹⁰⁴ Hodinky z Rosenwaldu, f. 87, Mistr modlitební knihy kolem 1500, Washington, D.C., Library of Congress, Rosenwald 9 (in: SMEYERS 1999 /pozn. 28/ 207).

¹⁰⁵ REINBURG in WIECK 1988 (pozn. 5) 42.

¹⁰⁶ Savojské hodinky, f. 25r, dílna Jeana Pucella, 2. čtvrtina 14. století, New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Ms. 390.

¹⁰⁷ WIECK 1988 (pozn. 5) 107.

¹⁰⁸ REINBURG in *Ibidem* 43.

¹⁰⁹ Latinské hodinky, 25r, kolem 1460, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987 /pozn. 7/ 61).

funkci podněcující představitost, vedoucí spolu s textem ke kontemplaci a fyzickému i emocionálnímu vypjetí. Právě Panna Marie je tím pravým spojencem – stejně jako cítila bolest svého syna při ukřižování, tak porozumí také bolestem věřícího. Panna Marie se tak může stát matkou věřícího, jeho ochranitelkou a důvěrnou přítelkyní.¹¹⁰ Takovéto osobní vztahy se navazovaly také k patronům, jejichž obliba tou dobou kulminovala.¹¹¹ Osobního patrona si věřící zvolil, aby ho chránil a vedl, v hodinkách mu pak věnoval více prostoru než jiným svatým – věnoval mu speciální modlitby etc.¹¹² Patroni jsou pak zobrazováni téměř jako rodinní přátelé, vyskytují se mezi ostatními členy rodiny, sdílejí s nimi stejné přístřeší, společně se modlí [45].¹¹³ Pokud měli donátoři nějaké konkrétní problémy (např. zdravotní), povolávali do svých hodiněk také světce „specializované“ na svůj problém (např. sv. Markétou při těhotenství etc.). Obrazy se však užívaly ke kontemplaci také bez textu, jako např. výjev Veroničina rouška nebo Mše sv. Řehoře [46].¹¹⁴

Na závěr této části se vraťme k **obr. 46**: Marie Burgundská se zde modlí hodinky ve své modlitebně. Okno se otvírá do gotické kaple, kde sedí před oltářem Panna Marie, adorovaná anděly a několika laickými věřícími. Marie Burgundská se soustředí na text hodiněk, nikoli na scénu za oknem – výjev v pozadí tedy můžeme považovat za imaginaci, kterou si Marie Burgundská navodila modlitbou hodiněk. Výjev tedy zřejmě ukazuje fyzický (v popředí) i psychický prostor (v zadním plánu) modlící se ženy, její tichou kontemplaci.

Zařazení oficia za zesnulé lze považovat za příznačné vzhledem k pozdně středověkému vnímání smrti. Především patnácté století neustále připomíná smrt s mimořádnou naléhavostí, a to nejen kléru ve zbožných traktátech, ale i laickým mužům a ženám prostřednictvím návodu šlechtě jak správně žít od Dionýsia Karteziána¹¹⁵, tištěných letáků a kázání žebravých mnichů nebo právě prostřednictvím knih hodiněk.¹¹⁶ Velká pozornost událostem, jež se týkají umírání a smrti, s sebou nesla také explicitní vyjádření v pohřebních rituálech, liturgii, ale také v samotném průběhu umírání. Právě v patnáctém

¹¹⁰ REINBURG in WIECK (pozn. 5) 1988, 43.

¹¹¹ HUIZINGA 1999 (pozn. 11) 284.

¹¹² REINBURG in WIECK 1988 (pozn. 5) 43

¹¹³ Latinské hodinky, f. 2v (Rodina Tourotte modlící se hodinky za asistence jejich patronů, sv. Antonína a sv. Petra), Baltimore, Walters Art Gallery, MS 222 (in: Ibidem 35).

¹¹⁴ Bruggské hodinky, f. 82v, kolem 1440, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 211 (in: Ibidem 105).

¹¹⁵ Dionysius Kartezián in: HUIZINGA 1999 (pozn. 11) 227.

¹¹⁶ Ibidem.

století vzniklá slavná příručka *Artes moriendi*,¹¹⁷ která učí umění jak správně zemřít, říká, že nikoli pouze smrt, ale také umírání si zaslouží veřejné uchopení v ceremoniálním obřadu.¹¹⁸ Zásadním momentem je připravenost na smrt, zatímco náhlá smrt, která pochopitelně znemožnila všechny rituální náležitosti včetně posledního pomazání, byla vnímána jako neštěstí daleko větší než samotná smrt.¹¹⁹ Čtení z officia za zemřelé v hodinkách má laickému člověku nejen zpřítomňovat ono pozdně středověké *memento mori* v každodenním životě, nýbrž také zabránit tomu, aby člověk zemřel náhle a nepřipraven.

Jelikož je tedy smrt svou podstatou jen přechodem do jiné polohy bytí, musí být nebožtík náležitě vyprovoden a uctěn obřadem uprostřed shromáždění. Takový obřad začíná již s vycitěním nastávající smrti a jakmile „*umírající po výstraze o brzkém konci ulehne tváři k nebesům, nohama k východu a s rukama zkříženýma na prsou, má veškeré jeho další konání slavnostní a obřadní povahu.*“¹²⁰ Když se dostal umírající do agónie, mohly se již za něj nechat sloužit přímluvné mše, jindy dochází k tomuto obřadu až po smrti.¹²¹ Nebožtík tedy umírá uprostřed shromáždění blízkých, kněz mu udělí svátost posledního pomazání. Po jeho skonu je vyprovázen nejprve do kostela, kde se za něj modlí officium za zemřelé a slouží Requiem – zádušní mše, je mu udělena absoluce a poté je v průvodu odnesen na hřbitov, kde je pohřben. Officium za zemřelé má tedy v celém tomto obřadním řetězci významnou úlohu přímluvnou,¹²² má napomoci mrtvému zdárně překonat očistný oheň refrigeria, aby se tak mohl přiblížit vzkříšení při posledním soudu.¹²³

V hodinkách 14. a 15. století – v duchu tehdejší ikonografie – se vedle zobrazování smrti zdá, že také ostatní témata obsahují převážně tragický a temný

¹¹⁷ *Artes moriendi*: dva latinské texty – delší verze z roku 1415 (*Tractatus artis bene moriendi*, sepsána anonymním dominikánským mnichem) a kratší z roku 1450 (zřejmě nizozemského původu, obsahovala též jedenáct grafických ilustrací). Texty byly přeloženy do většiny západoevropských jazyků a byly velmi oblíbené. (Phillip ARIÈS: *Dějiny smrti I.*, Praha 2000, 145-7)

¹¹⁸ *Ibidem* 32.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ V zájmu nebožtíka bylo povinností příbuzných zařídit mu co nejvíce mší, obvykle se jejich počet objevoval v závěti. Nejčastějším počtem pak bylo 3, 30, 100, 360 (annualis) nebo 1000 mší. Bylo možné je nechat sloužit v různých kostelech (*Ibidem* 218).

¹²² Tradice přímluvných modliteb lze odvozovat od obecné lidské úcty k mrtvým, která může mít podobu ofér darovaných mrtvým v pohanské tradici nebo v tradici židovsko-křesťanské prvního století, kde nacházíme první zmínky o modlitbách za zesnulé (Druhá kniha Makabejská /12, 38-45/). Tehdy měly prvotně vykoupat modloslužebníka, u nějž se našly pohanské amulety, později pak byla tato funkce vytěsňena úlohou přímluv související s vírou ve vzkříšení, kdy jimi živí vyjadřují svou starost o další osud mrtvých (*Ibidem* 194).

¹²³ *Ibidem* 141.

aspekt.¹²⁴ Zároveň je však zdůrazňována opačná vyhraněnost – důraz na citovost a něžnost.¹²⁵ Velká pozornost je tak zaměřena na jedné straně na utrpení Krista, korunovaného trním, na jeho nahé, zbídačené tělo, nástroje umučení (zatímco jiné stránky jeho osoby – coby učitele, divotvůrce, kazatele, spasitele – zůstávají spíše v pozadí). Na druhé straně se pak ve scénách Kristova dětství, svaté rodiny, madon etc. uplatňuje důraz na cit a líbeznost. Obě polohy této patetické tendence mají podle Émila Mâla mnoho společného s dobovými divadelními mystérii, které ukazovaly především to, co dojme a ztrhne – tedy ponejvíce utrpení, bolest, citovost a něžnost.¹²⁶

V neposlední řadě je třeba zmínit sociální rozměr knih hodinek v užším společensko-historickém smyslu, čili přiblížit základní souvislosti knih hodinek s tou částí společnosti, jež tyto knihy vlastnila. Již na dvoře Karla Velikého i jeho nástupců z rodu Karlovců a na dvorech otónské a sálské dynastie zaznamenáváme fenomén bibliofilie společenských elit a reprezentační funkci iluminovaných rukopisů.¹²⁷ Kromě panovnické reprezentace se tento umělecký druh stává též prostředkem reprezentace bohatých knížecích a vévodských dvorů, která měla demonstrovat lesk a slávu dvora a jeho politické postavení.¹²⁸ Šíře knihovny a bohatost iluminací jejích rukopisů se tedy staly do jisté míry ukazateli prestiže rodu a jakousi výkladní skříní jeho moci. Množství panovníků-bibliofilů narůstá ve 13. a 14. století, jmenujme např. anglické krále, Richarda II. (1367-1400) a Jindřicha III. (1207-1272)¹²⁹, nebo příslušníky francouzského dvora, Filipa Sličného (1285-1314)¹³⁰, Karla IV.

¹²⁴ Émile MÂLE: *L'art religieux de la fin du moyen age en France*, Paris 1922, s. 86.

¹²⁵ Tato tendence je podle E. Mâla spojitelná s františkánskou mystikou, především s dílem *Méditations vitae Christi* (údajně sv. Bonaventury; autorem je však spíše anonymní františkán 13. století), dále pak s vizemi sv. Gertrudy (především vztah matky s dítětem) etc. (Ibidem 145-146).

¹²⁶ Ibidem 86.

¹²⁷ Gerhard ACHTEN (ed.): *Das Christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck* (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz), Berlin 1987, 31; BECKWITH 1964 (pozn. 44) 28. Zmíníme např. Žaltář Ludvíka Němce (2. třetina 9. století), Tzv. modlitební knihu Karla Holého (1. polovina 10. století) nebo Evangeliař z Prüm (kolem r. 850) etc. (ACHTEN 1987, 45-52).

¹²⁸ Viz např. Jean RICHARD: *Les ducs de Bourgogne et la formation du duché: du 11e au 14e siècle*, Dijon 1954; Victor LEROQUAIS: *Un livre d'heures de Jean Sans Peur duc de Bourgogne (1404-1419)*, Paris 1939; Paul DURRIEU: *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530)*, Paris, Bruxelles 1927; Walter PREVENIER/ Wim BLOCKMANS: *Le prince et le peuple: images de la société du temps des ducs de Bourgogne 1384-1530*, Anvers 1998; Marie Thérèse ALLEMAND-GAY: *Le pouvoir des comtes de Bourgogne au 13e siècle*, Paris 1988, Charles SAMARAN: *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale des ducs de Bourgogne*, Bruxelles 1842; Marcel THOMAS: *L'âge D'or de l'enluminure : Jean de Berry, duc de Berry, et son temps*, Paris 1979; *Le siècle d'or de la miniature Flamande: Le mécénat de Philippe le Bon* (Bibliothèque royale de Belgique), Bruxelles 1959; Werner PARAVICINI: *Karel Smělý. Zánik domu burgundského*, Litomyšl 2001.

¹²⁹ Andrew MARTINDALE: *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, London 1972, 35.

¹³⁰ Ibidem 37.

(1294-1328) a jeho manželku Janu z Evreux (1310-1371)¹³¹ či Karla V. (1338-1380)¹³². Významnými vlastníky iluminovaných rukopisů pozdního středověku byli také burgundští vévodové. Jejich mimořádná záliba ve sbírání nákladných rukopisů – stejně jako sbírání jiných druhů umění a rozvíjení dvorského ceremoniálu téměř „byzantského“ charakteru¹³³ – souvisela především s otázkou prestiže burgundského dvora: jejich horečná snaha napodobovat a překonat lesk královského dvora napomohla ke vzniku stovkám rukopisů, většinou mimořádně vysoké kvality.¹³⁴ Jedním z největších burgundských bibliofilů byl zřejmě Filip Dobrý (1396-1467), jehož knihovna čítala na 867 titulů¹³⁵ a jeho syn Karel Smělý (1433-1477)¹³⁶. Rozsáhlé knihovny vlastní i další příbuzní samotných burgundských vévodů, jako např. Jan z Berry (1340-1416), bratr burgundského vévody Filipa Smělého, Antonín Burgundský (1384-1415), nevlastní bratr Karla Smělého, Markéta z Yorku (1446-1503), manželka Karla Smělého, nebo anglický král Eduard IV. (1442-1483), bratr Markéty z Yorku, a mnoho dalších.¹³⁷ Kultura burgundského dvora, coby předimenzovaná verze kultury francouzského královského dvora, se stala (včetně svého nadšení pro umění knihy) modelem veřejné prezentace světské moci, mnoho evropských královských i šlechtických dvorů se ho pokoušelo napodobovat.¹³⁸ Knihy hodinek se zároveň v této době stávají v rámci této funkce partikulárním typem, často se jich užívá např. jako svatebního daru, předávají se „z pokolení na pokolení jako součást rodinné historie“.¹³⁹ Hodinky se od počátku 14. století stávají vskutku módním artiklem a reprezentativním předmětem, srovnatelným s bohatým šatem: Eustache Deschamps (1346-1406) např. píše báseň o ženě, která prohlašuje, že bohatě zlatem a vzácnou modří zdobené hodinky nepostradatelně patří k jejímu zevnějšku.¹⁴⁰

¹³¹ Ibidem., 36.

¹³² Ibidem., 46.

¹³³ PARAVICINI 2001 (pozn. 128) 45.

¹³⁴ DURRIEU 1927 (pozn. 13) 5.

¹³⁵ Filip Dobrý si nechal za svůj život vytvořit minimálně šedesát rukopisů (i když ne všechny byly iluminované) (KREN/ McKENDRICK 2003 /pozn. 20/ 3).

¹³⁶ PARAVICINI 2001 (pozn. 128).

¹³⁷ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 1.

¹³⁸ Vacková píše např. také o spojitosti burgundského dvora s Čechami. Za Jiřího z Poděbrad 1465-7 bylo do Německa, Flander, Anglie, Francie, Španělska, Portugalska a Itálie vysláno poselstvo vedené královým švagrem, Lvem z Rožmitálu, které mělo vyjednávat podporu Jiřímu z Poděbrad (proti papežské kurii). Dochovala se svědectví poselstva o okouzlení rytířským prostředím burgundského jižního Nizozemí: Václav Šásek z Bírškova také velmi podrobně popsal dvůr burgundského vévody Filipa III. Dobrého v Bruselu. Lev z Rožmitálu si pak také z Burgundska přivedl dvorského malíře (který pro něj vyzdobil velký sál starého paláce v Blatné nebo ilustroval Lvovy paměti) (Jarmila VACKOVÁ: Odpovědi obrazů: mistři starého Nizozemí, Praha 2001, 68).

¹³⁹ WIECK 1988 (pozn. 5) 27.

¹⁴⁰ *Heures me fault de Nostre Dame
D'or et d'azur, riches et cointes,
Bien ordonnées et bien pointres,*

Podle R. Wiecka se tehdy hodinky stali skutečným „bestsellerem“, odvoditelným především ze své reprezentační funkce a módní vlny – v periodě od 14. do 16. století se jich v západní Evropě vyrobilo dokonce více než biblí.¹⁴¹ Můžeme se domnívat, že módní vlna knih hodinek došla takové intenzity právě i z důvodu jejich dokonalé reprezentativnosti, tedy tím, že poukazovaly na společenskou moc vlastníků. Soukromá modlitební kniha, nákladně zdobená, totiž ukazuje především na tři základní charakteristiky jejího majitele (původně výlučně člena královské rodiny, později též jakéhokoli šlechtice): jednak fakt, že si tuto drahou nádheru, jež je určena jen jeho vlastnímu oku a jeho vlastní zbožnosti, může dovolit, odkazuje na jeho finanční nezávislost, a za druhé odkazuje na jeho širší společenskou prestiž, jež se odvíjí od jeho určité politické a správní moci (gramotnost laiků ve větší míře zaznamenáváme od 14. století u šlechty, jejíž postavení – nejrůznější správní funkce apod. – si tuto schopnost vyžadovalo¹⁴²), a nakonec také na jeho duchovní ctnost – stejně jako příslušníci kléru nyní sám posvěcuje část svého dne recitací posvátných textů. S postupující větší finanční dostupností modlitebních knih se ke šlechtické vrstvě přidávají také měšťané bohatých obchodních měst, které jejich knihy reprezentují v podobném výše uvedeném smyslu jako šlechtické rody.¹⁴³ Majitelé hodinek byli tedy na toto své vlastnictví náležitě hrdí a snažili se svou osobu či svůj rod co nejviditelněji s knihou spojit, nejčastěji inkorporováním svých heraldických symbolů či celých erbů do iluminací, nápisů na první strany knihy odkazujících na vlastníka, monogramů či nejrůznějšími motty nebo vpisy do bordur, do iluminací (např. v rukopisech gento-bruggských miniaturistů se často setkáváme se vpisky do křidel hmyzu), či zpodobněním své vlastní podobizny do miniatury. V posledním případě tak nejběžněji vidíme objednavatele knihy (mnohdy se nechává zobrazovat s manželkou nebo celou rodinou) v adorujících scénách před Pannou Marií i jinými světci, při modlitbě hodinek, v kryptoportrétech méně významných postav náboženských scén apod.

defin drap d'or bien couvertes,

Et quant elles seront ouvertes,

deux fermaulx d'or qui fermeront (Eustache Deschamps in: SMEYERS 1999 (pozn. 28/ 191).

¹⁴¹ WIECK 1988, 27. Situace v českých zemích byla odlišná: modelem reprezentativního rukopisu je Bible, nikoli knihy hodinek či jiné knihy soukromé devoce (Josef KRÁSA: České iluminované rukopisy 13./ 16. století, Praha 1990, 100).

¹⁴² POOS in: WIECK 1988 (pozn. 5) 33.

¹⁴³ Ibidem.

IV. Typologie hodinek z hlediska jejich výzdoby

4.1. Orientační typologický přehled základních ikonografických a stylových variant výzdoby hodinek z hlediska literatury k tématu

Každý text hodinek – nebo alespoň některé z nich – bývá uveden miniaturou či celým cyklem miniatur. Obrazový doprovod byl plnohodnotnou součástí hodinek i z hlediska náboženského (nejen estetického): měl podněcovat čtenářovu imaginaci a činit tak jeho meditaci hlubší.¹⁴⁴

První část hodinek tvoří *kalendář*, který byl převzat z breviáře. Určujícími údaji jsou zde události ze života Ježíše Krista a svatých, jež coby svátky vyplňují tři sta šedesát pět dní roku, rozdělených do dvanácti měsíců, přičemž každý měsíc zpravidla zaplní jednu až dvě strany. Hlavní vizuální charakteristikou každého měsíce je rozvrh do tří sloupců, obsahujících základní údaje – sloupce *zlatých číslic*, *písmen Páně* a *se jmény svátků*. Kalendář vychází z římského kalendářního systému, jenž je v každém svém měsíci určován třemi fixními body: kalenami (*kalendae*, značící vždy první den v měsíci), nonami (*nonae*, určující pátý nebo sedmý den v měsíci), a idami (*idus*, označující třináctý nebo patnáctý den v měsíci¹⁴⁵). Zkratka „KL“ (*kalendae*) bývá v iniciále na začátku každého měsíce. Znaky vepsané do prvního – levého – sloupce *zlatých číslic* jsou psány římskými číslicemi a slouží pro vypočítání data Velikonoc. Druhý sloupec *písmen Páně* tvoří malá písmena a – g značící dny v týdnu. Ve třetím sloupci jsou pak sepsány svátky liturgického roku, svátky univerzálních i lokálních světců – povětšinou evangelizátorů místních církevních obvodů, a také místní svátky oslavující významné události kraje, jako např. vysvěcení kostela, přenesení relikvií apod. Díky těmto informacím, slovy Johna P. Harthana, je kalendář „*do jisté míry jakýmsi resumé historie kraje*“¹⁴⁶. Některé kalendáře obsahují tzv. dny „D“ (dies egyptiaci, dies mali), jež označují nešťastné dny, vyskytující se dvakrát v měsíci. Tyto údaje v kalendářích bývaly navíc barevně rozlišovány na

¹⁴⁴ WIECK 1988 (pozn. 5) 28.

¹⁴⁵ Měsíce s nonami pátého a idami třináctého: leden, únor, duben, červen, srpen, září, listopad, prosinec. Měsíce s nonami sedmého a idami patnáctého dne v měsíci: březen, květen, červenec, říjen. Literatura ke chronologii, dějinám kalendáře: FRIEDRICH 1997 (pozn. 57); S.I. SELEŠNIKOV: Člověk a čas. Dějiny kalendáře a chronologie, Praha 1974; R. L. POOLE: Medieval Reckonings of Time, London 1921.

¹⁴⁶ HARTHAN 1977 (pozn. 6) 15.

významnější a méně významné svátky [24, 25]¹⁴⁷. Ony významnější, mezi které se řadily hlavní svátky liturgického roku a zpravidla také regionální svátky, byly provedeny červenou, v luxusnějších hodinkách pak modrou nebo zlatou barvou, ty méně významné byly napsány černým inkoustem. Většina kalendářů zůstávala neiluminovaná, bohatě zdobené luxusní rukopisy typu Přebohatých hodiněk vévody z Berry byly spíše výjimkami. Když už se iluminace objevily, pak spíše jen v bordurách nebo v podobě drobných miniatur. Velké cykly iluminací doprovázející měsíce, které se ustálily až v 16. století¹⁴⁸, využívají poměrně nová témata prací a svátků roku rozličných ztvárnění, zatímco iluminace znamení zvěrokruhu se v hodinkách vyskytují jako ustálené typy navazující na pozdní antiku.¹⁴⁹ Právě tyto cykly miniatur se nám v dnešní době jeví jako jedny z nejzajímavějších tématických i stylových typů iluminací celých hodiněk. Jako jedny z mála totiž nezobrazují náboženská témata, ba naopak – soustředí se na viditelný každodenní svět, a nechávají tak iluminátorovi volnější ruku jak v tématickém komponování výjevu¹⁵⁰, tak ve stylovém projevu. V kalendáři se proto setkáme např. s četnými variacemi krajinomalby nebo s nejrůznějšími žánrovými motivy.

Kalendářní iluminace se tedy skládají ze dvou odlišných částí. První částí jsou výjevy s určitou sezónní prací nebo jinou aktivitou charakteristickou pro určitý měsíc, druhou pak znamení zvěrokruhu, které se může vyskytovat v medailonu [26, 27, 29]¹⁵¹ či samostatně v borduře, nebo může být přímo inkorporován v dominantním výjevu ročních prací a svátků. Astrologická znamení se již od helénistické antiky považují za hlavní prvek mající vliv na určitou část těla a podmiňující osobnost (např. beran ovládá hlavu, býk krk, bliženci horní končetiny, rak hrud', lev srdce etc.)¹⁵². Tradičně je přiřazováno znamení vodnáře (*Aquarius*) k měsíci lednu, k únoru pak ryby (*Pisces*), k březnu beran (*Aries*), k dubnu býk (*Taurus*), ke květnu bliženci (*Gemini*), k červnu rak (*Cancer*), k červenci lev (*Leo*), k srpnu panna (*Virgo*), k září váhy (*Libra*), k říjnu štír (*Scorpio*) k listopadu střelec (*Sagittarius*) a k prosinci kozoroh (*Capricorn*). Znamení zodiaku bývají opatřeny latinským nápisem. Zajímavým úkazem je motiv *muže ve znameních* nebo též

¹⁴⁷ Přebohaté hodinky vévody z Berry, ff. 2v, 3r, 3v, 4r, 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65. (in: CAZELLES/ RATHOFER 1990 /pozn. 29/ 14, 18).

¹⁴⁸ WIECK 1988 /pozn. 5/ 46.

¹⁴⁹ KRÁSA 1990 (pozn. 141) 180.

¹⁵⁰ Volný prostor je využíván také pro nejrůznější detaily, jež by byly jinak považovány za rozptylující či dokonce nevhodné – např. odhalené pohlavní orgány postavy hřející se u ohně na scéně v měsíci únoru v Přebohatých hodinkách vévody z Berry (Chantilly, Musée Condé, Ms. 65., f. 2v).

¹⁵¹ Vlámský kalendář, ff. 2r, 3r, 4r, poč. 16. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 425 (in: WIECK 1988 /pozn. 5/ 48).

¹⁵² MÁLE 1922 (pozn. 124) 295-306; WIECK 1988 (pozn. 5) 46.

astrologického muže, kterého můžeme vidět např. v Přebohatých hodinkách vévody z Berry [23]¹⁵³. Jde o frontální postavu dvoustranně komponovaného muže, plavovlasého a tmavovlasého, pokrytého medailony se znameními zvířetníku. Souvislost s onou působností na konkrétní anatomickou sféru je nepochybná. Vacková pak uvádí za inspirační zdroj *astrologickému muži* středověkou encyklopedii *De proprietate rerum* od Batholomea Angelika (kterou vlastnil mj. také vévoda z Berry). Kniha se v tomto smyslu zabývá vlivem makrokosmu na mikrokosmos.¹⁵⁴ Účel umístění tohoto motivu do modlitební knihy, stejně jako znamení zodiaku ke každému měsíci, bývá nahlížen jako účel praktický, a sice jako pomůcka při léčbě nemocí. Podle ve středověku praktikované astrologické medicíny je nebezpečné lékařsky zasahovat v určitých částech lidského těla, jestliže se slunce nachází právě v jeho znamení – tehdy se nesmí použít nože (pouštění žilou apod.) ani léků.¹⁵⁵ Toto využití zodiaku v kalendáři by podporovalo také nařízení, které vydal Ludvík XI. roku 1465, kde lékařům doporučuje užívat kalendáře.¹⁵⁶

Scény s pracemi vážícími se k jednotlivým měsícům se ustálily v několika nejčastějších variantách:¹⁵⁷ pro měsíc leden je nejtypičtější scénou hodování [24] nebo bůh nového roku (Janus) na hostině, který se dívá do minulosti i do budoucnosti a má dvě tváře. Dalším možným výjevem pro leden je udržování ohně v krbu [25], jenž se může vyskytovat také coby únorová miniatura. Pro únor je charakteristický motiv štípání dřeva [26], hodování nebo lámání půdy. Březen nám nejčastěji ukazuje vyvětvování stromů a keřů [27] nebo orbu [28]¹⁵⁸, duben sázení [29] či sbírání květin nebo sokolnictví, květen pak sokolnictví, jízdu na koni, námluvy [30]¹⁵⁹ nebo muzikanty, červen kosení trávy

¹⁵³ Přebohaté hodinky vévody z Berry, 14v, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65 (in: CAZELLES/RATHOFER 1990 /pozn. 29/ 63).

¹⁵⁴ VACKOVÁ 2001 (pozn. 138) 60.

¹⁵⁵ Tato úvaha vycházela z obecně uznávaného předpokladu, že člověk – jakožto součást řádu univerza – je stejně jako každá jednotlivost tohoto řádu složen ze čtyř základních elementů (země, voda, vzduch, oheň), ze čtyř vlastností (horko, chladno, vlhko, sucho). Každý člověk se nachází v jemu charakteristické rovnovážné konstantě těchto prvků, také rozložení tělních tekutin v jeho těle určuje jeho povahu (sangvinik, melancholik, flegmatik, choleric), a je-li porušena, dostavuje se nemoc. O znovunastolení harmonie se pak musí lékař pokoušet v souladu s kosmickým řádem (MÁLE 1922 /pozn. 124/ 65).

¹⁵⁶ VACKOVÁ 2001 (pozn. 138) 61.

¹⁵⁷ PLOTZEK 1987 (pozn. 7) 24-26; WIECK 1988 (pozn. 5) 48-54; BACKHOUSE 1988 (pozn. 8) 11-12; Flämischer Kalender 1936 (pozn. 34); CAZELLES/RATHOFER 1990 (pozn. 29) 13-62; Das Stundenbuch der Maria von Burgund 1993 (pozn. 30) 27-29, 2r-13v; DURRIEU 1923 (pozn. 31) 11-13; Margriet HÜLSMANN: Text Variants in the Utrecht Calendar. A Help in Localizing Dutch Books of Hours in: Koert van der HORST (ed.): Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht, 10-13 December 1989), Doornspijk 1991, s. 427-437.

¹⁵⁸ Breviář Grimani, f. 286v, 1515-20, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. lat. I (in: WOLF 1982 (pozn. 25/ Abb. 4).

¹⁵⁹ Hodinky Da Costa, f. 6v, Simon Bening, kolem 1515, New York, Pierpont Morgan Library, MS. M. 399 (in: WOLF 1982 /pozn. 25/ Abb. 3).

[31]¹⁶⁰ nebo stříhání ovcí. Červenec obrací pozornost k pracím na poli – ukazuje sklizeň [32]¹⁶¹ nebo kosení trávy, srpen zobrazuje mlat [33]¹⁶² nebo sklizeň, září šlapání či sklizeň vína, osev nebo orbu [34]¹⁶³, říjen osev, šlapání [35]¹⁶⁴ nebo sklizeň vína, orbu nebo mlácení obilí. Pro listopad je pak nejcharakterističtější mlácení obilí, porážka prasete nebo vola [36]¹⁶⁵ či pečení masa, pro prosinec pak porážka či opékání prasete nebo koulování sněhem [37].¹⁶⁶

Některé kalendáře obsahují také miniatury nejuctívanějších světců, lokálních či osobních patronů, které jsou připojeny k odpovídajícímu měsíci.¹⁶⁷

Další částí, následující zpravidla po kalendáři, je *evangelijní čtení*, které se stává pravidelnou součástí hodinek na počátku 15. století.¹⁶⁸ Je sice iluminováno častěji než kalendář, pravidlem to však také není.¹⁶⁹ Dodržuje se tradiční řazení výňatků z evangelíí v pořadí Jan, Lukáš, Matouš, Marek, miniatury pak zobrazují vždy na začátku čtení příslušného evangelistu píšícího své evangelium na svitek nebo do vázaných knih; přemýšlejí nebo ostří svá psací pera za asistence svých symbolů. Sv. Jan Evangelista pak bývá obvykle zpodobňován ve vyhnanství na ostrově Pathmos, píšící Zjevení (v pozadí se proto často nachází Panna a Obluda z Apokalypsy nebo Poslední soud [38]¹⁷⁰). Oblíbeným se stalo také připojení d'ábla.¹⁷¹ který se snaží překazit Janovo úsilí tím, že mu chce ukrást nebo převrhnout inkoust. Na mnohých vyobrazeních d'ábel právě inkoust vylévá [39],¹⁷² jinde se mu již jeho zlomyslný kousek vydařil – inkoust je již převrhnutý a d'ábel

¹⁶⁰ Přebohaté hodinky vévody z Berry, f. 6v, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65. (in: CAZELLES/RATHOFER 1990 /pozn. 29/ 34).

¹⁶¹ Breviář Grimani, f. 289v, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. lat. I, (in: WOLF 1982 /pozn. 25/ Abb. 9).

¹⁶² Vlámský kalendář, f. 8v, poč. 16. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 425 (in: WIECK 1988 /pozn. 5/ 48).

¹⁶³ Vlámský kalendář, f. 9v, poč. 16. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 425 (in: Ibidem 49).

¹⁶⁴ Vlámský kalendář, f. 10v, poč. 16. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 425 (in: Ibidem).

¹⁶⁵ Breviář Grimani, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. lat. I, f. 293v (in: WOLF 1982 /pozn. 25/ Abb. 6).

¹⁶⁶ Vlámský kalendář, f. 12v, poč. 16. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 425 (in: WIECK 1988 /pozn. 5/ 49).

¹⁶⁷ BACKHOUSE 1988 (pozn. 8) 11.

¹⁶⁸ WIECK 1988 (pozn. 5) 55.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Přebohaté hodinky vévody z Berry, f. 17r, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65. (in: CAZELLES/RATHOFER 1990 /pozn. 29/ 65).

¹⁷¹ Podle apokryfních textů (PLOTZEK 1987 (pozn. 7/ 27)).

¹⁷² Stejný motiv se užívá v iluminacích Nového zákona: Pařížská Bible, f. 531r, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 159 (in: Eva Lindqvist SANDGREN: The book of hours of Johanne Ravenelle and the Parisian book illumination around 1400, Uppsala 2002, 129); v hodinkách se motiv objevuje např. v Jihonizozemských hodinkách, soukromá sbírka, 7r, kolem 1450-1460 (in: PLOTZEK 1988 /pozn. 7/ 188).

umazaný. Zajímavým dokladem o pověřivosti některých majitelů hodinek jsou časté pokusy o vymazání tohoto d'ábla: místo bývá vyškrábané nebo jinak znehodnocené.¹⁷³ Především pro franko-vlámskou oblast pak nebývá výjimkou, že symboly evangelistů samotné evangelisty zcela nahradí.¹⁷⁴ Jinou možností je vyobrazení všech čtyř evangelistů najednou [40]¹⁷⁵. Méně častou variantou doprovodných miniatur k evangelijnímu čtení jsou scény ze života evangelistů, ponejvíce pak sv. Jana, který je nejčastěji zachycen v situaci, kdy se ho římský císař Domicián neúspěšně pokouší uvařit v oleji, nebo sv. Lukáše, jenž zpravidla maluje Pannu Marii [41]¹⁷⁶. K samotným evangelistům bylo také možno připojit scénu, kterou popisují vyňaté evangelijní texty (viz kap. 3.1., s. 11) – tedy k Lukášovi Zvěstování Panně Marii [42]¹⁷⁷, k Matoušovi Klanění tří králů, k Markovi Nanebevzetí Krista. K Janovi se pak přiřazují scény ze Zjevení, a nikoli ilustrace k textu Prologu Janova evangelia.

Hodinky Panny Marie neboli *Malé officium* tvoří ústřední část celých hodinek. Jak již bylo řečeno, hodinky Panny Marie byly převzaty z breviáře, přidávaly se však i další oblíbené modlitby.¹⁷⁸ Podle dělení na osm částí – matutinum, laudy, prima, tercie, sexta, nona, nešpory a kompletář – se ustálil také nejběžnější obrazový doprovod o osmi částech ve dvou cyklech, z nichž ten obvyklejší je cyklus radostí Panny Marie, užití pašijového cyklu je obecně poněkud méně časté.¹⁷⁹ Osm výjevů tohoto cyklu se ustálilo v tento nejčastější model: k matutinu se přiřadila scéna Zvěstování Panně Marii¹⁸⁰ [43]¹⁸¹, k laudám Navštívení, k primě Narození, u tercie můžeme ponejvíce nalézt Zvěstování pastýřům, u sexty Klanění tří králů, u nony Představení v chrámu, při nešporách se

¹⁷³ WIECK 1988 (pozn. 5) 56.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Rouenské hodinky, f. 7r, Mistr Geneva Latini, kolem 1480, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 224 (in: Ibidem 57).

¹⁷⁶ Tato scéna se sv. Lukášem může mnohdy prozradit i něco z pozdně středověké a raně renesanční malířské praxe: zde ukazuje např. pravouhlé palety nebo to, že rám je integrovanou součástí obrazu již při malbě. Hodinky, f. 17r, 1430-1435, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 281 (in: Ibidem 77).

¹⁷⁷ Latinské hodinky, f. 14v, Paříž, kolem 1410, soukromá sbírka (in: PLOTZEK /pozn. 7/ 19).

¹⁷⁸ WIECK 1988 (pozn. 5) 60.

¹⁷⁹ PLOTZEK 1987 (pozn. 7) 30. Pašijový cyklus mají např. Bruggské hodinky z dílny Willema Vrelanta, kolem 1470, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 195 (in: WECK /pozn. 5/ 1988, 151).

¹⁸⁰ Scéna Zvěstování bývá již tradičně cennou pro kulturně-historické zkoumání dobové praxe modlitby. Panna Marie bývá vyobrazována právě ve chvíli, kdy je archandělem Gabrielem vyrušena z modlitby ve své soukromé kapli nebo jiném interiéru (Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 319).

¹⁸¹ Hodinky, f. 17r, Mistr mnichovské Zlaté legendy, 1425-1430 Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 288 (in: WIECK 1988 /pozn. 5/ 13).

připomíná Útěk do Egypta¹⁸² (nebo Vraždění nevinátek) a u kompletáře většinou Korunovace Panny Marie (nebo Útěk do Egypta¹⁸³, Vraždění nevinátek, Nanebevzetí Panny Marie nebo Smrt Panny Marie).¹⁸⁴ Cyklus radostí Panny Marie bývá mnohdy nahrazován cyklem pašijovým.¹⁸⁵ V tomto případě se k matutinum přiřazuje výjev Zahrada Gatsemanská, k laudám Zatčení Krista, k primě Kristus před Pilátem, tercie nám zpřítomňuje Bičování Krista, sexta pak Nesení kříže, nona Ukřižování, nešpory Snímání z kříže a kompletář Uložení do hrobu. Další ikonografickou variantou je smíšení obou výše jmenovaných cyklů, přičemž doprovodné iluminace se váží k příslušné hodině oficia. Vyskytují se však i případy využití obou cyklů v jakémsi dlouhém frontispisu, kdy se jednotlivé výjevy nepřičítají k příslušné hodině oficia, nýbrž se spojují v plynulou obrazovou předmluvu.¹⁸⁶ Dominance jednoho nebo druhého cyklu se liší: pašijový cyklus je oblíbený ve 14. století, v 15. století převažuje ve francouzské oblasti mariánský cyklus, zatímco ve vlámské oblasti, v severním Nizozemí¹⁸⁷ a v Anglii se vedle mariánského cyklu pašijový cyklus stále hojně uplatňuje.¹⁸⁸ S postupem času však koncem 16. století převládá téma pašijové také ve Francii, až se nakonec mariánský cyklus téměř přestane užívat.¹⁸⁹ Pronikání pašijového cyklu, který je ze své podstaty kristologicky zaměřený, do mariánského oficia se dává do souvislosti s jistými posuny v převládající náboženské religiozitě pozdního středověku; mariánský kult v této době zaznamenává zdůraznění podílu Panny Marie na Kristově vykupujícím utrpení – tato spoluúčast či spoluutrpení, *Compassio Mariae*¹⁹⁰, dává podnět ke vzestupu uctívání pašijových scén ve smyslu nejen

¹⁸² Toto tradiční schéma je např. dodrženo v Přebohatých hodinkách vévody z Berry, ff. 26r, 38v, 44v, 48r, 51v, 52r, 54v, 57r, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65 (in: CAZELLES/ RATHOFER 1990 /pozn. 29/ 72-98).

¹⁸³ Např. Bruggské hodinky z dílny Willema Vrelanta, kolem 1460, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1987, f. 114v (in: PÄCHT/ JENNI / THOSS 1983 /pozn. 22/ Abb. 145).

¹⁸⁴ Např. Pařížské hodinky, f. 92r, kolem 1415, dílna Boucicautského mistra, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 260 (in: WIECK 1988 /pozn. 5/ 60).

¹⁸⁵ Ibidem 66.

¹⁸⁶ Např. Pařížské hodinky, Mistr zlaté mnichovské legendy, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 288 (in: Ibidem 10-24).

¹⁸⁷ V 15. století je především v severním a jižním Nizozemí velmi rozšířená literatura zabývající se Pašijemi, včetně doprovodných rytin (Fritz Oskar SCHUPPISSER: Copper Engraving of the Mass Production illustrating Netherlandish Prayer Manuscript in: HORST 1989 /pozn. 157/ 389-98; Fritz Oskar SCHUPPISSER: Passion Cycles in Early Copper Engraving north of the Alps before Dürer. A contribution to the Illustration of Late Medieval Passion Literature, Bern 1988).

¹⁸⁸ WIECK 1988 (pozn. 5) 66.

¹⁸⁹ Ibidem. Nemaleu souvislost s tímto jevem má jistě onen v úvodu zmíněný zájem pozdního středověku o zobrazování bolesti a utrpení, což se mj. projevilo také v rozšiřování nejrůznějších knih, básní, meditací či dialogů, které se zabývali Kristovým utrpením (kulminace v 15. století). Často byly připisovány sv. Bernardovi nebo sv. Anselmovi (s jistotou však můžeme říci, že se tak činilo jen pro zvýšení kredibility spisu, texty proto považujeme za anonymní). (MÁLE 1922 /pozn. 124/ 88).

¹⁹⁰ *Compassio Mariae* je mj. založeno na textech sv. Brigity Švédské, která ve svých *Revelationes* (Zjevení) píše, že se jí zjevila Panna Marie a řekla jí: „*Ježíšovo utrpení je také mým utrpením, protože*

kristologickém, ale také mariologickém. Takovéto opodstatnění má pravděpodobně i proniknutí pašijového cyklu do hodiněk Panny Marie.¹⁹¹ Velká poptávka po pašijových scénách vyvolala také další modifikace obvyklého textového schématu hodiněk: připojovala se další officia, nejčastěji pak *Officium Compassio Mariae*, jehož text se buď zařadil do knih hodiněk jako jejich další součást, anebo se smísl se samotnými hodinkami Panny Marie.¹⁹² Oblíbenou variantou obrazového doprovodu hodiněk Panny Marie je zasazování votivních výjevů. Donátoři a donátorky tak využívali možnost nechat vyobrazit svoji podobiznu v adorujícím gestu před Pannou Marií.

Existují však také další varianty, které se neustálily v pravidelně užívaný ikonografický systém – byly libovolně vybírány podle objednavatelova přání. Mohou to být např. nejrůznější starozákonní cykly.¹⁹³

Hodinky sv. Kříže a hodinky Duchů svatých nejčastěji následují hned po hodinkách Panny Marie. Jelikož tvoří jakousi jednotu, jsou umístěny vždy za sebou. Tyto relativně krátké texty (existují i delší verze hodiněk sv. Kříže: pašijové hodinky, dlouhé hodinky sv. Kříže) doprovázejí víceméně ustálený ikonografický systém: hodinky sv. Kříže jsou téměř vždy ilustrovány scénou Ukřižování. Mohou se však připojit také další pašijové výjevy. Dominantní scénu Ukřižování často nahrazoval Bolestný Kristus [47].¹⁹⁴ Text hodiněk sv. Kříže doprovázel jen jeden výjev, celý pašijový cyklus sedmi ilustrací každé hodiny (hodinky kříže nemají laudy) byl spíše výjimkou, jež, pokud nastala, byla zpravidla sestavena následovně: k matutinu byl přiřazen výjev Zrada Krista, k primě Kristus před Pilátem, Bičování nebo Posmívání Kristu, tercii doprovázela scéna Bičování, Korunování trním nebo Nesení kříže, sexta ukazovala Nesení kříže nebo Přibíjení Krista na kříž či Ukřižování, nona pak Ukřižování či Snímání z kříže, nešpory Snímání z kříže nebo Uložení do hrobu a kompletář Uložení do hrobu nebo Zmrtvýchvstání.¹⁹⁵ Někdy se

jeho srdce bylo mým srdcem“. Mariino spoluutrpení je tedy ozvěnou Kristova utrpení v jejím srdci (MÁLE 1922 /pozn. 124/ 122-123).

¹⁹¹ PLOTZEK 1987 (pozn. 7) 30.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Např. Hodinky Ludvíka savojského, 1465-1470, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 292 (in: WIECK 1988)

¹⁹⁴ PLOTZEK 1987 (pozn. 7) 32. Např. Hodinky vévody z Berry, f. 75r, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65 (in: CAZELLES / RATHOFER 1990 /pozn. 29/ 112).

¹⁹⁵ WIECK 1988 (pozn. 5) 90. Např. Rosewaldské hodinky, Paříž, kolem 1360, Washington, D.C., Library of Congress (in: Ibidem 176). Hodinky sv. Kříže tohoto rukopisu obsahují tyto výjevy: Pro matutinum Zrada Krista (151r), pro primu Kristus před Pilátem (153v), pro tercii Bičování (155r), pro sextu Ukřižování (156v), pro nonu Snímání z kříže (158r), pro nešpory Uložení do hrobu (159v) a pro kompletář Zmrtvýchvstání (161r).

připojuje výjev Nalezení sv. Kříže sv. Helenou¹⁹⁶. Hodinky Ducha svatého, které byly mnohdy nahrazovány Dlouhými hodinkami Ducha svatého, jsou ponejvíce doprovázeny miniaturou zobrazující Soslání Ducha svatého [49],¹⁹⁷ Nejsvětější Trojici nebo Křtem Krista [48]¹⁹⁸. Dále se setkáme také s výjevem Duch sv. vznášející se nad zemí, Požehnání apoštolům, Kristus zjevující se apoštolům, Stvoření světa.¹⁹⁹ Propojení obou oficií se také může vyjádřit propojením obrazovým, kdy určité téma začíná v hodinkách kříže a končí v hodinkách Ducha svatého. Takto vystavěná vizuální složka hodinek má vést čtenáře propojení obou oficií a uvědomění si souvislosti mezi nimi. Čtenář má nahlédnout obě officia jako celek; od mariánských hodinek, kdy se zpřítomňují radosti a utrpení Bohorodičky, si má věřící v modlitbách prožít události vedoucí ke spáse člověka.²⁰⁰

V samostatnou pravidelnou součást hodinek se v 15. století vyvinuly mariánské modlitby *Obsecro te* a *O Intemerata*, jimiž věřící oslovuje Pannu Marii jako přímiluvkyni.²⁰¹ Na rozdíl od předešlých částí není umístění těchto modliteb zcela fixní. Často se nacházejí např. za evangelijním čtením a před hodinkami Panny Marie, mnohdy mezi posledními texty, tedy až za mariánským oficiem.²⁰² Obě modlitby jsou opět propojeny jediným smyslem: oslovit Pannu Marii v osobním rozhovoru, oslavit její radosti i utrpení a žádat ji o přímiluvu za své hříchy.²⁰³ Námětem ilustrací modlitby *Obsecro te*, která zdůrazňuje Mariinu roli při inkarnaci Krista, bývá Panna Marie s dítětem v mnoha obvyklých ikonografických variantách – např. *Virgo lactans*²⁰⁴ nebo *Regina Ceoli*²⁰⁵, *Madona Humiltas* [50]²⁰⁶ etc. Na tomto místě jsou také užívány symboly běžné v mariánské ikonografii, jako např. jablko, vinná réva apod. Za madonou se často vyskytují hudoucí andělé, pro pozdní 15. a celé 16. století je pro tuto scénu obvyklé

¹⁹⁶ Např. Pařížské hodinky, f. 110v, počátek 15. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 271 (in: *Ibidem* 65).

¹⁹⁷ Hodinky, f. 20v, *Mistr privilegii*, 1440-1460, Gotha, Forschungsbibliothek, Memb. II. 137 (in: WOLF 1978 /pozn. 27/ Abb. 12).

¹⁹⁸ Hodinky, f. 22v, Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Ms. 78 B 14 (in: Horst WOLF: *Kostbarkeiten flämischer Buchmalerei*, Berlin 1985, Abb. 30).

¹⁹⁹ PLOTZEK 1987 (pozn. 7) 32.

²⁰⁰ WIECK 1988 (pozn. 5) 93.

²⁰¹ *Ibidem* 94.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Např. Hodinky Marie Burgundské, 24r, 70. léta 15. století, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1857 (in: *Das Stundenbuch der Maria von Burgund* 1993 /pozn. 30/ nepag).

²⁰⁵ Hodinky z dílny mistra Vrelanta, kolem 1470, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Sn. 4254 (in: PÄCHT/ JENNI / THOSS 1983 /pozn. 22/ 121).

²⁰⁶ Gento-bruggské hodinky, f. 60v, kolem 1510, Baltimore, Walter Art Gallery, Ms. W: 462 (in: WOLF: 1985 /pozn. 198/ Abb. 44).

zasazení do měšťanského interiéru.²⁰⁷ Modlitba *O Intemerata* je zpravidla doprovázena vyobrazením samotné Panny Marie nebo svaté rodiny v situacích z běžného rodinného života – např. Collinovy hodinky [51]²⁰⁸ osahují výjev Ježíška pokoušejícího se upoutat Mariinu pozornost, která pracuje u tkalcovského stavu.²⁰⁹ Jelikož se v této modlitbě Panna Marie přímo oslovuje, naskytuje se příležitost začlenit do výzdoby vlastní podobiznu donátora [52].²¹⁰ Druhá část modlitby *Obsecro te* se zaměřuje na Mariinu roli spoluvykupitelky skrze její *Compassio*, tedy spoluutrpení s utrpením Krista. Ilustrací této části pak bývá zpravidla Oplakávání Krista nebo Pieta [53].²¹¹ Zobrazení patronů či andělů tvoří další variantu ilustrace textů. Pro tuto část hodinek bývá typické libovolné přiřazování výše zmiňovaných ikonografických témat k první či druhé modlitbě. Také samotná přítomnost obrazového doprovodu této sekundární části hodinek není zcela nutná, iluminace bývají povětšinou drobného měřítka a malého počtu (nejčastěji modlitby doprovází jen Panna Marie s Ježíškem), nezdědka též chybí úplně.²¹²

Penitenciální žalmy bývají doprovázeny jedním výjevem v úvodu, výjimečné případy knih hodinek však mohou také obsahovat celý cyklus miniatur.²¹³ Sedm penitenciálních žalmů – a stejně tak jejich ilustrace – má jako „*sedm cest k odpuštění hříchů*“²¹⁴ v čtenáři navodit pocit lítosti a pokání za své hříchy. V tradici knih hodinek se proto nejčastěji uplatňují dvě varianty – buď král David nebo Kristus soudce při Posledním soudu. Prvně jmenovaný motiv je mladší varianta, která je charakteristická především pro francouzské hodinky 15. století, zatímco druhý motiv doprovázel penitenciální žalmy spíše ve 13. a 14. století.²¹⁵ Kristus soudce bývá často zobrazován sedící ve volném šatu ukazující své rány²¹⁶; ještě rozšířenější varianta však ukazuje scénu Posledního soudu s Pannou Marií a

²⁰⁷ WIECK 1988 (pozn. 5) 96.

²⁰⁸ Collinovy hodinky, f. 173v, kolem 1440, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 45-65-4 (in: *Ibidem* 95).

²⁰⁹ Svatá rodina může dále zachycovat např. Ježíška učícího se chodit (buď za pomoci andělů nebo Panny Marie) nebo – v poněkud symboličtějším vyjádření – může výjev zachycovat Pannu Marii a Ježíška v zahradě s andělem, který jim přináší rozkvetlou větev nebo košík s květy třešně nebo jabloně, jahodami či jinými plody etc. (MÁLE 1922 /pozn. 124/ 151-152).

²¹⁰ Přebohaté hodinky vévody z Berry, 22r, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65 (in: CAZELLES / RATHOFER 1990 /pozn. 29/ 68).

²¹¹ Bruggské hodinky, f. 210v, Willem Vrelant, kolem 1460, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. Cod. 1987 (in: PÁCHT/ JENNI / THOSS 1983 (pozn. 22/ Abb. 150).

²¹² WIECK 1988 (pozn. 5) 96.

²¹³ Např. Velké hodinky Anny Bretaňské, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cod. lat. 9474.

²¹⁴ Cassiodours in: WIECK 1988 (pozn. 5) 99.

²¹⁵ *Ibidem* 97.

²¹⁶ Bruggské hodinky, f. 88v, kolem 1445, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 246 (in: *Ibidem* 100).

Janem Křtitelem jako přimlůvcí, s troubícími anděly a s mrtvými, vstávajícími z hrobů²¹⁷. Hojně se užívalo také zobrazení Krista jako *Salvatora mundi* v různých modifikacích: může být zobrazen na sféře, korunovaný, trůnící, v gestu žehnajícím pravou rukou a se sférou v ruce levé, kolem něj se mohou vyskytovat různé symboly, jako např. symboly eucharistie, *arma Christi*, desky zákona nebo symboly evangelistů. Krista soudce může nahradit Bůh Otec [54].²¹⁸ Toto téma Posledního soudu má tedy věřícího navádět k pokání tím, že jim připomíná budoucí nevyhnutelnost zpovědi ze svých hříchů před samotným Kristem. Druhý zmiňovaný motiv ukazuje krále Davida, tradičně pokládaného za autora žalmů, nejčastěji klečícího v modlitbě pokání nebo při jiné podstatné události jeho života. Mezi ně patří např. zobrazení Davida v období jeho dětství, kdy byl pastevcem (tento motiv se často umísťuje do bordur), pomazání Davida Samuelem, boj s Goliášem, scény s Batšebou, jež např. Davida ukazují, jak pozoruje koupající se Batšebu z paláce, nebo jak předává dopis Uriášovi.²¹⁹ Pro zdůraznění Davidova intrikářského a cizoložného chování a Uriášovy nevinnosti se užívalo zobrazení viditelného věkového rozdílu: David bývá představen jako chlípný stařec, zatímco Uriáš vypadá velice mladě. Další možné scény objevující se u penitenciálních žalmů je např. Uriáš jdoucí do boje, Uriášova smrt, Bůh posílající Nathana potrestat Davida, kdy je David zobrazován v pokleku před rozhněvaným Nathanem. Nejčastější výjev je však již zmiňované Davidovo pokání před Bohem, kdy se kaje za hřích vraždy a cizoložství. Jindy jsou do scény zasazeny tři šípy značící hlad, válku a mor, čili soužení, kterými Bůh Davidovi a jeho lidu hrozí [55]²²⁰. David tedy v doprovodné ilustraci penitenciálních žalmů nevystupuje jako král, ale jako hříšník a kající. V souvislosti s Cassiodorovým vyjmenováváním sedmi smrtelných hříchů se do ilustrací žalmů promítá také tato spojitost.²²¹ Vždy jeden smrtelný hřích doprovázející jeden penitenciální žalm. Mezi dalšími variantami zmiňme dále alespoň výjev s ďáblem jakožto bránou pekelnou, požírající duše hříšníků [56],²²² který nabízí pohled na důsledek podlehnutí hříchu.

²¹⁷ PLOTZEK 1987 (pozn. 7) 34. Např. Latinské hodinky, f. 55r, jižní Nizozemí, kolem 1440, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987 /pozn. 7/ kat. č. 52).

²¹⁸ Přebohaté hodinky vévody z Berry, 64r, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65 (in: CAZELLES / RATHOFER 1990 /pozn. 29/ 104).

²¹⁹ WIECK 1988 (pozn. 5) 99.

²²⁰ Vlámské hodinky, f. 46v, Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. lat. oct. 107 (in: WOLF 1985, Abb. 9).

²²¹ Ke Cassiodorovým výkladům žalmů: P. G. WALSH (ed.): Cassiodorus. Explanation of the Psalms, 1-2, Westminster 1991.

²²² Holandské hodinky, f. 113r, dílna Mistra Kateřiny z Cleves, kolem roku 1440, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 782 (in: WIECK 1988 /pozn. 5/ 101).

Následující část hodinek tvoří *litánie*, čili invokace světců končící prosbou „*ora pro nobis*“. Tento oddíl nebývá téměř nikdy ilustrován. Existují však také výjimky – mohou se objevovat nejrůznější světci [57]²²³, starší hodinky pak v této části ukazují obecnější výjevy, jako např. zpívající mnichy, apoštoly, Madonu nebo adorující anděly.²²⁴

V prostředí pozdně středověkého zvýšeného zájmu o téma smrti se stalo součástí knih hodinek také *oficium za zemřelé*. Oproti jiným textům v hodinkách je tento text skutečně plnohodnotnou citací z breviáře – obsahuje totiž celý text, což umožňovalo laikovi, aby recitoval či zpíval spolu s mnichy a knězem v plném znění.²²⁵ Úvodní ilustrace oficia jen velmi zřídka chybí. Nejčastějším námětem úvodní iluminace je pak okamžik zachycující officium za zemřelé (jež bylo součástí pohřbu), zobrazující zpívající skupinu mnichů nad rakví nebožtíka. Také případné ostatní miniatury se zabývají samotným obřadem pohřbu, ale také událostem, jež mu předcházely. Sledujeme-li tyto děje od počátku, můžeme už jen z těchto ilustrací rekonstruovat dějový průběh od umírání nebožtíka až po jeho uložení do hrobu. Častým námětem jsou poslední rituály na smrtelné loži, ještě za života nemocného: kněz, oděn do bílé alby a černé štol, podává nebožtíkovi, ležícímu na posteli se složenýma rukama, eucharistii [58]²²⁶ nebo mu uděluje poslední pomazání. Skutečnost, že je toto téma voleno pro doprovod oficia poměrně často, lze přičíst významnosti, kterou pozdně středověký věřící tomuto aktu přikládal; strach ze smrti bez posledního pomazání a náhlá smrt bez rozhřešení znamenalo zemřít ve stavu hříchu, a tudíž být odsouzen k věčnému utrpení v pekle.²²⁷ Mnohdy se zařazuje iluminace s motivem prosící duše umírajícího na nebeském paprsku, která je odnášena ke svému ochránci – sv. Michaelovi, jenž ji uchrání před čekajícími ďábly [59]²²⁸. Navazuje scéna z okruhu v pozdním středověku nově vzniknuvšího ikonografického typu, jenž se shrnuje pod názvem *Artes moriendi*. Název je odvozen z knih *Artes moriendi*, rozšiřovaných tiskem, které učily, jak šťastně zemřít.²²⁹ Tento výjev představuje posun v představě posledního soudu – poslední soud se nyní odděluje od vzkříšení těla a posouvá se přímo do hodiny biologické smrti člověka, čímž se ztrácí mezidobí mezi smrtí a posledním soudem. Toto mezidobí bylo

²²³ Francouzské hodinky, f. 105v, počátek 14. století, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ludwig IX.3 (in: www.getty.com). Na iluminacích jsou zobrazeny sv. Agáta, Cecílie, Lucie a Kateřina.

²²⁴ PLOTZEK 1987 (pozn. 7) 36.

²²⁵ WIECK 1988 (pozn. 5) 124.

²²⁶ Bouržské hodinky, následovník Morganského mistra, kolem 1470, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 205, f. 127r (in: *Ibidem* 125).

²²⁷ HUIZINGA 1999 (pozn. 11) 83.

²²⁸ Anglické hodinky, f. 206v, 1460-1470, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Ms. 45-65-6.

²²⁹ ARIÈS 2000 (pozn. 117) 141.

dříve nahlíženo jako stav, kdy je člověk jaksí napůl živý a napůl mrtvý, kdy ještě není rozhodnuto, zda bude spasen či zatracen, a tudíž také modlitby, zádušní mše, přimlucvi a dobré skutky vykonané během života nyní hrály velkou roli. Nejběžněji uznávaným pojetím tohoto mezidobí byl očištěc, kde mrtvý čekal na poslední soud. Scéna *Artes moriendi* tedy zobrazuje jakýsi poslední soud odehrávající se na konci života každého jednotlivce, rozhodnutí o spáse či zatracení padne již v hodině biologické smrti za asistence velkého shromáždění z konce věků. Ikonografie se navrácí k prastarému modelu umírání na lůžku (podle představy správné smrti se musí umírat na lůžku, ať již nebožtík podlehne nemoci nebo nějaké náhlé příčině).²³⁰ V této poslední chvíli života se v místnosti odehrává velké drama rozhodující o osudu umírajícího, které je však dáno spatřit pouze nebožtíkovi: na jedné straně postele se zjevuje Nejsvětější Trojice, Panna Marie, patron či celý nebeský dvůr, z druhé strany pak díly zla – satan a jeho ďábelské vojsko [60].²³¹ Nebeský dvůr ale již nemá charakter soudního dvora, archanděl Michael již neváží dobré a špatné skutky, rozhodování o osudu mrtvého je posunuto do poněkud vyhrocenější polohy, kdy anděl strážný zápasí o nebožtíkovu duši se satanem nebo kdy se zápas odehrává mezi vojsky mocností dobra a zla. Bůh již nemá roli spravedlivého soudce, ale spíše rozhodčího ve sporu mocností. Mnohdy také zasahuje ve prospěch zkrácení utrpení umírajícího a probodne ho kopím. Na první pohled se zdá, že nebožtík do souboje nemůže nijak zasáhnout, bezmocně leží na posteli, zatímco se boj odehrává nezávisle na něm; ve skutečnosti se však stává sám sobě soudcem. Nyní se kromě jeho skutků během jeho života stává významnou tzv. *poslední zkouška in hora mortis*.²³² Během ní záleží především na jedinci, zda s pomocí andělů a přimlucvů zvítězí, anebo zda podlehne svodům ďábla a dojde věčného zatracení. Tuto představu poslední zkoušky vystihuje např. Savonarola: „Človče, ďábel s tebou hraje šachy a usiluje o to, aby tě v tom okamžiku (v hodině smrti) dostal a dal ti mat. Bud' proto připraven a ten okamžik si dobře promysli, protože pokud v tu chvíli zvítězíš, vyhraješ i vše ostatní, ale pokud prohraješ, vše, co jsi kdy učinil, bude k ničemu.“²³³

Do tohoto okamžiku se děje umírání odehrávají v domácím prostředí, v okruhu příbuzných. Po smrti se však již hlavní role ujímají kněží a především žebraví mniši nebo jejich laičtí bratři, členové třetích řádů a bratrstev. Jakmile umírající zemře, nepatří již

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Latinské hodinky, f. 117r, kolem 1480-1490, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 457 (in WIECK 1988 /pozn. 5/ 135).

²³² ARIÈS 2000 (pozn. 117) 141.

²³³ Savonarola in: Ibidem 142.

příbuzným, nýbrž církvi. Nářky příbuzných nahrazují zádušní mše a bdění u zemřelého se mění v církevní obřad: začíná v domě smutku, pokračuje v kostele, kde se modlí zádušní hodinky – přímluvné modlitby za duši (rekomendace) a slouží Requiem. Slavnostní průvod vedený knězem a mnichy doprovodí mrtvého na hřbitov, kde je pohřben.

Výjevy zobrazující fázi příprav na pohřeb, tedy fázi probíhající od smrti po pohřeb, jsou poněkud proměnlivějšími nežli scény umírání. Může sem být zahrnuta scéna rozdělování chleba chudým, rozdělování majetku, čtení poslední vůle nebo přípravy nebožtíka na pohřeb, jak je vidíme např. v medailonech v borduře Hodinek z Troy [62],²³⁴ kde jsou zobrazeny ženy zašívají tělo do rubáše²³⁵, ukládání do rakve²³⁶ nebo průvod s rakví do kostela, kde se slouží oficiem za zesnulé.²³⁷ Jak již bylo řečeno, je to právě moment při oficiu za zesnulé, který bývá v hodinkách přítomen téměř vždy. Zpravidla spodobňuje mnichy nad rakví zesnulého, kteří zpívají antifony a žalmy oficia za zesnulé. V hodinkách se často objevuje také zobrazení Requiem, tedy mše za zemřelého, které následovalo ve středověké liturgii až po oficiu za zemřelého – buď na něj navazovalo ihned nebo se konalo až druhý den ráno. Častým výjevem je scéna zachycující mnichy u rakve před oltářem při Requiem [64]²³⁸. Jejich pohled může být upřen na celebrujícího kněze nebo na nebožtíka. Zajímavou možností zobrazení Requiem je zakomponování očištěnce přímo pod podlahu kostela, kde jsou čekající zobrazeni mezi plameny, mnohdy v jakémsi spánku, a ti, kteří byli již očištěni, mají oči otevřené a vystupují z plamenů [65]²³⁹ Očištěnc

²³⁴ Hodinky z Troys, f. 119r, kolem 1470, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 249 (in: WIECK 1988 /pozn. 5/ 130).

²³⁵ Látka, do které se halilo nebožtíkovo tělo, bývala často pestrých barev, bohatší vrstvy si mohli dovolit i zlato a brokát.

²³⁶ Zakrytí těla mrtvého nejprve zašitím do rubáše na místě skonu a poté uzavřením do truhly (v níž se odnese na hřbitov, kde se z ní nebožtík vyndá a rakev je následně k dispozici pro další použití) se objevuje až od 13. století. Naopak v raném středověku bylo běžné mrtvého položit na brokát, barvenou látku nebo lněný rubáš, a poté na otevřené máry, na nichž se nebožtík vystaví na zápraží před domem. Poté se tělo mrtvého odneslo ke hrobu, kde se uložilo na otevřený sarkofág. Tato praxe však přetrvává v Itálii a Španělsku, rakev se začíná používat až později. Jistý moment plnohodnotné účasti nebožtíka při všech pohřebních obřadech však zůstává zachován alespoň odhalením tváře mrtvého – rakev zůstává otevřená nebo se používá dělené víko, které nezakryje tvář. Místo samotného mrtvého těla se stalo – především pro majetnější členy společnosti – běžnou praxí nahrazení za loutku v životní velikost, co nejpodobnější zesnulému. Tyto *représentation* tedy *zastupují* mrtvého na svém obřadu (vystavují v domě skonu, při průvodu, někdy i při obřadu v kostele). (ARIÈS 2000 /pozn. 117/ 211).

²³⁷ Rakev s tělem v kostele přítomná být může (od 13. století) i nemusí. Od 16. století převažuje první možnost. Přítomnost rakve v kostele si později vyžádá přizpůsobení slavnostní liturgii, a tak se rakev zdobí vzácnou látkou, někdy brokátem, později se ustálí černá ornátová látka s vyšitými umrlčími motivy, erbem nebo iniciály zesnulého. Dalším takovým výzdobným prvkem je kalafálek, podobající se jakémusi lešení, na němž se při pohřbech králů, šlechticů a vysokých církevních hodnostářů umísťovala ona *représentation*, zastupující mrtvého (Ibidem 218).

²³⁸ Přebahaté hodinky vévody z Berry, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, 86v (in: CAZELLES / RATHOFER 1990 /pozn. 29/ 119).

²³⁹ Latinské hodinky, f. 118r, 60. léta 15. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 274 (in: WIECK 1988 /pozn. 5/ 146).

může být také jen naznačen v iniciále ve formě očišťujícího plamene, který smívá z duší hříchy [66].²⁴⁰ Motiv očištěnce bývá v souvislosti s oficiem a Requiem zmiňován zřejmě z důvodu poukázání na důležitost těchto přímluvných obřadů při očišťujícím mezidobí a čekání na poslední soud mrtvého. Další často zobrazovanou scénou je okamžik po skončení Requiem, kdy je nebožtíkovi dávana absoluce (rozhřešení)²⁴¹ a jeho rakev je posvěcena kadidlem a svěcenou vodou. Následující scéna ilustruje druhý smuteční průvod z kostela na hřbitov [61].²⁴² Tzv. poslední cesta zemřelého v průvodu se stala od 13. století, především ve Francii, velmi častým námětem náhrobního umění, častějším než dřívější symbolické zobrazení smrti a pohřbu – ukládání do hrobu a udělení absoluce. Pořadí v průvodu, výzdobu, počet svící i malých svíček apod. si zpravidla určil sám nebožtík v závěti. Obecně bylo záhodno mít v průvodu co nejvíce kněží, chudých a sirotků, pro něž v závěti určil výši almužny, čímž prokázal poslední akt milosrdenství.²⁴³ Poslední scéna se může odehrávat přímo na hřbitově, kde je nebožtík uložen do hrobu a pohřben.²⁴⁴ Častým tématem, užívaným především v laických modlitebních knihách 14. až 16. století,²⁴⁵ se stalo téma umrlce, kostlivce se zbytky vaziva.²⁴⁶ V hodinách se objevují nejčastěji samostatně [67],²⁴⁷ méně často pak např. ve scénách *Artes moriendi* [60], kdy Smrtka vstupuje (s rakví či bez ní) do ložnice nemocného. Pravidelněji se však umrlec zjevuje na scénách při pohřbu na hřbitově. Může se vyskytnout i jakýsi kompromis mezi smrtí na lůžku z *Artes moriendi* a pohřbem: umírající už neleží na smrtelné posteli, nýbrž je přenesen na hřbitov, kde leží na zemi na bohatě zdobeném rubáši, v němž bude uložen do hrobu, či přímo na svém hrobě [63].²⁴⁸ Jelikož je zcela nahý, je již vlastně mrtvolou. Obě polohy využití tématu umrlce –jako samotné mrtvé tělo a jako personifikace Smrti –

²⁴⁰ Holandské hodinky, f. 167v, 1435-1440, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 168 (in: Ibidem 127).

²⁴¹ Tento náboženský obřad se udržuje jako jeden z mála už od dob prvotního křesťanství (ARIÈS 2000 /pozn. 117/ 194).

²⁴² Přebohaté hodinky vévody z Berry, f. 82r, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65. (in: CAZELLES/RATHOFER 1990 /pozn. 5/, 116).

²⁴³ Průvod byl až do 13. století spíše neoficiálním aktem laiků, kteří tím naposledy vyjádřili úctu zesnulému. Především po vzniku žebavých řádů tuto ceremonii převzala církev, slavnostní církevní procesí vedli žebaví mniši a kněží, příbuzní a přátelé se pouze přidávali. Děti ze sirotčinců, chudí v kutně s kapucí, nebo také členové bratrstva, do něž zesnulý patřil, nahradili – jakožto zastupitele veřejnosti vyjadřující svou účast na smutku – pleuranty. (ARIÈS 2000 /pozn. 117/ 207).

²⁴⁴ Samotný pohřeb se koná za zpěvu hymnů *Libera a Salve Regina* (Ibidem 219).

²⁴⁵ Ibidem 14.

²⁴⁶ Ony proslulé naturalističtější verze se vyskytují méně často, spíše v oblastech, kde bylo zvykem nebožtíka při pohřbu neukazovat – Flandry, Burgundsko, Lotrinsko, západní Francie, Německo, Anglie. I zde je však ustálenějším typem onen „decentnější“ umrlec, z něž neodpadávají cáry tlejícího masa tak výrazně (Ibidem 147).

²⁴⁷ Latinské hodinky, f. 245r, Jean Colombe, konec 70. let 15. století, New York, Pierpont Morgan Library, MS. M. 677 (in: www.themorgan.org).

²⁴⁸ Vlámské hodinky, f. 206v, kolem 1510, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, S. n. 13239 (in: PÄCHT/JENNI/THOSS 1983 /pozn. 22/ Abb. 119).

se někdy vyskytují najednou v jedné scéně jako dvě mrtvolky vedle sebe na hřbitově, přičemž jedna, ležící, zosobňuje nebožtíka, a druhá pak sílu, která zabíjí vše živé a jejímž atributem bývá kopí, kterým nebožtíka zabíjí. Ve scénách, kdy se nachází jen jeden umrlec často není jisté, který z obou významů byl zamýšlen. Jako ilustrace k oficiu za zemřelé se užívá zpodobnění oblíbeného příběhu o třech mládencích, kteří na cestě potkají tři umrlce [68].²⁴⁹ Posléze zjistí, že potkali sami sebe, tedy formy, jimiž se v nedaleké budoucnosti stanou.²⁵⁰

Po oficiu za zemřelé následují další texty, jež nepochází z breviáře a bývají často psané v národním jazyce.²⁵¹ Existuje skutečně mnoho možností, které se odvíjely čistě od vůle objednavatele. Ten si mohl poručit, kolik a jaký druh modliteb chtěl. Tato část nám tedy dokáže pomoci rekonstruovat obraz o oblíbenosti často se opakujících modliteb. Pro 15. a 16. století můžeme takovýmto průzkumem dojít zhruba k patnácti nejužívanějším modlitbám (ke dvanácti z nich se dokonce pravidelně připojovaly miniatury).²⁵² Nejčastěji se setkáme s modlitbou *Patnáct radostí Panny Marie*²⁵³ (méně často ji jako modlitbu následující po oficiu za zemřelé nahrazuje *Patnáct modliteb Brigity Švédské*²⁵⁴). O těchto modlitbách se tradovalo, že jsou užitečné pro osvobození duše z očiště.²⁵⁵ K Patnácti radostem Panny Marie se připojuje patnáct, pět, sedm nebo devět miniatur – Zvěstování, Navštívení, Narození, Klanění pastýřů, Klanění tří králů, Představení Krista v chrámu, Dvanáctiletý Kristus v chrámě, Svatba v Káni galilejské, Zázrak s chleby, Oplakávání Krista, Zmrtvýchvstání, Letnice, Nanebevstoupení a Nanebevzetí či Korunování Panny Marie. Téměř vždy se pak v tomto cyklu objevuje miniatura Madony, podobné jako v ilustraci k modlitbě *Obsecro te*. Madona může být vyobrazena s anděly, kteří hrají na hudební nástroje nebo nabízejí plody či květiny. Před Madonou mohou klečet objednavatelé v adorujícím gestu. Další často se vyskytující modlitbu představuje *Sedm proseb k našemu Pánu*, která připomíná postavy z Kristova okolí, jimž prokázal milosrdenství: vůbec všem lidem při svém vtělení (Zvěstování), svým žákům, především Petrovi, který ho popřel, ženám na Kalvárii, Panně Marii a Janovi pod

²⁴⁹ Přebogaté hodinky vévody z Berry, 46v, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65 (in: CAZELLES/RATHOFER 1990, 119).

²⁵⁰ DURRIEU 1923 (pozn. 31) 166.

²⁵¹ HARTHAN 1977 (pozn. 6) 17.

²⁵² WIECK 1988 (pozn. 5) 103.

²⁵³ Např. Pařížské hodinky, 153v-159r, konec 14. století, Baltimore, Walters Art Gallery, MS. 94 (in: *Ibidem* kat. č. 16).

²⁵⁴ Např. Bruggské hodinky, f. 15v, dílna Willema Vrelanta, 1460-1470, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 13243 (in: PÄCHT/JENNI/THOSS 1983 /pozn. 22/ 92-95).

²⁵⁵ HARTHAN 1977 (pozn. 6) 17.

křížem. Jako námět ilustrace je nejčastěji použita Nejsvětější Trojice [69],²⁵⁶ jelikož jsou první verše modlitby směřovány právě k ní, a sám Kristus, jemuž je celá modlitba věnovaná, a to nejrůznějšího typu: Kristus v žehnajícím gestu, Bolestný Kristus, Kristus jako soudce při Posledním soudu doprovázen dušemi vstávajícími z mrtvých.

V této nefixní části modliteb se nezdívka vyskytují *evangelijní Pašije*, a to ponejvíce z Janova evangelia, začínající Getsemanskou zahradou, která bývá obvykle námětem vstupní miniatury. Dalším obrazovým doprovodem může být scéna Zrada Jidášova, Kristus před Kaifášem, Bičování, Korunování trním, Nesení kříže, Ukřižování, Pieta, někdy též Bolestný Kristus, zřídka také Jan píšící Zjevení na ostrově Pathmos. Všechny tyto náměty mohou být jak miniaturami celostrannými, tak též jen v bordurách. Oblíbenou modlitbou, kterou si nechávali objednavatelé zapisovat a iluminovat do svých hodinek, byla i modlitba *Stabat mater*, kterou doprovázela iluminace Ukřižování, Oplakávání, a ponejvíce pak Pieta [70].²⁵⁷ Také modlitba *Salva sancte facies*, iluminovaná výjevem Salvator mundi, Veraikonem nebo postavou sv. Veroniky s rouškou [46], byla z oněch velmi žádaných. V hodinkách se vyskytuje také *Sedm modliteb sv. Řehoře*, které jsou krátkými zvoláními adresovanými ukřižovanému Kristovi a které jsou již tradičně připisovány papeži ze 6. století, sv. Řehořovi. Provází je miniatura Mše sv. Řehoře.²⁵⁸ V 15. a 16. století se staly populárními také nejrůznější *modlitby eucharistie*, které jsou pronášeny při Mši svaté, především modlitby před, během a po přijímání, při pozvedání hostie. Od 14. století se objevují také různé *modlitby o pěti ranách Kristových*.²⁵⁹ Většina těchto modliteb však zůstávaly bez iluminace.²⁶⁰ Dalšími modlitbami nacházejícími se

²⁵⁶ Vlámské hodinky, f. 51r, kolem 1510, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1857 (in: PÄCHT/ JENNI / THOSS 1983 /pozn. 22/ Abb. 176). Od 15. století se v hodinkách často objevuje typ Nejsvětější Trojice podle E. Mála související s *Passio* či *Compassio* Boha Otce: výjev se odehrává na zemi, Bůh Otec drží mrtvého Krista, podpíraného anděly, a chystá se ho vzít s sebou na nebesa, zatímco Panna Marie ho drží z druhé strany, jako by v tom chtěla Bohu Otci zabránit. Bývá přítomen také sv. Jan v gestu, nesouhlasném s Mariiným počínáním. Bůh Otec jako by říká: „já také trpím“. Mále tuto scénu odvozuje z textů sv. Bonaventury *Strom kříže (Strom života)*, a pseudo-Anselmův *Stimulus amoris*, v nichž se Kristus přirovnává ke zkrvavenému šatu Josefa (Gn 37, 31-34), který přinesli jeho bratři svému otci Jákobovi na důkaz toho, že je mrtev. Panna Marie zde bývá přirovnána k bratrům a Bůh Otec k Jákobovi (MÁLE 1922 /pozn. 124/ 143).

²⁵⁷ Hodinky, f. 77v, dílna Simona Marmiona, 80. léta 15. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 431 (in: WIECK 1988 /pozn. 5/ 105).

²⁵⁸ Ta připomíná Řehořovu slavnou mši, kdy jeden z jeho asistentů pochyboval o reálné přítomnosti Krista v eucharistii. Během mše se zjevil na oltáři pravý Kristus, a tím přiměl přísluhujícího uvěřit v transsubstanciaci (MÁLE 1922 /pozn. 124/ 164).

²⁵⁹ Především 14. století se rozšiřovala pašijová devoce – zaměřující se na uctívání nástrojů Kristova umučení, pěti ran Kristových, bolestného Krista, piet apod. Sv. Bernard je tradičně pokládán za autora hymnu o Kristových ranách, jehož dochovaná podoba je pravděpodobně rozšířenou verzí ze 14. století. V 15. století vznikala bratrstva pěti ran Kristových. (MÁLE 1922 /pozn. 124/ 106).

²⁶⁰ Pouze modlitba *O salutaris hostia* je v několika hodinkách spjatých s burgundským prostředím iluminovaná. Miniatura zobrazuje legenda o zázračné hostii, jíž vlastnil burgundský vévoda Filip Dobrý.

v hodinkách byly např. *Sedm veršů sv. Bernarda*, kterou doprovází miniatura zobrazující sv. Bernarda píšícího verše nebo debatu sv. Bernarda s ďáblem²⁶¹, *Sedm posledních slov našeho Pána* s miniaturou Ukřižování nebo Zmrtvýchvstání, *Žaltář sv. Jeronýma*²⁶² s případnou iluminací vyobrazující sv. Jeronýma ve své pracovně nebo rozličné modlitby určené k recitaci před spaním nebo při vstávání, které však až na výjimky iluminované nebývají [22].

Knihy hodinek pak mohou obsahovat i jiné iluminované hodinky než jsou ony výše zmiňované. Nejčastěji přidávanými jsou *pašijové hodinky*²⁶³ nebo *týdenní hodinky*²⁶⁴, které se staly obvyklejšími v burgundském a vlámském prostředí v 15. století. Týdenní hodinky se skládají z nedělních hodinek zasvěcených Nejsvětější Trojici, pondělních hodinek za zemřelé, úterních hodinek Ducha svatého, středečních hodinek všech svatých, čtvrtečních hodinek Nejsvětější svátosti, pátečních hodinek sv. Kříže a sobotních hodinek Panny Marie, přičemž je každá část uvedena miniaturou.²⁶⁵

Knihy hodinek zpravidla uzavírá část zvaná *memoriae* (francouzsky *suffrages*). Obsahem těchto krátkých modliteb jsou nejrůznější epizody ze života oblíbených světců, velmi často pak světců lokálních a prosby k nim. Při těchto invokacích se dodržuje nebeská hierarchie,²⁶⁶ kdy je oslovován jako první Bůh jako Nejsvětější Trojice, po něm Panna Marie, archandělé, Jan Křtitel, apoštolé (první Petr), mužští mučedníci a vyznavači, panny mučednice a ženy vdovy. Tato část zpravidla iluminovaná nebývá a když ano, tak jen některými svatými na nejvyšších příčkách hierarchie nebo vybranými oblíbenými světci, jež bývají zachycováni se svými atributy nebo v zásadních momentech jejich života.

Tato hostie prý začala plakat krev, když ji znesvětil žid. Byla uložena v Sainte Chapelle v Dijonském kartuziánském klášteře. Filipova žena Isabela Portugalská pak nechala hostii vystavit ve stříbrné monstranci (WIECK 1988 /pozn. 5/ 104).

²⁶¹ Modlitba připomíná úsměvnou středověkou legendu: ďábel řekl sv. Bernardovi, že mu přinese zaručenou spásu každodenní recitací jistých sedmi veršů z žalmů, ale odmítl mu sdělit, které verše to jsou. Sv. Bernard tedy ďáblu odvětil, že bude recitovat denně všechny žalmy, včetně oněch sedmi veršů. To ďábla zděsí, jelikož takovouto měrou zbožnosti by Bernard jistě dospěl spasení ještě blíže, a tak mu nezbyvá než odhalit identitu oněch sedmi veršů (DURRIEU 1923 /pozn. 31/ 143).

²⁶² Jde o zkrácený žaltář čítající asi dvě stě veršů.

²⁶³ Např. Remešské hodinky, 95r-100v, konec 13. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 98.

²⁶⁴ Např. Přebohaté hodinky vévody z Berry, ff. 109r-140v, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65.

²⁶⁵ CAZELLES / RATHOFER 1988 (pozn. 29) 130-144.

²⁶⁶ WIECK 1988 (pozn. 5) 111.

4. 2. Liturgická koncepce, ikonografie výzdoby hodinek, stylové zařazení a datace Hodinek z Knihovny Národního muzea v Praze (XVI G 77)

4. 2. 1. Základní popis

Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze²⁶⁷ představuje vybraný rukopis jako „*Mariánské hodinky*“ pod katalogovým heslem č. 262 a je označen signaturou XVI G 77. Pro základní popis budu vycházet z tohoto katalogového hesla Pavla Brodského, který porovnam s údaji publikovanými Michalem Dragounem na webových stránkách www.manuscriptorium.com²⁶⁸, a pokusím se tyto údaje upřesnit a doplnit.

Brodský rukopis ponechává určení provenience „*neznámé*“, zmiňuje pouze, že Knihovna Národního muzea získala rukopis z pozůstalosti prof. dr. Pavla Ototzkého. Katalog předpokládá vlámský původ rukopisu a dobu jeho vzniku zasazuje do doby po polovině 15. století. Michal Dragoun oproti tomu datuje rukopis do první poloviny 15. století a za místo vzniku pokládá Francii. Text je napsán latinsky, gotickou minuskulí na pergamenu²⁶⁹, Dragoun navíc doplňuje, že text psali dva písaři: „*ruka A*“ vytvořila texty ff. 1-120, „*ruka B*“ texty ff. 120-129. Rozměry rukopisu jsou 139 × 104 mm, rozsah činí 129 ff. Vazba je novodobá, pergamenová, tvořená ze zlomku popsaného karolínskou minuskulou z 10.-11. století, hřbet a spona jsou vytvořeny ze zelené kůže, zdobené zlacením. Na zadní desce se nachází rubrika „*In ascensa domini. Lectio Actuum apostolorum*“, na hřbetě pak zlacený nápis „*Horae in laudem beat. virginis Mariae*“. Rukopis obsahuje šest figurálních celostranných miniatur – Madona (f. 13^r), Zvěstování Panně Marii (f. 51^r), Navštívení Panny Marie (f. 54^r), Narození Krista (f. 60^r), Zvěstování pastýřům (f. 81^r), Klanění sv. Tří králů (f. 116^r) – a jednu menší miniaturu v borduře – Sv. Jana Evangelista (f. 42^r). V rukopise se dále vyskytují tři malované ornamentální iniciály (ff. 23^v, 36^r, 47^r), drobné iniciálky zdobené filigránem a iniciálky drobných rozměrů se zlacenými dřívky a zjednodušeným filigránem, které jsou doplněny kreslenými arabeskami

²⁶⁷ Pavel BRODSKÝ: Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze, Praha 2000, 280.

²⁶⁸ Michal DRAGON: *Horae beatae Mariae virginis*. Bibliografický popis in: www.manuscriptorium.com, 2007. Michal Dragoun většinu informací přebírá z Katalogu iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze, několik zásadních údajů, včetně datace, uvádí rozdílně. V textu níže zmíním pouze tyto odlišnosti.

²⁶⁹ Francouzský strojpis, přiložený k rukopisu v knihovně prof. dr. Ototzkého, upřesňuje, že se jedná o velín (latinsky *uterine vellum*), tedy o pergamen z telecí kůže, který se často používá na cenné iluminované rukopisy, jelikož dobře uchovává barvu a inkoust skrze něj neprosakuje.

v bordurách, tvořenými rostlinnými úponky, zlatými bobulemi a jednoduchými květy. Bordurová výzdoba kolem žerdí je tvořena stejnými prvky jako arabesky, obsahuje navíc schematické akanty přetáčeného typu. Podle Pavla Brodského je ornamentika „*sotva průměrné kvality*“.²⁷⁰ Figurální výjevy jsou „*umístěny do neutrálního prostředí uzavřeného dekorativní tapetou; výjimečně se objevuje průhled do krajiny*. (f. 13^r) [1]. *Barevnost figurální výzdoby je živá.*“ Podle Brodského jsou iluminace prací dvou autorů: „*Prací hlavního je postava Madony* (f. 13^r). *Jde o vynikající malbu. Ostatní miniatury jsou prací druhého iluminátora, rovněž nikoli podřadného; i jeho podíl je nadprůměrné kvality. Slohová příbuznost nasvědčuje, že na hlavního mistra navazoval; snad byl příslušníkem jeho dílny.*“²⁷¹ Poslední poznámka katalogového hesla zmiňuje, že „*rukopis není v dosavadní literatuře znám*“.²⁷² K tomu mohu jen doplnit, že neautorizovaný strojopis označený signaturou č. 10 knihovny prof. dr. Pavla Ototzkého, jenž je přiložený přímo k rukopisu, obsahuje odkaz na Victora Leroquaise, který se tedy k těmto hodinkám vyjádřil. Pro další bádání bych proto navrhovala podrobný průzkum dvousvazkového katalogu Victora Leroquaise²⁷³ a jeho nepublikovaných poznámek²⁷⁴.

Popis Katalogu Knihovny Národního muzea nezmiňuje uspořádání liturgických textů rukopisu. Základní popis tedy o tuto informaci doplňuji: hodinky jsou uvedeny neiluminovaným kalendářem (Kalendarium, ff. 1^r-12^v), přičemž každý měsíc zabírá vždy jeden list z obou stran. Následuje iluminace Madony, jež uvádí *hodinky Panny Marie* (Horae beatae Mariae virginis, ff. 14^r-59^v), které se skládají z jednotlivých hodin (Ad matutinum, ff. 14^r-23^v ²⁷⁵; Ad laudes, ff. 23^v-36^r ²⁷⁶; Ad primam, ff. 36^r-40^v ²⁷⁷; Ad tertiam, ff. 41^r-43^v²⁷⁸; Ad sextam, ff. 44^r-47^r ²⁷⁹; Ad nonam, ff. 47^r-50^v ²⁸⁰; Ad vespervas, ff. 52^r-53^v²⁸¹; Ad completorium, ff. 55^r-59^v²⁸²). Drobná miniatura sv. Jana Evangelisty

²⁷⁰ BRODSKÝ 2000 (pozn. 267) 280.

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ Victor LEROQUAIS: Les livres d'Heures. Manuscrits de la Bibliothèque nationale de la France, 2 vols (FILM 016.2422 L562L), Paris 1927.

²⁷⁴ Victor LEROQUAIS: unpublished notebooks, Paris, Bibliothèque Nationale, MS nouv. acq. lat. 1.3162-63.

²⁷⁵ Incipit: „...*mare et ipse fecit illud et aridam fundaverunt*“, explicit: „*Ut digni efficiamur promissionibus Christi*“. (Třemi tečkami značím chybějící část textu).

²⁷⁶ Incipit: „*Deus in adiutorium meum intende*“, explicit: „*in die sancte Penthecostes transmisisti per Christum*“.

²⁷⁷ Incipit: „*Deus in adiutorium meum intende*“, explicit: „*veneranda et a cunctis periculis abso...*“.

²⁷⁸ Incipit „...*Veni creator spiritus mater dei sanctissima atque virgo perpetua*“, explicit: „*confidentes et a cunctis hostibus redde...*“.

²⁷⁹ Incipit: „...*fit dei intacta nesciens virum verbo concepit filium*“, explicit: „*Veni sancte. Omnipotens*“.

²⁸⁰ Incipit: „*Deus in adiutorium meum intende*“, explicit: „*Veni sancte. Omnipotens*“.

²⁸¹ Incipit: „...*singularis inter omnes mitis nos culpis solutos mites fac et castos*“, explicit: „*dextre dei digitus virtus spiritalis nos defendat eruat...*“.

doprovází tercii (f. 42^r), iluminace Zvěstování Panně Marii je vložena před nešpory (f. 51^r) a Navštívení Panny Marie před kompletář (f. 54^r). Narození Krista pak celé Hodinky Panny Marie uzavírá (f. 60^r). Následují *penitenciální žalmy* (Septem psalmi poenitentiales, ff. 61^r-73^r)²⁸³ a *litánie* (Letania cum orationibus, ff. 73^r-80^v),²⁸⁴ které uzavírá iluminace Zvěstování pastýřům (f. 81^r). Dalším textem je *oficium za zemřelé* (Officium defunctorum, ff. 82^r-114^v)²⁸⁵, k němuž se připojuje *evangelijní čtení z Janova evangelia* (Lectio evangelii secundum Johannem, ff. 114^v-115^v)²⁸⁶. Následuje iluminace Klanění tří králů (f. 116^r) a mariánská modlitba *Obsecro te*²⁸⁷ (ff. 117^r-120^r). Francouzský strojopis citující Victora Leroquaise se v souvislosti s popisovaným rukopisem zmiňuje také o modlitbě *O Intemerata*, kterou však Hodinky Knihovny Národního muzea XVI G 77 neobsahují. Pravděpodobně autor textu chyboval a automaticky k modlitbě *Obsecro te* přidal *O Intemerata*. Další možností je, že autor strojopisu odkazuje na nesprávný Leroquaisův popis, týkající se jiných hodin. Následujícím textem jsou *memoriae* ke svatému Michalu (Suffragia sanctorum /sancti Michaelis/, ff. 120^r-120^v)²⁸⁸. Kniha hodin je ukončena *modlitbou k Panně Marii* (Orationes, ff. 121^r-129^v)²⁸⁹.

Text uspořádaný do jednoho sloupce je psán gotickou minuskulí. Zrcadlo textu má rozměry 8 × 6 cm. Kromě kalendáře, který tvoří vždy 17 řádků na stránce, obsahují ostatní folia pouze 13 řádků na stránce.

²⁸² Incipit: „...vi exultabit cor meum in salutari tuo cantabo Domino“, explicit: „ut vivamus iugiter celi regione. Veni sancte“.

²⁸³ Incipit: „...operamini iniquitatem quoniam exaudivit dominus vocem fletus mei“, explicit: „sed parce peccatis nostris“.

²⁸⁴ Incipit: „Kyrie eleyson, Christe eleyson, Kyrie eleyson“, explicit: „et hostium sublata formidine tempora...“.

²⁸⁵ Incipit: „...cebo domino in regione vivorum“, explicit: „Fidelium deus omnium ut supra“.

²⁸⁶ Incipit: „Gloria tibi domine. In principio erat verbum“, explicit: „sit nomen domini benedictum“.

²⁸⁷ Incipit: „...ineffabilem pietatem, gratiam, misericordiam, amorem et humilitatem“, explicit: „audi et exaudi me dulcissima Maria mater dei misericordie, amen“.

²⁸⁸ Incipit: „Michael archangele veni in adiutorio populo dei“, explicit: „ab hiis in terra vita nostra muniatur per Christum“.

²⁸⁹ Incipit: „Obsecro te, domina sancta Maria, mater dei pietate plenissima“, explicit: „usque in finem per te Iesu Christe, salvator mundi, qui cum patre et filio et spiritu sancto in secula seculorum, amen. Pater noster. Ave Maria gracia“.

4. 2. 2. Formální popis Hodinek Knihovny Národního muzea XVI G 77

Malované ornamentální iniciály

Hodinky obsahují tři malované ornamentální iniciály,²⁹⁰ vysoké přes tři řádky textu. *Iniciála D na f. 23^v* [13] je umístěna v levém dolním rohu zrcadla. Má modré tělo, členěné bílou kresbou, lemující v táhlé linii vnější okraj těla iniciály. Další linie bílé kresby jsou z jedné strany ukončeny obloučkovou konturou, v oblé části iniciály D takovéto dvě protilehlé linie mezi sebou uzavírají tvar tvořený modrým podkladem, připomínající palmetu. Dále tvoří bílá kresba na povrchu těla iniciály křížky zakončené trojlístem. Vnitřní pole iniciály je tvořeno zlatým pozadím, na němž je položen zelený čtvercový podklad, z něž vyrůstá růžový čtyřlíst se žlutým středem, jehož listy zelenou základnu přecházejí a dotýkají se tak těla iniciály. Čtyřlíst je jednoduše vzorován kresbou tmavšího odstínu. Vnější pole iniciály tvoří zlacený čtvercový podklad, z jehož rámu vyrůstají vertikální žerdi. Další malovaná ornamentální iniciála D je umístěna na f. 36^r, přibližně ve dvou třetinách výše zrcadla. Tělo *iniciály D na f. 36^r* je utvářeno stejným způsobem jako u předchozí iniciály. Vertikální žerdi vybíhají dvěma oblouky přímo z těla iniciály. Vnitřní pole je vyplněno zlatým podkladem, na němž vyrůstají rostlinné úponky stočené do rozvilin. Vnější polem iniciály je zlacený čtvercový podklad. Poslední malovaná ornamentální iniciála D se nachází na f. 47^r přibližně v polovině zrcadla textu. Tělo *iniciály D na f. 47^r* [14], stejně jako u obou výše popisovaných iniciál, je modré s bílou kresbou, jen křížek ve vertikálním dřiku písmene D je pouze jeden, a nikoli dva nad sebou, jako tomu je u předchozích dvou iniciál (ff. 23^v, 36^r). Vertikální žerdi jsou stejným způsobem jako u předešlé iniciály (f. 36^r) napojeny na tělo iniciály. Vnitřní pole této iniciály tvoří roseta, položená na zlaceném poli, se šesti hrotitými trojlísty (střídavě modré a růžové barvy), jež jsou připojeny k růžovému prstenci. Vnější pole je stejné jako u předchozích iniciál.

Bordury

Bordury kolem všech šesti figurálních celostranných miniatur (f. 13^r, 51^r, 54^r, 60^r, 81^r, 116^f) [1, 2, 4, 6, 8, 10, 14] a textů s malovanými ornamentálními iniciálami (ff. 23^v, 36^r,

²⁹⁰ ff. 23^v, 36^r, 47^r.

47^r) [13, 14] jsou organizované kolem žerdí, které jsou posazeny na zlatou lištu. Bordury zdobí kaligrafické nitkovým rozvilin se zježenými zlatými bobulemi (z bobule vyběhají drobné nitky, „*takřka tykadla*“²⁹¹) a bičíky. Do tohoto nitkového dekoru jsou vkomponovány stylizované čtyřlísty a zaostřené rosety. Červené či modré čtyřlísty mají ve svém středu zlatou bobuli, která je ohraničena černou konturou, zatímco hladce tvarované listy nikoli. Tří- a čtyřcípé hrotité rosety se zlatými bobulemi v mezeře mezi jednotlivými listy jsou také provedeny červenou a modrou barvou. Černá kontura lemují listy i bobule rosety, nikoli však střed jako u výše popisovaných čtyřlístů. Střed rosety je vyznačen kroužkem s tečkou ve středu: v bordurách kolem textů jsou kroužky a konce lístků tvořeny bílou kresbou, zatímco v bordurách kolem celostranných figurálních miniatur je bílý kroužek výrazně lemován dalším kroužkem tmavšího barevného odstínu, než jaký tvoří podklad rosety. Stejně tak tečka ve středu je provedena tímto tmavším odstínem. Motiv vinného listu se objevuje jen na jediném místě v rukopise (f. 47^r v pravém dolním rohu²⁹²), a to ve dvou exemplářích. Do bordur vybíhá z nároží žerdí zjednodušený přetáčený zaostřený akant, jehož hřbet je příčně čárkovaný. Vrchol akantu se stáčí do zavnutých výhonků. Zlacené lišty jsou oproti starším prokrajovaným typům značně redukovány. Toto zjednodušení se začíná objevovat od konce 14. století.²⁹³

Celostranné figurální miniatury

Rukopis obsahuje šest celostranných figurálních miniatur, které se svou velikostí rovnají velikosti zrcadla textu (60 × 80 mm). Nacházejí se vždy na rectu folia (verso zůstává prázdné).

Madona (f. 13^v) [1]

Na první miniatuře Panny Marie s Ježíškem vidíme ženskou postavu, pravděpodobně sedící, kojící dítě, které drží na ruku. Žena je oděna do modré tuniky, bílé roušky, která vyčnívá zpod svrchního červeného zlatě lemovaného pláště. Rouška z jedné strany zakrývá vrchní část odhaleného ňadra a dále splývá až na klín, zároveň jím žena drží dítě.

²⁹¹ Eugen DOSTÁL: Příspěvky k dějinám českého iluminovaného umění na sklonku XIV. století, Brno 1928, 51.

²⁹² f. 47r obsahuje konec sexty a začátek nony hodinek Panny Marie.

²⁹³ François AVRIL: *L'enluminure à l'époque gothique 1200-1420*, Paris 1995, 146.

Svrchní plášť pak obě postavy rámuje: halí ženu od hlavy z jedné strany pod ruku, na které drží dítě, z druhé strany je přehozen přes ruku, kterou dítě přidržuje. Vztah drapérie k postavě je značně neorganický, mnohde zcela nelogický – především na záhybech spodního šatu, pod nímž jsou zcela ignorovány ruce, a který je výrazně nelogicky šrafován, včetně použití zlaté šrafury, mající zřejmě zvýraznit vrcholy záhybů. Také bílá rouška nešikovně obstupuje odhalené ňadro a tvoří jakousi izolovanou arabesku. Ta část roušky, kterou žena přidržuje dítě, by měla zdůrazňovat objem těla dítěte, namísto toho vzniká mezi obnaženým tělem a rouškou, jíž dítě přidržuje, neurčitý nelogický prostor. Obličej ženy kulatějšího tvaru je směrem k dítěti nakloněn, ba až jaksí přehnaně vyklouben. Toto sklonění hlavy chtěl iluminátor podpořit také shrnutou kůží na krku do dvou výrazných zvrásněných linií. Úzké oči jsou přivřené, ostré linie a stíny pod jemným obloukově vyklenutým obočím silně zdůrazňují přivřená víčka. Žena má delší rovný nos a malá ústa vytvarovaná do velmi jemného úsměvu. Pod dolním rtem je výrazně vymodelovaná brada, pod níž vzniká výrazný stín a jemný podbradek. Světlé vlasy ženy jsou z větší části schované pod rouškou a pláštěm. Vidíme pouze jejich část, lemující obličej a stáčející se kolem ucha v jediný vlnitý pramen splývající na rameno. Kolem hlavy ženy je svatozář z plátkového zlata. Nahé dítě je zobrazeno v polosedu z profilu, rukama si přidržuje matčin prs, z něhož právě saje. Disproporce mezi délkou jeho nohou a zbytkem těla, mezi obličejovou částí a zbytkem hlavy je zcela patrná. Svatozář dítěte tvoří zlaté paprsky. Postavy jsou od pozadí odděleny chrámovou oponou, zdobenou šachovnicovým motivem, přičemž každý čtverec je dále rozdělen úhlopříčkami vedenými z rohů a protínajícími se ve středech vyznačených černým bodem. Nyní je část této ornamentiky opadaná, pravděpodobně kvůli vyzlaceným částem plochy podkladu. Pozadí tvoří průhled do iluzivní krajiny, tvoření několika stromy a skalisky v prvním a středním plánu, které provazuje klikatící se pěšina. Některé stromy jsou nízké, se zakulaceným tvarem korun, tři stromy jsou pak vysoké, s korunami podlouhlého neuceleného tvaru. Kopce, stromy i skály jsou modelovány jemným valérem hnědých a zelených odstínů. V zadním plánu pak rozeznáváme náznak hor a dvouvěžovou stavbu, jež jsou v duchu vzdušné perspektivy provedeny odstíny modré. Celistvost modré plochy oblohy narušuje několik bílých mraků, jež jsou opět modelovány valérovou malbou. Celý výjev je uzavřen v neiluzivním rámu se zlatou lištou, nasazenou vně rámu. Ikonograficky představuje výjev Pannu Marii lactans neboli kojící Pannu Marii s dítětem.²⁹⁴

²⁹⁴ Typ Panny Marie lactans se objevuje již od 6. století (v egyptských kláštrech, na Blízkém Východě), v karolínském umění konce 8. a 9. století (slonovinová soška z Met, která má mnoho společného

Sv. Jan Evangelista (f. 42^r) [12]

Tato miniatura, vysoká přes pět řádků, je umístěna vně textové zrcadlo v borduře a ukazuje sv. Jana Evangelistu z poloprofilu. Spolu se svým symbolem – orlem – zabírá většinu plochy výjevu, zbytek tvoří travnatý palouk a nebe. Muž mladistvého vzhledu sepisuje své evangelium na dlouhý svitek. Světlovlasý muž má kolem hlavy malou zlatenou svatozář, stejně jako orel. Hlavní rysy jeho obličeje – do oblouku sklenuté obočí, přivřené oči, krátký nos a ústa s výraznějším spodním rtem – jsou provedeny silnou černou konturou. Inkarnát je barevně modelován, čelo, část krku, ruky a chodidla, vyčnívající zpod pláště, iluminátor akcentuje bílou barvou, na spánku pak barvou červenou. Janovy delší vlnité vlasy jsou členěny výraznými schematickými linkami. Je patrná disproporce mezi spodní a vrchní částí těla, která je vůči nohám značně malá. Pokrčené nohy Janovi slouží jako „provizorní stolek“: na kolenou má položený bílý svitek, na nějž píše a jehož jedna část, spadající podél jeho nohou na zem, je již popsána. Je oděn do zlaté tuniky a červeného pláště. Drapérie je spíše plochá a schematická, záhyby jsou naznačeny především šrafurou a silnými černými liniemi. Nedostatek vnitřní logiky záhybů drapérie je nejpatrnější v oblasti pokrčených nohou, které jsou sice povšechně naznačeny, ovšem nedostatečné zřasení šatu jejich artikulaci znejasňuje. Do jisté míry je uplatněna také barevná modelace – nejvíce viditelná (nikoli výrazně) na části pláště spadající k zemi přes pokrčené nohy, která je nejsvětlejším místem na drapérii. Zpoza sv. Jana se vyklání mohutný šedivý orel, jenž otáčí hlavu směrem k Evangelistovi. Vedle šrafury, naznačující peří, je orel také barevně modelován: nejtmaší černá barva, jež pokrývá část zad a hlavy z levé strany, přechází postupně k šedé a bílé. Postavy jsou zasazeny zřejmě do noční krajiny: nacházejí se na travnatém palouku, členěném šrafovanými místy a odlišným odstínem, což zřejmě naznačuje nerovnost povrchu. Tmavě modré nebe pokrývají jednoduché černé hvězdy. Celý prostor je však načrtnut pouze jakoby schematicky, silné linie (podle Katalogu Národního muzea jedná o grafiku) spolu s malým formátem činí výjev až nesrozumitelným. Rám, do něhož je výjev zasazen, je neiluzivní, zlatený.

s egyptskými typy). V Itálii a Francii se v menším množství objevují neustále až do 14. století, kdy se tento výjev stává ikonograficky velmi oblíbeným. 15. století je pak charakteristické téměř až necudnou světskostí, s níž ženu s obnaženým hrdlem zobrazuje. Tato obliba bývá dávána do souvislosti s františkánskou mystikou, především se spisem *Meditationes vitae Christi* /kap. VIII., X./ (MÁLE 1922 /pozn. 124/ 147-9; Remigius BÄUMER/ Leo SCHEFFSZYK (ed.): *Marienlexikon*. Herausgegeben im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg E.V., Dritter Band, Regensburg 1991, s. 701-702).

Zvěstování Panně Marii (f. 51^v) [2, 3]

Scéně Zvěstování Panně Marii dominují dvě postavy na tapetovém pozadí, jež z většiny zaplňují prostor celého výjevu. Na pravé straně stojí postava Panny Marie před pulpitem s knihou, umístěným v pravém dolním rohu miniatury, z levého boku pak pokleká před Pannou Marií archanděl Gabriel. Obě postavy mají kolem hlavy svatozář z plátkového zlata. Pohled Marie stále směřuje k hodinkám, rozevřeným na dřevěném pulpitu, jež se právě modlí, k andělovi je tudíž otočená zády. Ruce má zkřížené na prsou. Je oděna do tmavě růžové tuniky a dlouhého modrého pláště se zlatým lemem, který tvoří dvě linie svírající mezi sebou zlaté body. Plášť se na podlaze skládá do bohatých záhybů, které jsou lineárně naznačeny černou linkou a černou a zlatou šrafurou. U obou postav je patrný nelogický vztah drapérie k tělu, Mariiny zkřížené ruce např. nejsou pod pláštěm dostatečně naznačeny, stejně jako andělovy nohy. Marie má dlouhé světle hnědé vlasy, volně splývající na ramena. Jejich vlnitý charakter modelují světlejší a tmavší barevné tóny, nanášené na podkladovou hnědou hmotu. Mariin obličej je mírně oválného tvaru, má přivřené mandlovité oči a do vysokého oblouku sklenuté obočí, které navazuje na podlouhlý, plasticky modelovaný nos. Rty jsou oproti šířce úst úzké – přibližně se rovnají šířce nosu, kterou linie úst přesahuje. Bledost pleti narušují červení zvýrazněné tváře a rty. Archanděl je celý zahalen do růžového pláště se zlatým ornamentem, tvořeným do kruhu uspořádanými zlatými body kolem středu v podobě stejného bodu. Plášť je opět na podlaze bohatě zřasen pomocí tmavě růžových linií a šrafury. Z pláště vystupují modrozlatá křídla. Tvar andělova obličej je též oválného tvaru, ovšem poněkud méně podlouhlého než obličej Mariin, a jeho vlasy – stejné barvy a podobné modelace jako vlasy Mariiny – jsou střední délky a ozdobeny zlatou čelenkou s ozdobou liliovitého tvaru, umístěného v linii nosu. Obočí, nos a ústa anděla jsou tvarovány velmi podobně jako u Marie, jen stín mezi spodním rtem a bradou je výraznější a modelace nosu je lineárnější. Pohledem vzhlíží k Panně Marii. K andělské postavě je připojena přetáčená nápisová páska s andělským pozdravením „*Ave Maria gratia plena...*“ . Na Pannu Marii sestupuje z levé strany holubice Ducha svatého. Na dřevěném pulpitu s otevřenou knihou, předsazeném před Pannou Marií, jsou nápadně vykresleny dřevěné letokruhy. Obě postavy s pulpitem a holubicí jsou předsazeny před modré tapetové pozadí, které je zdobeno zlatými kaligrafickými rozvilinami. Celý výjev je pak zasazen do neiluzivního rámu se zlacenou lištou, přisazenou z vnější strany obrazu.

Navštívení Panny Marie (f. 54^r) [4, 5]

Výjev zachycuje dvě stojící ženské postavy z poloprofilu, Pannu Marii a Alžbětu, zaplňující většinu prostoru miniatury. Jsou zachyceny v okamžiku setkání; ženy stojí proti sobě a podávají si ruce. Postava představující Pannu Marii je oděna do tmavě růžové přepásané tuniky a modrého pláště, který lemují dvě zlaté linie. Tunika je členěna podélnými záhyby, jež jsou formovány tmavě růžovými liniemi a šrafy. Záhyby pláště je pak utvářeny schematictějšími černými liniemi a šrafy. Zpod pláště nepatrně vyčnívá kousek bílé roušky a lemuje tak Mariin obličej a halí její vlasy. Alžběta je zahalena do bílé roušky a šedivého pláště, lemovaným dvěma zlatými linkami propojenými vzorem zubořezu. Její modrá tunika je viditelná pouze díky rukávu vyčnívajícimu zpod volného kratšího rukávu pláště, který je členěn tmavě šedivými šrafy a liniemi. Typika tváří obou žen se zdá být odlišná od předchozí miniatury *Zvěstování* (f.51^r), jejich oválné obličej je nyní členěn jinak utvářeným obočím, jiným tvarem očí a úst: obočí nejsou tak výrazně klenutá, sledují více horizontální linii, ústa nejsou barevně zdůrazněna a linie úst je svedena z horizontální linie do níže položených koutků úst, silnější spodní ret je naznačen výrazným stínem. Tvar obličej je podlouhlejší a oči jsou nyní spíše kapkovité. K vyjádření stáří Alžběty iluminátor využívá šrafovaného stínu k naznačení propadlých tváří. Obě ženy mají svatozář z plátkového zlata. Ženy stojí na travnatém palouku, trsy trávy jsou naznačeny několika vertikálními šrafy tmavšího odstínu zelené. Pokračující střední plán pozadí však tvoří jen zelená plocha, která je přibližně v polovině miniatury oddělena od červené tapety se zlatým dekorem v podobě čtvercových polí, ohraničených třemi liniemi, které jsou vyplněny zkříženými trojitě zakončenými diagonálami.

Narození Krista (f. 60^r) [6, 7]

Výjev *Narození Krista* klade centrální ležící figuru Panny Marie do středního plánu miniatury, sedícího Josefa do levého rohu předního plánu a Ježíška ležícího na kamenném sarkofágu, osla a býka umísťuje do zadního plánu. Panna Marie se zlatenou svatozáří leží na červeném loži vytvarovaném do její siluety, jenž je šrafováno tmavším tónem. Pod hlavou má šedozelený polštář, jenž je modelován světlejším odstínem. Je oděna do tmavě růžové přepásané tuniky a modrého pláště, lemovaného dvěma zlatými rovnoběžnými liniemi se zlatými tečkami uprostřed, a bílé roušky, jimiž má zahalené též vlasy. Zatímco

plášť je členěn mísovitými záhyby, provedenými černými liniemi a černými a zlatými šrafy, tunika a rouška je plastičtěji modelována pomocí barevných přechodů. Rysy obličejů jsou blízké úvodní miniatuře Madony s dítětem: přivřené oči a tvarovaná ústa s bradou jsou těsnými analogiemi (i když vypracování Madony je kvalitnější). Josef, sedící z profilu v levém dolním rohu miniatuře, má přes červenou tuniku přehozen tmavě růžový plášť, lemovaný též dvěma zlatými liniemi s tečkami jako Marie. Přes ramena má přehozenou modrou kuklu, jejíž kapuci nyní nemá na hlavě, nýbrž volně svěšenou. Oproti Josefově tunice a plášti, jejichž záhyby jsou modelovány obdobným způsobem jako Mariina rouška a tunika, je kukla členěna černými šrafy, po způsobu modrého Mariina pláště. Sv. Josef je skutečně zobrazen jako stařec – má šedivé vlasy a vousy, modelované světlejšími a tmavšími barevnými tóny nanášenými na šedý podklad, a výraznou pleš. V ruce svírá hůl, také modelovanou valérovou malbou. Kolem hlavy má zlacenou svatozář. Nahý Ježíšek, se svatozáří tvořenou zlatými paprsky, je umístěn na tumbu, mající funkci jeslí, pokrytou okrovými stébly sena, jež jsou rozprostřena na hnědé podkladové hmotě. Zpoza této tumby se vynořují hlavy osla a býka. Šedivý osel je členěn několika ostrými černými liniemi, zatímco býk je utvářen poněkud plastičtěji hnědými odstíny. Ve výjevu jsou zjevné četné disproporce: např. Mariina levá ruka je neúměrně veliká, Ježíškova horní část těla – nehledě na jeho nelogické zkroucení – je oproti jeho spodním končetinám extrémně vyvinutá. Inkarnát je členěn černými a ostře růžovými šrafy. Všechny tři plány jsou neperspektivně propojeny zelenou plochou značící travnatý povrch, který je výslovněji naznačen několika zvýrazněnými liniemi tvořící trsy trávy v prvním plánu. Přibližně ve výši dvou třetin miniatuře, těsně nad zakončením sarkofágu, zelená plocha končí a začíná tapetové pozadí, jež je tvořeno diagonálním šachovnicovým motivem se zlatými čtvercovými středy.

Zvěstování pastýřům (f. 81^v) [8, 9]

Scéna Zvěstování pastýřům ukazuje tři postavy pastýřů v různých postojích v prvním plánu, ve druhém se rýsují travnaté kopce a ve třetím plánu se na tapetovém pozadí shora miniatuře zjevuje polopostava anděla. První pastýř, oděný do krátkého červeného přepásaného pláště, úzkých růžových kalhot, černých zašpičatělých vysokých bot a zahalený do tmavě modré kukly, je zobrazen v sedící poloze, s rukama schovanými v rukávech pláště – jako by se snažil ohřát. Stojící pastýř uprostřed, v krátkém růžovém přepásaném plášti, červené kukle a kalhotách stejné barvy, je zobrazen zezadu, opírá se o

pastýřskou hůl. Poslední pastýř, vyobrazený z profilu, klečí na jednom kolenu a o druhou pokrčenou nohu si opírá ruku, v níž drží hůl. Je oděn do modrého krátkého přepásaného pláště, červených kalhot a fialové kukly. Všichni tři upínají svou pozornost na archanděla Gabriela se zlacenou svatozáří, který se v polopostavě zjevuje uprostřed horní části miniatury s nápisovým štítkem „*Gloria me...*“. Je oděn do světle růžové tuniky, členěné tmavšími šrafy. Stejně provedené jsou také andělovy světle hnědé vlasy. Všichni tři pastýři zdvihají směrem k andělovi hlavu, klečící pastýř pozdvihá ruku, jako by si clonil zrak před pronikavou září. Obě zobrazené tváře pastýřů zachycují údiv – mají pootevřená ústa a do široka rozevřené oči. Drapérie pastýřů je pojata jednoduše: převládají jednoduché vertikální záhyby pláštěů a horizontální záhyby pokrývek hlav pastýřů. Kalhoty a modrý plášť klečícího pastýře jsou výrazněji valérově modelované, respektující tělesné objemy; pod růžovými kalhotami sedícího pastýře jsou např. patrná kolena. Díky mimice a rozličným postojům pastýřů a směřování anděla shůry působí celá scéna dynamicky. Postavy jsou zasazeny do hornaté krajiny, která – oproti scénám Navštívení (f. 54^r) a Narození (f. 60^r) – není pouze barevnou plochou, snaží se učinit povrch plastičtější a perspektivnější především nuancemi různých odstínů zelené a hnědé a zasazením malých stromů a ovcí do pozadí. Především v zadním plánu se však iluminátorovi v tomto jeho záměru příliš nedaří: ovce i stromy jsou do schematických kopců pouze přilepeni, stejně jako sedící pastýř, který kvůli nešikovné propojení s pozadím jakoby v sedě plul prostorem. Kopcovitá krajina je položena opět na tapetovém pozadí, které je téměř stejného vzoru jako tapeta z výjevu Navštívení (f. 54^r), jen v modrém provedení.

Klanění tří králů (f. 116^r) [10, 11]

Výjev Klanění tří králů zobrazuje skupinu postav, jíž dominuje sedící Panna Marie s Ježíškem na klíně v levém rohu miniatury, ostatní figury – jeden klečící a dva stojící králové – jsou oproti Madoně zobrazení v menším měřítku. Panna Marie se zlacenou svatozáří je oděna do tmavě růžové přepásané tuniky se zlatým lemem, tvarově řešeným stejným způsobem jako na Mariině šatu ve scéně Narození (f. 60^r), a modrého obdobně zlatě lemovaného pláště. Tunika a plášť jsou patrně nejzdařilejší a nejplastičtější drapérii v Hodinkách, vedle zlaté šrafury pláště je použito valérové malby. Je prostovlasá, dlouhé světle hnědé vlasy nezakrývá žádná pokrývka hlavy, jsou řešeny analogicky Mariiným vlasům ve scéně Zvěstování Panně Marii (f. 51^r). Panna Marie sklání hlavu směrem k nahému ležícímu Ježíškovi s paprscitou svatozáří, kterého Marie drží v bílé látce.

Ježíškův pohled směřuje na klečícího starého krále s šedivými vousy a výraznou pleší, oděného do růžového pláště s hermelínem. Tento král je zobrazen jako jediný bez koruny. Vzhlíží k Ježíškovi a podává mu zlatou pixidu. Ostatní dva králové na hlavách liliové královské koruny mají, nevidíme u nich však žádné dary pro Ježíška. Král s tmavými vlasy a vousy, stojící blíže k Panně Marii a Ježíškovi, je oblečen do červeného přepásaného pláště, poslední král, bezvousý, vzpínající ruce k matce s dítětem, je oděn do modrého krátkého přepásaného pláště a úzkých červených kalhot. Drapérie stojících králů jsou členěny vertikálními záhyby, drapérie klečícího pak diagonálními. Záhyby drapérie stojících králů jsou na figury aplikovány velmi plošně a téměř ignorují tělesný objem. Šat všech králů je modelován šrafurou. Je patrné nevyvážené ztvárnění drapérie: kvalita provedení pláště Panny Marie a klečícího krále je vyšší než drapérie zbylých dvou králů. Očividně nezvládnutá proporcionalita dvou stojících králů naznačuje, že tato část výjevu byla zřejmě svěřena méně zkušenému iluminátorovi. Oproti tomu bychom mohli říct, že roucho Panny Marie (i přes nesprávné proporce) se řadí k vůbec k nejzdařilejším drapériím v celých Hodinkách z Knihovny Národního muzea. Skupina postav je zasazena do zelené plochy, která je v necelé polovině ukončena a na níž navazuje červená tapeta se zlatými ornamenty, rozdělenými do čtverců, v nichž se střídají motivy trojitě zakončených rovnoramenných křížků a motivem lilie. Typika tváří postav je nejbližší scéně Zvěstování Panně Marii (f. 51^r), především tvář mladšího vousatého krále je blízká archandělově tváři.

Kaligrafické iniciály

Kaligrafické iniciály [15, 16] se v Hodinkách z Knihovny Národního muzea vyskytují buď jako drobné zlacené iniciálky²⁹⁵ nebo iniciálky provedené černou a modrou tuší.²⁹⁶

Drobné *zlacené iniciálky* jsou vysoké přes dva řádky textu, mají zlacené tělo a jeho vnitřní i vnější pole jsou řešena zjednodušeným filigránem, který je proveden černou²⁹⁷ nebo tmavě modrou²⁹⁸ tuší. Vnitřní pole iniciál je vyplněno povětšinou čtyřlístovým

²⁹⁵ ff. 15^v, 18^v, 20^v, 21^v, 24^v, 31^v, 33^v, 34^v, 35^v, 36^r, 37^v, 40^v, 41^v, 43^v, 44^v, 46^v, 48^v, 49^v, 50^v, 52^v, 55^v, 56^v, 57^v, 59^v, 62^v, 67^v, 71^v, 77^v, 80^v, 83^v, 85^v, 89^v, 91^r, 94^v, 96^v, 103^r, 105^v, 106^v, 109^v, 113^v, 114^v, 120^r.

²⁹⁶ 14^v, 16^r, 20^v, 21^v, 37^v, 42^r, 43^r, 44^v, 45^v, 46^v, 46^r, 48^r, 49^r, 50^v, 56^v, 58^r, 61^v, 65^v, 70^v, 73^v, 79^r, 80^v, 80^r, 82^v, 84^r, 87^v, 90^v, 91^v, 92^r, 96^r, 98^r, 99^v, 102^r, 107^v, 110^r, 114^v, 114^r.

²⁹⁷ ff. 1r, 15^v, 18^v, 20^v, 21^v, 24^v, 31^v, 33^v, 34^v, 35^v, 37^v, 40^v, 41^v, 44^v, 49^v, 56^v, 57^v, 58^r, 62^v, 67^v, 76^r, 77^v, 80^v, 83^v, 85^v, 94^v, 96^v, 114^v.

²⁹⁸ ff. 36^r, 43^v, 46^v, 48^v, 50^v, 52^v, 55^v, 59^v, 71^v, 80^v, 85^v, 89^v, 91^r, 103^r, 105^v, 106^v, 109^v, 113^v, 120^r.

květem a silně abstrahovanými akantoidy. Vnější pole opisuje tělo iniciály a je tvořeno obloučky, kapkovitými útvary a volutami, z nichž vybíhají drobné bičíky. Z levého boku se často²⁹⁹ vnější pole iniciály připojuje k pravoúhle ohraničené nitkové arabesce v borduře, která pokrývá celou výšku zrcadla textu. Arabeska je tvořena kreslenými rostlinnými rozvilinami, jež z větší části odpovídají dekoru v bordurách (viz výše).

Drobné *kaligrafické červeno-modré iniciály [17, 18]*, ve velikosti přes dva řádky textu, jsou v rukopise užity celkem na třiceti sedmi místech.³⁰⁰ Tělo je provedeno modrým inkoustem v minuskulním tvaru. Z těla některých iniciál vybíhají kaudy ukončené bobulí. Vnitřní pole je vyplněno abstrahovanými akantoidy („*převislými bobulemi na vysokém stonku*“³⁰¹) s hladkou konturou, které jsou sdružené do stylizované palmety. Celý tento útvar je uzavřen ve dvojité lince opisující tvar těla iniciály. Vnitřní pole je provedeno červenou tuší, stejně jako vnější pole iniciály. To se skládá z jednoduché či dvojité linky opisující tvar těla iniciály a na ní posazených dalších tvarů: kapek, obloučků, volut a bičků. Červený filigrán expanduje dále do bordur ve třech dlouhých lianovitých liniích zakončených bičíky, probíhajících podél zrcadla textu, přibližně přes šest řádků. Na tyto vertikální linky jsou nasazeny z levého boku kapky „*jako šňůry perel*“³⁰² a akantoidy na krátkém stonku stáčené do spirály, z nichž vyrůstají trojitě bičíky.³⁰³ Dva krajní bičíky bývají zakončeny bobulí, prostřední bičík pak bobulí zježenou. Ostatní jednoduché bičíky vyrůstají z kapek a jsou zakončeny bobulí, smyčkou či spirálou. Část filigránu vyčnívající ze zrcadla textu je tvořena dřikem ukončeným vybíhajícími bičíky, které vyrůstají též z celé délky dříku, obrostlé kapkovitými útvary.

4. 2. 3. Pokus o upřesnění datace a zjištění původu

Katalog Knihovny Národního muzea datuje hodinky do doby po polovině 15. století a určení provenience ponechává neznámé. Neautorizovaný strojopis ve francouzském jazyce (pocházející z knihovny prof. dr. Ototzkého, vedený pod signaturou č. 10), jenž se

²⁹⁹ ff. 15r, 18r, 20r, 21r, 24r, 31r, 33r, 34r, 35r, 37r, 40r, 41r, 44r, 49r, 56r, 57r, 62r, 67r, 77r, 80r, 83r, 85r, 94r, 96r, 114r

³⁰⁰ 14^v, 16^f, 20^v, 21^v, 37^v, 42^f, 43^f, 44^v, 45^v, 46^v, 46^f, 48^f, 49^f, 50^v, 56^v, 58^f, 61^v, 65^v, 70^v, 73^v, 79^f, 80^v, 80^f, 82^v, 84^f, 87^v, 90^v, 91^v, 92^f, 96^f, 98^f, 99^v, 102^f, 107^v, 110^f, 114^v, 114^f.

³⁰¹ Jan KVĚT *Kreslený filigrán v rukopisech XII.-XIV. století. Studie vzniku a forem lineárního ornamentu*, Praha 1924, 94.

³⁰² *Ibidem*, 106.

³⁰³ Jan Květ poukazuje na původ stylizovaných akantoidů: vyvinuly se z akantu, jenž býval zdoben právě bičíky. Ty dodávaly – coby aluze na pestíky – akantům podobu květů. (KVĚT 1924 /pozn. 301/ 97).

odvolává na významného znalce abbého Victora Leroquaise³⁰⁴, který prý tento rukopis zkoumal, nazývá rukopis „*Livre d'heures /français/*“ a datuje vznik textu rukopisu do 14. a iluminací do 15. století. Nazývá hodinky „*français*“, jelikož je po provedeném zkoumání přesvědčen o jejich užívání v severní Francii, konkrétně v Rennes, městě ve východní Bretani. Leroquais se v souvislosti se vznikem těchto hodiněk vyjadřuje o dvou fázích vzniku; první fázi klade do Francie 14. století, kdy vznikl text i iluminace, druhou pak do vlámského prostředí 15. století, kdy byly iluminace vyňaty a nahrazeny novými. Tuto hypotézu by mohla potvrzovat skutečnost, že části textů chybí – vždy ta část mezi miniaturou a textem následujícím na dalším foliu, což lze vysvětlit výměnou folia s miniaturou, na jehož versu se dříve nacházel chybějící text, a následným přidáním folia s miniaturou bez doplnění versa příslušným textem.³⁰⁵ Leroquais dále rozvíjí úvahy o určení provenience, konkrétně se snaží určit, za jakého vlastníka mohly tyto změny nastat a co ho k výměně miniatur vedlo. Přesnou odpověď nám však nedává: pro 15. století, kdy onu změnu předpokládá, totiž není znám žádný písemný pramen ani značka či poznámka vlastníka v Hodinkách z Knihovny Národního muzea. Na první straně kalendáře si však můžeme povšimnout sotva viditelné stopy nějakého zápisu (f. 1^r), jenž byl pečlivě vyškrábán. Nalezneme zde až podpis a poznámku z pozdější doby: „*Escuier Robert Merrand, 1642*“ (59^r)³⁰⁶ a zápis pravděpodobně z 19. století³⁰⁷ „*Heures latines sur vélin très anciennes des Bouillons prêtres*“, nacházející se na přední předsádce. Leroquais dokonce navrhuje jistou souvislost mezi četnými motivy lilie na tapetě ve scéně Klanění tří králů se znakem bourbonských vévodů (zlaté lilie na modrém poli diagonálně přečatém červeným pásem)³⁰⁸. Lilie však obsahovali i znaky jiných rodů, především rodu Valois.³⁰⁹

³⁰⁴ Abbé Victor Leroquais, autor mnohasvazkové publikace *Les Livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale* (1927) a dalších, které shromažďují popisy rukopisů breviářů, misálů, sakramentářů a jiných liturgických knih. Jeho díla pocházejí z doby od 20. do 40. let 20. století. Autor popisu se odvolává na dnes nám již neznámý Leroquaisův „Dodatek 3“ z roku 1932, který sepsal v Paříži.

³⁰⁵ Např. penitencialní žalmy začínají až od půlky devátého verše žalmu č. 6: „*Discedite a me omnes, qui*“ ještě chybí, text začíná až následujícím „*operamini iniquitatem: quoniam exaudivit Dominus vocem fletus mei*“. Text Oficia za zemřelé začíná až posledním veršem žalmu č. 114 „*Placebo Domino: in regione vivorum*“. Podobně je tomu také v ostatních textech následujících za miniaturou, na některých místech začínají texty dokonce v polovině slova – viz pozn. 276, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 288, kde naznačují chybějící texty třemi tečkami.

³⁰⁶ Ve staré francouzštině znamená „*escuier*“ nižšího šlechtice. Z latinského pojmu *scūtārius*, který označoval držitele půdy.

³⁰⁷ DRAGON 2007 (pozn. 268).

³⁰⁸ Bourbonský rod je vedlejší linií rodu Kapetovců. Patřila jim panství ve střední Francii s centrem Bourbon l'Archambaut. S francouzským královským rodem se spojil roku 1276, kdy se provdala bourbonská dědička Beatrix Burgundská za Roberta z Clermontu, syna Ludvíka IX. svatého. Prvním Bourbonem, který nastoupil na francouzský trůn, byl navarrský král bourbonského původu Jindřich III. jako Jindřich IV roku 1598 (Michael MACLAGAN/ Jiří LOUDA: *Lines of Succession. Heraldry of the Royal Families of Europe*, London 1981, 126-133, Table 63, 65).

Leroquais dále předkládá – byť s naznačenou nedůvěrou v pravdivost této své zmínky – možný výklad postav sv. Josefa ve scéně Narození a starého klečícího krále ve scéně Klanění tří králů jako kryptoportréty objednavatele. Tyto dvě postavy jsou si totiž velmi podobné – oba mají výraznou pleš a šedivé vousy, jejich postavy jsou zavalitější, jsou zobrazeny z profilu, mají obdobné rysy. Podle Leroquaise je v nich možné spatřovat jistou individualizovanou podobu: zmiňuje domněnku o ztotožnění těchto postav s Ludvíkem XI. (1423–1483), o němž bylo známé, že byl zavalitý a velmi brzy ztratil vlasy a že se každý den modlil hodinky. Takovýto argument však nic nemění na arbitrnosti propojení Ludvíka XI. s postavami starých mužů – pro jejich charakterizaci jako kryptoportrétů nelze shledat přesvědčivější důvod, pro vyjádření stáří se vždy užívalo těchto prostředků (pleš, šedivé vlasy). Nebylo také nijak neobvyklé využívat stejně typizovanou postavu pro ztvárnění dvou různých identit v jednom rukopise.³¹⁰ Leroquais uzavírá, že ať už se o výměnu miniatur zasloužil kdokoli, nejpravděpodobnějším důvodem byla nepříliš vysoká kvalita miniatur; předpokládá také, že mohly být vyvedeny v grisaille³¹¹.

Jelikož písemné prameny, které by pomohly určit původ a dataci rukopisu, chybí, je třeba se obrátit k samotnému rukopisu a jeho výzdobě. Právě skrze ni se pokusím pomocí stylové a ikonografické analýzy dataci a původ upřesnit.

Na rozdíl od konzervativnosti ornamentální výzdoby bordury f. 13^r [1] představuje naopak celostranná figurativní *miniatura Madony* na témže foliu značný časový skok: ze stylového hlediska je patrné, že miniatura čerpá z předloh, které časově překračují stylovou vrstvu Rogiera van der Weyden, Petra Christa, a možná i Huga van der Goes, jehož madony mají ještě příliš protáhlé tváře a ostré rysy. Za nejbližší stylovou vrstvu považují spolu s Victorem Leroquaisem³¹² styl vycházející z Hanse Memlinga³¹³, který

³⁰⁹ Rod Valois je vedlejší linií rodu Kapetovců. Královským rodem se stal roku 1328, kdy usedl na trůn Filip, syn zakladatele rodu Karla z Valois, jako Filip VI. Hlavní rodová linie vymřela roku 1498, nastupuje vedlejší větev Valois-Orléans, poté roku 1515 Valois-Angoulême. Roku 1589 vymírá rod Valois v mužské linii a na francouzský trůn nastupuje rod Bourbonů (MACLAGAN/ LOUDA 1981 /pozn. 308/ 126-133, Table 63, 65, 67).

³¹⁰ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 205.

³¹¹ Leroquais tak vyvozuje ze své expertízy, která spojuje původní miniatury s miniaturami ze sbírky rytin *L'Art pour tous* Gélis-Didota (1896), které jsou provedeny v grisaille. Říká, že ony ztracené miniatury byly kopírovány podle vzorů uchovaných v této sbírce rytin. Leroquais píše, že jsou „*le même format, le même écriture, les même décoration, et toutes les miniatures trouvent ces places conformément...*“, tedy že jsou „*stejného formátu, stejného rukopisu, výzdoby a že jsou všechny miniatury stejným způsobem rozmístěny v textu*“.

³¹² Ve francouzském strojopise přiloženém k rukopisu je obsažena teze Victora Leroquaise i autora strojopisu o připsání miniatury iluminátorovi vycházejícímu ze stylu Hanse Memlinga.

³¹³ Také abbé Victor Leroquais se přiklání připsání stylu Hodinek z Národního muzea Memlingově stylové vrstvě.

navazuje na Eyckovské půvabné typy tváří plných tvarů. Velmi charakteristickým znakem je mírně skloněná hlava, polozavřené oči zdůrazňující víčka a výrazné linie přivřených očí, ostré, vysoce do oblouku klenuté obočí, jemný podbradek a úzká ústa stylizovaná do nepatrného, jemného úsměvu. Memlingova Madona z Clevelandu [71]³¹⁴ obsahuje kromě výše zmíněné typiky tváře také další paralely, jako např. úsek roušky, jímž přidržuje Ježíška, nebo silnější zvrásněný krk či pramen vlasů, jenž vyčnívá zpod roušky na rameno. Madonu z Clevelandu s Madonou z Hodinek Knihovny Národního muzea spojuje také celkové odění Panny Marie, skládající se z bílé roušky a červeného pláště, a z obdobné záhybové arabesky, vytvořené rouškou nad odhaleným ňadrem, což je však motivem vycházejícím již od Rogiera van der Weyden [72].³¹⁵ Četné paralely lze nalézt také u Memlingových (pravděpodobných) žáků: u Mistra Legendy sv. Uršuly, na jehož Diptychu s Madonou a třemi donátory [73]³¹⁶ lze konstatovat blízkou typiku Ježíška, stejně jako na Madoně Mistra Legendy sv. Lucie.³¹⁷ Ve většině svých výjevů s madonami Memling a jeho následovníci zobrazují iluzivní průhled do krajiny, který od madony v popředí oddělují chrámovou oponou, látkou či jinou přepážkou – např. Madona Mistra Legendy sv. Uršuly [74].³¹⁸ Autor iluminací si zjevně vypůjčoval – a často také kvalitně napodobil – motivy od nejkvalitnějších dobových mistrů (Memlinga), které však již skládá poněkud neuměle, aditivně a mnohde nelogicky. Například jisté drapérijní motivy jsou mechanicky přebírány zřejmě méně schopným malířem, a dochází tak k výrazným nedorozuměním v proporcích postav, v celkové logice vztahu těla a drapérie a v členění drapérie. Mnohé motivy – jako např. líbezný obličej Panny Marie nebo krajina v pozadí – však stále udržují svoji formu a uchovávají tak motivy kvalitních děl mistrů. Zejména provedení krajiny ukazuje ke značnému pochopení kvalitních předloh. Tato charakteristika platí zčásti také o následujících výjevech (ff. 51^r, 54^r, 60^r, 81^r, f. 116^r, 42^r).

Miniatura **Zvěstování Panně Marii** Hodinek z Knihovny Národního muzea (f. 51^r) [2, 3] je typem Zvěstování, kdy Marie stojí a archanděl klečí. Tento ikonografický motiv se nejdříve vyskytuje v Itálii ve 13. století (např. Simone Martini), později také ve Francii (Jean Pucelle, Mistr Hodinek maršála Boucicauta, Mistr Hodinek z Bedfordu). Inspiračním zdrojem tomuto typu je údajné literární dílo *Meditationes de vitae Christi*,

³¹⁴ Madona z Clevelandu, kolem 1478, Cleveland, Cleveland Museum of Art (in: www.wga.hu).

³¹⁵ Madona, levé křídlo Diptychu Laurent Froimonta, 60. léta 15. století, Caen, Musée des Beaux-Arts (in: Max FRIEDLÄNDER: Verhaegen Rogier van der Weyden and the master of Flémalle, comments and notes Nicole Verone, Leyden 1967).

³¹⁶ Diptych s Madonou a třemi donátory, 1486, Antwerpy, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (in: www.wga.hu).

³¹⁷ Madona, kolem 1480, Brugge, Sint Jacobskerk (in: www.wga.hu).

³¹⁸ Madona, 1480-1500, soukromá sbírka (in: www.wga.hu).

údajně sepsané sv. Bonaventurou (pravděpodobněji je autorem anonymní františkán ze 13. století), podle nějž nejprve poklekne archanděl před Marií a následně, při Mariině odpovědi „*Ecce ancilla domini*“, pokleká také Panna Marie před andělem.³¹⁹ Díky zobrazenému pulpitu se můžeme domnívat, že se scéna odehrává v Mariině pokoji. Toto prostředí, spolu s okamžikem vyrušení Panny Marie z modlitby hodinek, které drží v ruce nebo jsou položeny na pulpitu (v Hodinkách z Knihovny Národního muzea jsou položeny na pulpitu), je pro scénu Zvěstování běžněji užíváno od konce 14. století.³²⁰ Typika zobrazení Panny Marie a archanděla vychází zřejmě již z vrstvy Mistra z Flémalle, u nějž je dominantní mohutnost rouch a hra záhybů drapérie u obou postav. Tento výrazný motiv pak nacházíme také ve Zvěstování Gentského oltáře bratří van Eycků,³²¹ kde je také nápadný motiv zkřížených rukou Panny Marie. Tento styl bohatých rouch je evidentně napodobován i v miniatuře Hodinek z Národního muzea, ovšem se značnou neobratností: především u archandělova roucha jde o nelogické přejímání záhybových motivů, které používá na nevhodných místech a způsobem, jenž hmotností figury neodpovídá. Např. záhyb na andělově roušce, mající značit jeho poklek a vymodelovat drapérii kolem pokrčené nohy, zůstává spíše grafickou ozdobou na nepatřičném místě [2, 3]. Ještě patrněji pak lze tento jev doložit na zmačkané spodní části pláště, která místo aby byla po vzoru Mistra z Flémalle, Rogiera van der Weyden nebo Huga van der Goes zobrazena jako dlouhý převis pláště, který je v bohatých pomačkaných záhybech rozprostřen po podlaze za postavou a činí ji tak monumentálnější a majestátnější, je iluminátorem Hodinek z Knihovny Národního muzea použita spíše jako nezdařená arabeska, graficky rozčleněná naučenými liniemi. Tato arabeska je o něco zdařileji zapracována do Mariina roucha, ovšem problém zůstává stejný: záhyby drapérie příliš nerespektují objem postavy a logiku zmačkaných skladů na podlaze. Jsou pokusem o geometrické přenesení imitovaných linií záhybů předlohy. Červené roucho archanděla Gabriela zdobené zlatým ornamentem se pokouší o zjednodušenou formu bohatých purpurových brokátových rouch, které se velmi často vyskytují na vyobrazeních archanděla Gabriela při Zvěstování především u vlámských malířů po způsobu Jana van Eycka [81]³²² od poloviny 15.

³¹⁹ Giotto a další italsí malíři Ducenta a Trecenta proto malují často také Pannu Marii v pokleku (MÁLE 1922 /pozn. 124/ 29).

³²⁰ Gertrud SCHILLER (ed): *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966-1991, Bd. 1, 57. Podle Émila Mâla je tento motiv inspirován náboženskými divadelními mystériemi: právě v těchto představení bývalo Zvěstování zasazováno do pokoje či později do oratoře či kaple Panny Marie (MÁLE 1922 /pozn. 124/ 74).

³²¹ Katedrála sv. Bavona, Gent, 1432.

století.³²³ Kaligrafické rozviliny použité na tapetě byly běžně užívány od doby před polovinou 14. století [75],³²⁴ ve franko-vlámské oblasti přežívaly však velmi dlouho, i v době po polovině 15. století se s nimi setkáváme ještě dosti běžně – např. u bruggská dílny Mistra Vrelanta v 60.-70. letech 15. století [76].³²⁵

Také na iluminaci *Navštívení Panny Marie* (f. 54^r) [4, 5] se vyskytují na drapériích stejné nedostatky jako v předešlých miniaturách, např. lze rozeznat pokusy o kaskády a mísovité záhyby. Jestliže záhyby na rouchu Panny Marie ukazují alespoň pokus aplikovat starší drapérijní schéma, např. motiv přidržování cípu pláště rukou, jehož výsledkem jsou ony naznačené mísové záhyby a spadající cíp pláště v kaskádu, pak u Alžbětina roucha již nelze nalézt ani tento pokus, pouze ve spodní části pláště vidíme tápající snahu o zachycení objemu nohou. Nesrozumitelné spojení cípu Alžbětina roušky s pláštěm Panny Marie chápou jako pokus vyjádřit propojení rukou obou žen, jež mají přikryty rouškou (Alžběta) a pláštěm (Marie) – ženy jsou k nám totiž otočeny z poloprofilu, rozeznatelná je však pouze jedna jejich ruka, na místě očekávané druhé ruky se však vyskytuje tento zvláštní drapérijní útvar. Miniatura využívá staré schéma Navštívení, mající počátky již v 6. století³²⁶, s nímž se v 15. století hojně setkáváme v oblasti severní Francie a jižního Nizozemí.³²⁷ Avšak právě zde se v této době setkáváme také s variantou kompozice Navštívení, kdy si obě ženy nepodávají ruce (typické spíše pro Itálii), nýbrž kdy vzájemně pokládají ruce na břicho té druhé, chtějíce tak pozdravit očekávaného Ježíška a Jana Křtitele [77].³²⁸ S vkládáním rukou se setkáváme ve franko-vlámské oblasti spíše méně často, např. v *Hodinkách* ze třetí čtvrtiny 15. století z oblasti Hinaut [78].³²⁹ Použití tapetového pozadí v Navštívení z Hodinek Knihovny Národního muzea představuje konzervativní motiv³³⁰ – v době jejich předpokládaného vzniku (viz níže) se v kompozici Navštívení výrazně prosazuje řešení s iluzivním pozadím.³³¹

³²² Zvěstování, Jan van Eyck, National Gallery of Art, Washington, D.C. (in: Jarmila Vacková: Van Eyck, Praha 2005, 183)

³²³ Charles D. CUTTLER: Northern Painting. From Pucelle to Breughel. Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries, New York 1968, 136; PANOFSKY 1971 (pozn.47) 354.

³²⁴ Charles STERLING: La peinture française. Les primitifs, Paris 1938, 25 (Např. *Hodinky Jany Navarrské* /1336-1340/, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouv. acq. lat. 3145).

³²⁵ f. 15v, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1987 (in: PÄCHT/ JENNI / THOSS 1983 /pozn. 22/, Tafel IX.).

³²⁶ SCHILLER 1966-1991 (pozn. 320) 66.

³²⁷ Ibidem 65-67; BÄUMER/ SCHEFFCZYK 1991 (pozn. 294) 117-121. MÂLE 1922 (pozn. 124) 73.

³²⁸ Ilustrativní příklad: Rogier van der Weyden: *Navštívení*, kolem 1445, Leipzig, Museum der Bildenden Künste (in: CUTTLER 1968 /pozn. 322/ 110); SCHILLER 1966-1991 (320) 67.

³²⁹ *Hodinky* z Oxfordu, f. 109r, Oxford, Bodleian Library, MSS. 1952.

³³⁰ Např. iluminátor Guilbert z Metz ve svých jihonizozemských *hodinkách* (1420-1430) také zobrazuje setkání žen na travnatém palouku s tapetovým pozadím (f. 49r, soukromá sbírka in: PLOTZEK 1987

Typ kompozice *Narození Krista* (f. 60^r) [6, 7] použitý v Hodinkách z Knihovny Národního muzea se objevuje již od poloviny 13. v italském deskovém malířství³³²; např. Duccio (1308-11)³³³ užívá obdobné rozvržení hlavních postav, červeného lože kolem ležící Panny Marie i Ježíška v jeslích se zvířaty v zadním plánu. Kompozici dále využívá např. freska v horním kostele S. Francesco v Assisi (90. léta 13. století), kde se navíc vyskytuje onen motiv sarkofágových jesliček, jež se zachovaly např. také v díle přibližně o sto let pozdějším Bartola di Frediho (kolem 1383)³³⁴. Ježíšek se pak také od poloviny 13. století objevuje u Panny Marie na loži a jesličky zůstávají prázdné. Motiv Ježíška položeného na sarkofágových jesličkách měl původně eucharistickou symboliku (Ježíšek měl odkazovat na eucharistii, jež je na oltáři obětována), která vznikla ve 12. století.³³⁵ V patnáctém století je však běžnějším a dobově charakterističtějším typem kompozice Narození, který se inspiroval františkánskou mystikou³³⁶ a Zjeveními sv. Brigity švédské³³⁷: typ adorace dítěte Pannou Marií, sv. Josefem, případně pastýři.³³⁸ Běžnými se také staly motivy vypůjčené z apokryfů.³³⁹ Mezi těmito typy zobrazení se však starý typ kompozice, užitý v Hodinkách Národního muzea, opět objevuje i v 15. století. Narození stejného typu je použito např. v nizozemských hodinkách z Antwerp z doby kolem 1400³⁴⁰. Také Hodinky z Cambridge (z doby kolem roku 1450)³⁴¹ ukazují tumbu, která je však prázdná, a Ježíška v náručí Panny Marie, jež leží ve stejné poloze na obdobném červeném loži; kompozice je analogická, sv. Josef v sedě pospává, zvířata jsou schována za tumbou a celá kompozice je zasazena do travnaté plochy a tapetového pozadí.

/pozn. 7/ 21; [79]), stejně jako iluminátor Hodinek Johanky z Ravenelle, f. 37r, Uppsala, Uppsala Universitetsbibliotek, ms. C 517e (in: SANDGREN 2002 /pozn. 172/ 41).

³³¹ Scéna Navštívení se často umísťuje do krajiny s nejrůznějšími stavbami – např. v Hodinkách z Paříže nebo z oblasti Loiry, 1460-70, f. 58r, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987 /pozn. 7/ 141, [80]) nebo v Jihonizozemských hodinkách, f. 61r, 1475-80 (soukromá sbírka, in: Ibidem 199) nebo v deskové malířství např. u Dierica Boutse, kolem 1445, Madrid, Museo del Prado.

³³² SCHILLER 1966-1991 (pozn. 320) 84.

³³³ Washington, National Gallery of Art.

³³⁴ Řím, Pinacoteca Vaticana.

³³⁵ SCHILLER 1966-1991 (pozn. 320) 85.

³³⁶ Především spisem anonymního františkánského mystika (údajně sv. Bonaventura): *Meditationes vitae Christi*.

³³⁷ Hans AILI (ed.): *Sancta Brigitta, Revelationes*, Stockholm 2002.

³³⁸ MÁLE 1922 (pozn. 124) 176.

³³⁹ SCHILLER 1966-1991 (pozn. 320) 88-90; MÁLE 1922 (pozn. 124) 76, např. sv. Josef ohřívající mléko, zašívající ponožky, sušící plenky, nad ohněm v typu souhrnně nazvaném *nutrion Domini*. Např. teolog John Gerson (+1426) se zasazuje o uctívání této Josefovy role ochránce Panny Marie a Ježíška (MÁLE 1922 /pozn. 124/ 200). Od 15. století je Josef zobrazován ve scénách Narození také se svíčkou či lucernou, jejíž světlo chrání před větrem

³⁴⁰ f. 51r, Antwerp, Museum Mayer van den Bergh, MS. 28.

³⁴¹ f. 126r, Cambridge, Cambridge University Library, MS 3-1954.

Miniatury Navštívení (f. 54^f) a Narození (f. 60^f) z Hodinek Knihovny Národního muzea tedy vykazují motivy italizující, jež byly ve své době spíše konzervativní. Z uvedených typologických analogií je patrné, že užití konzervativních kompozičních typů nebylo jevem ojedinělým [78, 79].

Na *Zvěstování pastýřům* (f. 81^f) [8, 9] Hodinek z Knihovny Národního muzea jsou patrné náznaky zobrazení krajiny v pozadí, iluminátor se pokouší o plastičtější a perspektivnější ztvárnění než u ostatních miniatur (kromě iluminace Madony, f. 13^f). Zvěstování pastýřům jako samostatný typ známe až od 14. století, kdy se vyčleňuje ze scény Narození Krista (o tuto změnu se opět ponejvíce zasazuje františkánská spiritualita).³⁴² Objevuje se např. v dílně Mistra Hodinek maršála Boucicauta v druhém desetiletí 15. století [88],³⁴³ zcela běžně se s ním setkáváme v knižní malbě 2. poloviny 15. století a 1. půle 16. století.³⁴⁴ Pravidelněji se vyskytuje počet tři pastýřů, méně pak pouze dvou či čtyř.³⁴⁵ Za ikonografické analogie lze označit např. Zvěstování pastýřů Hodinek Johanky z Ravenelle [98]³⁴⁶ nebo Hodinek vévody z Bedfordu,³⁴⁷ který zobrazuje dva pastýře, z nichž si jeden cloní rukou tvář před září, která vychází od anděla (v Hodinkách z Národního muzea se tyto paprsky nenacházejí) s nápisovým štítkem „*Gloria in excelsiis Deo*“. Dále také např. Pařížské hodinky z 60. let 15. století od Mistra Françoise obsahují tento ikonografický typ: tentokrát však ukazují pastýře tři, z nichž také jeden sedí a cloní si oči.³⁴⁸ Anonymní mistr z Paříže nebo oblasti Loiry kolem roku 1460 [82]³⁴⁹ zobrazuje – stejně jako Hodinky z Knihovny Národního muzea – jednoho z pastýřů zezadu.³⁵⁰ Kompoziční typ Zvěstování pastýřům, jenž je použit v Hodinkách Knihovny Národního muzea, je tedy oproti typům Navštívení (54^f) a Narození Krista (f. 60^f) vzhledem

³⁴² SCHILLER 1966-1991 (pozn. 320) 97.

³⁴³ f. 67r, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 22 (in: www.getty.com).

³⁴⁴ SCHILLER 1966-1991 (pozn. 320) 97.

³⁴⁵ Ibidem 96.

³⁴⁶ Hodinky Johanky z Ravenelle, f. 55r, počátek 15. století, Uppsala, Uppsala Universitetbibliotek, ms. C 517e (in: SANDGREN 2002 /pozn. 172/ 41).

³⁴⁷ f. 69r, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987 /pozn. 7/ 145).

³⁴⁸ f. 85v, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 13240 (in: PÄCHT/ JENNI/ THOSS 1983 /pozn. 22/ Abb. 6).

³⁴⁹ Latinské hodinky, 63v, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987 /pozn. 7/ 140).

³⁵⁰ Stejně ikonografické schéma dále užívá např. Mistr černé modlitební knihy (f. 85v, kolem 1460, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 12340, in: PÄCHT/ JENNI/ THOSS 1983 /pozn. 22/ Abb. 178), anonymní jihonizozemský mistr (f. 82r, 1475-1480, soukromá sbírka, in: PLOTZEK 1987, kat. č. 63), Mistr Houghtonských miniatur (1482, Los Angeles, Paul Getty Museum, Ms. 60) nebo Stein Quadriptych (Simon Bening, 20. léta 16. století, Bruggy, in: KREN/ McKENDRICK 2003 /pozn. 20/ 458, [99]).

k předpokládané době vzniku iluminací aktuálním typem pro severní Francii a jižní Nizozemí, který využívají také umělci gento-bruggské školy [83].³⁵¹

Scéna *Klanění tří králů* (f. 116^r) [8, 9] v Hodinkách z Knihovny Národního muzea odkazuje z hlediska kompozice na konzervativní předlohy. Kompoziční rozvržení, kdy jsou zobrazeny dvě odlišné skupiny postav – dominantní postava Panny Marie s Ježíškem na klíně a skupina tří králů – je však zcela běžným kompozičním typem po celé 15. století pro franko-vlámskou oblast.³⁵² Také motiv liliových korun na hlavách králů, se stylizovanými liliemi do bobulovitých útvarů, je čerpán ze starší tradice, běžně se s nimi setkáváme ve 14. století, např. v díle Jeana Pucella.³⁵³ Využívání těchto starších předloh korun nebylo pro 15. století neobvyklé, vidíme je např. ve scénách Klanění tří králů v Hodinkách Jeana Papincourta (1440-50) z pařížské oblasti [84]³⁵⁴ nebo v Pařížských hodinkách (kolem 1450) [85]³⁵⁵, které se shodují též v kompozici. Klečícímu králi v Hodinkách Knihovny Národního muzea – oproti dvěma stojícím králům – chybí koruna, což mohlo být způsobeno nedůsledným převzetím rozšířeného ikonografického motivu, kdy král, který je zobrazen v pokleku před Ježíškem sundává na důkaz vzdávání úcty a pokory korunu, symbol své moci. Sundaná koruna pak bývá zobrazena na zemi vedle krále.³⁵⁶ Tento poslední detail byl však patrně v námi zkoumaných Hodinkách opomenut. Stejný motiv vidíme také např. v Hodinkách z Paříže nebo severní Francie Mistra Jakuba Lucemburského (1460-70) [86].³⁵⁷ Záhybový systém roucha Panny Marie (oproti rouchu klečícího krále i zcela nezvládnutým drapériím ostatních králů) ukazuje na tehdejší moderní předlohy, za které – usuzujeme-li podle eliminace ostře zalamovaných záhybů a jistého zklidnění jejich rytmiky – bychom mohli považovat stylovou linii Huga van der Goes (1440-1482) [87]³⁵⁸ Na miniatuře Klanění v Hodinkách z Knihovny Národního muzea můžeme dobře vysledovat skládání starších (roucho klečícího krále, typ liliových

³⁵¹ Např. Mistr Houghtonských miniatur, před 1482, Los Angeles, Paul Getty Museum, Ms. 60 (in: KREN/McKENDRICK 2003 /pozn. 20/ 172).

³⁵² SCHILLER 1966-1991, 121.

³⁵³ PANOFSKY 1971 (pozn. 47) 35-41; STERLING (pozn. 323) 23-25; CUTTLER 1968 (pozn. 322) 8-12.

³⁵⁴ Latinské hodinky, f. 66r, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987 /pozn. 7/ 112).

³⁵⁵ Latinské hodinky, f. 62v, soukromá sbírka (in: Ibidem 114). Na tomto výjevu v Pařížských hodinkách je patrně velmi podobné odění králů s Hodinkami z Knihovny Národního muzea: klečící prošeďivělý král s pleší je rovněž oděn do královského hermelínu, král stojící blíže k Panně Marii má tmavé vlasy a vousy a je oděn do červeného pláště. Poslední král je bezvousý a jeho husté vlasy mu podobným způsobem vyčnívají zpod koruny. Je také oděn do krátkého modrého přepásaného pláště a úzkých červených kalhot a černých bot.

³⁵⁶ ROYT 2006 (pozn. 180) 113.

³⁵⁷ Latinské hodinky, f. 70v, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987 /pozn. 7/ 118).

³⁵⁸ Např. Hugo van der Goes, Adorace, kolem 1480, Berlin, Staatliche Museen (in: CUTTLER 1968 /pozn. 322/ 158).

korun králů, konvenční kompozice, hieratická perspektiva) i dobově aktuálních předloh (drapérie Panny Marie).

Typ *malovaných ornamentálních iniciál* užitých v Hodinkách Knihovny Národního muzea, jejichž těla jsou pokryta bílou kresbou, tvořící křížky a palmetový útvar, a jejichž vnitřní pole bývají vyplněna rostlinným dekorem a vnější pole tvořena zlatým pravoúhlým polem, se běžněji objevuje již ve druhé třetině 14. století, např. v Hodinkách Jany Navarrské [89],³⁵⁹ stejně jako v Hodinkách z pařížské dílny Mistra maršála Boucicauta (1415-20) [88]³⁶⁰ nebo u iluminátorů gento-bruggské školy na samém konci 15. století, např. v díle Vídeňského mistra Marie Burgundské.³⁶¹ Obě tyto typologické analogie [88, 89] mají tělo iniciály pokryto obdobnou bílou kresbou. Za bližší analogii k malované ornamentální iniciále D na f. 47^r Hodinek Knihovny Národního muzea lze označit např. iniciálu z Hodinek z pařížské nebo rouenské dílny (kolem 1470) [90],³⁶² především k jejímu vnitřnímu poli: je vyplněno hrotitými trojlisty vyrůstajícími ze středového prstence, střídavě červené a modré barvy. Vertikální částí iniciály D se však neshoduje – není vyplněna bílou kresbou tvarovanou do křížku zakončeného trojlistem, nýbrž pospojovanými vertikálními liniemi. Ornamentální iniciála D z Hodinek z Paříže nebo Le Mansu (1415-20) [91]³⁶³ je analogicky připojena tělem k rámu zrcadla a zlatým vnějším polem ke zlacené liště: tělo iniciály vybíhá z konců oblouku D ve výrazných obloucích spolu s paralelními výběžky ze zlaceného vnějšího pole iniciály do bordury a následně se vrací a mění se ve vertikální žerď ubíhající podél zrcadla textu. Zmíněný příklad malované ornamentální iniciály D na **obr. 91** lze uvést také jako analogii vnitřního pole iniciály D na f. 36^r Hodinek z Knihovny Národního muzea: červené a modré lístky jsou stáčeny do rozvilin.

Malované ornamentální iniciály užitě v Hodinkách Knihovny Národního muzea jsou tedy velmi běžně užívaným typem, objevujícím se přibližně od druhé třetiny 14. století a po celé 15. století. Vzory bílou kresbou na těle iniciály náleží do obvyklého tvarového

³⁵⁹ f. 109r, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouv. acq. lat. 3145 (in: Ingo F. WALTHER/ Norbert WOLF: *Masterpieces of Illumination*, Köln 2005, 217).

³⁶⁰ Latinské hodinky, f. 67r, Los Angeles, Paul Getty Museum, Ms. 22 (in: www.getty.com).

³⁶¹ Např. Hodinky Marie Bugundské, 44r, 70. léta 15. století, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1857 (in: *Das Stundenbuch der Maria von Burgund* 1993 /pozn. 30/ nepag.).

³⁶² Latinské hodinky, f. 97r, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987 /pozn. 7/ 126).

³⁶³ Latinské hodinky, f. 50r, soukromá sbírka (in: *Ibidem* 105); tento způsob napojení těla iniciály k rámu se běžně vyskytuje ještě v 60. letech a 70. letech 15. století (např. Hodinky z dílny Willema Vrelanta, f. 14r, Bruggy, kolem 1460, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1987 /in: PÄCHT/ JENNI/ THOSS 1974 /pozn. 22/ Abb. 63/).

reprertoáru tohoto typu iniciál, stejně jako rostlinné motivy vnitřního pole iniciály a zlacené pole tvořící vnější pole iniciály. Malované ornamentální iniciály tedy nemohou k upřesnění datace Hodinek Knihovny Národního muzea dosti dobře posloužit: byla-li by pravdivá hypotéza Pavla Brodského, která datuje výzdobu rukopisu do doby po polovině 15. století,³⁶⁴ použitá typika malovaných ornamentálních iniciál by pak byla aplikací konzervativního typu. Jestliže však výzdoba folií s texty pochází ze starší vrstvy (viz kap. 4.2.4.), pak by bylo využití tohoto typu malovaných ornamentálních iniciál dobově aktuálnější.

Hodinky Národního muzea dále obsahují *nitkový typ ornamentu v bordurách* se zlacenými zježenými bobulemi. Nitková výzdoba bordur se objevuje ve francouzských rukopisech již v druhé polovině sedmdesátých let 14. století.³⁶⁵ Od konce devadesátých let se pak začíná tento druh ornamentu ustalovat v běžně užívaný systém, soupeřící s dosud dominantní cesmínovou ornamentikou, nad níž posléze převládne ve dvacátých letech, a následně po celé 15. století se stává nejužívanějším dekoračním systémem francouzských a nizozemských iluminací.³⁶⁶ V nitkovitých bordurách Hodinek z Knihovny Národního muzea jsou vpleteny čtyřlísty se zlaceným středem a rosety, které mají svůj původ ve Francii v prvním a druhém desetiletí 15. století, kdy se do nitkového ornamentu začínají začleňovat další tvary.³⁶⁷ Např. Hodinky maršála Boucicauta³⁶⁸ již obsahují základní škálu tvarů v nitkovém dekoru se zježenými zlatými bobulemi (obsahují navíc řadu dalších tvarů – různých květů, jahod, vinných listů). Dalším vplétaným tvarem je také akant, který se ve francouzských nitkových bordurách začíná objevovat kolem roku 1410.³⁶⁹ Opět jmenujme např. Hodinky maršála Boucicauta, jejichž akant – stejně jako akant v Hodinkách z Knihovny Národního muzea – vyrůstá z nároží žerďi, je přetáčený a jeho hřbet je příčně čárkovaný [92].³⁷⁰ Francouzský akant zpravidla vystupuje z nároží a přirozeně se spojuje s nitkovým ornamentem,³⁷¹ je přizpůsoben nitkovému dekoru. Příliš se nepodobá masivním silně plastickým akantům soudobých italských rukopisů, jsou zjednodušené a poжатé

³⁶⁴ BRODSKÝ 2000 (pozn. 247) 280.

³⁶⁵ DELAISSÉ 1968 (pozn. 74) 60-2.

³⁶⁶ DOSTÁL 1928 (pozn. 247) 51.

³⁶⁷ Ibidem.

³⁶⁸ Heures du maréchal de Boucicaut, Paris, Musée Jacquemart-André, Ms. 2.

³⁶⁹ Podle Eugena Dostála byl motiv akantu ve Francii převzat z českého prostředí (DOSTÁL 1928 /pozn. 291/ 55). Podle Durrieuho byl převzat z iluminací italského původu nebo přímým vlivem italských iluminátorů (DURRIEU 1927 /pozn. 13/ 36).

³⁷⁰ Hodinky maršála z Boucicauta, f. 38v, 1405-1408 nebo 1410-1412, Paris, Musée Jacquemart-André, Ms. 2 (in: WALTHER/ WOLF 2005 /pozn.358/ 268).

³⁷¹ DOSTÁL 1928 (pozn. 291) 52.

poněkud kresebněji a uměřeněji.³⁷² Francouzské rukopisy tak získávají tímto způsobem výzdoby celkový ještě více symetrický a kaligrafický ráz, určený mnoha ohebnými, táhlými liniemi (základní nitková linie se zahýbá do závitnic po obou stranách), ke kterým se pojí další jednotlivé ornamentální prvky. Oproti běžným francouzským nitkovitým bordurám však ve výzdobě Hodinek z Národního muzea téměř chybí základní útvar, jenž bývá součástí nitkového dekoru, a sice vinný list – objevuje se pouze na jediném místě, jakoby omylem.³⁷³ Tato skutečnost by mohla přispět k budoucímu upřesnění lokalizace a datace původu výzdoby Hodinek z Knihovny Národního muzea.

Kaligrafické iniciály použité v Hodinkách z Knihovny Národního muzea [16, 17] jsou velmi rozšířeným typem pro francouzskou oblast 14. (např. [96])³⁷⁴ a 15. století (např. [93])³⁷⁵. Podle definice Maxe Dvořáka jsou kaligrafické iniciály písarskou ornamentikou, „*kteřá je velmi stará a jež přijala určitě vyhraněné typy již ve století XI. a XII. (...) Je pozoruhodné, že se vyvinuly pro tuto primitivní a jak se zdá primární ornamentiku zcela přesné zákony. Písmo bylo zdobeno tak, že střední pole a okraj byly pokryty vlasovými liniemi, tvořícími palmety, spirály a voluty, a malými kroužky na stoncích, sestavenými do kruhů či polokruhů. Ornament tvořil při tom bílý podklad, jenž vystupuje v podobě bílých teček a dává při tom vznik různým obrazcům. Podél sloupce písma vine se pak pruh z modrých a rudých kapilár...*“³⁷⁶ Podle Jana Květa se ve 2. polovině 12. století kaligrafické iniciály vyvinuly z románských malovaných iniciál s rostlinným úponkovým ornamentem,³⁷⁷ který je následně v kaligrafických iniciálách patrný v útvaru vzniklého ze schematizovaného, původem naturalistického akantu – v akantoid, který se stane základním ornamentem kaligrafických iniciál od 13. století a bývá obvykle uskupený do palmet či polopalmet³⁷⁸ [93, 95]³⁷⁹ či dalších složitých ornamentů vyššího řádu [94]³⁸⁰. Tento prvek se vyskytuje také v kaligrafických iniciálách Hodinek z Knihovny Národního muzea, a sice v jejich vnitřních polích (tvarovaný do zjednodušené palmety), což se stává

³⁷² Srovn. Sergio BETTINI: *Il Gotico internazionale*, Milano 2000.

³⁷³ f. 47^r v pravém dolním rohu: na tomto foliu se nachází konec sexty a začátek nony hodinek Panny Marie.

³⁷⁴ Guillaume de Machaut: *Oeuvres poétiques*, f. 51r, kolem 1355-1360, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 1568.

³⁷⁵ *Grandes Chroniques de France*, 34r, Jean Fouquet, 1455-1460, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Fr. 6465.

³⁷⁶ Max DVOŘÁK in: KVĚT 1924 (pozn. 301) 93-94.

³⁷⁷ *Ibidem* 110.

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ Hodinky turínsko-milánské, 30v, 1380/90-1420, Turin, Museo Civico d'Arte Antica, Ms. 47.

³⁸⁰ Hodinky Filipa Dobrého, f. 72, Jan Tavernier, 1454, Hague, Koninklijke Bibliotheek, 76F2.

typické pro kaligrafické iniciály od 14. století.³⁸¹ Stejně tak výzdoba kapkami a obloučky má podle Květa rostlinný původ – vznikly z akantoidů na krátkých stoncích.³⁸² Velmi běžný motiv, který do středu kapek přidává tečku [93, 96] pisař Hodinek z Národního muzea nevyžil, naopak hojně aplikuje obvyklé bičičky, které původně v románských malovaných iniciálách náležely akantu jako jakési pestíky uprostřed.³⁸³ Přestože by se mohlo zdát, že kaligrafické iniciály v Hodinkách Národního muzea jsou podle dosadviho popisu typem natolik obecným, že jsou k datování nepříliš účelnou pomůckou, vyskytuje se zde také prvek, jenž by mohl vyvrátit hypotézu o ranějším vzniku, a sice motiv zježené bobule, které jsou zasazovány na konce střední části trojitých bičičků. Zježená bobule je totiž motivem, jenž se objevuje ve francouzských rukopisech až od druhé poloviny sedmdesátých let 14. století spolu s nitkovým ornamentem v bordrách,³⁸⁴ odkud se mohl dostat do filigránu, čili není pravděpodobné předpokládat vznik kaligrafických iniciál před touto dobou.

4. 2. 4. Shrnutí výzdoby Hodinek z Národního muzea

Z výše naznačeného vyplývá, že výzdoba Hodinek z Knihovny Národního muzea obsahuje několik stylových vrstev, které jsou aditivně skládány. Vedle starších motivů, jakým je např. nitková ornamentika v bordurách, jež se drží neplastické a tvarově nebohaté konvenční³⁸⁵ varianty dle vzoru Boucicautského mistra první třetiny 15. století, se objevují mladší motivy, pocházející z poslední třetiny 15. století, jako např. typ drapérie odvozený od Huga van der Goes, či dokonce citace memlingovské vrstvy v postavě Madony a krajiny. Tato nejmladší vrstva pak může poukázat k nejpravděpodobnější dataci. Oproti Michalovi Dragounovi,³⁸⁶ který klade vznik výzdoby rukopisu do první poloviny 15. století a Katalogu Knihovny Národního muzea, jenž datuje iluminace do doby po polovině 15. století, se příkláním spíše k Leroquasovi, který považuje za autora

³⁸¹ KVĚT 1924 (pozn. 301) 108.

³⁸² Ibidem 105.

³⁸³ Ibidem 97.

³⁸⁴ DOSTÁL 1927 (pozn. 291) 51.

³⁸⁵ Nitkový kresebný ornament se stal jedním z nejběžnějších dekoračních systémů ve franko-vlámské oblasti (Otto PÄCHT/ Dagmar THOSS: Französische schule I., Wien 1974, 47).

³⁸⁶ www.manuscriptorium.com, 2007

miniatur vlámského iluminátora, který vychází ze stylu Hanse Memlinga.³⁸⁷ Uvažuje, že by se dokonce mohlo jednat o přímého následníka Memlingovy dílny, i když nikoli o nejkvalitnějšího. Oproti Katalogu Knihovny Národního muzea by se datace posunula ke konci 15. století. Zároveň bych se přiklonila – vzhledem k údajnému dodatečnému připojení figurálních celostranných iluminací³⁸⁸ – ke staršímu datování ostatní výzdoby, tedy stran mimo folií obsahujících figurální výjev: malované ornamentální i kaligrafické iniciály, které jsou součástí textu a nepřerušují jeho kontinuitu, jako je tomu u figurálních iluminací. Přijmeme-li Leroquaisovo přesvědčení o vyjmutí starých miniatur a dodatečnému připojení mladších miniatur a původnosti folií s ornamentálními iniciálami, mohli bychom zároveň přijmout také tezi o napodobení staršího nitkového dekoru na foliích s ornamentálními iniciálami na nově vytvořených foliích v bordurách kolem figurálních výjevů. Můžeme dokonce nalézt drobné odlišnosti v nitkovém ornamentu v bordurách kolem figurálních miniatur a kolem textu s ornamentálními iniciálami. Ornament kolem textu je drobnější, obsahuje více bičků, také barevná modelace vkládaných čtyřlístů a roset se zdá být odlišná. Ornament kolem figurálních miniatur nitky více stáčí. Akant vyrůstající z žerdí je přetáčen méně logicky – onen moment přetočení je většinou vyjádřen jen napojením jiné barvy, na výjevech Navštívení (f. 54^r) a Madony (f. 13^r) jsou dokonce barvy v přetočené části nedůsledně zopakovány. Akant na foliích s ornamentálními iniciálami navíc vyrůstá přímo ze žerdí – nerv akantu odpovídající barvy se na ní přímo napojuje, zatímco akant na foliích s figurálními scénami je jen neorganicky připojen ke zlaté liště.

Podle Katalogu Národního muzea se na iluminacích podíleli dva iluminátoři: hlavní iluminátor vytvořil nejkvalitnější malbu Panny Marie s dítětem, ostatní scény jsou pak dílem jiného, soudě podle slohové příbuznosti pravděpodobně žáka hlavního iluminátora. Leroquais také dělí miniatury na dvě skupiny, přičemž oné kvalitnější připisuje výjev Madony (f. 13^r). V tomto tvrzení souhlasím s Leroquaisem; upřesnila bych, že za nejkvalitnější část výjevu Madony lze považovat Madonin portrét, a především mimořádně zdařilý průhled do krajiny. Vysokou kvalitu vykazuje také roucho Panny Marie ve scéně Klanění tří králů (f. 116^r).

³⁸⁷ LEROQUAIS 1932 in: Francouzský strojopis z knihovny prof. dr. Ototzského, přiložený k Hodinkám z Knihovny Národního muzea XVI G 77 pod signaturou č. 10.

³⁸⁸ Ibidem.

Výše uvedenou tezi o dřívějším vzniku výzdoby folií s texty, čili včetně iniciál a nitkové výzdoby v bordurách, Leroquais příliš neupřesňuje: navrhuje zasadit vznik folií s texty do 14. století. Malované ornamentální iniciály ani kaligrafické iniciály samotné upřesnění datace příliš nepomohou. Iniciály tuto tezi nemohou zcela jistě potvrdit ani vyvrátit, vzhledem k řídkému výskytu typu malovaných ornamentálních iniciál, jenž byl v Hodinkách použit, před polovinou 14. století v běžné produkci (viz kap. 4.2.3) by však bylo možné tuto periodu – tedy 1. polovinu 14. století – vyloučit. Folia s texty, na nichž se nacházejí malované ornamentální iniciály, dále obsahují nitkový dekor v bordurách se zlatými zježenými bobulemi, s přetáčenými stylizovanými akanty, hrotitými rosetami a čtyřlísty. Takto vyvinutý dekor nelze předpokládat před rokem 1410 (viz výše) a vezmeme-li v potaz nepříliš vysokou kvalitu provedení iniciál a ornamentu v bordurách, iluminátor zřejmě nebyl inovátorem typu Mistra Hodinek maršála z Boucicauta, a tedy bychom mohli vyloučit i tuto ranou fázi experimentování s novým typem výzdoby. Tento předpoklad by posunul spodní hranici datace někdy do 2-3 desetiletí 15. století. Teprve od této doby by bylo možné uvažovat všechny přítomné prvky – nitkovou výzdobu v bordurách s přetáčenými akanty a vkládanými květy, neprokrajované lineární zlacené lišty, malované ornamentální i kaligrafické iniciály.

Pavel Brodský se o dvou fázích vzniku rukopisu nezmiňuje a jako celek Hodinky datuje do doby po polovině 15. století. Výzdoba textových folií sice tuto tezi nemůže spolehlivě vyvrátit, spojení velmi zastaralého typu výzdoby v bordurách, včetně omezeného rejstříku vkládaných tvarů do nitkového dekoru, s natolik vyspělým malířským počinem, jakým je iluzivní průhled do krajiny ve výjevu Madony (13^r, **1**), se jeví jako méně pravděpodobné.

Datace Michala Dragouna do 1. poloviny 15. století se zdá být, především vzhledem k pokročilé valérové malbě průhledu do krajiny ve výjevu Madony, téměř vyloučená.

Další pomůckou při dataci by mohla být ikonografická analýza. Ta se však v tomto případě ukázala být poněkud relativní – vedle konzervativních ikonografických a kompozičních typů leží typy v době vzniku miniatur aktuální (viz kap. 4.2.3). Objevují se jak italismy mající původ ve 13. století (např. Narození, f. 60r, **[6, 7]**), tak aktuální kompoziční schéma (Zvěstování pastýřům, f. 81r, **[8, 9]**) či dokonce motiv krajinomalby (f. 13r, **[1]**). Konzervativní témata nelze pro datování využít, je třeba se tedy zabývat nejmladšími ikonografickými motivy.

Paralelní výsledek ukázala také stylová analýza: v rukopise se vyskytuje vrstva, jež modeluje hmoty pomocí šrafury, a zároveň vrstva využívající valérové malby a citací

(více či méně zdařilých) tehdy moderních mistrů (např. motivů Hanse Memlinga či jeho následovníků [71, 72, 73, 74] nebo stylové vrstvy Huga van der Goes [87]).

Výsledkem provedené stylové a ikonografické analýzy je tedy posunutí datace celostranných figurativních miniatur dále ke konci 15. století se zásadními inspiračními zdroji v 80. letech 15. století. Nejzásadnějším upřesněním by mohla být hlubší analýza evidentně nejmladšího motivu v Hodinkách Knihovny Národního muzea – průhledu do krajiny (f. 13r), jejíž dokonalé provedení a pokročilá vzdušná perspektiva by mohla ukazovat na inspiraci iluminátorským uměním krajinomalby gento-bruggské školy. V této souvislosti, a zároveň v souvislosti týkající se obecně problematiky knih hodinek pozdního středověku proto věnuji následující kapitolu právě fenoménu gento-bruggské školy.

V. Význam knih hodinek v knižní produkci na samém konci středověku: hegemonie vlámské oblasti a fenomén gento-bruggské školy

Pakliže jsem se ve III. části této práce věnovala otázkám knih hodinek v liturgickém a kulturně-historickém kontextu – tedy v jakém kontextu vznikly a žily, a ve IV. části typologii a ikonografii hodinek – tedy do jakého uměleckého obsahu se vyvinuly, III. část bude věnována zhodnocení jejich významu v celkovém rámci knižní produkce, a zároveň zmínce o uměleckém stylu gento-bruggské školy, který vznikl téměř výlučně jako styl knih soukromé devoce a který se stal symbolem mimořádného úspěchu knih hodinek.³⁸⁹

5.1. Knihy hodinek v rámci knižní produkce pozdního středověku

Knihy hodinek se staly fenoménem vskutku ojedinělým co se týče společenské obliby a hojnosti jejich produkce – v periodě od 13. do 16. století se svazků knih hodinek (rukopisů, později též ve formě tiskové) vyrobilo ve franko-vlámské oblasti dokonce více než biblí, staly se tedy skutečným „bestsellerem“.³⁹⁰ V anglické oblasti byla hojnost hodinek v období pozdního středověku také nadprůměrná, nicméně nikoli v měřítku tak vysokém jako v oblasti franko-vlámské.³⁹¹ Především 13. a 14. století dalo v Anglii vzniknout mnoho vysoce kvalitním kusům, jež se vyznačovaly nezávislým, mnohdy až poněkud výstřednějším stylem.³⁹² Anglické hodinky 15. století se pak velmi výrazně vážou na vlámský styl – jednak kvůli dominantnímu obchodnímu spojení s Flandry a pak také díky nově založeným anglickým iluminátorským školám, které byly zakládány iluminátory vlámského původu.³⁹³ Typ knih hodinek se přenesl také do Itálie, Německa, Španělska a Portugalska, kde se ovšem nezbavil partikulárního charakteru importu a masového rozšíření jako na severu se tak nedočkal, především se dovážejí na zakázku

³⁸⁹ DURRIEU 1927 (pozn. 13) 9.

³⁹⁰ WIECK 1988 (pozn. 5) 27.

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² Ibidem.

³⁹³ Ibidem. Největšími anglickými bibliofily byli tudorští panovníci (KREN/ McKENDRICK 2003 /pozn. 20/ 3).

členů panovnického či významných šlechtických rodů.³⁹⁴ V Itálii vznikla řada bohatě iluminovaných hodiněk, které si však italští objednavatelé neoblíbily do té míry, aby se typ hodiněk prosadil. Španělsko a německá oblast také knihy hodiněk v malém množství produkuje, avšak tento knižní typ významněji nezačlení do svého uměleckého vývoje – převažuje spíše nápodoba vlámského stylu nebo přímo import z Flander.³⁹⁵

Největší úspěch – co se týče produkce a rozšíření – zaznamenávají knihy hodiněk na samém konci pozdního středověku v tradičně obchodních vlámských městech – především v Gentu a Bruggách³⁹⁶. Obchodní společnosti vyrábějící a prodávající rukopisy reagují na mimořádnou poptávku po hodinkách – a sice nejen na šlechtickou poptávku členů rodiny burgundských vévodů nebo na objednávky panovníků, ale také nově především na poptávku měšťanů, kteří si nyní mohou tento dříve výlučný umělecký druh nejbohatších společenských vrstev dovolit jednak díky společenskému vzestupu měšťanských obchodnických vrstev, a jednak díky zlevnění výroby iluminovaných rukopisů, které bylo umožněno především racionalizací raně merkantilistických obchodních společností.³⁹⁷ Vlámská oblast, tedy jižní Nizozemí (neboli území dnešní Belgie³⁹⁸) bylo již po staletí významnou obchodní oblastí, kde se obchodovalo také s uměleckými předměty – s tapiseriemi, iluminovanými rukopisy, šperky, sochami, vyšívanými látkami či kovovými uměleckými předměty. Spolu s prosperitou vlámských obchodních center zde vzkvétaly na bázi skvěle fungujícího exportního trhu umělecké školy, které poskytovaly obchodníkům svá díla jako žádané zboží.³⁹⁹ Tyto jedinečné podmínky vlámských iluminátorských dílen, vzájemná soutěž a mimořádné umělecké osobnosti napomohli vlámským umělcům „triumfovat“⁴⁰⁰ na poli knižního malířství od sedmdesátých let 15. století; evropské centrum iluminátorského umění se tak tedy přesouvá z Francie

³⁹⁴ Vášnivými sběrateli vlámských iluminovaných rukopisů byli španělští i rakouští habsburkové či Avizská dynastie v Portugalsku (KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20/ 3).

³⁹⁵ WIECK 1988 (pozn. 5) 31.

³⁹⁶ Bruggy a Gent byly významnými městy v produkci iluminovaných rukopisů již od 13. století (především v produkci luxusních devočních knih), stejně tak jako např. jiná burgundská centra typu Tournai, Hainaut, Utrecht, stále však stály ve stínu velkých evropských center jako Paříž. Od poloviny 15. století se jejich význam posunul na úroveň Paříže a koncem století jej přesáhla (KREN/ McKENDRICK 2003 /pozn. 20/ 2).

³⁹⁷ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 151.

³⁹⁸ Označení „Nizozemí“, „Pays Bas“, „Nederland“ dříve znamenalo oblast jak dnešního Nizozemí – Holandska, tak také oblast dnešní Belgie, na jisté období také část severní Francie. Vlámská oblast měla svá tři duchovní centra – kolem biskupství v Tournai (pro Flandry), biskupství v Cambrai (pro regiony Hainaut a Brabantsko) a biskupství v Lutychu /Liège/ (pro oblast Narmus a údolí Meusy). Jižní Nizozemí bylo za vrcholné éry burgundských vévodů součástí francouzského království, po habsburském nástupnictví se jižní Nizozemí dělí takto: Flandry zůstávají součástí Francie, ostatní patřily do německé oblasti. (DÉLAISSÉ 1968 /pozn. 74/ 6)

³⁹⁹ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 159.

⁴⁰⁰ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 2.

(především Paříže) do vlámských obchodních měst (především Gentu, Brugg, Antwerp).

401

Tento „*triumf*“ je úzce spjat se vznikem nového stylu, jenž udává hlavní tón vlámskému umění až do poloviny 16. století. Nový směr malířů ilusionistických bordur (které se nyní vyvinuly natolik, že se svou bohatostí a nápaditostí mohly vyrovnat samotnému výjevu, jenž lemovaly) navazuje na odkaz takových mistrů, jakými byli Rogier van der Weyden nebo Jan van Eyck, zároveň však vyslovuje nová umělecká témata. Zaměřuje se především na knihy soukromé devoce, ponejvíce pak na knihy hodinek. Tento nový styl, pravděpodobně vzešlý z uměleckých center Brugg a Gentu, nazval roku 1891 Paul Durrieu gento-bruggskou školou⁴⁰² (byť si byl vědom, že se nejedná o jedinou školu, ale spíše o uměleckou oblast, kde převažoval vliv těchto inovátorských umělců z Gentu a Brugg). Mnozí umělečtí historikové vidí v tomto stylu artikulaci renesančního ducha,⁴⁰³ jiní jakýsi přechod vyjádřený novým stylem a středověkým obsahem,⁴⁰⁴ jiní zdůrazňují jeho příslušnost k pozdnímu středověku, vyjádřenému magickým realismem předmětů v bordurách.⁴⁰⁵ První ze jmenovaných nazývá toto umění renesančním především kvůli snahám o důslednější perspektivu, vzdušnou perspektivu, většímu zaměření na krajinu a přírodu – mj. v podobě jednotlivých přírodnin fauny i flory v bohatých bordurách, ilusionisticky dokonale zpodobněných, vrhajících stíny, a odkazujících až na jakousi vědeckou studii. Druhý názor se, co se týče stylové stránky, shoduje s názorem předcházejícím, vyzdvihuje však okolnost, že rukopisy jsou pořizovány pro jakési *pozdně středověké* účely: pro laické věřící předhánějící se v pobožnostech a počtu nasbíraných modliteb, věřící v předmětnou magickou moc každého slova vyslovené modlitby, chránící se před každou nemocí či před výskytem štěnic ve svých obydlích prosebnými modlitbami k určitému světci-odborníkovi. Třetí výklad posouvá přiřazení celého tohoto vlámského uměleckého proudu do pozdního středověku: podle něj je styl neoddelitelný od významu, od celého vyznění smyslu tohoto umění. Chápe jej jako další stupeň magického realismu vlámských primitivů, který nese v každém realistickém ztvárnění vážky nebo opadaného kvítku symbol pomíjivosti života a v každé přísně realistické jednotlivině jen realistickou universalii *ante rés*, ve smyslu ve

⁴⁰¹ Susie NASH: *Between France and Flanders. Manuscript Illumination in Amiens in the Fifteenth Century*, London/ Toronto 1999, 250.

⁴⁰² DURRIEU 1927 (pozn. 13) 40.

⁴⁰³ KREN T./ McKEDRICK 2003 (pozn. 20).

⁴⁰⁴ HARTHAN 1977 (pozn. 6).

⁴⁰⁵ HUIZINGA 1999 (pozn. 11) 469-513; SMEYERS 1999 (pozn. 28) 419: Smeyers nazývá tento styl pozdně gotickým transcendentním realismem.

středověku převládajícího filosofického realismu, inspirovaného platónským idealismem, a tedy se nejedná o renesanční harmonické splnutí vyvážených jednotlivin v celek vyššího řádu. Umělecký styl gento-bruggské školy se v 16. století rozšíří po celé západní Evropě, kromě samotného exportu také kvůli vzniku řady vzorníků, díky nimž je i ve vzdálených oblastech napodobován, jako např. Nikolausem Glockendonem v Norimberku, Jeanem Bourdichonem v Paříži nebo Matteem di Milano v Itálii.⁴⁰⁶ Mimořádné rozšíření pak bylo dáno také tím, že vlámscí umělci byli velmi mobilní, usazovali se a pracovali v cizích zemích (známou se stala např. vlámská dílna v Rouenu, kterou si sem pozval kardinál George d'Amboise, nebo dílna Antonia da Holanda v Portugalsku a samozřejmě vlámské dílny v Burgundsku).⁴⁰⁷

5.2. Gento-bruggská škola

Označení gento-bruggská škola pojmenovává styl jihonizozemských iluminací, většinu jejichž produkce tvoří knihy hodinek a modlitební knihy menších formátů.⁴⁰⁸ Bývá časově ohraničena léty 1475 a 1530, někdy 1550. Tento styl, díky němuž bývá toto období nazýváno také „*flamboyantním, barokním obdobím vlámské knižní malby*“,⁴⁰⁹ tudíž není stylem zcela homogenním.⁴¹⁰ Termínem škola se však historikové umění snaží postihnout okruh iluminovaných rukopisů nesoucí několik základních společných charakteristik, jež se pokusím v této kapitole shrnout.

Nejzásadnějším znakem gento-bruggské školy je, jak již byl řečeno výše, bohaté pojetí bordur, do nichž jsou kladeny realistické trojrozměrné předměty. Základním prvkem bordurních dekorací jsou výrazně pozměněné plastické listy akantu a květiny, jež byly dříve malovány jako dekorace přímo na pergamen. Nyní jsou pojaty jinak: jsou zcela plastické, vrhají stíny na barevné pozadí, zahrnují nepřeborné množství naturalistických a individualizovaných motivů, např. lastury, drahokamy, šperky i běžně užívané předměty

⁴⁰⁶ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 423.

⁴⁰⁷ Ibidem.

⁴⁰⁸ Dále škola vytvářela liturgické knihy a různá teologická, filosofická či vědecká pojednání, historické texty, knihy písní. Také tyto rukopisy obsahovaly velké množství miniatur a bohatě rozvinutou dekoraci v bordurách (Ibidem 419).

⁴⁰⁹ Ibidem.

⁴¹⁰ Jak již bylo řečeno, působnost umělců se neomezuje pouze na tyto dvě města (dalšími centry jsou např. Antwerpy, Valenciennes, Cambrai, Mons); dále pozorujeme různorodost v umělecké invenci a výrazových prostředcích; časová perioda je poměrně dlouhá etc.

(např. porcelánové předměty), jinde se pak vyskytují paví pera či nejrůznější hmyz (vážky, motýli, mouchy, housenky etc.) nebo jiné živočichové (myši etc.) [101].⁴¹¹ Tyto realistické předměty vytvářejí iluzivní efekty, *trompe l'oeil* – předměty jakoby skutečně leží na povrchu stránky, vrhají stíny, jednotlivé šperky – propojené řetízky – jakoby byly zavěšeny za horní část strany [100]⁴¹², housenky a jiný hmyz vylézají z úponků, vážky s průhlednými křídly a motýli právě dosedají nebo odlétají z květiny. Iluzivního efektu je dosahováno také v bordurách napodobujících architektonické dřevořezbné či kamenné pozdně gotické retábly nebo široké krajiny, do nichž je vloženo textové zrcadlo. Propojenost hlavní miniatury s bordurou vrcholí u iluminátorů Spinolových hodin, ⁴¹³ kteří vkládají miniaturu do interiéru a v borduře pak ukazují exteriér [102].⁴¹⁴ Oblíbenými výjevy v bordurách se také staly scény s hrajícími si dětmi. Jak bylo řečeno výše, v předmětech zobrazených v bordurách bývá spatřována symbolika, která má po způsobu středověkého realistického myšlení ukazovat skrze předmět k jiné ontologické realitě, která je základní, esenciální, a skrze níž má být onen existující předmět nahlížen jako partikulární případ esence.⁴¹⁵ Fialky tak znamenají pokoru, kosatce čistotu, hmyz symbolizuje jistý démonický aspekt, jelikož přenáší nemoci a díky krátké délce života značí pomíjivost.⁴¹⁶ Nový styl bordur zároveň přináší příležitost pro umělce ukázat svoji virtuozitu v malbě realistických detailů.

Vedle inovativního pojetí bordur se dále styl gento-bruggské školy vyznačuje výrazným narativním charakterem. Určitého kinematického efektu se kupříkladu dosahuje pokračováním hlavní scény miniatury v borduře, kde je hlavní scéna doplněna jejími dalšími předcházejícími či pokračujícími epizodami [103].⁴¹⁷ Tyto vedlejší scény mohou být také vloženy do zdobených medailonů. Místo těchto doplňujících výjevů může být v borduře uplatněn text, který rozvíjí či ikonograficky vysvětluje hlavní scénu v miniatuře.

Další charakteristiku, kterou je nutno zmínit, bychom mohli nazvat jakýmsi rysem individualizace: umělci gento-bruggské školy zachycují prostor, postoje a gesta jako konkrétní zachycení stanuvšího se děje, mnohdy se také typika tváří jeví jako

⁴¹¹ Breviář Grimani, 286v, 1515-20, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (in: WOLF 1982 /pozn. 25/, Abb. 6).

⁴¹² Hodinky Marcuse Cruyta, f. 53r, Antwerpy, kolem 1525, Bornem, Sint-Bernardusabdij, ms.9 (in: SMEYERS 1999 /pozn. 28/ 419).

⁴¹³ Los Angeles, Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 18 (in: www. getty.com).

⁴¹⁴ Golfské hodinky, f. 25r, Mistr první modlitební knihy Maxmiliána, London, The British Library, Add. Ma. 24098 (in: SMEYERS 1999 /pozn. 28/ 435)

⁴¹⁵ HUIZINGA 1999 (pozn. 11) 335-355; SMEYERS 1999 (pozn. 28) 419.

⁴¹⁶ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 420.

⁴¹⁷ Fitzwilliamské hodinky, 26r, Simon Bening, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 294, f. C (in: WOLF 1982 /pozn. 25/ Abb. 39).

individualizovaná [104].⁴¹⁸ Drobnopisné pojetí oděvů a interiérů popisuje tehdejší svět s velkým zaujetím pro detail a jedinečnost předmětu. Smeyers také vyzdvihuje snahu iluminátorů gento-bruggské školy o zachycení různých emocionálních hnutí zobrazovaných postav, což platí zvláště pro devoční knihy.⁴¹⁹ S tímto motivem souvisela velká obliba monumentálních polopostav, detailů postav,⁴²⁰ předmětů či přírody, které umocňují právě onu emocionální složku.

Zaujetí krajinou a snahu o její realistické zobrazení bychom mohli dále také zařadit mezi atributy gento-bruggského stylu. Široké bordury, vybízející k chápání iluminované strany jako otevřeného okna do prostoru, tuto zálibu iluzivnosti-chtivého gento-bruggského stylu v krajinomalbě významně podporují. Iluminátoři využívají nejvíce panoramatických pohledů a při zobrazování iluze hloubky si napomáhají vzdušnou perspektivou,⁴²¹ vytvářením atmosférických efektů a nejrůznějších světelných nuancí. Zřejmě nejvýznamnějším umělcem gento-bruggské školy, jenž se ponejvíce zasadil o zdokonalení krajinomalby, byl Simon Bening.⁴²² Krajinomalba byla dominantní komponentou kalendářů,⁴²³ užívala se však také jako pozadí většiny ostatních výjevů hodiněk. Mnohdy jsou také krajiny individualizované – můžeme v nich rozpoznat i některá konkrétní místa kolem Brugg, Gentu nebo Antwerp.⁴²⁴

Gento-bruggští iluminátoři přinášejí také několik inovací v praktikách komponování miniatur – např. Mistr Jakuba IV. Skotského začal používat, oproti tradiční dekorativní struktuře ilustrace, jakýsi typ *diptychu*: celostranné miniatury klade symetricky na protilehlé strany (dříve zabírala miniatura pouze jednu stranu, na protilehlé se nacházel text) [122].⁴²⁵ Nad či pod těmito celostrannými miniaturami nechával Mistr Jakuba IV. Skotského místo na několik řádek textu.⁴²⁶ Vedle tohoto *diptychu* se také vyvinul typ

⁴¹⁸ Hodinky, 196r (Evangelista Jan jako biskup), Simon Bening, Oxford, The Bodleian Library, Ms. Astor A. 24 (in: WOLF 1985 /pozn. 198/ Abb. 16).

⁴¹⁹ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 421.

⁴²⁰ Těchto dramatických detailů jako první použil Simon Marmion (1425-1489), původem z Valenciennes, tvořící pro burgundský dvůr (BRINKMANN 1997 /pozn. 24/ 150); Sixten RINGBOM: Icon to Narrative: the Rise of Dramatic close-up in fifteenth century Devotional Painting, Doornspijk 1983.

⁴²¹ O prosazení vzdušné perspektivy do knižní malby se zasadil především Mistr Boucicautských hodiněk počátkem 15. století (PANOFSKY 1971 /pozn. 47/ 57).

⁴²² Thomas KREN: Simon Bening and the Observation of Nature in: Jeffrey F. HAMBURGER/ Anne S. KORTEWEG (ed.): Tributes in honour of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the late Middle Ages and Northern Renaissance, Turnhout 2006, 311-322.

⁴²³ Za významné předchůdce této emancipace krajiny je považován Jean Pucelle a jeho *Bellevillský breviář* (PANOFSKY 1971 /pozn. 47/ 32) a bratři z Limburka a jejich *Přebohaté hodinky vévody z Berry* (Ibidem 64-66).

⁴²⁴ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 422.

⁴²⁵ Ibidem.

⁴²⁶ KREN/ McKENDRICK 2003 /pozn. 20/ 159.

retáblu miniatur (tableaux de miniature): malý *retábl* sestává z obrazů, jež jsou namalovány na papír či pergamen, a je zafixován na dřevěné desky [99]⁴²⁷. Tento typ nepochybně sloužil soukromé devoci. Miniatury byly pak také inkorporovány do relikviářů.

Za jeden ze zajímavých motivů u hlavních umělců gento-bruggské školy lze uvést také intenci sjednotit tři úrovně, v něž se dřívější iluminovaná strana rukopisu tříštila: v samotný plochý list pergamenu s textem, bordury s rostlinami či předměty a samotnou scénu, již bordura ohraničuje. Již od počátku náznaků třídídimenzionálního realismu ve výjevech se totiž tříští jednota mezi plochostí textu a iluminovanou částí, nebo mezi bordurovým plochým dekorem a samotnou vícerozměrnou miniaturou. Umělci gento-bruggské školy se proto snaží koncipovat text v rámci prostorové koncepce: zrcadla textu bývají kupříkladu koncipovány jako nápisové štítky se stočenými okraji nebo s připevněnými okraji jehlami či provazy. Tyto štítky jakoby poletují před namalovanými prostory bordur. Obraz, text a dekorace se tak stává jedním homogenním celkem.

Za jeden ze základních nových postulátů, jež mimo jiné uzavírá gento-bruggské umělce do jedné školy, je úplné přijetí konceptu trojdimenzionality. Tato premisa pak otevírá umělecké invenci nový prostor.⁴²⁸

5.3. Iluminátoři gento-bruggské školy

Na tomto místě bych se pokusila ve stručnosti představit hlavní představitele gento-bruggské školy. Zaměřím se především na krajinnou složku jejich díla, jež se mohla stát, předpokládáme-li původ Hodinek Knihony Národního muzea vlámský, inspirací pro průhled do krajiny na výjevu Madony (f. 13r).

Počátky školy se spojují s *Videňskm mistrem Marie Burgundské*, jehož skupina byla činná v Gentu mezi lety 1470-80 a zahrnuje i další iluminátory, jako např. Nicolase Spierinca nebo Lievina van Lathema.⁴²⁹ Jméno hlavního mistra se odvozuje od *Hodinek*

⁴²⁷ Simon Bening, Bruggy, kolem 1530, Baltimore, Walters Art Gallery, W.442A. (Polyptych zobrazuje výjevy ze života Panny Marie a Ježíšova dětství) in: SMEYERS (pozn. 28) 1999.

⁴²⁸ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 430.

⁴²⁹ Monografie: Otto PÄCHT: *The Master of Mary of Burgundy*, London 1948; Gerard Isaak von LIEFTINCK: *De Meester van Maria van Bourgondië en Rocooster bij Brussel*, Bulletin en nieuwsbulletin, Bond 17, 1964, 254-296; Bodo BRINKMANN: *Der Maler und sein Kreis*, Berlin 1998.

*Marie Burgundské [19, 105]*⁴³⁰ uložených ve Vídni (na kterých dále spolupracovala *dílňa Willema Vrelanta a Simon Marmion*). Zde mu byla připsána hlavní miniatura s portrétem Marie Burgundské⁴³¹ a s Pannou Marií. Dalším dílem připisovaným Mistru Marie Burgundské jsou *Hodinky Marie Burgundské a Maxmiliána*,⁴³² *Hodinky Engelberta z Nassau*⁴³³, *Trivulzijské hodinky*⁴³⁴, *Breviář Markéty z Yorku*,⁴³⁵ *Modlitební kniha Karla Smělého*⁴³⁶ nebo *Hodinky Voustre Demeure*.⁴³⁷ Jeho styl, ovlivněný předními gentskými malíři, především Hugem van der Goes (utváření drapérie, jednoúběžníková perspektiva) a Joosem van Ghent (motiv ustupujícího davu do pozadí, kompozice krajiny do tvaru písmene „V“, obličejová typika), se vyznačuje barevnou a světelnou subtilitou a expresivitou – jak ve tvorbě figurální, tak krajinné složky, včetně zdařilých atmosferických efektů.⁴³⁸ Pomocí vzdušné perspektivy a častého zasazování davu do zadních plánů, ustupujícího za vzdálenější kopce, dociluje značné prostorové hloubky. Typy ženských tváří jsou idealizovanější než obličejové mužských postav, postoje mnohých mužských figur jsou elegantně stylizované po dvorském způsobu. Anatomie nahého těla (mrtvého Krista při Snímání z kříže, [105]) je mimořádně zdařilá.⁴³⁹ Prosazuje nový styl bordur s výrazným prostorovým akcentem – s florou a akanty vrhajícími stín na jednobarevném pozadí, na nějž navazují další vlámsští iluminátoři gento-bruggské školy.⁴⁴⁰ Krajina na **obr. 105** ukazuje hluboký průhled, provedený velmi jemnou valérovou malbou. Kompozičně je krajina složena ze dvou kopců po stranách výjevu, přičemž do jejich středu vybíhá z pravé strany vzdálenější skála, jež je vzhledem ke jejímu pozadí – obloze – již téměř průhledná. Mlhovitě bílá barva oblohy při horizontu přechází ve světle modrou plochu, přerušovanou bílými mraky v jemných přechodech. Iluminátor uplatňuje vzdušnou perspektivou – barva je s ustupující vzdáleností objektů průhlednější a přechází do bělejších odstínů s nádechem růžové (skála) a modré (krajina mezi kopci). Pokus o jemný barevný přechod objektů na obrozu v bílou mlhavou oblohu, jež se ve vyšších polohách mění v modrou plochu, členěnou mraky, nacházíme také na výjevu

⁴³⁰ 44r, 70. léta 15. století, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1857 (in: *Das Stundenbuch der Maria von Burgund* 1993 /pozn. 30/ nepag.).

⁴³¹ Marie Burgundská (1457-1482) byla manželkou císaře Maxmiliána I., dědičkou burgundského vévodství.

⁴³² Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 B 12.

⁴³³ Oxford, Bodleian Library, Mss. Douce 219-20.

⁴³⁴ The Hague, Koninklijke Bibliotheek, Ms SM C1.

⁴³⁵ Cambridge, Saint John's College, Ms, H. 13.

⁴³⁶ Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 37 (89.ML.35).

⁴³⁷ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 25-5

⁴³⁸ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 126.

⁴³⁹ BRINKMANN 1997 (pozn. 24) 27.

⁴⁴⁰ DURRIEU 1927 (pozn. 13) 42-3; BRINKMANN 1997 (pozn. 24) 25-33.

Madony v Hodinkách Knihovny Národního muzea (f. 13^f). Zde však iluminátor nedosahuje tak subtilního výsledku jako Mistr Marie Burgundské – iluminátor Hodinek Knihovny Národního muzea např. vzdušnou perspektivu výrazněji použije až u objektů na samém horizontu, na skále, stavbě a úzkém pruhu palouku. Tyto objekty výrazněji modeluje modrou barvou, zatímco Mistr Marie Burgundské nechá obzor zmizet téměř do ztracena. Iluminátor Hodinek Knihovny Národního muzea dále výrazněji artikuluje stromy a skálu v popředí krajinného průhledu, ovšem zároveň se snaží objekty směrem k horizontu rozostřovat, což je patrné především na skále, jejíž nejzazší část je provedena méně sytou barvou a křoví vyrůstající zpoza této části skály je provedeno téměř až „impresionistickými“ tahy štětce v několika tečkách.

V letech 1470-83 dochází k velké umělecko-historické události: malíři a iluminátoři, jako *Dirc Bouts*, *Hugo van der Goes*, *Mistr Marie Burgundské*, *Lieven van Lathem* a *Mistr Houghtonských miniatur* sestavili objemný vzorník miniatur. Vzorník se stal velmi populárním, byl systematicky využíván po mnoho dalších generací.⁴⁴¹

Významným iluminátorem gento-bruggské školy je dále *Mistr Houghtonských miniatur*, jehož činnost zaznamenáváme v krátkém časovém úseku, kolem roku 1480.⁴⁴² Spolupracoval se Simonem Marmionem a Mistrem Drážďanské modlitební knihy na *Bílých Emersonových hodinkách*⁴⁴³ nebo na *Huthových hodinkách*.⁴⁴⁴ Rozvíjí bordurovou estetiku flory a hmyzu, ale také zavádí nový rozvrh folia: textové zrcadlo vkládá do miniatury, kterou takto posune do bordury. Je styl se považuje za blízký stylu Vídeňského mistra Marie Burgundské a Huga van der Goes. Především mužské figury jsou blízké typice širokých nosů, hluboce posazených očí, silných lícních kostí a poněkud kostnatých čel Huga van der Goes. Také ženské obličejy jsou však po vzoru Huga van der Goes kulatější. Figurální typy jsou oproti postavám Vídeňského mistra Marie Burgundské objemnější a protáhlejší. Mistr Houghtonských miniatur uplatňuje výrazné odlišnosti poloh v typice tváří – tvoří jak obhroublé typy pastýřů, tak jemnou pannenskou tvář Panny Marie. Vlasy postav člení drobnými liniemi až s mikroskopickou přesností. Krajinu tvoří valérovou malbou, mnohdy užívá velmi nízkého úběžníku. **Obr. 113**⁴⁴⁵ ukazuje Zvěstování pastýřům v noční krajině. Patýři stojí na vyvýšeném pahorku, v dalším plánu se krajina snižuje do údolí a v zadním plánu se opět vyvyšuje v další kopce. Na

⁴⁴¹ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 5.

⁴⁴² Ibidem 168-178.

⁴⁴³ Cambridge, Massachusetts, Houghton Library, Typ. 433-433 r. I

⁴⁴⁴ London, British Library, Add. Ms. 38126.

⁴⁴⁵ Z Bílých Emersonových hodinek, f. 53r, před 1482, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 95 (in: www.getty.com).

nejvyšším z nich stojí město Betlém. Dva stromy v popředí, stejně jako několik dalších stromů stojící na úpatí betlémského kopce, jsou bezlisté, mají dlouhé tenké kmeny a vysoké úzké koruny. Zachycení vzdálenějších objektů je provedeno obdobným způsobem jako v miniatuře Madony v Hodinkách Národního muzea: obloha Mistra Houghtonských miniatur je temně modrá, nad horizontem přechází do světlejšího odstínu, kterým jsou naznačeny také betlémské stavby, modelovány jsou pak onou temnější modří. Kromě tohoto se však mezi oběma miniatuрами mnoho shodných prvků nenachází. Úběžník krajiny na **obr. 113** je položený níže než krajina z Hodinek Národního muzea (f. 13¹). Typika stromů je odlišná, zpracování detailů, např. větví stromů v zadním plánu, je u Mistra Houghtonských miniatur podrobnější, také obloha na miniatuře Zvěstování pastýřům je oproti obloze ve výjevu Madony bez mraků.

Dalším umělcem raně gento-bruggské školy je *Mistr Edwarda IV.*, [106, 107, 109, 115]⁴⁴⁶ jenž získal své jméno podle anglického krále,⁴⁴⁷ pro nějž jednu dobu pracoval. Jako samostatnou uměleckou osobnost ho určil Friedrich Winkler.⁴⁴⁸ V Bruggách je činný v letech 1470-1490. Iluminoval více klasických textů (*Livre des faits du Grant Alexandre* od Quinta Curtia⁴⁴⁹ nebo *Cyropédie* od Xenofona⁴⁵⁰), ale také *Knihy hodinek*⁴⁵¹ a *Bible*⁴⁵². Jeho styl je charakteristický kompoziční invencí a narativností; do rozličných širokých kompozicemi zasazuje malé zavalité postavy. Expresivní mimice figur jsou výrazné, mnohdy až hraničící s karikaturou – především u mužských tváří iluminátor zdůrazňuje ošklivost.⁴⁵³ Hrubé tváře se zdůrazněnými lícními kostmi a silnými rty jsou zřetelně artikulované, čelo je vysoké díky výrazně ustupujícímu vlasovému předělu. Převažujícími barvami jsou azur, losos, zelený karmín a šedo-modrá, Mistr Edwarda IV. užívá také imitace zlaté nanášením černých, šedých a bílých akcentů na hnědou plochu.⁴⁵⁴ Jeho krajiny [115]⁴⁵⁵ jsou utvářeny vzdušnou perspektivou s modravým obzorem a městy

⁴⁴⁶ **obr. 106:** Hodinky, 91v, 1485-1499, Library of Philadelphia, Lewis E 108; **obr. 107:** Hodinky, 91v, 1485-1499, Bruxelles, Librairie royale de Belgique, Ms.10895, **obr. 109:** Cronique, 18r, kolem 1480, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XIII 7, **obr. 115:** Bible historiale(Genesis-Ecclesiasticus), f. 115v (Ahaziáš a Eliáš), London, Royal Ms. 18 D.IX-X.

⁴⁴⁷ Edward z Yorku (1442-1483) se stal anglickým králem jako Edward IV. v letech 1461-1470, a poté znovu od roku 1471 až do své smrti.

⁴⁴⁸ Friedrich WINKLER: Die flämische Buchmalerei des XV a XVI. Jahrhunderts: Künstler und Werke von den Brudern van Eyck bis zu Simon Bening, Leipzig 1925, 117.

⁴⁴⁹ Geneva, Bibliothèque publique et universitaire, ms. fr. 76.

⁴⁵⁰ Bruxelles, Librairie royale de Belgique, Ms.11703.

⁴⁵¹ Hodinky, 1485-1499, Bruggy, Library of Philadelphia, Lewis E 108.

⁴⁵² Bible Historiale (Tobiáš-Skutky apoštolů), 1471-1479, London, The British Library, Royal Ms. 15, D.i; Bible Historiale (Genesis-Ecclesiasticus), London, Royal Mss. 18 D.ix-x.

⁴⁵³ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 295.

⁴⁵⁴ Ibidem.

⁴⁵⁵ Bible historiale(Genesis-Ecclesiasticus), f. 115v (Ahaziáš a Eliáš), London, Royal Ms. 18 D.IX-X.

v pozadí, křovinatými malými stromy s nízkými kmeny a skálami po stranách výjevu. Travnaté plochy jsou členěny písčitými cestami s několika naznačenými oblázky. Tyto motivy se nacházejí také v průhledu do krajiny v Hodinkách z Knihovny Národního muzea (13⁵). Oproti krajině Mistra Edwarda IV., který naznačuje bílé mraky jen velmi nenápadně, iluminátor Hodinek z Národního muzea výrazně modeluje mraky valérovou malbou. Mistr Edwarda IV. je navíc fascinován reflexí světla na vodní hladině, a tak často do krajiny zasazuje zrcadlovité jezera, klikaté cesty někdy nahrazuje říčkou. Obvyklým prvkem jsou také stromy bez listů, které vyrůstají vedle listnatých stromů.

Pro stejného anglického krále pracoval také tzv. *Mistr bílých nápisů* [114]. Pojmenování zavedl Paul Durrieu⁴⁵⁶ podle drobných bílých vpisků motta „*Tousdis joyeulx*“, které se objevují ve čtyřech různých rukopisech, jež vznikly všechny kolem roku 1480. Mezi jeho díla byly zahrnuty iluminace dvou rukopisů vytvořených pro anglického krále Edwarda IV., francouzský překlad Bocaccia: *De casibus vivorum illustrium* a dílo Benvenuta da Imola: *Romuléon*⁴⁵⁷, a další rukopisy, *La Fleur des histoires* od Jeana Mansela⁴⁵⁸ a *Faits et dits mémorables des romains Valeria Maxima*.⁴⁵⁹ Styl Mistra bílých nápisů je blízký Mistru Edwarda IV např. objemovostí postav a expresivitou tváří, je ovšem o něco méně kvalitní,⁴⁶⁰ jeho prostředky jsou úsporné a jednoduché. Zborazuje vždy minimální počet figur. Charakteristickým rysem je zdůrazňování ošklivosti lidské tváře, především u mužských postav, jež jsou velmi objemné a těžkopádné.⁴⁶¹ Bordury tvoří konvenčním způsobem, založeným na nitkovém dekoru.⁴⁶² Postavy žen jsou elegantnější, typika jejich tváří je diferencovanější než u mužských figur.⁴⁶³ Barevné paletě dominují odstíny oranžové, zelené a šedé. Jeho krajiny [114]⁴⁶⁴ navazují na Mistra Edwarda IV – do široké krajinné kompozice zasazuje klikatící se říčku, malé stromy s kulatými korunami a malými tenkými kmeny, bílé mraky jsou na modré obloze jen nevýrazně naznačeny. Kolem meandrů řeky vyrůstají ostře ohraničené kopce, vzdušná perspektiva naznačuje modří hornatou krajinu.

⁴⁵⁶ DURRIEU 1927 (pozn. 13), 45.

⁴⁵⁷ London, The British Library, Royal Ms. 19 E. v.

⁴⁵⁸ 1480, London, The British Library, Royal Ms. 18.E.VI.

⁴⁵⁹ 1479, London, The British Library, Royal Ms. 18 E. III. (překlad: Simon se Hesdin a Nicolas de Gonesse)

⁴⁶⁰ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 423.

⁴⁶¹ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 289.

⁴⁶² Ibidem.

⁴⁶³ Ibidem.

⁴⁶⁴ *Faits et dits mémorables des romains Valeria Maxima*, f. 227r (Samson a lev) 1479, London, The British Library, Royal Ms. 18 E.III.

*Mistr starší Maxmiliánovy modlitební knihy [108, 124]*⁴⁶⁵ či Maxmiliánův Mistr působil v Gentu od sedmdesátých let 15. století do druhého desetiletí 16. století. Jméno získal podle iluminací *První Maxmiliánovy modlitební knihy*.⁴⁶⁶ Navazuje na styl Mistra Marie Burgundské a rozvíjí ho, proto se jeho styl také nazývá „*druhý styl Vídeňského mistra Marie Burgundské*“.⁴⁶⁷ Uvažuje se tedy buď o pozdním stylu Vídeňského mistra Marie Burgundské⁴⁶⁸ nebo o jiné umělecké osobnosti.⁴⁶⁹ V dnešní době převažuje druhý názor o samostatném umělci, či o skupině umělců. Podobně jako starší dílna Willema Vrelanta také tento umělec byl patrně mistrem větší prosperující dílny, jež zahrnovala více uměleckých osobností. Různorodost složení umělecké skupiny naznačuje nezcela vyrovnaná kvalita iluminací a dvě stylové linie: první nese prvky navazující na Dierica Boutse a Simona Marmiona a druhá se inspiruje Hugem van der Goes a Vídeňským mistrem Marie Burgundské.⁴⁷⁰ Postavy inspirované stylem Boutse a Marmiona jsou statictější, ba až skulpturálního charakteru, drapérie se zdá být oprostěna od tíže, jsou velmi objemné s mnoha záhyby. Figury bývají často zobrazeny v detailu v popředí. Inspirace Hugem van der Goes jsou patrné především na mužských postavách: mají silná obočí, jemně vlnité vlasy, oválné obličejové s vysokým čelem a menšíma očima, zdůrazněnými lícními kostmi a horního rtu. Také ženské figury jsou inspirované spíše stylem Huga van der Goes, jsou kulaté a uhlazené. Tváře modeloval iluminátor šedou barvou, lícní kosti, bradu, horní rty, a vršek nosu akcentoval růžovou. Tezi o skupině umělců by podporovaly také zmíněné kvalitativní rozdíly: mnohde se vyskytují např. disproporce hlavy a končetin, nedostatek psychologické exprese a absence atmosférických efektů v zobrazování krajiny.⁴⁷¹ Naopak jiné iluminace vykazují zájem o prostor a velmi zdařenou perspektivu.⁴⁷² Za jeho dílo se považují *Londýnské hodinky Williama Lorda z Hastingsu*,⁴⁷³ *Hodinky Kateřiny z Bray*⁴⁷⁴, *Breviář z Glasgow*,⁴⁷⁵ dále je mu připisován podíl na *Hodinkách Charlotty Bourbon-Montpensier*⁴⁷⁶ či *Hodinkách La Flora*.⁴⁷⁷ **Obr.**

⁴⁶⁵ Hodinky Williama Lorda z Hastingsu, f. 265v, před 1483, London, The British Library, Add.Ms. 54782

⁴⁶⁶ Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1907.

⁴⁶⁷ KREN/McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 190.

⁴⁶⁸ Např. Georges Hulin de LOO: Quelques oeuvres d'art inédites rencontrées en Espagne, *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts* 13 (1931), 161; DURRIEU 1927 (pozn. 13) 42.

⁴⁶⁹ Tento názor převažuje: poprvé ho vyslovil Otto PÄCHT: *The Master of Mary of Burgundy*, London 1948, 66.

⁴⁷⁰ KREN/McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 190.

⁴⁷¹ *Ibidem*, 191.

⁴⁷² SMEYERS 1999 (pozn. 28) 424.

⁴⁷³ Před 1483, London, The British Library, Add. Ms. 54782.

⁴⁷⁴ 1490, Lancashire, Stonyhurst College, Ms. 60.

⁴⁷⁵ 1494, Glasgow, University Library, Hunter Ms. 25.

⁴⁷⁶ 1494, Alnwick Castle, duke of Northumberland, Ms. 482

124 ukazuje sv. Antonína v kopcovité krajině s malými stromy s kulovitou korunou, tedy podobného tvaru jako stromy v Hodinkách z Národního muzea. Maxmiliánův mistr však stromy dále detailněji zpracovává, vykresluje každý lístek. Dále používá vzdušnou perspektivu: již ve značné vzdálenosti před horizontem přidává modrou barvu, která s přibližujícím se obzorem bělá, až splyne s bílou oblohou, jež se jemným valérem mění ve vyšších polohách opět v modrou plochu s nevýraznými bílými mraky.

Mistr Vlámského Boethia [116]⁴⁷⁸, činný v Gentu mezi lety 1480 až 1520, je pojmenován podle iluminací rukopisu vlámského překladu Boethia: *Vertroosting van de Wijsbegeerte*,⁴⁷⁹ který byl zhotoven na objednávku bruggského bibliofila Ludewijka van Gruuthuse roku 1492. Dále se mu připisují iluminace *Livre d'Eracles*.⁴⁸⁰ Paul Durrieu ho nesprávně ztotožnil s Alexandrem Beningem,⁴⁸¹ nejnovější studie ho považují za odlišnou uměleckou osobnost.⁴⁸² Jeho styl se vyznačuje štíhlostí a protažeností, mnohdy až strnulostí figur a přiléhavostí drapérie. Ženské postavy mají obzvláště protažené končetiny a krk, rovný pas, vysoké čelo a oválnou tvář. Mužské figury jsou koncipovány obdobně, jen jsou poněkud zavalitější. Expresivita postav je velmi umírněná. Bordury jsou ilusionistické, vyplněné např. zlatými a bronzovými akanty na barevném pozadí, květinami, ptáky a hmyzem.

Činnost **Mistra Drážďanské modlitební knihy [109, 110, 117, 118]** je zaznamenána v Bruggách mezi lety 1470 a 1490, Brinkmann⁴⁸³, autoři katalogu *Illuminating the Renaissance*,⁴⁸⁴ a Horst Wolf⁴⁸⁵ ji však předpokládají již od konce 60. let. Jsou totiž předčeni o rané spolupráci Mistra Drážďanské modlitební knihy s Vídeňským mistem Marie Burgundské⁴⁸⁶, od něhož přejal typiku figur a tváří. Jméno získal podle Hodinek dochovaných v Drážďanech.⁴⁸⁷ Mezi jeho další díla patří např. iluminace rukopisu Valeria Maxima *Facta et dicta memorabilia*⁴⁸⁸, *Hodinky Jeana Carpentina*⁴⁸⁹

⁴⁷⁷ Před 1498, Naples, Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. I.B.51.

⁴⁷⁸ Livre d'Eracle, f. 259r (Korunovace Balduina III.), London, The British Library, Royal Ms. 29.E.I.

⁴⁷⁹ De consolatione philosophiae, Paris, Bibliothèque National Français, Ms. néerl.I.

⁴⁸⁰ Livre d'Eracles, historia rerum in partibus transmarinis gestarum, 1475-80, London, Royal Ms. 15.E.I. (KREN/ McKENDRICK 2003 /pozn. 20/ 309).

⁴⁸¹ Paul DURRIEU: Alexandre Bening et les peintres du Bréviaire Grimani, Gazette des Beaux Arts, 3/ 1891, 55-69.

⁴⁸² KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 309-311; SMEYERS 1999 (pozn. 28) 425.

⁴⁸³ BRINKMANN 1997 (pozn. 24) 22.

⁴⁸⁴ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 207.

⁴⁸⁵ WOLF 1978 (pozn. 27) 27.

⁴⁸⁶ Např. na Hodinkách Voustre Demeure, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. Vit. 25-5.

⁴⁸⁷ Kolem 1470, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. A 311.

⁴⁸⁸ Leipzig, Unuversitätsbibliothek, „Biblioteca Albertina“, Ms. Rep. 111B.

⁴⁸⁹ kolem poloviny 70. let 15. století, soukromá sbírka (in: KREN/ McKENDRICK 2003 /pozn. 20/ 124).

nebo *Hodinek Crohin-La Fontainovy*⁴⁹⁰ a řady dalších hodinek, jež tvořil především pro burgundské bibliofily (např. pro Louise Gruuthuse) a burgundské dvořany (např. pro Jeana Grose, prvního sekretáře Karla Smělého).⁴⁹¹ Iluminátorské umění tohoto Mistra proslavily také jeho předlohy pro mědiryty k tisku.⁴⁹² Občanem Brugg se stal v roce 1475, v bruggské gildě prodejců knih je evidován od roku 1476 do roku 1509. Jeho umělecké počátky jsou zaznamenány v severonizozemském Utrechtu, kde iluminuje např. *Haagské hodinky*.⁴⁹³ Vytvořil také několik rukopisů pro Tournai⁴⁹⁴ a Amiens.⁴⁹⁵ Pro velký důraz na nejrůznější světské motivy, pro epičnost, humor a ironii bývá styl Mistra Drážďanské modlitební knihy charakterizován jako „zábavný“ a „nezávislý na novém naturalismu“⁴⁹⁶. Je velmi živým vypravěčem, vybírá hutné dramatické scény, mnohdy přidává i komediální detaily.⁴⁹⁷ Typika ženských figur vzdáleně připomíná svým půvabem a graciézností styl Huga van der Goes. Umělec často natáčí postavy zády k divákovi. Další důležitou složkou v iluminacích Mistra Drážďanské modlitební knihy je krajina, kterou pojímá téměř jako samostatné téma především v kalendářích; jeho hodinky byly jedněmi z prvních, které obsahovaly celostranné miniatury měsíců [118].⁴⁹⁸ Mistr vykazuje mimořádný cit pro prostor a hloubku, zatímco figury jsou poněkud těžkopádnější, jako by je ruce i nohy tížily k zemi. Krajinná složka jeho iluminací vykazuje mimořádný zájem o zobrazování různých atmosferických jevů, na což naváže Simon Bening (viz níže).⁴⁹⁹ Mistr Drážďanské modlitební knihy koncipuje své krajiny jako široké a hluboké prostory. Maluje velmi volnou valérovou malbou, vykreslení detailů téměř vynechává. Právě tento motiv nacházíme také v krajině ve výjevu Madony Hodinek Knihovny Národního muzea (f. 13^r). Listy stromů a keřů nejsou detailně vykresleny, jsou pouze barevnými skvrnami naznačeny, díky čemuž je dosaženo téměř „impresionistického“ působení.

⁴⁹⁰ 1480-85, Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 76 E 10.

⁴⁹¹ Hodinky Charlotte z Bourbonu-Montpensier, 1474-1480, Alnwick Castle, duke of Northumberland, Ms. 482 nebo Hodinky ze Sbirky Alnwick Castle, duke of Northumberland, Ms 482.

⁴⁹² SMEYERS 1999 (pozn. 28) 427.

⁴⁹³ Haag, Museum Meermanno-Westreenianum, m Ms. 10. F. 1; BRINKMANN 1997 (pozn. 24) 42-44.

⁴⁹⁴ Např. Darmstadtské hodinky, Oxdord, Bodleian Library, Ms. Raw.liturg.e14; BRINKMANN 1997 (pozn. 24) 235-241.

⁴⁹⁵ Hodinky rodiny Bigant, Hannover, Miederländischen Landesbibliothek, Ms. I. 97.

⁴⁹⁶ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 5.

⁴⁹⁷ BRINKMANN 1997 (pozn. 24) 35-65; WOLF 1978 (pozn. 27) 27-36.

⁴⁹⁸ Drážďanská modlitební kniha, f. 5v (květen), Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. A 311.

⁴⁹⁹ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 207.

Blízký styl iluminací vidíme také u dalšího umělce gento-bruggské školy, **Mistra modlitební knihy z roku 1500** [111, 119]⁵⁰⁰ neboli Mistra modlitební knihy. Tato modlitební kniha⁵⁰¹ se nachází ve Vídni, zřejmě náležela Markétě Rakouské. Spolupracoval především s Mistrem Maxmiliána a s Mistrem Jakuba IV. Skotského. V Bruggách iluminoval převážně knihy hodinek, např. *Hodinky La Flora*,⁵⁰² *Hodinky Isabely Kastilské*⁵⁰³ nebo *Spinolovy hodinky*⁵⁰⁴ a také několik světských textů, jako např. *Poèmes Charlese d'Orléans*, *Pseudo-Héloise: L'art d'amour*; *Les Demandes d'amour*; *Livre sur le gouvernement d'un prince Bordury*⁵⁰⁵ nebo *Le Roman de la rose* Guillema de Lorris a Jeana de Meun.⁵⁰⁶ Bordury kolem miniatur i textů jsou tvořeny jakýmsi přihrádkami či policemi, v nichž jsou umístěny nejrůznější předměty, jako např. drahé kameny, lebky, nádoby, kovové předměty, květiny apod. [111]. Co se týče typiky figur, jsou spíše malé, jejich vlasy jsou formovány do tenkých praménků. **Obr. 119** ukazuje hluboký pohled do krajiny, členěné klikatou písčitou cestou obdobně jako u Mistra Edwaeda IV. nebo v iluminaci Madony Hodinek Knihovny Národního muzea (f. 13^v). Za další společné rysy s krajinou v Hodinkách Knihovny Národního muzea lze považovat valérovou malbu travnatých ploch, utvářenou hnědými a zelenými odstíny a podobné barevné přechody v rámci vzdušné perspektivy: obě krajiny jsou barevně rozděleny na tři hlavní části – sytými barvami je provedena krajina v nejbližším plánu, v dalším plánu pak následuje pás krajiny transparentnější barevnou hmotou a horizont je nakonec tvořen nejbližším pásem bledě modrých kopců. Bílé mraky Mistra modlitební knihy nejsou však oproti Hodinkám knihovny Národního muzea příliš barevně modelovány. Odlišnost lze spatřit také v přílišné artikulaci některých detailů: Mistr modlitební knihy zvýrazňuje např. keříčkovitou strukturu koruny vysokého stromu v popředí, stejně jako kmeny stromů v zadním plánu.

V krátkosti zmiňme ještě **Bruggského mistra roku 1482**, jenž tvořil v letech 1475-90 a iluminoval rukopis *Livre des propriétés des choses* od Bartholomea Anglica⁵⁰⁷, datovaného do roku 1492. Pracoval také pro anglického krále Edwarda IV. a bruggského

⁵⁰⁰ Hodinky, f. 127v-128 (Lazar), Mistr modlitební knihy kolem roku 1500, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod.1862; Jean de Lannoy: *Imagination de la vrai noblesse*, f. 3r (Rytíř v modlitbě před imaginací ženy), London, The British Library, Royal Ms. 19.C.III.

⁵⁰¹ Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod.1862.

⁵⁰² Před 1498, Naples, Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. I.B.51.

⁵⁰³ Před 1504, London, The British Library, Add. Ms. 18851. S unten S- 131-142.

⁵⁰⁴ 1510-20, London, The British Library, Add.,ms. 14294.

⁵⁰⁵ Kolem 1483-90, London, The British Library, Royal Ms. 16.F.II.

⁵⁰⁶ Kolem 1490-1500, London, The British Library, Harley Ms. 4425.

⁵⁰⁷ 1492, London, The British Library, Royal Ms. 15.E.III.

bibliofila Lodewijka van Gruuthuse.⁵⁰⁸ Postavy jsou často zobrazovány v detailu v popředí v pestrém odění. Typika tváří se zdá být spíše neobratná, jakoby tvořená ve spěchu. Častým motivem při zobrazování interiérů je umístění průhledů, skrze něž jsou vidět jiné budovy. *Wodhull-Harbertonský mistr* býval dříve spojován s utrechtským původem, nyní je však považován za putujícího vlámského umělce. Jeho činnost je předpokládána v Gentu nebo Bruggách kolem roku 1480, poté se usadil v Utrechtu a do jižního Nizozemí se opět navrácí kolem roku 1500. Figury *Wodhull-Harbertonských hodin*⁵⁰⁹ jsou charakteristické širokými tvářemi a hluboce posazenými očima, drapérie pak hustými drobnými záhyby, navozujícími téměř skulpturní charakter.⁵¹⁰

Jméno dalšího iluminátora gento-bruggské školy, *Alexandra Beninga [120]*⁵¹¹, je zmíněno roku 1469 Hugem van der Goes a Joosem van Wassenhove jako jméno malíře gentské gildy sv. Lukáše, později též jako člena gildy knihkupců v Bruggách.⁵¹² Roku 1480 se Bening ženil s Catharinou, sestřenicí či sestrou Huga van der Goes, z jejichž manželství vzejde syn Simon, další významný gento-bruggský iluminátor (viz níže). V Gentu pobývá do roku 1516, mezitím se krátce zdrží roku 1514 v Antverpách. Umírá roku 1519, z písemných pramenů vyplývá, že se za něj v Gentu i v Bruggách po jeho smrti ještě dlouho sloužily zádušní mše.⁵¹³ Není mu sice s jistotou připsán žádný rukopis, předpokládá se však jeho účast na iluminacích *Breviáře Grimani*,⁵¹⁴ dále se uvažuje o dalších asi dvaceti rukopisech vzniknuvších mezi lety 1480 a 1510.⁵¹⁵ Domněnky o totožnosti jeho osoby s Mistrem Marie Burgundské nebo Mistrem Maxmiliána byly v dřívější době hojně diskutovány, v dnešní době se ukazují spíše jako méně pravděpodobné, i když jejich chybnost nebyla s jistotou potvrzena.⁵¹⁶ Alexander Bening je svým stylem blízký stylu Mistra Marie Burgundské, oba se zdají být ovlivněni Hugem van der Goes. Alexander Bening však spíše směřuje k větší dekorativnosti a lyričnosti, ovšem nikoli k bezduchému technickému dekorativnímu perfekcionismu.⁵¹⁷ Kreativitu prokazuje

⁵⁰⁸ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 425.

⁵⁰⁹ New York, H.P. Kraus.

⁵¹⁰ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 427.

⁵¹¹ Berlin, Kupferstichkabinett, der Staatlichen Museen Preuss, Kulturbesitz, Hs. 78 B 12, 90v (in: WOLF 1978 /pozn. 27/ Abb 9).

⁵¹² WOLF 1978 /pozn. 27) 37-44; DURRIEU 1927 (pozn. 13) 42; SMEYERS 1999 (pozn. 28) 427.

⁵¹³ WOLF 1978 (pozn. 27) 37.

⁵¹⁴ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 132.

⁵¹⁵ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 427.

⁵¹⁶ Např. KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20): stále uvažují o totožnosti Alexandra Beninga s Mistrem první Maxmiliánovy modlitební knihy.

⁵¹⁷ WOLF 1978 (pozn. 27) 37.

jak v bordurových motivech, tak v některých individualizovaných tvářích. Využívá velkých prostorových hloubek a detailních statických figur v popředí.⁵¹⁸

Gerard Horenbout [112]⁵¹⁹ se narodil kolem roku 1465 v Gentu jako člen umělecké rodiny, jež byla umělecky činná až do 17. století.⁵²⁰ V pramenech se o něm píše jako o malíři a iluminátorovi, roku 1487 byl zaznamenán jako nový člen malířské gildy v Gentu.⁵²¹ Podle Karla van Mandera⁵²² vytvořil také dva deskové obrazy pro gentský kostel sv. Jana (dnešní katedrála), v letech 1508-9 pak návrhy tapiserií pro Společenství sv. Barbory v kostele sv. Pharaildise v Gentu, jež zobrazují mapu města Gentu a přilehlé oblasti. V roce 1498 je ustaven nezávislým umělcem, což mu dovoluje otevřít si vlastní dílnu, a kromě Gentu začíná pracovat také v Bruggách a Antwerpách.⁵²³ V roce 1514 nebo 1515 se stává dvorním malířem Markéty Rakouské s povolením sídlit nadále v Gentu. Později odešel do exilu do Holandska, kde vytváří např. portrét Kristiána II. Dánského, a poté do Anglie, kde se roku 1528 (možná dříve) dostává do služeb anglického krále Jindřicha VIII. Těsně před smrtí se zřejmě vrací do Gentu, kde umírá roku 1540. Mezi jeho zásadní díla patří *Hodinky Sforzů*⁵²⁴ nebo *Breviář Grimani*⁵²⁵. Jeho styl je charakteristický výrazným lyrismem, půvabnou narací, bohatou barevnou paletou, živostí postav a expresivní fyziognomií tváří. Můžeme u něj pozorovat vliv Huga van der Goes na kompozice a tváře mužských postav. Bordury pojímá architektonicky: používá nejrůznějších podstavců, nik, arkád, do nichž vkládá s extrémní iluzívností objekty, např. různé vázy a jiné porcelánové předměty. Jeho krajiny bývají velice subtilní a mlhavé – výrazné ubírání intenzity barev je patrné již od blízkých plánů – veškeré předměty bývají naopak velmi naturalisticky vykreslené [112]. Velmi subtilní modrý horizont se zdá být s horizontem v Hodinkách Knihovny Národního muzea blízký, ovšem o zbytku krajiny pojaté vzdušnou atmosférou to již příliš neplatí: Gerard Horenhout používá modrých tónů a transparence barev již téměř od popředí, malbě tak dominují modré odstíny. Do krajiny klade nízké keřovité stromy i stromy vysoké na tenkých kmenech, z krajů výjevu pak skaliska.

⁵¹⁸ DURRIEU 1927 (pozn. 13) 42-43,

⁵¹⁹ Hodinky, 44 r, Gerard Horenbout, Königliche Bibliothek, Kopenhagen, Gl, Kgl.saml. 1605 (in WOLF 1985 /pozn. 198/ Abb. 4)

⁵²⁰ Ibidem 43-44; SMEYERS 1999 (pozn. 28) 427-8.

⁵²¹ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 427-8.

⁵²² Carel van MANDER: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler/ Het leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche schilders. Bd. 1, 410, 431

⁵²³ Ibidem 510.

⁵²⁴ London, The British Library, Add. Ms. 34294.

⁵²⁵ Horst WOLF: Die Meister des Breviarium Grimani, Berlin 1982, 24-27, 38-45.

Syn Gerarda Horenbouta, **Lucas Horenbout**, se stal významným inovátorem iluminátorského umění – začne v knižní malbě používat portrétního umění.⁵²⁶ Je znám především jako zakladatel britské školy iluminátorů. Pro Jindřicha VIII. vytváří asi dvacet portrétních miniatur.⁵²⁷ Podle Karla van Mandera se vyučil portrétnímu umění u Hanse Holbaina.⁵²⁸ Dcera Gerarda Horenbouta, **Suzanna Horenbout** se stala také iluminátorkou u anglického dvora, jejím manželem byl John Parker, významný člen dvora Jindřicha VIII. Písemné prameny ji zmiňují také v Antverpách, kde prodala miniaturu Salvator Mundi Albrechtu Dürerovi.⁵²⁹ Dále se dostává do služeb Anny z Cleves,⁵³⁰ pak Cathariny Parr.⁵³¹ S jistotou mu nebyl připsán žádný rukopis, uvažuje se však např. o *Salisburských Skutcích apoštolů a Apokalypse*.⁵³²

S Gerardem Horenboutem býval mnohdy ztotožňován **Mistr Jakuba IV. Skotského [121, 122, 123]**⁵³³, který získal jméno podle *Hodinek Jakuba IV. Skotského*⁵³⁴. Novější publikace již však tuto možnost nepřipouštějí.⁵³⁵ Působil v Bruggách nebo Gentu. Tvoří dynamické a originální kompozice a jeho barevná paleta je výrazná, přesto však o něco jemnější než Horenboutova. Oproti dosud převládajícímu stylu Vídeňského mistra Marie Burgundské jsou jeho figury robustní a neidealizované a s tvary a barvami zachází velice energicky. Používá hodně červených odstínů. Také jeho krajiny jsou výrazně barevné, dominuje modrá a červená barva. Na Vídeňského mistra Marie Burgundské navazuje nadšením pro atmosferické jevy a hrou se světlem, které více než předešní jmenovaní umělci používá k definici prostorové hloubky i postav (Mistr Jakuba IV. Skotského je dokonce nazýván „*básníkem světla*“⁵³⁶). Tváře figur jsou plasticky modelovány se světelnými akcenty. Byl jedním z nejproduktivnějších iluminátorů ve Flandrech v prvním desetiletí 16. století a podílel se např. na *Breviáři Grimani*⁵³⁷, *Breviáři Mayera van den*

⁵²⁶ KREN/ McKENDRICK 2003, 452.

⁵²⁷ Anglie, 1525-27, Windsor Castle, inv. RCIN.420640.

⁵²⁸ MANDER 431.

⁵²⁹ Ibidem.

⁵³⁰ Anna z Cleves (1515-1557) se stala na krátkou dobu (od 6. 1. 1540 do 9. 7. 1540) manželkou Jindřicha VIII., v pořadí čtvrtou. Po anulování svatby dostává panství v Hever Castle v Kentu.

⁵³¹ Catharina z Parr (1512-1548) byla poslední, šestou manželkou Jindřicha VIII. (1543–1547).

⁵³² Anglie, 1528-33, Hatfield House, marques of Salisbury, Cecil Papers Ms. 424.

⁵³³ f.56r (Klanění tří králů), kolem 1520, Los Angeles, ms. 48.149.15; Hodinky Jakuba IV skotského, ff. 92v-93r (Zvěstování, Roucho Gideonovo, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Ms. 1897, 1502.3

⁵³⁴ Kolem 1502-3, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Ms.1897; Jakub IV. Skotský (1473-1513) z rodu Stewartovců byl skotským králem v letech 1488-1513.

⁵³⁵ WOLF 1982 (pozn. 25), KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20), SMEYERS 1999 (pozn. 28), PÄCHT/ JENNI/ THOSS 1983 (pozn. 22), BRINKMANN 1997 (pozn. 24) etc.

⁵³⁶ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 366.

⁵³⁷ Breviář Grimani, 1515-20, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. lat. I.

Bergh,⁵³⁸ *Holfordských hodinkách*⁵³⁹, *Spinolových hodinkách*⁵⁴⁰ a dalších hodinkách a breviářích.⁵⁴¹

Za následovníka Gerarda Horenbouta bývá považován *Mistr Davidových scén Breviáře Grimani [101]*⁵⁴² Otto Pächt ho identifikovat jako samostatnou umělkou osobnost mezi iluminátory Breviáře Grimani.⁵⁴³ Tvoří v Bruggách nebo Gentu koncem 15. a počátkem 16. století. Statné figury zobrazuje v jasně barevných drapériích v divadleních gestech.⁵⁴⁴ Typika tváří je charakteristická hluboce zasazenýma očima, téměř prázdnými pohledy bez emocí detailně. Vlasy detailně vykresluje do kudrlin. Obličej figur, ponejvíce ženských, jsou oválné, téměř bez tváří. Barevná paleta je světlá, tahy štětcem pak oproti Mistru Jakuba IV. Skotského jen málo plynulé. Jeho krajiny nejsou příliš invenční, navazují na repertoár starších umělců.⁵⁴⁵ Dále spolupracoval na *Hodinkách Johany Kastilské*⁵⁴⁶.

Jiným významným umělcem gento-bruggské školy je *Mistr Lübecké bible [125]*,⁵⁴⁷ kterého od 80. let 15. století zaznamenáváme jako cestujícího umělce. Pohybuje se především v jižní Francii a severním Německu, ale pochází zřejmě z Brugg. Vytvořil dřevoryty pro *Terencovu edici* (tištěna v Lyonu Joannesem Trechselem, 1493) a pro *Bibli* tištěnou Stephanem Arndesem (Lübeck, 1494).⁵⁴⁸ Po roce 1500 se přestěhoval do Brugg. Jeho figury jsou charakteristické jistou barokní monumentalitou. Podílí se např. na vzniku *Spinolových hodiněk*⁵⁴⁹, spolu s Mistrem drážďanských hodiněk a Mistrem Modlitební knížky z roku 1500. Jeho styl je charakteristický energickými kompozicemi a dynamičností. Postavy jsou zobrazované často až ve zkroucených a labilních polohách, mají nepřírozeně protáhlé obličej. Typika tváří je velmi diferencovaná (staří muži bývají např. zobrazováni se skleslými čelistmi), převažují tváře s vysoce klenutým čelem.⁵⁵⁰ Styl Mistra Lübecké bible je svou výraznou dynamikou a „manýristicky“ utvářenými

⁵³⁸ Antwerpy, Museum Mayer van Bergh, inv. no. 946.

⁵³⁹ Lisabon, Museu Calouste Gulbenkian, Ms. LA 210.

⁵⁴⁰ 1510-20, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 18.

⁵⁴¹ 1487, Manchester, The John Rylands University Library, Ms. 39; kolem 1500, London, The British Library, Add. Ms. 35313; kolem 1500, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3770.

⁵⁴² Breviář Grimani, f. 286v (Adam a Eva), 1515-20, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. lat. I (in: WOLF 1978 /pozn. 25/ Abb. 17).

⁵⁴³ Otto PÄCHT/ J. J. ALEXANDER: *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, 1-3, Oxford 1966-73.

⁵⁴⁴ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 383.

⁵⁴⁵ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 429.

⁵⁴⁶ 1496-1506, London, Add. Ms. 18852.

⁵⁴⁷ f. 34r (Vražďení nevinátek, Útěk do Egypta, Dvanáctiletý Kristus v chrámě), počátek 16. století, Berlin Staatliche M. Min. 667.

⁵⁴⁸ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 430.

⁵⁴⁹ 1510-20, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 18.

⁵⁵⁰ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20) 377.

postavami nejbližší Mistru Jakuba IV. Skotského.⁵⁵¹ Oba také používají zářivých barev. Předpokládá se, že tito dva mistři spolupracovali na *Carondeletově breviáři*.⁵⁵²

Velmi významným představitelem gento-bruggského stylu je **Simon Bening** [126, 127, 128], syn Alexandra Beninga.⁵⁵³ Narodil se s velkou pravděpodobností v Gentu roku 1483, roku 1500 se stává členem malířské bruggské gildy a roku 1508 gildy prodejců knih v Bruggách. Umírá 1561 v Bruggách.⁵⁵⁴ Simon Bening přijímá jednak moderní podněty současných vlámských umělců (užívá např. i modely z Maxmiliánova Mistra, z Hanse Memlinga), zároveň však vychází i ze starších mistrů, jako Roberta Campina, van Eycka nebo Rogiera van der Weyden, Dierica Boutse či Huga van der Goes. Proto můžeme podle Krena a McKendricka jeho umění nazvat „*souhrou eklekticismu a originality*“⁵⁵⁵. Jeho kalendáře se vyznačují dalším progresivním pojetím krajiny. Na svých širokých, poetických krajinomalbách dokáže ukázat změny charakteru krajiny ve spojitosti se změnou ročního období, využívaje nejrozličnějších topografických a atmosférických elementů. Ve svém raném díle (kolem 1510) se soustředí spíše na zachycení emotivních dějů figur a nechává tak zobrazení scenerie poměrně jednoduché [126].⁵⁵⁶ Ve dvacátých letech se již zaměřuje na krajinu poněkud více, nanáší barvy v silných, širokých plochách a původně zakulacené záhyby se zaostřují. Také rysy ve tvářích postav se zpřesňují a je kladen větší důraz na detail. Celkově malby působí přísnějším, více strohým dojmem [127, 128].⁵⁵⁷ Kolem roku 1530 se Beningův styl opět mění, barvy se zjemňují, tahy se opět zmenšují, až se jeho umělecká metoda začíná téměř rovnat pointilismu, využívá reflexi světelných efektů [131].⁵⁵⁸ Zájem o krajinu se neustále umocňuje, figury se zmenšují (v kalendářních miniaturách se přesouvá důraz ze sezónních prací práce na změny v krajině) a úběžník se zvyšuje. Na figurální umění však nezapomíná, vytváří např. *šestnáct malých miniatur ze života Panny Marie a z Pašiji* [99]⁵⁵⁹: využívá dramatického přiblížení v detail výjevu. Využívá aktuálních směrů v ikonografii, kdy je výraz

⁵⁵¹ Ibidem.

⁵⁵² f 28, raná 90. léta 15. století, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. theol.lat.

⁵⁵³ WOLF 1978 (pozn. 25) 51; KREN in: HAMBURGER/ KORTEWEG 2006 (pozn. 419) 311-322; WOLF 1985 (pozn. 198) 38-39.

⁵⁵⁴ O jeho životopise se zmiňuje: Giorgio Vasari (1511-1574) a Francesco Guicciardini (1483-1540): Giorgio VASARI: Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů, II., Praha 1998; Francesco GUICCIARDINI: Storia d'Italia, Bari 1967.

⁵⁵⁵ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 430.

⁵⁵⁶ Imhofská modlitební kniha, 302v-303r (Extáze sv. Františka) soukromá sbírka (in: KREN/ McKENDRICK 2003 /pozn. 20/ 449).

⁵⁵⁷ Hodinky Da Costa, , f. 13v (prosinec, Martyrium sv. Uršuly), kolem 1515, New York, The Morgan Library, Ms.M.399; f. 338v, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, Ms. 294, f. A.

⁵⁵⁸ Vlámský kalendář, f. 25r, Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm 23638.

⁵⁵⁹ Kolem 1530 Baltimore, Walters Art Gallery, W. 442A.

umocňován ve prospěch jímavého a dramatického, především při ukazování Kristovy bolesti. Na jeho stylu jsou rozpoznatelné vlivy Mistra Marie Burgundské a Huga van der Goes.⁵⁶⁰ Dále jsou často zmiňovány italské vzory,⁵⁶¹ které přijal buď skrze italskou grafiku jeho italských současníků nebo z osobních náčrtků, které si přivezl z Itálie.⁵⁶² V jeho díle nacházíme čitelné citace některých děl italských mistrů vrcholné renesance, především Rafaela (např. podobu Jana Evangelisty, písíciho své evangelium v *Hodinkách z Frankfurtu*, což je motiv, který mohl čerpat z rytiny Agostina Veneziana podle Rafaela).⁵⁶³ Dílo Simona Beninga je velmi rozmanité, historie umění ho oceňuje především jako experimentátora, který mimo jiné dokáže smysluplně ilustrovat také nekonvenční texty. Mezi jeho zásadní díla patří *Breviář Grimani*⁵⁶⁴, *Golfské hodinky*⁵⁶⁵, *Vlámský kalendář*⁵⁶⁶ nebo *Genealogie infanta Fernanda Portugalského*⁵⁶⁷, *Arundelské hodinky*⁵⁶⁸, části *Henesských hodinek*⁵⁶⁹, *Hodinky Isabely Portugalské*⁵⁷⁰ nebo *Mnichovsko-Monserratské hodinky*⁵⁷¹ etc. Nejstarší dcera Simona Beninga, **Lievine Bening**, se také stává iluminátorkou: nejprve pomáhá otcí v obchodování, poté se v roce 1545 provdá do Londýna, kde je přijata ke dvoru jako dvořanka a později také jako dvorní malířka. Tvoří především portrétní miniatury.⁵⁷²

⁵⁶⁰ SMEYERS 1999 (pozn. 28) 432.

⁵⁶¹ Judith TESTA: Simon Bening Studies Raphael: The Impact of the Italian High Renaissance on a Flemish Miniaturist in: HAMBURGER 2006 (pozn.419) 495-504; A. W. BIERMANN: Die Miniaturenhandschriften des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1514-1545) in: Aachener Kunstblätter 46 (1975), 15-311; M. K. TARASULO: A Rosary Psalter illuminated by SB, uarendo 9 (1979), 209-226. M. K. TARASULO: Innovation and Copy in the Stein Quadriptych by SB, Zeitschrift für Kunstgeschichte 42 (1979).

⁵⁶² TESTA in: HAMBURGER 2006 (pozn. 419) 495-6.

⁵⁶³ Také např. pro spodobnění Betsabé v lázni v Henessských hodinkách (Brussels, Bibliotheque Royale de Belgique, Ms. 465) se zřejmě Simon Bening inspiroval rytinami Giana Giacomina Caraglia podle Rafaela, konkrétně výjevem Svatba Alexandra Velikého s Roxanou. (Ibidem 501).

⁵⁶⁴ WOLF 1982 (pozn. 25) 27-38.

⁵⁶⁵ Počátek 40. let 16. století London, The British Library, Add. Ms. 24098.

⁵⁶⁶ Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Ms. 50.

⁵⁶⁷ 1530-1534, London, The British Library, Add. Ms. 12531.

⁵⁶⁸ Konec 20. let 16. století Arundel Castle, duke of Norfolk, Bruggy.

⁵⁶⁹ Pol. 30. let 16. století Brusel, Bibliotheque royale de Belgique, Ms. II 158.

⁵⁷⁰ 30. léta 16. století San Marino, The Huntington Library, HM 1162.

⁵⁷¹ 1535-40, Monserrat, Monserratské opatství, Ms. 53.

⁵⁷² SMEYERS 199 (pozn. 28) 429.

5.4. Význam gento-bruggské školy a otázka jejího vlivu na Hodinky z Knihovny Národního muzea XVI G 77

Iluminátorské umění gento-bruggské školy jakoby v sobě neslo vskutku potvrzení o nejednoznačnosti dělení dějin umění na inertně uzavřené periody vývoje: nové umění v sobě vždy nese něco tradičního, starého, na základě čehož ona novost vyrůstá, a určit hranici těchto posunů bývá diskutabilní; zatímco Krenův katalog,⁵⁷³ obsahující ve svém názvu spojení „*Illuminating the Renaissance*“, hovoří o umění gento-bruggské školy jako o „*revoluci*“ a „*novém umění*“, jiní historikové umění je kladou na konec pozdně gotické řady za Jeana Pucella a bratry z Limburka.⁵⁷⁴ Je těžké posoudit, jaké základní kritérium, které by mohlo tuto otázku po jednoznačném zařazení – pakliže u gento-bruggské školy pozorujeme jak středověkou, tak novověkou esenci – vyzdvihnout za důležitější, a zda by mělo takové snažení vůbec smysl. Tuto nejednoznačnost chápu spíše jako zajímavou, jaksi váhavou melanž intencí konzervativních, které pracují se vzorníky a tradičními knižními typy, které nepovažují za prioritu prezentovat svou uměleckou individualitu jako génia a představitele nových myšlenkových metod, aplikovaných na umění, i intencí inovativních, které přijímají koncept trojdimenzionality projektované na plochu, které chtějí skrze své nejrůznější prostorové spekulace přimět diváka k přijetí pojmání malby jako iluze reality. Takováto „váhavá melanž“ nás jakoby probouzí ze systematizovaného světa historikova k uvědomění si umělecké spontaneity, neustálých individuálních rozhodování, nelinearity a neintencionality vývoje, který (a jehož intencionatlitu) můžeme pozorovat a dovozovat až ex post, k uvědomění si existence „zrodu renesance“ či nějaké „renesanční ideje“ jako „*renesance v potenci uměleckých individualit*“.⁵⁷⁵

Fenomén gento-bruggské školy ukazuje také jiné zajímavé souvislosti: podle Erwina Panofského lze v tomto iluminátorském směru spatřovat kulminační moment existence samotného iluminátorského umění jako uměleckého druhu rovnocenného s ostatními druhy umění.⁵⁷⁶ Od 14. století se vyvíjející vzpírání se miniatur své podřadné bytnosti jako zdobeného doprovodného povrchu, jejich přebírání charakteru samostatných maleb, vyvinutí v plnohodnotné krajinomalby či žánrové výjevy vrcholí právě v umění gento-bruggské školy. Ruku v ruce s ohromným úspěchem iluminátorů můžeme ve vývoji

⁵⁷³ KREN/ McKENDRICK 2003 (pozn. 20)

⁵⁷⁴ HUIZINGA 1999 (pozn. 11) 469-513; SMEYERS 1999 (pozn. 28) 419.

⁵⁷⁵ Pierre FRANCASTEL: Malířství a společnost. Výtvarný prostor od renesance ke kubismu, Brno 2003, 16.

⁵⁷⁶ PANOFSKY 1971 (pozn. 47) 28.

knižní iluminace pozorovat osvobozování se od sil, které držely tento umělecký druh pohromadě, které ospravedlňovaly jeho existenci. Knižní iluminace by tak podle Panofského byla odsouzena k ústupu i bez Gutenbergova vynálezu, tedy nikoli proniknutím metody tisku do výroby knih, ale jakousi sebevraždou svojí sebestroměnou v samostatné malířství a „*předáváním se perspektivou*“.⁵⁷⁷

Gento-bruggskou školu tedy můžeme chápat jako styl neodlučitelně spjatý s knihami soukromé devoce, ponejvíce pak s knihami hodinek, který vznikl v ovzduší poptávky bohatých měšťanů po hodinkách, jako mezinárodně úspěšný styl, který byl rozšiřován v dosud nesrovnatelném měřítku, a zároveň jako poslední vlnu úspěchu iluminovaných rukopisů jako uměleckého druhu v rámci západní Evropy. Oproti názoru Katalogu Knihovny Národního muzea v Praze od Pavla Brodského a příspěvku Michala Dragouna na webových stránkách Manuscriptorium.com se přikláním k tezi o vzniku výzdoby Hodinek z Knihovny Národního muzea, konkrétně jejich celostranných figurálních miniatur právě do tohoto kontextu. Na výjevu Madony (13^r, [1]) lze totiž rozpoznat vlivy vlámského prostředí pozdního 15. století: základní typika figur i krajinné složky je pravděpodobně odvozená od stylové vrstvy Hanse Memlinga (viz kap. 4.2.3., 4.2.4.), modelace krajiny a vzdušná perspektiva pak od iluminátorů gento-bruggské školy. Krajinná složka odkazuje na memlingovské motivy především v typice stromů, malých s kulovitými korunami, roztroušených i v zadním plánu krajiny, vedle stromů na vysokých štíhlých kmenech s korunou utvářenou přisazením několika oddělených keřovitých celků na kmen, dále pak vkládáním písčitých klikaticích se cest, skal na okraj scény a celkovým rozvrhem krajiny: mírně kopcovitou krajinou, svažující se mírně do středu výjevu [129, 130]⁵⁷⁸. Některé tyto motivy, jak jsem se snažila ukázat výše, byly vlastní také mnohým iluminátorům gento-bruggské školy: Mistr Edwarda IV. [115] užívá obdobných typů nízkých stromů a klikaticích se cest a říček, stejně jako např. Mistr starší Maxmiliánovy modlitební knihy [124] etc. Zásadnější spojitost Hodinek Knihovny Národního muzea s gento-bruggskou školou však vykazuje především způsob zpracování krajiny. Obdobně jako Vídeňský mistr Marie Burgundské [19, 105] nebo Mistr Drážďanské modlitební knihy [117, 118] maluje iluminátor Hodinek z Knihovny Národního muzea volnou valérovou malbou, listy stromů provádí barevnými skvrnami. Vzdušnou perspektivu se také snaží stejně jako gento-bruggští umělci důsledně uplatnit, stejně jako např. Mistr

⁵⁷⁷ Ibidem.

⁵⁷⁸ Diptych sv. Veroniky a sv. Jana, 1483, Washington, National Gallery; Madona s anděly, kolem 1485, Washington, National Gallery (in: CUTTLER 1968 /pozn. 322/ 179, 178).

Modlitební knihy z roku 1500 [119] užívá i iluminátor Hodinek z Knihovny Národního muzea tři stupnice barevné intenzity: nejsytější je proveden přední plán krajiny s kopcem, svažující se z kraje výjevu, s vysokými stromy v popředí, několika nízkými stromy a keři, druhý stupeň intenzity je patrný především na levém boku miniatury, v nízké části skály s keřem a vzdálenějším paloukem. Téměř transparentnosti pak dosahuje horizont naznačený bledě modrou barvou. Tato metoda utváření hloubky v krajině se stala pro gento-bruggské iluminátory nezbytností, suverénně ji užívá již jeden z domnělých zakladatelů gento-bruggské školy, Vídeňský mistr Marie Burgundské, téměř virtuozity v tomto směru dosahují Mistr Jakuba IV. skotského [121, 122, 123], Gerard Horenbout [112] a Simon Bening [126, 127, 128, 131], jejichž vyspělosti ve ztvárnění krajiny však iluminátor Hodinek z Knihovny Národního muzea nedosahuje. Iluminace kalendáře Breviáře Grimani (na němž se podíleli právě Mistr Jakuba IV. skotského, Gerard Horenbout a Simon Bening) vykazují již prvky vlastní krajinomalby, svou rozmanitostí motivů, perspektivním a modelačním mistrovstvím již dalece přesahují iluminaci z Hodinek Knihovny Národního muzea, jež je navíc omezena původní funkcí krajiny jako vyplnění pozadí hlavního výjevu. Do této vývojové vrstvy, počínající prvním desetiletím 16. století, tedy iluminace Madony z Hodinek Knihovny Národního muzea zřejmě nepatří. Vzhledem k výraznému memlingovskému tvarosloví a způsobu zpracování vypůjčenému od ranější vrstvy gento-bruggské školy, lze datovat vznik iluminace Madony (13^f) do 80. až 90. let 15. století a zasadit do vlámského prostředí. Dřívější datování, jaká nabízejí Pavel Brodský a Michal Dragoun se vzhledem k výše uvedenému jeví jako méně pravděpodobná: objevila-li by se takováto miniatura Madony s průhledem do krajiny v první půli 15. století, jak navrhuje Michal Dragoun, byl by iluminátor mimořádnou invenční osobností předbíhající svou dobu. Ani doba po polovině 15. století, kterou navrhuje Pavel Brodský, se zdá být příliš vzdálená: v tomto období je zřejmě nejvýraznější iluminátorskou osobností Jean Fouquet (tvořící v Tours), který sice již také používá širokých pohledů do krajiny, ovšem jeho stále spíše kresebné pojetí, důraz na detail [132]⁵⁷⁹ je krajinám gento-bruggské školy a krajině v Hodinkách Knihovny Národního muzea vzdálenější.

⁵⁷⁹ Hodinky Étiennea Chevaliera, 53r (sv. Jan Evangelista na ostrově Pathmos), 1452-1460, Chantilly, Musée Condé, Ms. 105 (in: CUTTLER 1968 /pozn. 322/ 218).

VI. Závěr

Cílem této práce je základní uvedení do problematiky knih hodinek pozdního středověku; práce shrnuje základní kontexty liturgické, kulturně-historické, uvádí rovněž obecné ikonografické a typologické varianty výzdoby. Kapitola 4.2. rozšiřuje tuto základní typologii o konkrétní, zevrubněji zkoumaný případ Knih hodinek z Knihovny Národního muzea v Praze (XVI G 77). Oproti ukázkám v předchozí kapitole (4.1.) je tento rukopis příkladem běžné produkce knih hodinek a od modelových liturgických a ikonografických variant, které popisují základní monografie zabývající se typologií knih hodinek, se značně liší – je o poznání zjednodušený jak z hlediska výskytu celostranných figurálních miniatur, tak z hlediska jejich obsahu: nenalezneme zde žádný ucelený ikonografický cyklus, včetně důsledného užívání ikonografických novinek či zvláštností, které by mohly být vodítkem pro dataci a určení původu. Namísto mariánského cyklu, který nejobvykleji doprovází *hodinky Panny Marie*, se v *Hodinkách z Knihovny Národního muzea* setkáváme s pozměněným mariánským cyklem, jenž je však jakoby náhodně rozprostřen po celém rukopise a nerespektuje jednotlivé texty: namísto obecného pravidla, jež řadí k matutinu scénu Zvěstování Panně Marii, k laudám Navštívení Panny Marie, k primě Narození Krista, k tercii Zvěstování pastýřům, k sextě Klanění tří králů, k noně Představení v chrámu, k nešporám Útěk do Egypta nebo Vraždění neviňátek a ke kompletáři Korunovaci Panny Marie nebo Útěk do Egypta, Vraždění neviňátek, Nanebevzetí Panny Marie či Smrt Panny Marie, iluminátor *Hodinek z Knihovny Národního muzea* zasazuje výjev Madony (f. 13r, [1]), jenž je typickou ilustrací spíše textů modliteb *Obsecro te* a *O Intemerata*, před samotné *hodinky Panny Marie* (ff. 14^r-59^v). Iluminaci sv. Jana Evangelisty (f. 42^r, [12]) dále klade, namísto obvyklého přiřazení k *evangelijnímu čtení*, do textu tercie *hodinek Panny Marie* (ff. 41^r-43^v), Zvěstování Panně Marii (f. 51^r, [2, 3]) řadí k nešporám (ff. 52^r-53^v), Navštívení Panny Marie (f. 54^r, [4, 5]) před kompletář (ff. 55^r-59^v), výjevem Narození Krista pak celé *hodinky Panny Marie* uzavírá (f. 60^r, [6, 7]). Logické pokračování tohoto mariánského cyklu, jenž by měl být doprovodem pouze k *hodinkám Panny Marie*, je pak přiřazeno k jiným textům: Zvěstování pastýřům (f. 81^r, [8, 9]) je přiloženo mezi *litánie* (ff. 73^r-80^v) a *oficium za zemřelé* (ff. 82^r-114^v) a Klanění tří králů (f. 116^r, [10, 11]) mezi *čtení z evangelia podle sv. Jana* (ff. 114^v-115^v) a mariánskou modlitbu *Obsecro te* (ff. 117^r-120^r).

Mnohé zobecněné závěry, vyplývající z kapitoly 4.1., se tedy ukazují nepříliš prospěšné pro dataci a určení původu, a tak se kromě rozšířeného popisu výzdoby Hodinek Knihovny Národního muzea pokouším rozvést vlastní hypotézu, založenou na polemice se třemi existujícími zmínkami o tomto rukopise a vlastní výzdobě rukopisu, tedy na její ikonografické a stylové analýze. Tímto způsobem se dostávám k předpokládané dataci vzniku celostranných figurálních miniatur do 80.-90. let 15. století a k jeho zasazení do vlámského prostředí. Kladení konzervativních i tehdejších aktuálních ikonografických a stylových motivů vedle sebe tak potvrzuje jistou vágnost obecných ikonografických typologií, které jsou založené na zkoumání především nejluxusnějších kusů a které mohou být vždy pouze relativní pomůckou při určování datace a původu. Tyto typologie jsou však tvořeny spíše proto, aby ukázaly rozmanitost iluminátorského umění knih hodinek a tam, kde je to možné, utřídit tuto anomii alespoň podle několika vygenerovaných zákonitostí, např. podle četnosti pašijových či mariánských cyklů jakožto ilustračních doprovodů *hodinek Panny Marie* etc. Podrobnější zkoumání v rámci jednotlivých oblastí, škol a časových období v tomto směru by pak mohlo tyto pravidla upřesnit a následně pomoci při identifikaci i méně reprezentativních knih hodinek.

Logika práce tedy postupuje od liturgických a kulturně-historických souvislostí přes obecnou typologii, až k ukázce běžné produkce. Konkrétní příklad Hodinek z Knihovny Národního muzea (XVI G 77) zpracovávám stylovou a ikonografickou analýzou. Poslední kapitolu (V.) zabývající se gento-bruggskou školou zařazuji jednak z důvodu představení stylové polohy související s dovršením a vyvrcholením produkce knih hodinek v pozdním středověku, a jednak jako srovnávací materiál k Hodinkám z Knihovny Národního muzea. Obširněji naznačenou zmínku o iluminátorském umění gento-bruggské školy, jejíž motivy patrně ovlivnily výzdobu Hodinek z Knihovny Národního muzea, tak kladu do kontrastu se staršími motivy, majícími kořeny ve 14. či dokonce ve 13. století. Malířsky velmi vyspělý krajinný motiv ve výjevu Madony (13^r, [1]) se tak objevuje vedle miniatur s tapetovým pozadím a krajinnou složkou jako ze 14. století.

Nyní k jednotlivým kapitolám: v kapitole 3.1 jsem se pokoušela shrnout základní fakta o genezi knih hodinek a konstituci jejich liturgických textů. Obvyklou sestavu textů, *kalendář, evangelijní čtení, hodinky Panny Marie, hodinky sv. Kříže, hodinky Ducha svatého, modlitby Obsecro te, O Intemerata, sedm penitenciálních žalmů, litanie, ofcium za zemřelé a memoriae*, pak jednotlivě stručně představuji, cituji některé jejich úryvky či blížeji charakterizuji jejich strukturu. V další části kapitoly III. (3.2) se zabývám kulturně-

historickými souvislostmi: zmiňují obecnou funkci knihy ve středověku jako schránu uchovávající Boží moudrost, fenomén soukromě-devočních knih, jež si laikové pořizovali jako své soukromé breviáře, dříve náležející pouze kléru, nebo některé otázky týkající se religiozity pozdního středověku. Pokusila jsem se ukázat dvě polohy náboženského citění a praxe pozdně středověkého věřícího: na jedné straně jsem se pokusila přiblížit vrcholící „*hyperidealismus*“⁵⁸⁰ jakožto specifický druh realismu, který odvozuje každé partikulární jsoucnost z věčných Božích pravd, a tudíž hledá za každou jednotlivinou smysl (vyplývající z přísných systémů a hierarchií), který však tenduje k formalismu magických formulí. Na straně druhé zmiňují religiozitu reformního hnutí *Devotio moderna*, jež se pokoušelo takovému formalismu vymanit, oprostít se od nánosů složitých symbolů, vyjadřovat se oproti složitému scholastickému jazyku jazykem běžně užívaným a srozumitelným a navrátit se k individuálnímu prožitku, bezprostřednosti a „*spiritualizaci zbožnosti*“⁵⁸¹. Mimořádné rozšíření knih hodinek v tomto duchovním prostředí lze pak nahlížet z obou pozic: lze v nich spatřovat jak touhu po laické emancipaci, individualizaci, osobní kontemplaci a přijetí většího dílu spoluzodpovědnosti za osobní spásu, tak také víru v onen výše naznačovaný formální účinek pravidelného recitování textů a proseb za přimluvy vybraných světců (patronů, světců-odborníků na konkrétní nemoci etc.) v litániích a dalších modlitbách či velkým důrazem na obrazovou složku rukopisů. Dále v kapitole 3.2 zmiňují základní ikonografické tendence pozdního středověku: zobrazování smrti a zdůrazňování obou pólů vyhocených emocionálních okamžiků – utrpení a bolesti na straně jedné, citovosti a lyričnosti na straně druhé. Nakonec se zabývám také užším společensko-historickým aspektem knih hodinek – bibliofilii společenských elit a reprezentační funkcí iluminovaných rukopisů.

Kapitola 4.1. shrnuje informace z dostupné literatury o typologii knih hodinek. Je strukturována podle jednotlivých textových částí knih hodinek a zmiňuje nejobvyklejší varianty výzdoby hodinek. V následující kapitole 4.2. jsem se pokusila vybrané Hodinky z Knihovny Národního muzea podrobit vlastní stylové a ikonografické analýze a dospět tak k bližšímu určení datace a místa původu. Z výsledků vyplynulo, že ve všech třech zmínkách o Hodinkách z Knihovny Národního muzea XVI G 77 – v Katalogu Pavla Brodského⁵⁸², v příspěvku Michala Dragouna na webových stránkách

⁵⁸⁰ HUIZINGA 1999 (pozn. 11) 369.

⁵⁸¹ ANGENENDT/ MEINERS 2004 (pozn.80) 29.

⁵⁸² BRODSKÝ 2000 (pozn. 247) 280.

Manuscriptorium.com⁵⁸³, v nepublikovaném francouzském strojopise, přiloženém k rukopisu, s citací Victora Leroquaise⁵⁸⁴ – lze nalézt z mého hlediska pravděpodobnější i více či méně nepravděpodobná určení rukopisu. S Michalem Dragounem, který klade vznik výzdoby rukopisu do první poloviny 15. století do francouzské oblasti, by bylo možné souhlasit především z hlediska výzdoby bordur: nitková ornamentika v bordurách je provedena ve stylu tvarově nepřiliš bohaté konvenční varianty nitkového ornamentu Boucicauského mistra první třetiny 15. století. Přihlédneme-li však k mladším motivům, pocházejícím z poslední třetiny 15. století, jež se v Hodinkách vyskytují – jako např. ke způsobu utváření drapérie odvozenému od vlámského malíře Huga van der Goes, či dokonce citacím nejmladší memlingovské vrstvy v postavě Madony a krajiny (13^r, [1]), která navíc zřejmě souvisí se starší vrstvou gento-bruggské školy (80.-90. léta 15. století), nelze s Dragounovou datací a určením původu souhlasit. Pavel Brodský pak zasazuje vznik rukopisu do doby po polovině 15. století. S přihlédnutím k výše zmíněným vyhraněným polohám výzdoby – nitkových bordur z počátku a celostranných figurálních miniatur z konce 15. století – se tak datace P. Brodského jeví jako průměr těchto dvou časových určení, která však ani jedné poloze zcela nevyhovuje. Nejvíce se přikláním k nejstarší zmínce, jež se zakládá na určení Vicotora Leroquaise, který považuje za autora miniatur vlámského iluminátora, vycházejícího ze stylu Hanse Memlinga. Leroquais hovoří o dvou fázích vzniku: první fázi klade do 14. století, druhou fázi do století 15., kdy byly stávající celostranné figurální miniatury nahrazeny novými, nyní přítomnými v rukopise. Přijmeme-li tuto informaci, je poté třeba přiklonit se ke staršímu datování ostatní výzdoby mimo folií obsahujících figurální výjev: malovaných ornamentálních i kaligrafických iniciál, které jsou součástí textu a nepřerušují jeho kontinuitu, jako se děje u celostranných figurálních iluminací. Potom by musely být bordury kolem celostranných figurálních miniatur s nitkovým ornamentem napodobením staršího nitkového dekoru na foliích s ornamentálními iniciálami na nově vytvořených foliích. V kapitole 4.2. v této souvislosti zmiňuji drobné odlišnosti v nitkovém ornamentu v bordurách kolem celostranných figurálních miniatur a kolem textu s ornamentálními iniciálami, dále pak chybějící části textů na versu folií s celostrannými miniaturami, které zřejmě po výměně miniatur nebyly doplněny. Proto se k tezi o dvoufázovém vzniku, zmiňované V. Leroquaisem, přikláním. Vzhledem k pokročilejšímu nitkovému dekoru se však jeví pravděpodobnější onu první fázi zasadit do první půle 15. století než, jak uvádí Leroquais,

⁵⁸³ www.manuscriptorium.com, 2007

⁵⁸⁴ LEROQUAIS 1932 (pozn. 386).

do století čtrnáctého. V tomto kontextu lze potom nahlížet Dragounův názor následovně: jelikož se o dvou fázích a Victoru Leroquaisovi okrajově zmiňuje, pravděpodobně se jeho datace a určení původu vztahuje pouze k textové části rukopisu. Tím, že pozdější vznik celostranných figurálních miniatur dále nekommentuje, dochází k nedorozumění.

Jednotlivé složky celostranných figurálních miniatur však také nejsou homogenní: obsahují několik kvalitativně i chronologicky rozličných stylových vrstev, které jsou aditivně skládány. V miniaturách se užívá různých způsobů stínování, od zevrubné šrafury, jako např. roucha žen ze scény Navštívení (54^r, [4, 5]), po valérovou malbu, např. utváření krajinné složky či tváře Panny Marie ve výjevu Madony (13^r, [1]) nebo modelace postav ve scéně Narození Krista (f. 60^r, [6, 7]). Vedle kvalitně přejímaných motivů – jako např. krajiny a tváře Panny Marie ve výjevu Madony, roucha Panny Marie ve scéně Klanění tří králů (f. 116^r, [10, 11]) – se vyskytují motivy evidentně nepochopené či zcela proporčně nezvládnuté – jako např. roucha postav ve scéně Zvěstování (f. 51^r, [2, 3]), Navštívení (f. 54^r, [4, 5]) nebo Ježíšek z výjevu Narození (f. 60^r, [6, 7]). Vedle starších kompozičních schémat – např. Narození Krista, Navštívení Panny Marie – se objevují mladší motivy – např. Zvěstování pastýřům, motiv krajinného průhledu ve výjevu Madony. Jako typologické analogie výjevů jmenuji v kapitole 4.2.3. Hodinky z Cambridge (po 1450), jejíž italizující konzervativní kompozice ve scéně Narození Krista je výjevu v Hodinkách Knihovny Národního muzea blízká, přičemž vykazuje např. paralelní tumbu či italizující červené lože. Pro konzervativně utvářenou scénu Navštívení v Hodinkách Knihovny Národního muzea pak uvádím typologické analogie z jihonizozemských hodinek Guilberta z Metz (1420-1430) [79] nebo ještě starší Navštívení z Hodinek Johanky z Ravenelle (kolem 1400) [97]⁵⁸⁵. Ve scénách těchto rukopisů lze považovat za paralelní kompozici žen, jež se zdraví vkládáním rukou, na travnatém palouku s tapetovým pozadím. Volných typologických analogií ke scénám Zvěstování Panně Marii, Zvěstování pastýřům a Klanění tří králů jmenuji v kapitole 4.2.3 také několik, ze studovaných materiálů vyplývá, že se jednalo o velmi běžné ikonografické a kompoziční typy pro 15. století.

Především podle formálního tvarosloví i způsobu modelace objemů lze předpokládat, že se na tvorbě celostranných figurálních miniatur podíleli dva iluminátoři, stejný předpoklad uvádí také Katalog Národního muzea, který zmiňuje jako dílo hlavního iluminátora nejkvalitnější malbu Madony, ostatní scény pak připisuje jinému autorovi,

⁵⁸⁵ Hodinky Johanky z Ravenelle, f. 45r, počátek 15. století, Uppsala, Uppsala Universitetsbibliotek, ms. C 517e (in: SANDGREN 2002 /pozn. 172/ 41)

zřejmě žákovi hlavního iluminátora. Leroquais také dělí miniatury na dvě skupiny, přičemž oné kvalitnější připisuje výjev Madony a Narození Krista, což koresponduje s analýzou modelace objemů.

Nejzásadnějším upřesněním by mohla být hlubší analýza zřejmě nejmladšího (či paralelního memlingovským motivům v typice Madony) motivu v Hodinkách z Knihovny Národního muzea – průhledu do krajiny (13^r, [1]), jehož zdařilé provedení a pokročilá vzdušná perspektiva by mohla ukazovat na inspiraci iluminátorským uměním krajinomalby gento-bruggské školy. Stejně jako typika tváře Panny Marie ve výjevu Madony, také krajina v průhledu ukazuje na tvarosloví malíře Hanse Memlinga. Motivy vlámských malířů, Memlinga, Huga van Goes, Joose van Ghent etc., však přejímá právě gento-bruggská škola, která je spjata s běžným zaváděním vyspělé krajinné složky do knižního malířství.

V poslední kapitole V. pak představuji iluminátorské umění gento-bruggské školy, jež jsem vybrala na jedné straně jako zakončení obecného pojednání o fenoménu knih hodinek v pozdním středověku; na druhé straně jsem se v kapitole pokusila shrnout základní informace o jednotlivých umělcích či uměleckých skupinách gento-bruggské školy, přičemž větší důraz kladu na ranější fázi gento-bruggské školy (přibližně do roku 1500), tedy na skupinu umělců činnou zřejmě v předpokládané době a prostředí, v nichž vznikly také Hodinky z Knihovny Národního muzea. Zmiňuji analogie typologické, jako např. motivy Mistra Edwarda IV. [115], který užívá obdobných memlingovských typů nízkých stromů a klikaticích se cest a říček, či Mistra starší Maxmiliánovy modlitební knihy [124]. Za stylově bližší analogie ke krajině v průhledu na výjev Madony v Hodinkách Národního muzea pak jmenuji např. Vídeňského mistra Marie Burgundské [19, 105] nebo Mistra Drážďanské modlitební knihy [117, 118], kteří užívají rovněž obdobný typ volné valérové malby (provádí listy stromů barevnými skvrnami a vzdušnou perspektivu – obdobně jako např. Mistr Modlitební knihy z roku 1500 [119] – třemi stupnicemi barevné intenzity). U mladší vrstvy gento-bruggské školy, např. u Gerarda Horenbouta [112] či Simona Beninga [126, 127, 128, 131] však již výraznějších paralel nenacházíme – vyspělosti a rozmanitosti krajinné složky jejich děl iluminátor Hodinek Knihovny z Národního muzea nedosahuje. Do této vývojové vrstvy, jež začíná přibližně prvním desetiletím 16. století, tedy iluminace Madony z Hodinek Knihovny Národního muzea zřejmě nepatří.

Vzhledem k výraznému memlingovskému tvarosloví, vlivům Huga van der Goes a starší vrstvy gento-bruggské školy lze považovat za pravděpodobnou dataci vzniku

celostranných figurálních miniatur 80. až 90. léta 15. století a za určení místa vzniku vlámské prostředí.

Pro další studium tohoto tématu by byl především velmi užitečný širší průzkum a utřídění materiálu. Z hlediska obecné typologie knih hodinek se jistě jeví další průzkumy – jež se nepochybně alespoň sekundárně dějí – ikonografických a liturgických složení knih hodinek jako přínosná pomůcka při datování a lokalizaci mimo jiné také méně nákladných exemplářů hodinek. Důležitým příspěvkem pro výzkum tohoto druhu by bylo utřídění konkrétních zvláštností sestav liturgických textů, ikonografických či stylových charakteristik pro partikulární iluminátorskou školu, oblast či časové období. Podnětem pro další zkoumání Hodinek Národního muzea XVI G 77 by bylo též především širší studium materiálu a hledání bližších analogií v zahraničních publikacích a především v nepublikovaných rukopisech. Další otázkou jsou ony Leroquaisem zmiňované rytiny *L'Art pour tous Gélis-Didota*, které se nepodařilo dohledat ani badateli Michalovi Dragounovi. Další pátrání by bylo bezpochyby třeba zahájit v otázce původu zprávy Victora Lerquaise, jež je citována katalogovým heslem knihovny prof. Ototzkého. O nalezení této zmínky, zásadní pro hypotézu o dvou fázích vzniku rukopisu a jejích miniatur, by bylo možné se pokusit např. studiem jeho nepublikovaných poznámek, uložených v Bibliothèque nationale de France v Paříži.

VII. Seznam pramenů a literatury

prameny

Bible (ekumenický překlad z roku 1985), Praha 2001

Biblia sacra. Iuxta vulgatum versionem, Stuttgart 2003

Horae beatae Mariae virginis (mariánské hodinky), Knihovna Národního muzea v Praze, XVI G 77

primární

ACHTEN Gerhard (ed.): Das Christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz), Berlin 1987

BACKHOUSE Janet: Books of Hours, London 1988

BRINKMANN Bodo: Die Flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresden Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit, Turnhout 1997

BRODSKÝ Pavel: Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze, Praha 2000

CAZELLES Raymond/ RATHOFER Johannes: Das Stundenbuch des Duc de Berry. Les Très Riches Heures. Mit einer Einführung von Umberto Eco, Luzern 1990

Das Stundenbuch der Maria von Burgund: Codex Vindobondensis 1857 der Österreichischen Bibliothek. Kommentar von Franz Unterkircher, Graz 1993

DELAISSÉ L. M. J.: A Century of Dutch Manuscript Illumination, Los Angeles-Berkeley 1968

DELAISSÉ, L.M.J.: La miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon, Bruxelles 1959

DRAGOUN Michal: Horae beatae Mariae virginis. Bibliografický popis in: www.manuscriptorium.com, 2007.

DURRIEU Paul: Alexandre Bening et les peintres du breviaire Grimani, in: Gazette des Beaux-Arts, V., 353-67; VI., 55-69, (1891)

DURRIEU Paul: La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne, Paris-Bruxelles 1927

DURRIEU Paul: La miniature flamande du XVe siècle à la fin du XVIe siècle, in: Bulletin de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, 1920, III, (1921), 23-29.

DURRIEU Paul: L'enlumineur flamand Simon Bening. Comptes rendus des seances de l'Academie des Inscriptions et Belles-lettres. Paris 1910 (avril-mai), s. 162-169

DURRIEU Paul: Les Heures de Jacques IV roi d'Ecosse, in: Gazette des Beaux-Arts, 1921 (III), 197-212

DURRIEU Paul: Les très riches heures du duc de Berry et le Breviaire Grimani, in: Bibliotheque de l'école des chartes (LXIV), Paris 1903, 321-328.

DURRIEU Paul: Livres d'Heures peint par Jean Fouquet pour maitre Étienne Chévalier, Paris 1923

Flämischer Kalender des XVI. Jahrhunderts: gemalt vom Meister des „Hortulus animae“; aus einem von Simon Bening gemalten Gebetbuch; aus einem von „Gebetbuchmeister um 1500“, München 1936

HARTHAN John P.: L'Age d'or des Livres d'Heures, Paris-Bruxelles 1977

KREN Thomas/ McKENDRICK Scot: Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe, Los Angeles 2003

Les Heures d'Étienne Chévalier par Jean Fouquet. Les quarante enluminures du Musée Condé, Chantilly 2005

Les heures de Rohan: Paris – Bibliothèque nationale manuscrit latin 9471. Présenté et commenté par Millard Meiss et Marcel Thomas, Paris 1973

LIEFTINCK Gerard Isaak: Boekverluchters uit de omgeving van Maria von Bourgondië c. 1475-c.1485, Brussels 1969

PÄCHT Otto: The Master of Mary of Burgundy, London 1948

PÄCHT Otto/ JENNI Ulriche/ THOSS Dagmar: Flämische Schule, Wien 1983

PÄCHT Otto/ THOSS Dagmar: Französische Schule, Wien 1974

PLOCZEK Joachim: Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz, Köln 1987

SMEYERS Maurits: Flemish miniatures from the 8th to the mid-16th century: the medieval world on parchment, Turnhout 1999

WIECK Roger: The Book of Hours in Medieval Art and Life, London 1988

WINKLER Friedrich: Das Breviar Grimani, in: Velhagen und Klasings Monatshefte, LVII.1, 1942, 252-261

WINKLER Friedrich: Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1925

WINKLER Friedrich: Gerard David und die brügger Miniaturmalerei seiner Zeit, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1913 (VI. Jahrg.), 271-280

WOLF Horst. Die Meister des Breviarium Grimani, Berlin 1982

WOLF Horst: Kostbarkeiten flämischer Buchmalerei, Berlin 1985

WOLF Horst: Niederländisch-flämische Buchmalerei des Spätmittelalters, Berlin 1978

sekundární

ADAM Adolf: Liturgický rok. Historický vývoj a současný praxe, Praha 1997

ADAM Adolf: Liturgika. Křesťanská bohoslužba a její vývoj, Praha 2001

ALEXANDER Jonathan J. / H. MARROW James / SANDLER Lucy Freeman: The Splendor of the Word. Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts at the New York Public Library, New York 2005

ALLEMAND-GAY Marie Thérèse: Le pouvoir des comtes de Bourgogne au 13e siècle, Paris 1988

ARIÈS Phillip: Dějiny smrti I.-II., Praha 2000

AVRIL François: L'enluminure à l'époque gothique 1200-1420, Paris 1995

BÄUMER Remigius/ SCHEFFSZYK Leo (ed.): Marienlexikon. Herausgegeben im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg E.V., Dritter Band, Regensburg 1991

BELLITTO Christopher: Nicolas de Clamanges. Spirituality, Personal Reform, and Pastoral Renewal on the Eve of the Reformations, Washington, D.C. 2001

BETTINI Sergio: Il Gotico internazionale, Milano 2000

CLARK Gregory T.: Made in Flanders: the master of Ghent privileges and manuscript painting in the Southern Netherlands in the time of Philip the Good, Turnhout 2000

CUTTLE Charles D.: Northern Painting. From Pucelle to Breughel. Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries, New York 1968

DOSTÁL Eugen: Příspěvky k dějinám českého iluminovaného umění na sklonku XIV. století, Brno 1928

FRIEDLÄNDER Max: Verhaegen Rogier van der Weyden and the master of Flémalle, comments and notes Nicole Verone, Leyden 1967

FRIEDRICH Gustav: Rukověť křesťanské chronologie, Praha 1997

HAMBURGER Jeffrey F. / KORTEWEG Anne S. (ed.): Tributes in honour of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the late Middle Ages and Northern Renaissance, Turnhout 2006

HORST Koert van der/ KLAMT Johann-Christian (ed.): Masters and Miniatures: Proceeding of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht, 10.-13. December 1989), Ghent 1991

HUIZINGA Johan: Podzim středověku, Jihlava 1999

KADLEC Jaroslav: Dějiny katolické církve II., Olomouc 1993

KARMASSI Patrizia (ed.): Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Wolfenbüttel 2004

KRÁSA Josef: České iluminované rukopisy 13./ 16. století, Praha 1990

KVĚT Jan: Kreslený filigrán v rukopisech XII.-XIV. století. Studie vzniku a forem lineárního ornamentu, Praha 1924.

LEROQUAIS Victor: Un livre d'heures de Jean Sans Peur duc de Bourgogne (1404-1419), Paris 1939

Lexikon des Mittelalters. Dritter Band, Erste Lieferung, München/ Zürich 1986

MACLAGAN Michael/ LOUDA Jiří: Lines of Succession. Heraldry of the Royal Families of Europe, London 1981

MÂLE Émile: L'art religieux de la fin du moyen age en France, Paris 1922

MALINA Bedřich: Dějiny římského breviáře. Díl první a druhý, Praha 1939.

MANDER Carel van: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler/ Het leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hooghduytsche schilders. Bd. 1, München/ Leipzig 1906

MARTINDALE Andrew: The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance, London 1972

NASH Susie: Between France and Flanders. Manuscript Illumination in Amiens in the Fifteenth Century, London-Toronto 1999

PÄCHT Otto: Book Illumination in the Middle Ages: an Introduction, London 1994

PÄCHT Otto/ ALEXANDER J. J. G.: Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford. German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools, Oxford 1966

PANAYOTOVA Stella (ed.): The Cambridge Illuminations. The Conference Papers, London-Turnhout 2005

PANOFSKY Erwin: The Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, Harvard 1971

PARAVICINI Werner: Karel Smělý. Zánik domu burgundského, Litomyšl 2001

PASCOE Louis B.: Church and Reform: Bishops, Theologians, and Canon Lawyers in the thought of Pierre d'Ailly (1351-1420), Leiden 2005

PREVENIER Walter / BLOCKMANS Wim: *Le prince et le peuple. Images de la société du temps des ducs de Bourgogne 1384-1530*, Anvers 1998

RICHARD Jean: *Les ducs de Bourgogne et la formation du duché: du 11e au 14e siècle*, Dijon 1954

RINGBOM Paul: *Devotional images and Imaginative Devotion*, in: *Gazette des Beaux Arts* 73, 1969

RINGBOM Sixten: *Icon to Narrative: the Rise of Dramatic close-up in fifteenth century Devotional Painting*, Doornspijk 1983

ROYT Jan: *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006

SAMARAN Charles: *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale des ducs de Bourgogne*, Bruxelles 1842

SCHILLER Gertrud (ed): *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966-1991

SCHUPPISSER Fritz Oskar: *Passion Cycles in Early Copper Engraving north of the Alps before Dürer. A contribution to the Illustration of Late Medieval Passion Literature*, Bern 1988

SMOLLER Laura A.: *History, Prophecy, and the Stars. The Christian Astrology of Pierre D'Ailly, 1350-1420*. Princeton 1994

STERLING Charles: *La peinture française. Les primitifs*, Paris 1938

The art of the book from early Middle Ages to the Renaissance: a journey through a thousand years, [catalogue at the John J. Burns Library of Rare Books and Special Collections, Boston College], Hamburg 2000

THOMAS Marcel: L'âge D'or de l'enluminure: Jean de France, duc de Berry, et son temps, Paris 1979

VACKOVÁ Jarmila: Odpovědi obrazů. Mistři starého Nizozemí, Praha 2001

VACKOVÁ Jarmila: Van Eyck, Praha 2005

WALTHER Ingo F. / WOLF Norbert: Masterpieces of Illumination, Köln 2005

WILENSKI R. H.: Flemish Painters 1330-1830, London 1960.

[www. getty.com](http://www.getty.com)

[www. manuscriptorium.com](http://www.manuscriptorium.com)

[www. themorgan.org](http://www.themorgan.org)

[www. wga.hu](http://www.wga.hu)

VIII. Anotace v angličtině/ English Summary

The Typology of the Decoration of Books of Hours in the late Middle Ages (The Book of Hours from the Library of the National Museum in Prague, XVI G 77)

The aim of the study is a basic introduction to typology problems in books of hours in the late Middle Ages; the text discusses liturgical, cultural-historical contexts, iconographical and typological variations in the decoration of books of hours. Chapter 4.2. is focused on one concrete example – the Book of hours from the Library of the National Museum in Prague (XVI G 77). This manuscript is very different when compared with examples from preceding chapter 4.1. This piece of common production is much more simple – not only in terms of textual variety, but also in terms of decoration (it lacks both a compact iconographical cycle and iconographical innovations or particularities). Therefore I try to create some extended descriptions of the decoration of the Book of hours from the Library of the National Museum in Prague, and also to develop my own hypothesis about the date and location of the origin of this manuscript. My hypothesis is based on the polemic with the three existing allusions about this manuscript and also on the proper iconographical and stylistic analysis itself. Finally, I propose that the full-page figural miniatures originated in the 8th or 9th decade of the 15th century in the Flemish area, mainly because of the use of some motifs of Hans Memling, Hugo van der Goes and the Ghent-Brugges school. My hypothesis anticipates two phases in the creation of this manuscript: the first phase concerns the textual part of the manuscript with border decoration and painted ornamental and caligraphical initials. This part supposedly dates from the first part of the 15th century. The mentioned full-page figural miniatures were added in the second phase. Evidence of this two-phased origin is first found in the writing of the famous French expert Victor Leroquais, and supported by my observations of some inconsistency of the decoration of the textual part and in the full-page miniatures. Particular components of the full-paged miniatures aren't homogenous as well. We can examine the placement of primitive and modern motifs side by side. For example, the use of a primitive depiction of nature in the scenes *Visitation* (f. 54^r) or *Annunciation to the Shepherds* (f. 81^r) resembles art of 14th century, while a more modern depiction involving the use of atmospheric perspective (f. 13^f) can be found in the same manuscript.

Illuminated manuscripts

Typology of books of hours

Late Middle Ages

French-Flemish area

Stylistic and iconographical analysis

IX. Seznam vyobrazení

1. Mariánské hodinky, f. 13^r, Madona, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, foto: autorka
2. Mariánské hodinky, f. 51^r, Zvěstování Panně Marii, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, foto: autorka
3. Mariánské hodinky, f. 51^r, Zvěstování Panně Marii, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, (detail), foto: autorka
4. Mariánské hodinky, , f. 54^r, Navštívení Panny Marie, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, foto: autorka
5. Mariánské hodinky, , f. 54^r, Navštívení Panny Marie, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze (detail), foto: autorka
6. Mariánské hodinky f. 60^r, Narození Krista, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, foto: autorka
7. Mariánské hodinky f. 60^r, Narození Krista, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze (detail), foto: autorka
8. Mariánské hodinky f. 81^r, Zvěstování pastýřům, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, foto: autorka
9. Mariánské hodinky f. 81^r, Zvěstování pastýřům, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze (detail), foto: autorka
10. Mariánské hodinky f. 116^r, Klanění sv. Tří králů, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, foto: autorka
11. Mariánské hodinky f. 116^r, Klanění sv. Tří králů, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze (detail), foto: autorka
12. Mariánské hodinky f. 42^r, Sv. Jana Evangelista, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, foto: autorka
13. Mariánské hodinky f. 23^v, malovaná ornamentální iniciála D, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, foto: autorka
14. Mariánské hodinky f. 47^r, malovaná ornamentální iniciála D, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, foto: autorka
15. Mariánské hodinky f. 20^v, zlacená kaligrafická iniciála, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, foto: autorka
16. Mariánské hodinky f. 48^v, zlacená kaligrafická iniciála, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, foto: autorka
17. Mariánské hodinky f. 46^v, kaligrafická iniciála, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, foto: autorka
18. Mariánské hodinky f. 42^r, kaligrafická iniciála, Sv. Jan Evangelista, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, foto: autorka
19. Hodinky Marie Burgundské, 24r, Vídeňský mistr Marie Burgundské, 70. léta 15. století, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1857 (in: Das Stundenbuch

der Maria von Burgund: Codex Vindobondensis 1857 der Österreichischen Bibliothek. Kommentar von Franz Unterkircher, Graz 1993, nepag.)

20. Hodinky Isabelly z Coucy, f. 3v, kolem 1380, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 89 (in: WIECK Roger: *The Book of Hours in Medieval Art and Life*, London 1988, 34)
21. Hodinky Adolpha z Cleves, fol. 3v, kolem roku 1480, Baltimore, Walters Art Gallery, MS 89 (in: WIECK 1988, 34)
22. Hodinky z Rosenwaldu, f. 87, Mistr modlitební knihy kolem 1500, Washington, D.C., Library of Congress, Rosenwald, Ms. 9 (in: SMEYERS Maurits: *Flemish miniatures from the 8th to the mid-16th century: the medieval world on parchment*, Turnhout 1999, 207)
23. Přebohaté hodinky vévody z Berry, 14v, 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65 (in: CAZELLES Raymond/ RATHOFER Johannes: *Das Stundenbuch des Duc de Berry. Les Très Riches Heures. Mit einer Einführung von Umberto Eco*, Luzern 1990, 63)
24. Přebohaté hodinky vévody z Berry, ff. 2v, 3r, 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65. (in: CAZELLES/ RATHOFER 1990, 14).
25. Přebohaté hodinky vévody z Berry, ff. 3v, 4r, 1412-1416, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65. (in: CAZELLES/ RATHOFER 1990, 18)
26. Vlámský kalendář, f. 2r, poč. 16. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 425 (in: WIECK 1988, 48)
27. Vlámský kalendář, f. 3r, poč. 16. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 425 (in: WIECK 1988, 48)
28. Breviář Grimani, f. 286v, 1515-20, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. lat. I (in: WOLF Horst. *Die Meister des Breviarium Grimani*, Berlin 1982, Abb. 4)
29. Vlámský kalendář, f. 4r, poč. 16. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 425 (in: WIECK 1988, 48)
30. Hodinky Da Costa, f. 6v, Simon Bening, kolem 1515, New York, Pierpont Morgan Library, MS. M. 399 (in: WOLF 1982, Abb. 3)
31. Přebohaté hodinky vévody z Berry, f. 6v, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65. (in: CAZELLES/ RATHOFER 1990, 34)
32. Breviář Grimani, f. 289v, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. lat. I, (in: WOLF 1982, Abb. 9)
33. Vlámský kalendář, f. 8v, poč. 16. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 425 (in: WIECK 1988, 48)
34. Vlámský kalendář, f. 9v, poč. 16. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 425 (in: WIECK 1988, 49)
35. Vlámský kalendář, f. 10v, poč. 16. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 425 (in: WIECK 1988, 49)
36. Breviář Grimani, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. lat. I, f. 293v (in: WOLF 1982, Abb. 6)
37. Vlámský kalendář, f. 12v, poč. 16. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 425 (in: WIECK 1988, 49)

38. Přebohaté hodinky vévody z Berry, f. 17r, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65. (in: CAZELLES/ RATHOFER 1990, 65)
39. Pařížská Bible, f. 531r, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 159 (in: Eva Lindqvist SANDGREN: The book of hours of Johannete Ravenelle and the Parisian book illumination around 1400, Uppsala 2002, 129)
40. Rouenské hodinky, f. 7r, Mistr Geneva Latini, kolem 1480, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 224 (in: WIECK 1988, 57)
41. Hodinky, f. 17r, 1430-1435, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 281 (in: WIECK 1988, 77).
42. Pařížské hodinky, f. 14v, kolem 1410, soukromá sbírka (in: PLOCZEK Joachim: Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz, Köln 1987, 19)
43. Hodinky, f. 17r, Mistr mnichovské Zlaté legendy, 1425-1430, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 288 (in: WIECK 1988, 13)
44. Latinské hodinky, 25r, kolem 1460, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987, 61)
45. Latinské hodinky, f. 2v (Rodina Tourotte modlící se hodinky za asistence jejich patronů, sv. Antonína a sv. Petra), Baltimore, Walters Art Gallery, MS 222 (in: WIECK 1988, 35)
46. Bruggské hodinky, f. 82v, kolem 1440, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 211 (in: WIECK 1988, 105)
47. Hodinky vévody z Berry, f. 75r, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65 (in: CAZELLES / RATHOFER 1990, 112)
48. Hodinky, f. 22v, Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Ms. 78 B 14 (in: Horst WOLF: Kostbarkeiten flämischer Buchmalerei, Berlin 1985, Abb. 30)
49. Hodinky, f. 20v, Mistr privilegií, 1440-1460, Gotha, Forschungsbibliothek, Memb. II. 137 (in: WOLF Horst: Niederländisch-flämische Buchmalerei des Spätmittelalters, Berlin 1978, Abb. 12)
50. Gento-bruggské hodinky, f. 60v, kolem 1510, Baltimore, Walter Art Gallery, Ms. W: 462 (in: WOLF: 1985, Abb. 44)
51. Collinovy hodinky, f. 173v, kolem 1440, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 45-65-4 (in: WIECK 1988, 95)
52. Přebohaté hodinky vévody z Berry, 22r, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65 (in: CAZELLES / RATHOFER 1990, 68)
53. Bruggské hodinky, f. 210v, Willem Vrelant, kolem 1460, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. Cod. 1987 (in: PÄCHT Otto/ JENNI Ulriche/ THOSS Dagmar: Flämische Schule, Wien 1983, Abb. 150)
54. Přebohaté hodinky vévody z Berry, 64r, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65 (in: CAZELLES / RATHOFER 1990, 104)
55. Vlámské hodinky, f. 46v, Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. lat. oct. 107 (in: WOLF 1985, Abb. 9)
56. Holandské hodinky, f. 113r, dílna Mistra Kateřiny z Cleves, kolem roku 1440, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 782 (in: WIECK 1988, 101)

57. Francouzské hodinky, f. 105v, počátek 14. století, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ludwig IX.3 (in: www.getty.com)
58. Bourgské hodinky, f. 127r, následovník Morganského mistra, kolem 1470, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 205 (in: WIECK 1988, 125)
59. Anglické hodinky, f. 206v, 1460-1470, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, Ms. 45-65-6 (in: WIECK 1988, 128)
60. Latinské hodinky, f. 117r, kolem 1480-1490, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 457 (in WIECK 1988, 135)
61. Přebohaté hodinky vévody z Berry, f. 82r, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65. (in: CAZELLES/ RATHOFER 1990, 116)
62. Hodinky z Troys, f. 119r, kolem 1470, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 249 (in: WIECK 1988, 130)
63. Vlámské hodinky, f. 206v, kolem 1510, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, S. n. 13239 (in: PÄCHT/ JENNI/ THOSS 1983, Abb. 119)
64. Přebohaté hodinky vévody z Berry, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, 86v (in: CAZELLES / RATHOFER 1990, 119)
65. Latinské hodinky, f. 118r, 60. léta 15. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 274 (in: WIECK 1988, 146)
66. Holandské hodinky, f. 167v, 1435-1440, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 168 (in: WIECK 1988, 127)
67. Latinské hodinky, f. 245r, Jean Colombe, konec 70. let 15. století, New York, Pierpont Morgan Library, MS. M. 677 (in: www.themorgan.org)
68. Přebohaté hodinky vévody z Berry, 46v, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65 (in: CAZELLES/ RATHOFER 1990, 119)
69. Vlámské hodinky, f. 51r, kolem 1510, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1857 (in: PÄCHT/ JENNI/ THOSS 1983, Abb. 176)
70. Hodinky, f. 77v, dílna Simona Marmiona, 80. léta 15. století, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 431 (in: WIECK 1988, 105)
71. Madona z Clevelandu, Hans Memling, kolem 1478, Cleveland, Cleveland Museum of Art (in: www.wga.hu)
72. Madona, levé křídlo Diptychu Laurent Froimonta, Rogier van der Weyden, 60. léta 15. století, Caen, Musée des Beaux-Arts (in: Max FRIEDLÄNDER: Verhaegen Rogier van der Weyden and the master of Flémalle, comments and notes Nicole Verone, Leyden 1967, 82)
73. Diptych s Madonou a třemi donátory, Mistr Legendy sv. Uršuly, 1486, Antwerpy, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (in: www.wga.hu)
74. Madona, Mistr Legendy sv. Uršuly, 1480-1500, soukromá sbírka (in: www.wga.hu)
75. Hodinky Jany Navarrské, 16r, 1336-1340, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouv. acq. lat. 3145 (in: Ingo F. WALTHER/ Norbert WOLF: Masterpieces of Illumination, Köln 2005, 201)
76. Bruggské hodinky, f. 15v, dílna mistra Vrelanta, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1987 (in: PÄCHT/ JENNI/ THOSS 1983,, Tafel IX.)

77. Navštivení, Rogier van der Weyden, kolem 1445, Leipzig, Museum der Bildenden Künste (in: CUTTLER Charles D.: Northern Painting. From Pucelle to Breughel. Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries, New York 1968, 110)
78. Hodinky z Oxfordu, f. 109r, Navštivení, Oxford, Bodleian Library, MSS. 1952 (in: PÄCHT Otto/ ALEXANDER J. J. G.: Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford. German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools, Oxford 1966, 75)
79. Jihonizozemské hodinky, f. 49r, Guilbert z Metz, 1420-1430, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987, 21)
80. Hodinky z Paříže nebo z oblasti Loiry, f. 58r, 1460-70, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987, 141)
81. Zvěstování, Jan van Eyck, National Gallery of Art, Washington, D.C. (in: Jarmila VACKOVÁ: Van Eyck, Praha 2005, 183)
82. Latinské hodinky, 63v, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987, 140)
83. Bílé Emersonovy hodinky, Mistr Hougtonských miniatur, před 1482, Los Angeles, Paul Getty Museum, Ms. 60 (in: KREN Thomas/ McKENDRICK Scot: Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe, Los Angeles 2003, 172)
84. Latinské hodinky, f. 66r, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987, 112)
85. Latinské hodinky, f. 62v, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987, 114)
86. Latinské hodinky, f. 70v, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987, 118)
87. Adorace, Hugo van der Goes, kolem 1480, Berlin, Staatliche Museen (in: CUTTLER 1968, 158)
88. Latinské hodinky, f. 67r, Los Angeles, Paul Getty Museum, Ms. 22 (in: www.getty.com)
89. Latinské hodinky, f. 109r, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouv. acq. lat. 3145 (in: WALTHER/ WOLF 2005, 217)
90. Latinské hodinky, f. 97r, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987, 126)
91. Latinské hodinky, f. 50r, soukromá sbírka (in: PLOTZEK 1987, 105)
92. Hodinky maršála Boucicauta, f. 38v, 1405-1408 nebo 1410-1412, Paris, Musée Jacquemart-André, Ms. 2 (in: WALTHER/ WOLF 2005, 268)
93. Grandes Chroniques de France, 34r, Jean Fouquet, 1455-1460, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Fr. 6465 (in: WALTHER/ WOLF 2005, 279)
94. Hodinky Filipa Dobrého, f. 72, Jan Tavernier, 1454, Hague, Koninklijke Bibliotheek, 76F2 (in: SMEYERS 1999, 175)
95. Hodinky turínsko-milánské, 30v, 1380/90-1420, Turin, Museo Civico d'Arte Antica, Ms. 47 (in: WALTHER/ WOLF 2005, 211)
96. Guillaume de Machaut: Oeuvres poétiques, f. 51r, kolem 1355-1360, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 1568 (in: WALTHER/ WOLF 2005, 198)
97. Hodinky Johanky z Ravenelle, f. 45r, počátek 15. století, Uppsala, Uppsala Universitetsbibliotek, ms. C 517e (in: SANDGREN 2002, 41)

98. Hodinky Johanky z Ravenelle, f. 55r, počátek 15. století, Uppsala, Uppsala Universitetbibliotek, ms. C 517e (in: SANDGREN 2002, 41)
99. Polyptych s výjevem ze života Panny Marie a Ježíše Krista, Simon Bening, Bruggy, kolem 1530, Baltimore, Walters Art Gallery, W.442A. (in: SMEYERS 1999, 410)
100. Hodinky Marcuse Cruyta, f. 53r, Antwerpy, kolem 1525, Bornem, Sint-Bernardusabdij, ms.9 (in: SMEYERS 1999, 419)
101. Breviář Grimani, 286v, 1515-20, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana (in: WOLF 1982, Abb. 6).
102. Golské hodinky, f. 25r, Mistr první modlitební knížky Maxmiliána, London, The British Library, Add. Ms. 24098 (in: SMEYERS 1999, 435)
103. Fitzwilliamské hodinky, 26r, Simon Bening, Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 294, f. C (in: WOLF 1982, Abb. 39)
104. Hodinky, 196r (Evangelista Jan jako biskup), Simon Bening, Oxford, The Bodleian Library, Ms. Astor A. 24 (in: WOLF 1985, Abb. 16)
105. Hodinky Marie Burgundské, 44r, 70. léta 15. století, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1857 (in: Das Stundenbuch der Maria von Burgund 1993, nepag.)
106. Hodinky, 91v, Mistr Edwarda IV., 1485-1499, Library of Philadelphia, Lewis E 108 (in: WALTHER/ WOLF 2005, 319)
107. Hodinky, 91v, Mistr Edwarda IV., 1485-1499, Bruxelles, Librairie royale de Belgique, Ms.10895 (in: SMEYERS 1999, 430)
108. Hodinky Williama Lorda z Hastingsu, f. 265v, Mistr starší modlitební knihy Maxmiliána, před 1483, London, The British Library, Add.Ms. 54782 (in: SMEYERS 1999, 437)
109. Cronique, 18r, Mistr Drážďanské modlitební knihy, kolem 1480, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XIII 7 (in: SMEYERS 1999, 440)
110. Faits et dits mémorables (Valerius Maximus), f. 2r, Mistr drážďanské modlitební knihy, 1470-1480, Leipzig, Universitätsbibliothek „Bibliotheca Albertina“, Ms. RepII 1B (in: SMEYERS 1999, 440)
111. Hodinky, f. 127v-128 (Lazar), Mistr modlitební knihy kolem roku 1500, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod.1862 (in: SMEYERS 1999, 442)
112. Hodinky, 44 r, Gerard Horenbout, Königliche Bibliothek, Kopenhagen, Gl. Kgl.saml. 1605 (in WOLF1985, Abb. 4)
113. Bílé Emersonovy hodinky, f. 53r, Mistr Houghtonských miniatur, před 1482, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 95 (in: ww. getty.com)
114. Faits et dits mémorables des romains Valeria Maxima, f. 227r (Samson a lev), Mistr Bílých nápisů, 1479, London, The British Library, Royal Ms. 18 E.III (in: KREN/ McKENDRICK 2003,291)
115. Bible historiale(Genesis-Ecclesiasticus), f. 115v (Ahaziáš a Eliáš), Mistr Edwarda IV., London, Royal Ms. 18 D.IX-X. (KREN/ McKENDRICK 2003, 303)

116. Livre d'Eracle, f. 259r (Korunovace Balduina III.), Mistr vlámského Boethia, London, The British Library, Royal Ms. 29.E.I (in: KREN/ McKENDRICK 2003, 310)
117. Crohin-La Fontainovy hodinky, f. 121v (David a Goliáš), Mistr drážďanské modlitební knihy, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 231480-85 (in: KREN/ McKENDRICK 2003, 211)
118. Drážďanská modlitební kniha, f. 5v (květen), Dresden, Mistr drážďanské modlitební knihy, Sächsische Landesbibliothek, Ms. A 311 (in: SMEYERS 1999, 408)
119. Jean de Lannoy: Imagination de la vrai noblesse, f. 3r (Rytíř v modlitbě před imaginací ženy), Mistr modlitební knihy z roku 1500, London, The British Library, Royal Ms. 19.C.III (in: KREN/ McKENDRICK 2003, 404)
120. Hodinky, 90v, Alexander Bening, Berlin, Kupferstichkabinett, der Staatlichen Museen Preuss, Kulturbesitz, Hs. 78 B 12 (in: WOLF 1978, Abb 9)
121. Hodinky, f.56r (Klanění tří králů), Mistr Jakuba IV, skotského, kolem 1520, Los Angeles, ms. 48.149.15 (in: KREN/ McKENDRICK 2003, 291)
122. Hodinky Jakuba IV skotského, ff. 92v-93r (Zvěstování, Roucho Gideonovo), Mistr Jakuba IV. skotského, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Ms. 1897, 1502.3 (in: KREN/ McKENDRICK 2003, 415)
123. Hodinky Jakuba IV skotského, f. 191r (Setkání Abrahama s Melchizedechem), Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Ms. 1368 (in: KREN/ McKENDRICK 2003, 368)
124. Starší modlitební Maxmiliánova kniha, f. 50v (Sv. Antonín), Mistr Maxmiliána, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, Cod. 1907 (in: KREN/ McKENDRICK 2003, 193)
125. Hodinky, 29r (Vraždění neviňátek, Útěk do Egypta, Dvanáctiletý Kristus v Chrámě, Mistr Lübecké bible, počátek 16. století, Berlin, Staatliche Museen – Preussischer Kulturbesitz, Kupferstich Kabinett, Min.667 (in: SMEYERS 1999, 411)
126. Imhofská modlitební kniha, 302v-303r (Extáze sv. Františka), Simon Bening, soukromá sbírka (in: KREN/ McKENDRICK 2003, 449)
127. Hodinky Da Costa, f. 13v (prosinec, Martyrium sv. Uršuly), Simon Bening, kolem 1515, New York, The Morgan Library, Ms.M.399 (in: KREN/ McKENDRICK 2003, 450)
128. Heneské hodinky, f. 14v (Sv. Jan na ostrově Pathmos), Simon Bening, kolem 1530, Bruxelles, Librairie royale de Belgique, Ms.M.158 (in: KREN/ McKENDRICK 2003, 449)
129. Dyptich sv. Veroniky a sv. Jana (pravé křídlo), Hans Memling, kolem 1483, Washington, D.C., National Gallery of Art (CUTTLER 1968, 179)
130. Madona s anděly, Hans Memling, kolem 1485, Washington, National Gallery (in: CUTTLER 1968, 178)
131. Vlámský kalendář, f. 25r, Simon Bening, Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm 23638 (in: WOLF 1982, Abb.10)
132. Hodinky Étiennea Chevaliera, 53r (sv. Jan Evangelista na ostrově Pathmos), Jean Fouquet, 1452-1460, Chantilly, Musée Condé, Ms. 105 (in: CUTTLER 1968,

Údaj o počtu znaků:

bez mezer: **198028**

bez mezer včetně poznámkového aparátu: **259891**

včetně mezer: **2311512**

včetně mezer včetně poznámkového aparátu: **304266**

X. Obrazová příloha