

Friedl, Antonín

Tradicionalismy, historismy a byzantinismy románské malby evropské

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1961, vol. 10, iss. F5, pp. [175]-203

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110669>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ANTONÍN FRIEDL

TRADICIONALISMY, HISTORISMY A BYZANTINISMY ROMÁNSKÉ MALBY EVROPSKÉ

Na přelomu doznívající antiky a nově se tvořícího světa křesťanské feudální společnosti vznikala na různých místech evropského Západu, Středu i Východu svébytná kultura, nesoucí na sobě několikeré znaky svého původu. Helenisticky orientovaná kultura říše římské narážela za politické expanze na oblastní kultury v Galii, v Británii, ve Španělsku, v jižním Německu a v celé podunajské pánvi. Zde všude byla dávno předtím rozšířena kultura keltská. Ta pak ve spojení s novou vrstvou římskou dala podklad k vytvoření zvláštního typu kultury zvané keltsko-římské.

Ve východních oblastech však byly vztahy složitější. Především tu byly pronikavé vlivy orientální, maloasijské a středoasijské. Ty zasahovaly všude do kultur Severu i evropského Východu až za oblast Černého moře. Již v období hallštatském mísily se prvky ornamentální fantastiky íránské s antropomorfizovaným uměním oblasti středomořské. A od doby, kdy se pohnuly germánské kmeny ze severovýchodních oblastí na západ, pronikalo abstraktní umění do kulturní oblasti keltské a helénisticko-římské. Zasaženy jím byly přirozeně i kraje uměleckoprůmyslové produkce. Současně ve vlastní oblasti římského umění v Itálii tvorba podléhala křesťanskému abstrahujícímu nazírání na obsah i tvar. Na východě pak se spojovala umělecká tradice římská s helénisticky egyptskou a helénisticky maloasijskou. Ale již vzápětí pohybem turko-arabských kmenů na západ vyvstávala tu nová kultura arabská, která podstatně přispěla v oblasti středomořské k proměně uměleckého nazírání. Evropské národy byly v pohybu a s nimi i jejich kultury. Křesťanství se dotýká na mnoha místech pohanských obřadů, někdy bezděčně, jindy jako vnucená nová forma kultovní a etická. Vzniklo tak nové společenství barbarských národů, jež teprve další vývoj již feudální společnosti zformoval jako nové národní nebo státní celky, nastupující všude v rozsahu politiky i hospodářsky upadající říše římské.

To vše jsou předpoklady rozhodné pro posouzení objektivní hodnoty pozdně antické malby a malby pozdější, následující ji ve vývoji dalších staletí až do období karolinské a otonské protorenesance. Je proto nutno mít na zřeteli rezidua keltsko-germánské fantastiky v abstraktním ornamentu, která přetrvala v Galii a Británii římskou politickou a kulturní expanzi. Právě tak tomu bylo s antro-

pomorfizovanou uměleckou tvorbou řecko-římskou, jež v extenzivní i intenzivní míře na různých místech Evropy se stala obecným majetkem, popřípadě dědicstvím nových nastupujících národů.

Základním znakem mediteránního uměleckého projevu vůbec je jeho vztah k člověku a světu jej obklopujícímu. Člověk je jeho středem. Umění antické je antropocentrické. Nehledá ireálné hodnoty, nýbrž určuje viditelné a smysly chápateľné vlastnosti vnějšího světa. Stanoví zákonitost a pevný řád. Ušlechtilost vnitřní i ušlechtilost vnější se spojily v harmonickou dokonalost. Ta je hlavním znakem řecké a římské tvorby sochařské a malířské od počátku do konce klasického období. Architektura i lidská postava měly svá pravidla. Pro architekturu byla odvozena z tektoniky a pro člověka z poměrů hlavy, těla, údů. Je to staletá snaha po dosažení jediné, absolutně platné krásy. Aristoteles ji vyjádřil slovy: „... umění je schopnost podle správných a rozumově pojatých pravidel něco určitého vytvořit...“ Tak vznikly kánony, ustálená pravidla antické krásy, jež v podstatě ovládala uměleckou tvorbu až do doby nástupu nových barbarských národů.

A přece ve vývoji umění řeckého a římského se jeví rozdíly. Pro plastiku a malbu byl rozhodující vztah k prostoru. Sochařství řecké podává postavy nezávislé na prostoru; sochařství helénisticko-římské je podává jako součást prostorového celku. Právě tak řecké obrazy vyličovaly jednotlivé scény přesně vymezené. Naproti tomu obrazy římské spojovaly nejprve scény s prostorovým nebo krajinovým výsekem, později je sdružovaly v pásmo souvislých dějů v tomto výseku. Vždy však antropocentrický princip usměrňoval jejich formální vlastnosti a obsahovou náplň. Teprve působením kultur barbarských a křesťanského nazírání na umění byl tento základní princip překonán a vystřídán složitým procesem formálních a obsahových proměn, vedoucích nakonec k líčení iracionálních představ raného středověku.

V době dozívajícího starověku však na výtvarné umění spolupůsobily ještě jiné složky. Byla to rezidua ornamentiky skytské, jež tvořila podstatnou dekorativní část pozdně římského uměleckého průmyslu. Původem z oblastí středoasijských, zakaspických a černomořských byla přenesena za politického rozpětí říše římské na západ do oblasti národů středomořských. Zde tato ornamentika přetrvávala ve spojení s autochtonní ornamentikou meandru, akantu a palmety rozklad říše až do období stěhování národů. Je to zvířecí ornamentika, střídající se s technikou šikmého řezu na dekorativních bordurách nástrojů a zbraní. A ze středoasijských území přenesli ji také do oblasti středoevropské Avari. Jsou to hlavy beraní, lví a ptačí, právě tak jako motivy pletivové, které se nakonec mění v geometrické, rytmicky členěné a zcela abstrahující obrazce.

Na severu a severovýchodu Evropy byli to Germáni, kteří jednak vytvářeli svou ornamentiku, jednak přejímali ornamentiku skytskou a keltskou, a to podle oblastí, kam za svých výbojů pronikali. Byla to ornamentika abstraktní a stylizova-

jící. Nejdříve se soustřeďovala na motivy anaturalistické. Spirály, kruhy, pásy, pletivo, vlnovky spojené často s prvkem ještě mykénského stlačeného balónu, převedeného do středoevropských oblastí Kelty, tvoří první stadium formálního bohatství germánské dekorace. Teprve později se rozšiřuje obrazotvornost na představy figurální a do dekorace germánské, zřejmě pod tlakem vzorů skytských a římských, pronikají prvky zoomorfni a antropomorfni. V pozdním starověku, v prvních letech éry křesťanské, jeví se pak germánská dekorace na užitkových předmětech jako eklektické spojení prvků autochtonních, tj. abstraktních, a prvků migračních, tj. naturalizujících. Plastická plnost zanikla, ustoupila ploše. Hlavy zvířecí a ptáčí, gryfové, draci a fantastické nestvůry prostupují spleť úponků a pásků, vedle nichž spirály a kruhy se vytácejí do dekorativních výplní. Tyto motivy napříště tvořily formální základnu pro výzdobu kodexů především irských a anglických. Tytéž motivy se vyskytují také v architektonických člancích, na hlavicích a reliéfech sarkofágů v územích ovládnutých Langobardy a Normany. Germáni všech evropských oblastí stali se v době stěhování národů nositeli nového tvarosloví zcela abstraktního, jež stálo souhlasně s nazíráním starokřesťanským v příkré opozici k antropocentrickému umění a tvarosloví antickému.

A přece již záhy oživuje tradice anticko-křesťanská, byť jen v elementárních člancích ornamentiky. Především v oblasti panství ostrogótského za Theodoricha Velkého (452—526). Také na západě u Visigotů jeví se taková reakce nového abstraktního názoru na zděděné mediterránní vzory. Mosaiky na klenbě v baptisteriu Ariánských v Ravenně, právě tak jako první zachované iluminace v pergaménových kodexech vizigótských ve Francii, prozrazují již pronikavé ohlasy této antikizující reakce. Životodárná síla přirozeného světa, v jehož formách tvořili pozdně antičtí umělci, přetrvala tu naráz abstraktně dekorativní ornamentiky germánských dobyvatelů. Dostala jen pozměněnou obsahovou náplň. Ze smyslově chápatelného akantu s vlastnostmi přirozeného růstu se stal vegetabilní úponek se stylizovaným tvarem listu, obměňujícího se v rytmu tzv. nekonečného ornamentu. Také lidská postava ztratila svou pozdně antickou iluzivnost, stala se pojmem, znakem, stylizovanou dekorací. Antropocentrická povaha umění byla však přes tyto tradicionalismy vystřídaná nenávratně protismyslovým, iracionálním vztahem ke skutečnosti, tedy také ke člověku a k světu jej obklopujícímu. Člověk a přítomný svět pozbyli své hodnoty jako věci nazírané. Křesťané již záhy, opíraje se o novoplatónské učení Plotinovo, se odvrátili od skutečnosti a zaměřili veškeré myšlení a konání k transcendenci. Nic lépe nevyjadřuje toto pojetí světa, života a z něho plynoucího výtvarného umění než jeho teze: „... necesse est . . . quod omne corpus humanum esset fugiendum, ut anima sola possit beata remanere in Deo . . .“. Tak tedy jest napříště rozuměti obsahu a formě středověké malby a plastiky. Barbaři, uchvacující postupně říši, ale přitom sami christianizovaní, přinášeli také svou sklonností k ornamentu a dekoraci takové pojetí obsahu a tvaru spějícího k irealitě. Základy středověkého malířství a so-

chařství je tedy hledati již v umění pozdně antickém a starokřesťanském, pak v době panství ostrogótského a langobardského v severní Itálii. Tehdy se tvoří předpoklady pro uměleckou tvorbu vůbec. Je to symbióza tří hlavních složek: antického tradicionalismu, novoplatónského idealismu a barbarské abstrakce.

V této poloze nazírání na skutečnost a na úkoly výtvarného umění stanuli malíři a sochaři záhy po rozdělení říše římské na počátku období dosud označovaného jako stěhování národů. Všude na západě v oblasti říše francké, to jest v Alemánii, v Burgundsku a v Bavozech, stejně jako v oblasti království langobardského v severní Itálii i panství vizigótského v Iberii, lze doložit ojediněle památky malby monumentální a knižní, které nesou znaky všech tří složek. Některé z nich mají převahu barbarských prvků, sloučených v nový dekorativní sloh údobí předrománského. Vývoj nazírání na obraz a tvar dál se pomalu a byl rozprostřen v časovém rozpětí přibližně tří staletí. Proto nepřekvapí, vyskytují-li se na periférii vývoje ještě v době karolinské renesance památky knižní malby, které udržují tento barbarizovaný malířský sloh, slučující v sobě prvky tradiční a prvky svého teritoriálního vzniku.

Památky franckého miniaturního malířství, vznikající v rozsáhlém teritoriu kultury keltsko-římské, to jest staré Galie, jsou eklektické. V jejich výzdobě se slučují tři složky: anticko-křesťanská, skytsko-orientální a germánsko-barbarská. První z nich je složka receptivní, již přijímaly nové národy pronikající do evropského Západu jako hotový útvar. Druhá je migrační, již přizpůsobovaly tyto národy svému antinaturalistickému nazírání. Třetí je složka autochtonní, vrozená, vyplývající z abstrahujícího výtvarného pudu. První z těchto složek poskytovala hotová schémata a vzory, ovlivňovala svými antikizujícími reziduy novodobý barbarský traktament. Druhá složka přinášela orientální naturalizující fantastiku zoomorfních prvků, jež nakonec přešla v podobě bestiářů a fyziologů v obecný majetek západoevropského středověku. Třetí složka svým kompozičním rytmem stále se obměňujícího nebo nekonečného ornamentu vytvořila novou geometrickou ornamentiku spirál, pásků a úponků, tvořících protiklad obou prvních. Všechny tři složky jsou tradovány po celou dobu tak zvaného stěhování národů ve větším nebo menším prolínání vedle sebe. Z nich vzešla nová malba raného středověku, zcela nepodobná malbě pozdně antické. Vznikala již z nových psychologických předpokladů nové společnosti, zcela protichůdných zděděným pravidlům pozdně římského iluzionismu a vytyčovala cesty, po nichž se měl dáti vývoj malířského tvaru románského ke konci prvního tisíciletí.

Je však pozoruhodné, že v Británii a v Irsku, kam také alespoň zčásti zaléhaly otřesy hospodářsko-politických změn vyvolaných stěhování národů, se první poantická malba vyvíjela zcela jinak. Iluminační tvorba se omezila téměř výhradně na evangeliáře a žaltáře. Pokrok ve srovnání s iluminacemi franckými, které jen dekorovaly, se jeví také ve sklonu k ilustracím. Je to zájem sdělný, vyprávěcí a zároveň naučný. Kromě toho sloužila malířská práce také praktické

liturgii. Evangeliáře byly vybaveny od této doby kánonovými tabulemi, to jest kalendářem pro výpočet církevního roku na podkladě kalend, id a nón. Kánon byl rozdělen na sloupce podle ročních období a vepsán pod malovanou arkaturu. Maliřům miniatur se tu naskytovaly nové dekorativní možnosti. Podle všech historických souvislostí nelze však klást činnost britských a irských skriptorií před počátek sedmého století n. l. Slohově vycházeli irští iluminátoři ze shodných psychologických předpokladů. Jejich díla se různí jen v podání tvarů, to je v jejich užití pro vyjádření konkrétních představ v obraze a v abstraktní dekoraci. Evangeliáře obsahují obvykle kromě kánonových tabulí ještě celostránkové obrazy evangelistů, velké iniciály s grafickými záhlavími počátečních textů. Některé pak již obsahují obrazové vyličení dějů podle evangelií. Zátišáře mají grafickou úpravu obdobnou. Ilustrace, pokud se vyskytují, vztahují se na biblické události Davidovy. Kromě obrazové části mají britské i irské kodexy hojnou výzdobu ornamentální.

Irská a britská ilumináčnická malba během dvou století svého vývoje, to jest ve století sedmém až osmém, prochází vcelku dvěma stadii. První zaujímá dobu přibližně od konce století šestého přibližně do roku 750 a je charakterizována irealitou a ornamentizací. Druhé stadium zahrnuje dobu druhé poloviny osmého století do jeho konce a je charakterizováno návratem k realitě založené na vzorech pozdně antických. Obě tato stadia se vyznačují sklonem k dekorativnosti raně středověké. Naskytá se otázka, jaké byly příčiny irské ornamentální malby, zahrnující svou fantastikou vše představitelné z tvarosloví abstraktního, právě tak si ale proboující svět vnější.

Je nutno si uvědomit psychologické pohnutky, které vedly k tomuto výkyvu z obecného vývoje západoevropského. Britské ostrovy byly pro svou geografickou polohu situovány na nejzajším obvodu říše římské. Christianizace této oblasti působením politických a hospodářských proměn v říši se počala záhy, aniž by sem byly pronikly buď současně, nebo předtím znalosti impresivní a iluzionistické malby pozdně antické. Obrazotvorné složky liturgie křesťanské nebyly provázeny představami prostorotvornými a objemovými. Iluminátoři irští vycházeli proto z ornamentiky vlastní, obsahující jednak tvarosloví zděděné, jednak nově se tvořící za stálé fluktuace národů evropských v období pozdně římském. Byl to vesměs abstraktní ornament starokeltský, germánský a skytský. Výtvarné zření bylo omezeno proto na články, prvky nebo celé motivy pásků, úponků, pletiva, spirál, elipsoidů a zoomorfních tvarů, pronikajících do západních oblastí ze Skandinávie. Ornamentika takto složená byla základnou, z níž vycházeli irští iluminátoři, kteří se octli při zakládání klášterů před novými úkoly, do té doby neřešenými. Variace této ornamentiky v nekonečných řadách a neodhadnutelných souvislostech byly zdrojem ornamentizování lidské postavy i celých sakrálních schémat. Nebyla to tedy ztráta malebnosti, jež proměnila figuru v neživý ornament. Byla to její naprostá negace, vyplývající z abstraktního nazírání na tvar,

jenž byl ireálný jako věc sama o sobě, bez vztahu ke skutečnosti. Tento sklon podnítl tvořivou fantastiku iluminátorů, kteří vyplňovali ornamentem celé strany a záhlaví, tvoříce tak nový dekorativní sloh, specificky irský. Byl tradován po několik generací, nejen na území vlastním, nýbrž i v nejbližší přilehlé Anglii, a rozšířil se, třeba jen sporadicky, až do oblasti středoevropské. Dekorovaná strana není obrazem, je stylizací, zachovává jen základní pojmové znaky. Tato stylizace je zbavena vši prostorovosti a je rozložena jako kreslený diagram po ploše bez jakýchkoli náznaků obrazových plánů. Iluminátoři tak dospěli k zásadám čisté kresby třeba ještě dekorativní a stáli v opozici k tradicionalistické iluzi pozdně antické. Je to počátek nové malby evropské, nedlouho před prvním myšlenkovým zvratem, který na generace autochtonní vývoj zpomalil, ne-li zastavil, a který vědomě křísil staré odumírající formy života politického, společensko-hospodářského a také kulturního a uměleckého. Proti tradicionalismu povstal historismus zvaný karolinská renesance.

Renesancí byl nazván proto, že je prvním pokusem o obrodu života po rozpadu antiky. Je to reakce na pozůstatky dále žijících forem antického světa ve všech úsecích lidské tvořivosti, s nimiž se setkaly nové národy na rozsáhlém teritoriu říše římské v důsledku velkých etnických, společensko-hospodářských a kulturních změn ke konci období tzv. stěhování. Nejvýraznějším představitelem snah po obnovení jednotné říše na místě řady malých, různorodých, často v hlubokém antagonismu žijících národů a států byla říše franká v čele s Karlem Velikým (742—814). Nový jednotící činitel, který převzal poslání světové, byla křesťanská církev. Po zhroutilí otrokářské společnosti starého Říma církev tlumočila nejen nový světový názor spasení a lásky k bližnímu, ale spolu hlubokě vžitě představy hodnot etických a estetických. Tyto hodnoty byly odkazem starověku a byly zároveň přetvářeny v duchu nového moralistního křesťanského nazírání. Bylo to také rozšíření obecné vzdělanosti především na klérus a vládnoucí vrstvy, které přispělo k tomuto uvědomění souvislosti a zároveň rozdílů mezi kulturami a civilizacemi barbarskými a mezi odkazem světa antického. Z tohoto poznání byl vyvolán historizující zvrat, jevící se v touze po restituci starého světa se všemi jeho klady, které barbarským národům přinášel, i v jejich již feudálním hospodářsko-společenském systému. Jak mocně působila tato obrodná myšlenka Karla Velikého, vysvítá ze sentence vyslovené v jeho současné době: „. . . Aurea Roma iterum renovata nascitur orbi . . .“. Je to citát ze sentence zv. „Ecloga Nasonis“, která poučuje o tomto pohledu nazpět, o hledání vyššího způsobu života, o touze po návratu všeho, co bylo v minulosti a co v současnosti se zdálo nedostižné.

Restaurační ideje zosobněné postavou velkého panovníka pronikly do všech oborů lidské působnosti, uměleckou a literární tvořivost nevyjímaje. Ve věrných prepisech byla zachována díla hlavních klasických autorů. Znalost této literatury byla základem vzdělanosti středověku raného a vrcholného, který rozšířil své

vědění záhy o poznatky z věd přírodních. Tak byly skládány bestiáře, fyziology, herbária, lapidária a astronomika s novodobými, téměř vždy problematickými poznatky, pokud vůbec byly slučitelné s geocentrickým pojetím světa a jeho vesmíru.

Lze zaznamenat poměrně rozsáhlou činnost uměleckého řemesla, drobné plastiky, zejména slonové řezby. Naproti tomu plastika monumentální schází téměř docela. Vysvětlení lze hledat ve starokřesťanském odporu k nahému člověku, který tak často představoval i pohanského boha. Odklon od antropocentrického nazírání na život a hledání jeho smyslu v oblasti supranaturalistické bylo hlavním postulátem novodobého protiantického křesťanského učení. Proto také počínaje pátým stoletím ubývá římského portrétu a ve stoletích dalších nebyl již vůbec uměleckým problémem. Nakonec byl úplně zapomenut. Že tomu tak bylo, nejlépe dokládá expresivní povaha portrétu z doby posledních císařů. Jejich individuálnost, řešená do té doby psychologicky a dovedená technikou a tvarem až na vrchol dokonalosti, ustoupila již převýraznění, které je znakem závěru epochy starší a nástupu epochy nové. Extatický smysl barbarizovaného vkusu převládl nad antickou harmonií. Portrét se vztahoval na člověka jako osobnost, která v novém křesťanském nazírání ztratila svůj smysl jako reálná existence. Proto osobnost se stala ve své jedinečnosti bezpředmětnou. V důsledku toho byla bezpředmětnou i plastika, která znázorňovala opět jen člověka. Proto nebyly tesány ani sochy boha, který nadto v křesťanském pojetí byl hmotně nepostižitelný.

Podstatně jinak tomu bylo v malířství. Již sama jeho povaha dávala mu jiné poslání v novém společenství národů, v novém křesťanském náboženství. Jeho obsahovost, pokud ilustrovalo, jeho epičnost, pokud vypravovalo a seznamovalo, byla prostředkem naučným. Vyjadřuje to výklad Řehoře Velkého (590—604), který vysvětluje důvody, proč kostely mají být malovány: „... It circo enim pictura in ecclesiis adhibetur ut hi, qui literas nesciunt, in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent...“. Tomuto velmi tolerantnímu stanovisku stála však v opozici usnesení obou synod v Niceji. Usnesení byla výsledkem ikonoklastických rozporů v říši byzantské, kde ikonolatrie dospěla k výstřednostem odporujícím dogmatům a základním článkům víry. První synoda ctění obrazů zakazovala, druhá opět připouštěla, a to tak, že se úcta proměnila po několika desetiletích opět v kult ne nepodobný pohanství. Tyto rozpory pronikly i na západ a v říši francké způsobily na kratší dobu zmatky. Proti nim Karel Veliký pozdvihl svou státní autoritu. Aby zabránil dalšímu rozkladu, dal kodifikovat ustanovení vlastní, jež nepřímou usměrňovala i uměleckou tvorbu. Byl to pravděpodobně Alcuin, který vedle jiných ustanovení sepsal veřejnoprávní zásady reglementující úctu obrazů a soch v mnoha člancích svedených do kodexu tzv. „*Libri Carolini*“. Nejpodstatnějším z nich je ustanovení o výzdobě kostelů malbami, zejména jsou-li připomínkou dávných událostí. Za tyto dávné události je

přirozeně nutno pokládat události biblické a evangelijní. Církev tedy, podporována státní mocí, určovala obsah maleb a v důsledku toho také jejich užití v chrámových prostorách a knihách liturgických. Z toho zřetel je tedy nutno posuzovat středověkou malbu počínaje karolinskou dobou. Zatímco iluminátoři liturgických knih doby předchozí v říši francké se opírali sice o barbarizovaná schémata evangelistů, tlumočice je svou vlastní výtvarnou řečí, zatímco britští a irští iluminátoři tato stará schémata proměnili v ornamentální a dekorativní výplně stran, iluminátoři počínající doby karolinské pod dojmem starokřesťanský antikizujících předloh znova vytvářeli celostránkové obrazy evangelistů, zasažených do iluzivního prostoru s perspektivně viděnou krajinou a iluzivní atmosférou. Byl to návrat do světa skutečnosti. Že to byla skutečnost jenom zdánlivá, ukáže další výklad.

Nejvýraznějším příkladem tohoto uměleckého zvratu jsou iluminované kodexy vyšlé z tzv. palácové školy a dále z malířské dílny v Metách a jí umělecky příbuzné dílny v Remeši. Obě tyto dílny vycházely ze stejných neoiluzivních představ malířských. Impresivní tendence metské dílny nezůstaly tedy ojedinělým zjevem. V mnohem větší intenzitě se projevíly v iluminacích remešských. Z těch je hlavním dílem tzv. „Utrechtský žaltář“, dnes uložený v Universitní knihovně v Utrechtu. (COD MS 32). Kodex je svodem žalmů ilustrovaných obrazovou parafrází. Konkrétní i pomyslné děje jsou vylíčeny perokresbami sledujícími přesně obsah a prostředí se vším doprovodem komparsů, architektur a krajiny s vegetací. Zástupy lidí jsou podány se snahou po vyjádření prostorové hloubky, jednotlivci v prudkém pohybu, obvykle s vlajícím rouchem, krajina ve dvou a třech plánech, architektury v perspektivních zkratkách se všemi objektivními detaily. Tělesnost věcí je vyjádřena virtuózní technikou. Kresby se zhušťují do impresivně rozechvěných škrťů na obvodu objemů s tendencí vyjádřit stín. Tím se dostává zejména figurám prostorové plnosti. Druhým znakem je soustavně dodržovaná jednota místa a času, požadavek již myšlení středověkého. Je to výsledek nového nazírání univerzalistického. Podle něho je děj determinován funkcí, kterou má v čase. Ta pokračuje a je ukončena ve fázích, jež po sobě následují. Tak středověký malíř vyjádřil neustálé trvání, přítčinnost a následnost. To vše se v obraze jeví jako souhrn jednotného, rytmicky členěného dějového pásma, na jednotném místě, v jednotném prostoru rozloženého, v jednotném čase, stále ubíhajícím a neukončeném. Tak je třeba rozuměti obrazovým sestavám, pokud ilustrovaly, počínaje stoletím devátým. Vše, co bylo před tím, bylo založeno na vzpomínkách a dožívání starých forem. Ilustrátor žaltáře Utrechtského je věstcem již nového dějového traktamentu.

Zcela jiného rodu je však způsob vlastního podání tvarů, pokud se jeví v obrazech malovaných. Tento způsob totiž není ani starobylým napodobováním iluzivně malovaného tvaru, ani progresivním vyjadřováním nového. Je to útvar zvláštní, vyžadující si vlastní úvahy. Kresba sice vyjadřovala svými subtilními

prostředky obrys, nebyla však schopna podat plný tělesný objem. Podarilo se to teprve technikou malby iluminátoru Ebova evangeliáře, dnes uloženého v Epernay (Bibl. Municipale MS 1); Ebův evangeliář byl vyzdoben nedlouho před rokem 833 celostránkovými obrazy evangelistů. Základní pojetí malby zůstává totéž, jaké bylo u ilustrací utrechtských. Tendence k oblosti jeví se na obvodech kreslených postav ve zhuštění čar byla převedena na malovaných postavách do barevného valéru. Tón byl vyvyšován na vrcholu reliéfu do světél a klesal na obvodu do polostínu, v částech zkrácených do stínu hlubokého. Části pleťové jsou pojednány způsobem, který lze přirovnat k iluzionismu ještě antickému. Zatímco však tváře antické se jevíly jako souhrn, tváře figur Ebova evangeliáře jsou viděny impresivně. Rovněž tak jsou tlumočeny části drapériové. Postavy Ebova kodexu jsou oděny v drapérii impresivně zvlněné, s povrchem shrnutým do shluků, s obvodem tvořícím neklidnou rozrušenou linii.

Antický iluzionismus byl tu zcela přepracován. Prostorové složky byly redukovány na ploché kulisy dvou plánů. Do nejbližšího popředí na úzkou terénovou bázi byl představen evangelista podle předepsaného schématu, sedící na křesle za pisařským pultem a skloněný nad knihou, do které píše. Jeho postava je eliminována z prostoru tektonicky vymezeného a promítnuta do reziduí krajiny zcela podobné krajině Utrechtského žaltáře. Tato krajina existuje sama o sobě bez doprovázejících znaků a symbolů. A střídmostí kompozičních prostředků je dána monumentalita celého obrazu. Touto krajinovou složkou se vychylují postavy Ebova evangeliáře z proporcionality miniatur, kterou ve větší nebo menší míře mají stále ještě první kodexy karolinské malby.

Ve svém souhrnu se jeví iluminace Ebova evangeliáře jako naplnění neoiluzivního programu školy remešské. Shora byly vytčeny všechny složky, které ji utvářely. Některé jsou pozůstatky iluzivního nazírání na prostor, světlo a stín, na barvu a její funkci. Jiné vyplývají z novodobých podnětů slohových. Formálně pak dosáhl iluminátor svého maxima. Jeho umění bylo živelné, vyvěrající již z čistého výtvarného zření. Je prolno to zkušeností, je odvozeno a je zároveň zcela nové. Ve vývoji západoevropského malířství století devátého svou složkou receptivní a migrační tvoří spolu s ostatními díly téže slohové proveniencie z dílny remešské vrchol a zároveň zvrát. Přispěly k tomu dnes již nadevší pochybnost zjištěné pronikavé vlivy malby byzantské. Jakými prostředky a jakými cestami se to dalo, zůstalo zatím neurčeno.

Žaltář Utrechtský a evangeliář biskupa Eba, dnes v Epernay, jsou nejvýraznějšími příklady tohoto druhu. Na jedné straně vyvolávají úplně nové představy o tvaru a prostoru, na druhé straně konzervativně napodobují přežitky. Výslednicí tohoto nazírání je zvláštní malebný sloh. Je to migrace přetvářející recipované složky v nový formální výraz již středověký a spojující je s romanizující tendencí nezadržitelně pokračujícího vývoje, i když neoiluzivně renesanční složky převládají.

Ve svém souhrnu a po uvážení všech pokrokových i konzervativních složek utvářejících základní povahu maliřské tvorby století devátého jeví se karolinská renesance v malbě jako myšlenkové hnutí, v němž rovnováha, kterou měly pozdně antické malby, byla porušena. Obsah a tvar netvoří už jednotu přes všechny restaurační pokusy císařského iniciátora. Obě primární složky jsou rozděleny na samostatné součinitele. Někde se prolínají v protikladu, jindy převládá jedna nad druhou, nejsou vyrovnány. Tvaroslovně znamenají obrazy této doby neživotnou recepci a obsahově jsou zaměřeny k transcendenci. Karolinské maliřství přes všechny iluzivní pokusy je vzdáleno skutečnosti a jako takové zbaveno vši harmonie kdysi antické.

Tradicionalismus, který je součástí veškeré malby poantické v souvislé vývojové řadě až do období karolinského, se jeví jako integrující obrazová složka. Má zároveň povahu historismu, to jest vědomého návratu k hodnotám smyslovým, obsaženým v pohledu na reálný svět. Rozbor jednotlivých děl podle středisek, kde vznikala, ukázal dále, že karolinská malba má vcelku tři vývojová stadia paralelně se rozvíjející v jedné časové vrstvě. Zahrnuje prostou recepci, dále akomodaci a konečně migraci, jež tradicionalistické nazírání mění pod tlakem již vlastních představ. Ve srovnání s těmito charakteristikami jednotlivých škol se jeví obrazový traktament školy remešské jako jediný sloh autochtonní. Vychází z představ recipovaných a vytváří migrační metodou nový svět vidin již neskutečných, ale s hluboko zasahujícími reflexy starobylého nazírání kdysi smyslového. Není to pravdivá skutečnost očekávaná Karlem Velikým, je to její umělecké přetvoření čistými maliřskými prostředky, kvalitativně kongeniálními s těmi, jež měly být napodobeny. Je to přetvoření, které poprvé po zániku antické iluzivní formy v novodobé syntéze přináší převýraznění. Není to více umění impresivní, je to umění již expresivní, psychologicky napříště vyvěrající ze světa transcendentálního. Je to nová vývojová fáze umění evropského.

* * *

Je pozoruhodné, jak po protorenesančních pokusech malby karolinské se vyvíjela v Itálii vlastní románská malba. Pro to je největším poučením cyklus nástěnných maleb v San Angelo in Formis. Na jeho vzniku má přímou účast umělecká generace kláštera na Monte Cassinu za časů opata Desideria (1057—1087). Především je třeba konstatovat, že vedle domácích maliřů tu pracovali i Řekové, příslušníci nepochybně té kolonie, kterou povolal uměnímilovný opat. V celkovém počtu obrazů však se omezuje jejich úloha pouze na dva. Je to archanděl Michael a Madona jako orantka. Ikonografie projevující se zejména v kostýmových detailech má překvapující shodu s byzantskou ikonografií. Kromě toho typika jejich tváří zachovává schematizaci frontálního pohledu, měkké vyjádření tvarů, modelaci oblých ploch, a to ve smyslu doznávajícího iluzionismu stále obsaženého v byzantském maliřství.

Celkově se naproti tomu cyklus jeví jako jednotné dílo lokální školy benediktinské z Monte Cassina. Slohová tvářnost je tu dána stylizací vertikálních ploch kladených v úzkých pásech vedle sebe po výši těla a údů. V traktování záhybové skladby je patrná již akcentace tvaru kdysi plastického, přerušovaného příčnou kresbou a vyvyšovaného prónikavě světlým povrchem. Příkrý linearismus a stylizace, které měnily lidskou postavu na abstraktní schéma románského středověku, zatím nepřevládli. Malíř se stále vyjadřoval tradičními pozůstatky kdysi iluzivního objemu, střídající se výše světla a hloubky stínu pomyslného reliéfu. Tu a tam lze již odhadnouti pokusy spějící k lomené linii i ploše, jimiž vrcholí středobyzantská éra v malířství, tolik podobná svými vývojovými podmínkami malbě období románského.

Nad ostatní důležitým znakem je akcentovaný výraz tváří všech postav. Malíři užili hieratického typu byzantského, záležejícího v přísné stylizaci fyziognomie. Neopomněli ani podmalovat obličejovou část zeleným tónem, na nějž teprve byla nanesena charakteristická muskulatura tváře. Ta se podstatně liší od tváří prve vzpomentých obrazů archanděla Michaela a Madony orantky. Malíři, již Italové, tvář rozložili v ostře rozhraničené plochy přecházející z největšího světla do nejhlubšího stínu. Fyziognomický souhrn, v němž dříve byly tvary spojeny v jeden přirozený celek, byl tu nahrazen stylizující plochou a členěním. Nejúčinnějším výtvarným prostředkem byly tu velké oči zasazené do hlubokých tmavých očních, v nichž kontrastovalo veliké bělmo s tmávou zřítelnicí. Původní pozdně antický tón iluzivní pleťové červeně ustrnul ve velké tmavé skvrně ostře se rýsující do středu tváří a rozplývající se směrem ke skráním. Tvář nabyla tak nebývalého patosu. V něm se uplatnil již všecken středověký expresionismus. Tváře Hospodina, Krista a apoštolů se staly neskutečnými, převýrazněnými zjevy transcendence. V celé oblasti západoevropské křesťanské kultury nebyly malovány postavy, které by touto výrazovou složkou vynikly nad postavy v S. Angelo in Formis. Románský středověk se projevil v nich snad poprvé v tak vyhraněné formě. Tradicionalistické formule byzantské ustoupily před výrazovostí nových lidí, již středověkých umělců. Z antického odkazu pozdního Říma, přežívajícího až do středověku a pěstovaného také prostřednictvím byzantské enklávy v Itálii, byla zde vytvořena nová umělecká forma. Tváře archanděla Rafaela, Krista Pantokratora a neurčité světice (snad alegorie) v pravé apsidě baziliky jsou náznornými příklady tohoto výtvarného úsilí, dodávajícího celému cyklu románský středověký charakter. Některé z velkého počtu tváří dosahují až monstrózního zjevu. Expresivní vůle tu hraničí již s deformací lidské fyziognomie. Abstrakce působí tu sugestivně a téměř apotropajsky.

Ikonografie a kompozice obrazů jako celku je byzantská, vyjímaje největší obraz „Posledního soudu“, jemuž je věnována celá jedna průčelní stěna střední lodi. Zde se objevují nové motivy kompoziční v byzantské ikonografii dosud neznámé. Patří již západní provenienci a lze je doložit také v ikonografii monu-

mentálních cyklů zaalských. Příkladem jejich existence v poměrně pozdní době otonské renesance je nástěnný cyklus v Oberzell na ostrově Reichenau na Bodamském jezeře. Tím ovšem není řečeno, že kompozice v *S. Angelo in Formis* byla odvozena z kompozice německé. Rozdíly obsahové jsou přesvědčivým důkladem, že tematika tohoto „Posledního soudu“ vyšla z jiných zdrojů než byzantských. Je to období slohového rozdílu převýrazněných postav s extatickými tvářemi a postav malovaných byzantinci. Je nutno si uvědomit, že nikdy nemohl vzniknout v představitosti byzantského umělce expresivní traktament, který úplně zdeformoval lidskou tvář, a to proto, že cítil a myslil ještě tradičně anticky. Naproti tomu extatické vize mohl vyjádřit umělec, který nebyl zatížen církevními pravidly o tvoření formy.

Nové nazírání na obraz prozrazuje vedle již zjištěné ikonografie „Posledního soudu“ také uspořádání pozadí a jeho poměr k popředí. Bylo již řečeno, že všechna ostatní kompoziční schémata byla odvozena z antikizujících předloh byzantských. Proto jednotlivé články v architektonických kulisách opakují pozůstatky výslovně anticko-byzantské. Ale pozadí je tu nahrazeno plochou. Je jisté, že i ve středobyzantských obrazech byl syžet promítán jako představa eliminovaná ze skutečnosti, bezprostředně na jednotnou plochu neutrálního pozadí, obvykle zlatého, ale nikoliv členěného stylizací horizontálních pásů.

Některé obrazy jsou velmi jednoduché. Jednotlivé postavy i celé děje byly promítnuty v ortogonální projekci na barevnou plochu pozadí, třeba obsahovalo někde v architektuře perspektivní zkratky-pozdně římské. Mezi obrazovými složkami, ať jsou to postavy, nebo architektonické kulisy, však není iluzionistického vztahu. Spojuje je pouze logika vnitřní obrazové stavby. Obrazy byly skládány z článků nutných k porozumění. A za ně malíř dosadil pozadí barevné, které rozdělil na horizontální pásy, rozeznáváje i terénovou bázi. Z ní vyrůstají stromy i ostatní vegetace v náznacích, na ní lidé stojí a pohybují se. Imaginární barevné pozadí složené z pásů i rozvrstvený terén jsou spolu kompozičně spjaty. Nade vše jasněji je zde formulována zásada románského středověku požadujícího výhradně ortogonální projekci všech obrazových komponentů. Malíř situoval děj v jedné pohledové rovině. Děj se odehrává v přírodě stylizované do dekorativních schémat zbavených jakékoli smyslovosti. Toto pojetí bylo cizí malířům byzantským. Je to tedy nový znak, který navozuje poznání, že kompozice i sloh malířů v *S. Angelo in Formis* se uchýlily od malířských pravidel byzantských a že vytvořily pro celý další vývoj středověké malby západní nové umělecké předpoklady. Reflexe této koncepce, již zcela románské, lze konstatovat na dílech otonské malířské školy na Reichenau i v soudobých miniaturách vyšlých z klášterních dílen v Echternachu, jež byly filiací. Tak je tedy dokumentována závislost německého malířství této epochy na cyklu benediktýnské školy monte-cassinské v *San Angelo in Formis*.

Zbývá ještě zmínka o koloritu. Důležitým znakem je kombinace hnědi a modré,

jež doprovází drapérii téměř každé postavy. Přispívá k prohloubení stínů a k modulaci hlubokých tónů, jež proto nemají kontrastů. Barevný akord je v průměru vázán zeleným podmalováním, jež se nejvíce uplatnilo na obličejích a tělových částech. Zsinalý spodní tón dodává tak hieratické vážnosti všem fyziognomiím. Byla to malířská doktrina byzantská. Z východu byla přenesena do Itálie, kde byla dále pěstována všude v dosahu působení řeckého umění. Potud jsou tedy obrazy v S. Angelo in Formis závislé na této řecké praxi.

Byly zde zjištěny dvojí umělecké vlastnosti. Prvé zahrnují byzantskou ikonografii, jež přináší v detailech až překvapující konzervativní prvky, dále kolorit a formální skladbu tvarů lnoucí dosud k širokým plochám. Druhé jsou novodobé projevy románských malířů. Je to nový vystupňovaný výraz tváří, rozdělení obrazu na plochy a proměna iluzivního pozadí druhého plánu kdysi anticko-byzantského na jeden plán jedné ortogonální roviny, rozčleněné v dekorativní horizontální pásy. V tomto souhrnu je nástěnný cyklus v S. Angelo in Formis spojením dvojího uměleckého nazírání. Jeho vlastnosti se pak staly pro celé středorománské období zdrojem poučení malířům a iluminátorům zaalpských malířských dílen v jižním Německu (Prüfening a ostatní na něm závislé), v Salcburku (Gebhardova bible v Admontu, Antifonář u sv. Petra v Salcburku) a také v zemích českých (Hildebertovo Horologium, Přemyslovský cyklus ve Znojmě).

* * *

Románská malba střeoevropská vykazuje po překonání karolinské renesance v oblasti zemí alpských, Čech a Moravy až do Německa středního a západního v podstatě tři vývojová stadia. První je stadium malebnosti dozrívající v tuhoucích tvarech a proměňující obraz v dekoraci. Jejím představitelem je malířská škola v Reichenau; její odnož v Echternachu a především pak škola v Řezně. Na těchto místech byl vypěstován sloh do nejzazších formálních důsledků. Obraz byl sestaven z jednotlivostí jako z dekorativních článků, ať to byla figura, ornament nebo architektura a krajínová kulisa. Tato členitost je nejpodstatnější vlastností románského malířství této doby. Vyznačují se jí miniatury stejně jako kompozice monumentální až do konce XI. století.

Druhé stadium zahrnuje sklon k architektonické konstrukci. Obraz je řešen v ploše. Je určen především k velkorysému účínu na zdech. Také miniaturní malba získala tímto zaměřením. Z dekorace se stala stylizace. Kresba převládá nad barvou. Té je dána úloha druhotná. Jest jen lokálním tónem vymezujícím a určujícím pojmy. Reminiscence na antikizující iluzivnost, která v pozůstatcích pronikala ještě do malby, zvláště na počátku XII. století, byly zcela potlačeny a nahrazeny rytmem a převýšením figur. Takové se jeví malířství století XII., a to ve všech hlavních střediscích, i těch, jež nově povstala ve vzdálených oblastech. Umělecké těžiště přesunulo se do Německa jižního, zejména do zemí

alpských. Ve významu malířské tvorby byla Reichenau a Echternach vystřídána Salzburkem; Prüfenning, Hirsau, Tegernsee, Eichstädt a Nieder Altaich v produkci iluminací nastoupily za Řezno. Jejich sloh liší se diametrálně od slohu předcházejícího i od slohu, který následoval.

Tento následující sloh je stadium třetí. Ve srovnání s rytmem a kresebnou stylizací dřívější jeví se jako příkrá reakce. Figura je vyjádřena ve tvarové nadbytečnosti. Sama o sobě však zůstává schématem vyjadřujícím románský proporční kánon. Tvarosloví je samoučelné. Zcela ovládlo drapérii, která je pohnutá, lomí se a vlaje, vytváří záhyby krystalicky čisté, svedené do hranolů, jehlanů a trojúhelníků. Záhyby kolmé přetínají záhyby příčné. Figura se zhmotňuje, zvedá a odděluje od plochy. Světlo a stín, které ve XII. století měly smysl dekorativní, dodávají ve XIII. století tvaru nový význam. Podány jsou jako světlé a tmavé šrafy, které zesilují ke světlé hraně a propadají se do lokálního tónu z něhož vyrůstají. Vzniká tak krystalický objem, první objem ve středoevropské malbě vůbec, po překonání protorenesančního iluzionismu doby karolinské a otonské. Není to ovšem objem ve smyslu malířského vyvíjení tvaru. Valér nebyl tu ještě problémem. Je to potlačení plochy a linie, je to jejich nahrazení tvarem konstruovaným z prostředků daných soudobou malbou byzantskou.

* * *

Má-li být určen vztah mezi malířským děním v celé kulturní oblasti střední Evropy a mezi středisky byzantské tradice a její živé, aktivní tvorby, pak je třeba hledat inspirační zdroje především v Itálii a v jejích severních a jižních byzantských enklávách. Mezi nimi je na prvním místě jmenovati mozaikový cyklus dómu v Monreale z roku 1174—1182. Jeho figury jsou živé a pohnuté. Drapérie vytvářejí samoučelné tvary, které nesledují pohyb, které kolmou soustavu záhybů převádí pomocí rotace v záhyby příčné a kruhové, které strohost povrchové kresby — dávnou zapomenutou iluzivnost světla — nahrazují lineární plynulostí a měkkostí. Tvarovou abundanci vynikají zejména obrazy „Uzdravení vodnatelného“, „Jidášova zrada“ a „Nanebevzetí P. Marie“. Mozaiková výzdoba asi z roku 1143 v kostele „Della Martorana“ v Palermu, právě tak jako cyklus z roku 1140—1160 v Cappella Palatina tamtéž předcházejí tvarovým vzruchem mozaiky monrealské. Zejména obraz „Uzdravení paralytické ženy“ podává skladbu roucha, která jest přímo předobrazem toho, co bylo předmětem výtvarné problematiky v zemích alpských, v Čechách a na Moravě, v Durynsku a Sasku, počínaje koncem XII. stol. až do poloviny století XIII.

Nebyla to však jen jižní Itálie, kde bylo vypěstováno mozaicistní malířství do největší dokonalosti formální i technické nejdříve zásluhou Byzantinců, později již umělců italských. Také Benátky v důsledku politické a hospodářské expanze od století XII. organizovaly dílny mozaicistů. Nejdříve sem byli zváni umělci byzantští, později, zvláště ve století XIII., pracovali na výzdobě u sv.

Marka již Italové. A z Benátek se šířilo mozaicistní malířství do přilehlých oblastí a dokonce do Florencie. Je pozoruhodné, jak jsou si slohově blízké mozaikové cykly florentského baptistéria a dómu v Torcellu, tlumočící na obou místech scény „Posledního soudu“. Tvaroslovné podání figur má pak obdoby alespoň v některých částech mozaikových obrazů u sv. Marka v Benátkách. Alegorie ctností „Statečnosti“ a „Mírnosti“, právě tak jako dílčí scéna ze života Kristova „Útěk do Egypta“ mají své formální paralely v Torcellu, Muránu i ve Florencii. Podrobný rozbor všech těchto rozsáhlých cyklů ukazuje, že byzantská malba ve svém vývoji dospěla v době od druhé polovice XII. století do počátku století XIII. k formální proměně. Vyjadřuje to, co navozoval již karolinský iluzionismus (Evangeliář Ebův). Je to výrazovost podaná jinými formálními prostředky. Barevná a světelná smyslovost byla tu vystřídána extází a patosem převýrazněné kresby, kontrastem tmavých a světlých ploch, dynamickým napětím mezi figurami. Úloha gesta v psychickém spoji převzala dramaticky pohnutá drapérie. Je to závěrečné údobí byzantizujícího slohu v Itálii před nástupem umění ducenta, spějícího v podání Cavalliniho a některých toskánských anonymů k voluminismu předgiottovskému.

Bylo již shora uvedeno, že dynamičnost, formální patos a extáze, jako znaky pozdně románské malby střeoevropské, jsou odvozeny z byzantizující malby italské. Hlavním znakem velkého nástěnného cyklu v Gurku (v Korutanech) z doby kolem r. 1200 je rozrušení obvodové linie na jednotlivých tvarech i na celé drapérii. Její plocha jakoby byla rozlomena v konglomerát ostrých těles krystalicky vyhraněných. V protikladu k plynulé kresbě byla tato plocha sestavena do celku z těchto rozložených článků. Lze tu doložit zvrtný proces psychologický. Přejatý italo-byzantský povrchový tvar lnoucí často jako zlatá kresba k ploše lokálního tónu se proměnil v pomyslný objem trojbokého hranolu nebo jehlanu. Vyznačuje je světlé a tmavé stínování. A z těchto hranolů a rozštěpených jehlanů vznikl nový objem fantastický, zcela odporující skutečnosti. Všechny postavy rozsáhlého cyklu gurského, proroky a jednotlivými figurami počínaje a monumentálním obrazem Madony — „Trůnu Šalomounova“ konče, jsou traktovány tímto způsobem. Hlavní úlohu tvaroslovnou má tu drapérie. V jejím nadbytku je ukryta postava získávající extatický výraz ne nepodobný výrazu baroknímu. Je to nástup malebnosti proti dřívějšímu stylismu, je to protiklad světa a stínu proti dřívějšímu kontrastu barev.

Právě takové jsou nástěnné obrazy v Písku v Čechách a v Třebíči na Moravě, i když jsou zachovány jen jako fragmenty a torza. Malíř Madony písecké v typu reprezentativní „Hodegetrie“ na trůnu zastupuje tu monumentální koncepci známou již z Gurku. Obrazy trebičské domněle ilustrují legendu o sv. Prokopu, patronu baziliky. Svým tvaroslovným traktamentem a kolorismem jsou odrazem téhož slohového stupně, ve kterém jsou podány zejména postavy proroků v gurském cyklu.

Poněkud jiné malířské cítění vyjadřují velké iluminace Antifonáře ze Sedlce,

dnes uložené v Národní a úiversity knihovně v Praze (MS XIII A 6): Jeho malíř byl konzervativnější. V celostránkovém obrazu „Hodegetrie“ a zvláště pak v postavě proroků malovaných na okraji jeví se stále ještě reminiscence na byzantské vzory, přenesené do představitivosti středoevropského iluminátora z pramene bezprostředního. Není známo, byly-li to sborníky předloh anebo autopsie malířů setkavších se s původními díly italskými, které tu byly zdrojem poznání. Jisto je však, že v mozaikovém cyklu v Cappella Pallatina v Palermu nebo v Dómu v Monrealé lze doložit postavy v prudkém pohybu, které jsou téměř doslovnými příklady obrazů sedleckého antifonáře.

Větší nebo menší závislost na byzantinizujících vzorech prozrazuje několik iluminovaných kodexů, které podle historických indicií lze lokalizovat do uměleckého okruhu zemí českých. Je to tzv. „Codex Donnae Juttae Tursinae“ v knihovně kláštera cisterciáků ve Světlé (Zwettl Nied. Österreich). Je bohatě iluminován. Postavy proroků a apoštolů se střídají s velkými kompozicemi „Majestátu Krista“, „Krista Spasitele“ a několika výjevy pašijovými. Jejich tvaroslovný traktament je extatický, odpovídá tvarové přebujelosti nástěnných obrazů v Gurku. Jen barevně jsou miniatury jednodušší. Zejména postrádají světelného a malebného zhmotnění, které dodává malbám gurským rozechvěnou tvarovou plnost.

Podobně jsou podány miniatury celé řady kodexů, z nichž pro oblast zemí českých je třeba jmenovat žaltář v knihovně kláštera cisterciáků v Oseku v Čechách nebo miniatury slohově identického žaltáře „Psalterium nocturnum“ z kláštera třebnického ve Slezsku, dnes uloženého ve Státní knihovně ve Vratislavi. Do téže kategorie patří ještě dva žaltáře Národní a úiversity knihovny v Praze, jejichž umělecké i historické indicie uvádějí je do nejužší spojitosti s románskou malbou v Čechách XIII. století.

Rozrod byzantizujícího slohu se však neomezil pouze na tyto oblasti, jež svým geografickým položením sousedí bezprostředně se zdroji tohoto nového umění, tj. s Itálií severní. Také na poměrně vzdálených místech se projevuje tento sloh, a to ve stejné, formálně extenzivní míře, jako v intenzivní obsahovosti výrazu. Tak v kostele sv. Gereona v Kolíně nad Rýnem lze doložit působení byzantsky orientovaných umělců. Postavy, jimiž vyzdobili stěny, oplývají formalistickými podrobnostmi záhybů lomených, vybíhajících v ostré cípy, krystalické hranoly a jehlany.

V daleko nejvyvinutější míře pak jest podána tato tvarová přemíra na několika málo zachovaných postavách kdysi rozsáhlého cyklu kostela ve Frankenbergu u Goslaru. Postava tu úplně zaniká pod bohatou skladbou drapérie. Jednotná linie tu není, vše se proměnilo v extatické souhrny článků vždy protichůdných, rušících siluety a plochu. Objemová tendence došla zde svého největšího naplnění. To, co pak schází na malbách goslarských, lze pak snadno rekonstruovat k doplnění představy podle deskových obrazů antependia z kostela „Wiesenkirche“

v Soestu, dnes uloženého v Deutsches Museum v Berlíně, a podle malé desky s Madonou vestfálského původu, dnes uložené v Museu Nazionale (Bargello) ve Florencii. Že právě v Soestu na počátku XIII. století existovala malířská dílna s bohatou produkcí, dokládá nástropní malba v kostele „Maria zur Höhe“, jedna z největších a nejdůležitějších své doby. Je třeba litovat, že její slohová čistota byla porušena pronikavou restaurací. Charakteristické lomení záhybů, jejich převádění do nových celků, protichůdných a vzájemně se rušících, a zejména rozrušení obvodové linie a siluety, je buď z neporozumění tvarové originalitě předmalbou maskováno, anebo zcela setřeno a nahrazeno pseudorománskou šablonou.

O extaticnosti slohu poučuje dále řada iluminovaných kodexů sasko-durynského a vestfálského původu, stejně jako kodexů, jejichž vnější znaky je spojují s Německem jižním. V jejich čele je žaltář durynského lankraběte Hermana († 1217) tzv. „Landgrafensalter“ Zemské knihovny ve Stuttgartu. Objemová tendence jeho miniatur zahrnuje již nejen extatický traktament ústřední postavy, ale pokouší se plnost tvarů transponovat do objemů nikoliv lomených, nýbrž barevným valérem, světlem a stínem vyvedených do jasně přehledného krystalického reliéfu. Výtvarný záměr je tu dokumentován. Ve větší nebo menší míře je možno jej také doložit v evangeliáři goslarském (na radnici v Goslaru), kde lomený traktament není sám o sobě účelem, kde již objemová plnost nabývá převahy nad hrotitým a lámaným povrchem. Zde byzantinizující orientace zalpského malíře podala extatickou formu zcela odlišnou od soudobé stylizující konvence a manýrismu.

Odras takového cítění je patrný v dalších příkladech, z nichž ilustrace ke „Cantica Cantorum“ v bibli z Heisterbachu (Berlín, Státní knihovna), velký list s obrazy „Jidášovy zrady“ ve zlomku londýnského žaltáře (Britské museum), dále ilustrovaný žaltář jihoněmeckého původu z Bambergu (Státní knihovna), evangeliář z Hohenwartu v Mnichově (Státní knihovna), a žaltář z Bonmontu (Besançon, Městská knihovna) vesměs tlumočí již nové tvarosloví rozvedené do samostatné formální mluvy pozdně románské. Zvláštním článkem skupiny je výzdoba evangeliáře z Mohuče, dnes v Aschaffenburgu (Zámecká knihovna). Tvaroslovné podání jeho iluminací má znaky, které je uvádí do slohové příbuznosti s užší skupinou iluminovaných kodexů česko-lužické proveniencie, o níž bude dále řeč. Z nich je evangeliář mohučský také nejpozdější. Všechny ostatní shora uvedené patří do doby kolem roku 1200 a prvních desetiletí XIII. století. Slohově se kryjí s malbou monumentální, jež získává paralelitou a malbou iluminační shodného časového zařazení.

* * *

V přehledu právě podaném rozdělují se památky pozdně románského malířství středoevropského celkem do tří skupin. Je to především skupina zemí alpských, která souvisí teritoriálně se středisky italobyzantské malby bezpro-

středně. Pak se rýsuje jako samostatný útvar skupina česká, která podle všech znaků formy a koloritu dnes zjizitelných je odvozena z příkladů rakouských. Velký obraz „Madony“ v Gurku je vzorem pro „Madonu“ píseckou. Konečně nejzřetelnější skupinu tvoří památky původu středoněmeckého a jihoněmeckého. Zatímco příklady alpských zemí a příklady Čech a Moravy jsou prvním výrazovým stadiem slohu, nástěnné malby v Goslaru, Soestu a desky soestského původu (Berlín, Deutsches Museum, Florencie, Museo Nazionale Bargello) jsou rozřešením problému.

Příčiny nutno hledat v paralelitě uměleckého chutění. Malířství a mozaikové umění italo-byzantské dospělo k tvarové abundanci a dynamičnosti v závěru svého posledního vývojového stadia anticko-románského. Tato proměna nastala v polovině XII. století, přibližně o půl století dřívě, než k témuž procesu došlo v románské malbě středoevropské přibližně kolem roku 1200. Vztahy kulturně politické však spojovaly území obou slohových proměn nezávisle na stagnaci jednoho a pokrokové tvořivosti druhého. Psychologicky se přiblížili románští malíři středoevropští formalistické extázi a napětí, které vývoji předcházelo v mozaicistním umění severoitalském, středoitalském a jihoitalském. Paralelita myšlení a uměleckého citění vyvolala recepci a transgresi slohu. Jeho interpreti odvodili z byzantinizujícího tvarosloví italského základní vlastnosti: tvarové napětí a dynamiku. Tyto dva znaky jsou primární složky instinktivní touhy po objemu, do té doby všude za Alpami neznámého. Cesta, kudy pronikalo nové umění do této oblasti, je vytyčena lokalitami památek, především malby nástěnné. Není zatím známo, jak se to dalo. Nová zjištění ukázala, že sloh se rozšířil ze severní Itálie všude po střední Evropě, tj. od zemí alpských až do Porýní, stejně jako do Čech a na Moravu. Je nepochybné, že se tu projevuje tvůrčí paralelita a recepce mezi dvěma různými kulturami. Tato paralelita i jako následek je spontánním projevem pozdně románských malířů, kteří šli k naplnění slohu do jeho nejzazších formálních možností. Že se tento proces odehrál právě v oblasti středoevropské, vyplývá z příčin etnických, geografických i hospodářsko-politických. Zatímco středověká malba ve Francii šla ve XII. a XIII. století k novým problémům, jejichž řešení si vynucovaly stavby gotických katedrál a jejich malovaná okna, a zatímco malba italského ducenta vytvořila předpoklady pro nástup epochálního objevu Giottova, románská malba středoevropská dospěla v kauzální souvislosti vývoje předchozího a současného k novému závěru, tj. k podvědomému citění objemu a jeho dynamičnosti. Obě tyto složky, jež byly latentními součinitelkami veškeré italské malby od konce umění antického, staly se aktuální problematikou středoevropské malby románské, která vytvořila závěrečné období, období románského baroka, podle zákonitostí recepce a transgrese.

Tím však nebylo ukončeno pronikání italismů za Alpy. Ještě ve druhé polovině XIII. století se vyskytují ojedinělé památky, jež lze uvést do užšího nebo širšího vztahu k byzantinizujícímu slohu severoitalskému. Zejména na sklonku století je

možno sledovat jeho další soustavné pronikání přes alpské kláštery do Čech a do Lužice, spojené s nimi tehdy i politicky.

V knihovně kláštera benediktinů v Admontu (Štýrsko) je uložen misál středo-evropské provenience, bohatě ilustrovaný v severoitalském byzantinizujícím slohu. Vlastnosti jeho iluminací jej uvádějí do nejužší spojitosti s výzdobou epistoláře kapitulní knihovny v Padově z roku 1259. Autorem padovského kodexu je kněz Johannes Gaibanus, nejdříve kaplan dómu v Padově, později kanovník v Consolve ve ferrarské diecési. Týmž slohem se vyznačuje ještě jiný kodex, žaltář ve sbírce Thompsonově v Londýně. Paduánský i londýnský kodex je signován. Jejich miniatury se při podrobném srovnání a rozboru úplně shodují s miniaturami admontského misálu. Rozdíly, pokud nějaké jsou, by svědčily pro to, že admontský kodex je pozdějším dílem již jmenovaného kněze a kanovníka Gaibany z Padovy. Hlavním tvaroslovným znakem je lomená byzantinizující záhybová skladba, odvozená z italobyzantských mozaik: dělivé podání tváří, typika profilů podle příkladů vázové malby starověké, římské kostýmové prvky a ornamentika přivádějící do drobnomalby staré antické akanty a palmety a měnící je v nový útvar středových akantoidů a palmetoidů.

Admontský misál však není ojedinělou památkou tohoto slohu za Alpami. Knihovna Národního muzea v Praze chová bibli bohatě ilustrovanou v tvarovém a ornamentálním podání slohu Gaibanova. Všechny vnější indicie svědčí pro to, že bible je středoevropského původu právě tak jako admontský misál. Je signována autorem, který pod svým portrétem se ve zkratce podepsal „Fratr Godef(ri)dus“. Již jméno samo svědčí pro to, že malíř nebyl italského původu. Jestliže přesto výzdoba bible je od kompozicě scén a typiky postav až po ornament podána naprosto italsky, je třeba předpokládat, že malířská dílna, v níž byla iluminována, měla ve svých řadách malíře původem Itala, který sem uvedl nový sloh byť jen epizodicky.

Že taková filiace italského byzantinizujícího slohu trvala jako soustavné pronikání kulturní na sever za Alpy ještě na samém konci XIII. století, svědčí dále celý soubor kodexů iluminovaných v Míšni pro klášter cisterciáček v Mariastern v Lužici. K tomuto souboru patří především Lektionář Arnolda Míšeňského z roku 1293–1296, chovaný kdysi v knihovně kláštera cisterciáků v Oseku v Čechách, dále Antiphonarium (pars aestivalis), Missale Arnoldi Missnensis r. 1289–1290 a Evangeliarium téhož iluminátora z roku 1289, vesměs dočasně uložené v Praze v kapitulní knihovně u sv. Víta. Jejich výzdoba je jednotná, italská s byzantinizujícími prvky Gaibanovými. Mezi uvedenými kódexy je Lektionář na prvním místě svou kvalitou. Technicky i formálně jsou jeho ilustrace vynikající. S malými odchylkami se zcela shodují s Gaibanovými miniaturami admontskými, padovskými i londýnskými, stejně jako s miniaturami pražské bible. Shody jsou takové, že se lze domnívat, buď že se na jejich výzdobě účastnil jeden a týž malíř italský, nebo že týž malíř působil v malířských dílnách na

obou místech, tj. v Praze a v Míšni, kde vyučil malíře domácí. Kvalita ilustrací dvou hlavních kodexů pak předpokládá existenci neznámého malíře původem Itala v malířských dílnách v Míšni i v Praze. Zdá se však, že umění, které přinášel, nemělo již oné povzbudivé síly, jakou mělo umění jeho předchůdců z počátku a poloviny XIII. století. To vtisklo na dobu téměř jednoho století malbě celé oblasti středoevropské vlastnosti italského tradicionalismu. V podání umělců severských proměnil se pak v nové, dosud iracionální hodnoty tvaru a objemu. Oproti této spontánní recepci, mající pro celou pozdně románskou malbu středoevropskou význam principiální, je italizace některých dílen iluminátorských z konce XIII. století záležitostí příležitostnou a epizodickou.

* * *

Tištěno jako přednáška

Hlavní literatura

- Hoernes — Menghin, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, III. vyd., Wien 1925.
 Riegl — Zimmermann, *Die spätromische Kunstindustrie*, II. vyd., 1923.
 Strzygowski, *Altai—Iran und Völkerwanderung*, 1917.
 Zimmermann, *Vorkarolingische Miniaturen*, 1916.
 Zimmermann, *Karolingische Miniaturen*, 1920.
 Boeckler, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, 1930.
 Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei I. Die karolingische Buchmalerei*.
 Köhler, *Karolingische Malerei, Reallexikon der germanischen Altertumskunde—III*, 1915.
 Toesca, *Storia dell'arte italiana I*, 2, 1927.
 Toesca, *Gli affreschi delle cattedrali di Anagni (Le Gallerie Nazionali Italiane, Vol. V., 1902)*.
 Muratoff, *La pittura bizantina*, Roma, s. d.
 Boeckler, *Die Regensburger-Prüfeningener Buchmalerei des XII. u. XIII. Jahrhunderts*, 1924.
 Bange, *Eine bayrische Malerschule des XI. u. XII. Jahrhunderts*, 1923.
 Swarzenski, *Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stiles I—II., Bd., 1908*.
 Baum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britanien*, 1930.
 Kraus, *Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis, Jahrb. d. preussischen Kunstsammlungen, XIV. Bd., 1892*.
 Dobbert, *Zur byzantinischen Frage; Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis, Jahrb. d. preussischen Kunstsammlungen, XV. Bd., 1894*.
 Ginhart — Grimshitz, *Der Dom zu Gurk*, 1930.
 Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts*, 1897.
 Swarzenski: *Vorgotische Miniaturen*, 1927.
 Květ, *Italské vlivy na pozdně románskou knižní malbu v Čechách*, Praha 1927.
 Friedl, *Lekcionář Arnolda Míšeňského*, Praha 1923.
 Coletti, *Die frühe italienische Malerei*, Wien, 1941.
 Bettini, *Pittura delle origini cristiane*, Novara, 1942.

ТРАДИЦИОНАЛЬНЫЕ, ИСТОРИЧЕСКИЕ И ВИЗАНТИЙСКИЕ
ЭЛЕМЕНТЫ В РОМАНСКОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Памятники франкской живописи миниатюр, возникшие на обширной территории кельтско-римской культуры, эклектичны. В их исполнении сливаются три слагаемых: антично-христианская, скифско-ориентальная и германо-варварская. Первая из них — это слагаемая, пассивно воспринимаемая новыми народами, проникавшими на европейский запад, как готовая форма. Вторая слагаемая — миграционная; эти народы приспособляли ее к своему противонатуралистическому воззрению. Третья слагаемая — автохтонная, врожденная, вытекающая из абстрагирующего врожденного инстинкта.

Предлагая готовые схемы и образцы своего влекущего к античности наследия, первая из этих слагаемых оказывала влияние на варварскую трактовку в искусстве того времени. Вторая слагаемая вносила ориентальную натурализирующую фантастику зооморфных элементов, которая через bestiаризмов и физиологусов сделалась всеобщим достоянием средних веков Западной Европы. Третья слагаемая ритмом композиции своего неперестанно видоизменяющегося или бесконечного орнамента создала новую орнаментику спиралей, лент и завитков, создающих противоположность обеих предыдущих. Все три слагаемые, тесно сплетаясь, по традиции передаются от миниатюриста к миниатюристу в течение всего так наз. переселения народов. Из них возпла новая живопись ранних средних веков, совершенно непохожая на позднюю античную живопись. Возникнув уже из новых психологических предпосылок, совершенно противоположных унаследованным установкам позднего римского иллюзионизма, она поставила вехи на путях, по которым должно было пойти развитие романской формы живописи к концу первого тысячелетия н. э.

* * *

Заслуживает внимания то, что в Британии и Ирландии, докуда также доходили сотрясения ломки политико-экономических устоев, вызванных переселением народов, развитие первой послеполитической живописи шло совершенно иначе. Британская и ирландская книжная миниатюра в течение двух столетий может быть в общих чертах разделена на две стадии: одна из них характеризуется как реальностью формы, так и ее орнаментикой, вторая стадия отличается возвратом к реальности, опираясь на поздне-античные образцы. Обе стадии наклонны к средневековой декоративности; и следует разобраться в психологических причинах этого отклонения от всеобщего западно-европейского развития.

По своему географическому положению Британские острова лежали на самой отдаленной периферии Римской империи. Христианизация этой области под влиянием политических и государственных переворотов началась рано, но одновременно с ней или перед нею сюда не проникло знакомство с импрессивно-иллюзионистской живописью поздней антики, и фантастические элементы христианской литургии не выражались пространственными или объемными представлениями. Поэтому ирландские миниатюристы, работая над книгой, исходили из собственной орнаментики, в которую входили, с одной стороны, формы унаследованные, с другой — творимые вновь при постоянной флюктуации европейских народов в позднеримской эпохе. Это был сплошь абстрактный орнамент старокельтский, германский и скифский. Его изобразительная концепция ограничивалась элементами звеньев, сплетений лент, завитков, узлов, спиралей, эллипсоидов и зооморфных форм, проникших в западные области с Востока и из Скандинавии. Вариации этой орнаментики в бесконечных вереницах и непредвиденных сочетаниях стали источником орнаментализирования человеческого тела и целой религиозной схематики. Следовательно, это не была утрата живописности, что заставило застыть человеческое тело в неживом орнаменте — это было полнейшее ее от-

риание, вытекавшее из отвлеченного воззрения на форму, которая была ирреальной, как вещь в себе, без связи с действительностью. Так возник новый декоративный стиль, специфически ирландский. По традиции он передавался несколькими поколениями не только на собственной ирландской территории, но проникал и в соседнюю Англию, распространяясь, хотя бы лишь спорадически, даже в европейские страны. Ирландские миниатюристы достигли принципов чистой живописи, хотя еще только графической, и встали в оппозицию к традициональной поздне-античной иллюзии. Здесь было положено начало новой европейской живописи, незадолго до первого идейного переворота, затормозившего, если и не остановившего автохтонное развитие, и сознательно воскрешавшего старые отмирающие формы жизни как политической и общественно-экономической, так и культурной и художественной. Против традиционализма встал историзм, который известен, как Каролингское возрождение.

* * *

Эту эпоху в искусстве мы зовем Возрождением, так как оно является первой попыткой возродить жизнь после распада антики. Это была реакция на остатки все еще живших форм античного мира. Наиболее выразительным представителем стремления обновить единую империю, объединив ряд небольших разнородных и часто живущих в глубоком антагонизме народов и стран, было Франкское государство с Карлом Великим во главе (742—814). Новым объединяющим фактором, принявшим на себя мировую миссию, стала христианская церковь. Распространение общего образования прежде всего на духовенство и правящие классы содействовало осознанию связи, а одновременно и разницы между культурами и цивилизациями варваров с одной стороны, и наследием античного мира с другой. Из этого познания логически вытекал переворот в мировоззрении, ведущий к стремлению восстановить старый свет со всеми теми его положительными сторонами, которые проявлялись по отношению к варварским народам даже при феодальном общественно-экономическом строе.

И все же в художественном творчестве наблюдается различие. В то время как в прикладном искусстве проявляется кипучая деятельность, в монументальном творчестве наблюдается застой. Скульптурный портрет почти совсем исчезает, так как главным требованием противоянтичного христианского учения того времени было отклонение от антропоцентрического взгляда на жизнь и искание ее смысла в области сверхестественной. Потому то, начиная с пятого столетия, значение римского портрета падает, и наконец он предается полному забвению. Доказательством этого является экспрессивный характер портретов последних императоров. Личность человека, как индивидуума, перестала существовать.

Совсем иначе шло дело с живописью. Ее содержание, поскольку она была иллюстратором, ее эпичность, поскольку она была рассказчиком, осведомителем, были средством поучения. В реакции на византийское иконоборчество Карл Великий кодифицировал собственные установления (*Libri Carolini*), давая направление художественному творчеству, и прежде всего живописи. Церковь, поддерживаемая государственным авторитетом, определяла содержание живописных произведений, а вследствие этого и их использование в просторах храмов и в литургических книгах. Начиная с каролингской эпохи, под влиянием древнехристианских подражающих антике образцов создавали картины с иллюзивным простором и перспективно виденным пейзажем. Это был возврат к миру действительности. Однако, эта действительность была лишь кажущейся.

Наиболее выразительным примером этого перелома в воззрениях является собрание книжных миниатюр живописной мастерской в Реймсе, так же как и книжные миниатюры других художественных группировок, особенно так называемых дворцовых школ. Главным реймским шедевром является „Утрехтский псалтырь“ и „Евоо евангелие“ (Эперне, муниципальная библиотека). В общем миниатюры обеих этих книг — к этой группе принад-

лежит также и целый ряд других — являются осуществлением неоиллюзивных тенденций ранней средневековой живописи. Некоторые элементы ее проявляют древнее воззрение на пространство, свет, тень и цвет. Другие исходят из новейших по времени, уже средневековых побуждений. Те и другие, однако, являются равнодействующей чисто художественного способа видеть. Это обусловлено также и влияниями византийской живописи, в настоящее время не подлежащими никакому сомнению. Книжные миниатюры, по своему изобразительному характеру равноценные монументальным картинам, отличаются с одной стороны безжизненным восприятием, а с другой стороны направлением к трансценденции.

Каролингская живопись в общем прошла тремя стадиями развития, параллельно разветвляющимися в одном слое времени. Это — простая рецепция, потом аккомодация и, наконец, миграция. Это не та правдивая действительность, которую ожидал Карл Великий, но ее художественное перевоплощение, лишь после исчезновения античной иллюзивной формы приносящее преувеличенную выразительность, так как психологически оно имеет истоки уже в свете трансцендентальном.

* * *

Собственно романская живопись развивалась в Италии, после преодоления проторенессансных попыток каролингской живописи, при особых обстоятельствах. Наиболее наглядным примером ее является цикл настенной живописи с Сан Анжело ин Формис. В его создании приняло непосредственное участие художественное поколение монастыря в Монте Кассино, когда во главе его стоял аббат Дезидерий (1057—1087). Кроме местных итальянских живописцев тут работали и греки, входившие в колонию, собранную любящим искусству аббатом.

Как целое, этот цикл представляется нам единым созданием среднеитальянской школы в Монте Кассино. Его стиль характеризуется композицией вертикальных линий, образуемых одеждами и целыми фигурами. Строгая линейность и стилизация еще не преобладают. Живописцы дали здесь выражение наследию некогда иллюзивной объемности, чередуя силу света и глубину теней воображаемого рельефа. В этой росписи можно также проследить стремлением к таким же изломам линий и плоскостей, какими кульминирует византийская эра живописи, в степенях своего развития так похожая на живопись романских эпох.

Наиболее выдающейся характерной чертой фресок Сан Анжело ин Формис является подчеркнутость выражения лиц. Живописцы дали здесь иератический византийский тип, состоящий в строгой стилизации ликов, изображенных en face. Не забыли они и подмалевки лицевой части зеленым тоном. Наиболее ярким изобразительным средством были огромные глаза. Телесный румянец застыл на щеках святых темным пятном, что придавало лицам невиданный пафос. Здесь нашел свое выражение уже весь средневековой экспрессионизм. Человеческие лица уродливы, абстракция отпугивает почти как апотропей.

Иконография и композиция росписи в целом византийская, за исключением наиболее крупного „Страшного суда“. В нем проявляются новые элементы композиции, в византийской иконографии до тех пор неизвестные. Они имеют уже западное происхождение и их можно найти в монументальных заальпийских циклах. Здесь играет огромную роль решение фона картины и его отношение к переднему плану. Отдельные фигуры и все события, изображенные на картине, даны в прямоугольной проекции на цветном фоне, разделенном на горизонтальные полосы, и на постамент земли. Деревья и растительность, растущие из него, изображены намеками. На нем стоят и движутся люди. Все происходит в одной плоскости зрения.

В колорите преобладает созвучие коричневого и синего. Это созвучие связано еще зеленой подмалевкой. Посиневший холодный тон, просвечивающий письмом, сообщает живописи иератическую строгость. Здесь видна византийская живописная доктрина.

Росписи церкви Сан Анжело ин Формис обладает двумя видами изобразительных осо-

бенностей. К первым относятся византийская иконография, колорит и формальная структура. Вторые являются уже новейшим проявлением творчества романских живописцев: это — преувеличенная выразительность лиц, разделение картины на плоскости и превращение фона в декоративные горизонтальные полосы. В течение всей среднероманской эпохи эти особенности живописи сделали источником поучения для живописцев и миниатюристов заальпийских художественных мастерских южной Германии, Зальцбурга также как и чешских земель.

* * *

Среднеевропейская романская живопись 13-го столетия находится под влиянием внезапной ориентации живописных мастерских на Византию. По сравнению с прежним ритмом и стилизацией рисунка, фигура подается, изобилуя формой. Форма здесь существует сама для себя. Она совершенно завладела драпировкой тканей, которые взволнованы, ломаются и реют в воздухе, создают кристально-чистые изломы складок, сведенные в призмы, пирамиды, треугольники. Вертикальные складки пересекаются складками поперечными. Фигура становится материальной, становится выпуклой и отделяется от плоскости.

Источники вдохновения этого художественного творчества находятся в Италии, в ее северных и южных византийских энклавах. Мозаики собора в Монреале и церкви „делла Марторана“ в Палермо являются прообразом того, что сделалось предметом живописной тематики в Центральной Европе. Совершенно так же, как Венеция (Сан Марко), Торчелло (собор) и Флоренция (баптистериум) показали много примеров, как решить проблему византийской стилизации, достигшей стадии абстракции и иррационализма. Византийская живопись в эпоху от второй половины 12 столетия до начала 13 столетия пришла к эволюции формы. Это — выразительность, поданная новыми изобразительными средствами. Колоритность и освещение сменились экстазом преувеличенно выразительного рисунка, контрастом светлых и темных поверхностей, соотношением между фигурами. Эта заключительная фаза византизма в Италии перед наступлением искусства дученто, в творчестве Каваллини и некоторых тосканских анонимов вела к волюминизму преддзоттовской эпохи.

Динамичность, формальный пафос и экстаз являются главными признаками цикла живописи в г. Гурк (Каринтия), относящегося к времени около 1200 года н. э. Контурная линия фигур и драпировок эволюционна. Плоскость ее разбита в конгломерат острых тел, кристаллически разграниченных. Из этих призм и расщепленных пирамид возникает новый объем, фантастический и неправдоподобный. В изысканстве его форм скрывается фигура, приобретающая экстазическое выражение, не непохожее на выражение барокко.

Такими мы видим настенные росписи в г. Писек (Чехия), в Тржебиче (Моравия), а также миниатюры большого количества литургических книг, происходящих из земель австрийских, чешских и польских. Из чешских миниатюр следует привести прежде всего „Antifonář ze Sedlce“ (Прага, университетская библиотека), из австрийских „Codex Juttae Tursinpe“ (Цветль, Нижняя Австрия, монастырь цистерянского ордена), из польских „Złotá třebnický“ (Вроцлав, Государственная библиотека).

Множась и ширясь, позднероманский стиль достиг также Рейна и центральной Германии (Франкенбург близ Гослара), Кельн н/Р., Söst. Работами миниатюристов этой области украшены книги группирующиеся вокруг псалтыря графа Германа (Landgrafenpsalter) и евангелия в Госларе (ратуша).

Еще во второй половине 13 столетия можно проследить проникновение византийствующего итализма за Альпы. Его стиль культивировался падуанским капелланом и каноником Габаной. В книжных миниатюрах видно его влияние на иллюстратора Адмонтского требника (Адмонт, монастырская библиотека) также как и на миниатюриста, украсившего библию „брата Годефрида“ (Прага, Национальный музей, библиотека); или лекционариум

Арнольда Мейссенского, около которого изобразительно группируется много книг, украшенных в этом византийствующем стиле и хранящихся в настоящее время в Праге.

По сравнению с спонтанным принятием византизма начала 13 столетия, несущего характер итализующего традиционализма и имеющего принципиальное значение для средневропейской живописи, итализация некоторых мастерских миниатюристов конца тринадцатого столетия является делом лишь случайным, эпизодическим.

Перевод: Н. Ягудкова

TRADITIONALISMUS, HISTORISMUS UND BYZANTINISMUS IN DER ROMANISCHEN MALEREI EUROPAS

Die Denkmäler der fränkischen Miniaturmalerei, die auf dem weiten Gebiet der keltisch-römischen Kultur entstanden, sind eklektischer Art. In ihrer Ausgestaltung vereinigen sich drei verschiedene Komponenten: die antik-christliche, die skythisch-orientalische und die germanisch-barbarische. Die erste ist die rezeptive Komponente, welche die in den europäischen Westen eindringenden jungen Völker als fertige Form aufnahmen. Die zweite ist die Migrationskomponente, welche diese Völker ihrer antinaturalistischen Anschauung anpassten, und die dritte ist die autochthone, angeborene Komponente, die aus dem abstrahierenden Darstellungsdrang entsprang.

Die erste dieser Komponenten, die antik-christliche, bot fertige Schemen und Vorbilder und beeinflusste mit ihren antikisierenden Residuen das neue barbarische Traktament. Die zweite Komponente brachte die orientalische, naturalisierende Phantastik zoomorpher Elemente, die schliesslich in der Form von Bestiarien und Physiologen in das Gemeingut des westeuropäischen Mittelalters übergang. Die dritte Komponente, die germanisch-barbarische, mit ihrem Kompositionsrythmus des sich ständig wandelnden oder endlosen Ornaments hat eine neue geometrische Ornamentik von Spiralen, Bändern und Ranken geschaffen, die einen Gegensatz zu beiden ersteren bilden. Alle diese drei werden während der ganzen Zeit der sogenannten Völkerwanderung nebeneinander, sich mehr oder weniger durchdringend, überliefert. Aus ihnen ging die von der spätantiken Malerei ganz verschiedene neue Malerei des frühen Mittelalters hervor. Sie entstand schon aus den neuen psychologischen Voraussetzungen, die den hergebrachten Regeln des spätrömischen Illusionismus gänzlich entgegengesetzt waren und war richtungsweisend für die Entwicklung der romanischen malerischen Form am Ende des ersten Jahrtausends.

* * *

Es ist dabei bemerkenswert, dass die nachantike Malerei in Britannien und Irland, wohin wenigstens teilweise die Erschütterungen der durch die Völkerwanderung hervorgerufenen politisch-wirtschaftlichen Umwandlungen zur Wirkung kamen, eine gänzlich andere Entwicklung nahm. Die britische und irische Buchmalerei zeigt während zweier Jahrhunderte zwei Entwicklungsstadien. Das erste charakterisiert sowohl die Realität der Form, als auch ihrer Ornamentisierung, das zweite Stadium kennzeichnet sich durch die Rückkehr zur Realität, die sich auf spätantike Vorbilder gründet. Beide Entwicklungsstufen sind gekennzeichnet durch eine Neigung zum Dekorativen des frühen Mittelalters. Wir müssen uns dabei sicher jener psychologischen Beweggründe bewusst sein, die zu dieser Abweichung von der allgemeinen westeuropäischen Entwicklung führten. Die britischen Inseln lagen durch ihre geographische Situation am äussersten Rande des römischen Reiches. Die Christianisierung dieses Gebietes begann frühzeitig unter der Einwirkung politischer und wirtschaftlicher Wandlungen im

Reiche, an seiner Peripherie, in welche weder damals, geschweige vordem die Kenntnis der impressiv-illusionistischen spätantiken Malerei Eingang gefunden hatte. Dazu waren auch die darstellenden Komponenten der christlichen Liturgie weder von bildhaften noch körperhaften Vorstellungen begleitet. Die irischen Illuminatoren gingen daher von einer eigenen Ornamentik aus, die einerseits ererbte Formensprache enthielt, anderseits sich während der ständigen Wanderung der europäischen Völker in der spätromischen Zeit neu bildete. Es war dies ausschliesslich das abstrakte altkeltische, germanische und skythische Ornament. Das schöpferische Sehen beschränkte sich daher auf einzelne Glieder, Grundformen oder ganze Gefüge von Bändern, Ranken, Flechtwerk, Spiralen, Ellipsoiden und zoomorphen Formen, welche aus Skandinavien und dem Osten in die westlichen Gebiete eindrangen. Die Variationen dieser Ornamentik in unendlichen Reihen und undurchdringbaren Verbindungen bildeten eine unversiegbare Quelle der Ornamentisierung der menschlichen Gestalt und ganzer sakraler Schemen. Es war also keineswegs der Verlust des Malerischen, der die menschliche Gestalt in ein lebloses Ornament verwandelte, es war vielmehr die vollständige Absage an sie, entspringen aus einer abstrakten Formbetrachtung, in welcher die Form als Ding an sich völlig irreal, ohne Beziehung zur Wirklichkeit aufgefasst wurde. So entstand ein neuer dekorativer, spezifisch irischer Stil. Dieser wurde während einiger Generationen nicht nur auf seinem eigenen Gebiet überliefert, sondern auch im naheliegenden England, und verbreitete sich — wenn auch nur sporadisch — bis in den Bereich Mitteleuropas. Die irischen Illuminatoren gelangten bis zu der Grundhaltung der reinen Malerei, wenn auch zuerst nur graphisch, und standen dadurch im Gegensatz zur traditionellen spätantiken Illusion. Dies ist der Beginn einer neuen europäischen Malerei, nicht lange vor dem ersten Gedankenumschwung, der auf Generationen hin die selbständige Entwicklung hemmte — wenn nicht sogar unterbrach. Er erweckte bewusst die alten, schon absterbenden Formen des politischen, gesellschaftlich-wirtschaftlichen, sowie auch des kulturellen und künstlerischen Lebens. Gegen den Traditionalismus erstand ein Historismus, die karolingische Renaissance genannt.

* * *

Dieser Historismus wird deshalb Renaissance genannt, weil er als erster nach dem Zerfall der Antike auf ein neues Leben hinstrebte. Es ist dies eine Reaktion auf das Nachleben der Formen der antiken Welt. Der markanteste Vertreter der Bestrebungen nach Erneuerung eines einheitlichen Reiches anstelle einer Reihe kleiner, uneinheitlicher, oft im tiefen Antagonismus lebender Völker und Staaten war das fränkische Reich unter Karl dem Grossen (742—814). Der neue, einigende Faktor, der die Weltsendung übernommen hatte, war die christliche Kirche. Die Verbreitung der Allgemeinbildung vor allem auf den Klerus und die herrschenden Schichten trug zum Bewusstsein der Zusammenhänge, zugleich aber auch der Unterschiede zwischen den Kulturen und barbarischen Zivilisationen und zwischen dem Nachlass der antiken Welt bei. Aus dieser Erkenntnis entspringt der historisierende Umschwung, sich offenbarend in der Sehnsucht nach Restitution der alten Welt mit allen ihren Vorzügen, die er den barbarischen Völkern in ihrem schon feudalen, wirtschaftlich-gesellschaftlichen System brachte.

Und dennoch zeigt sich im Kunstschaffen ein Unterschied. Während im Kunsthandwerk eine umfangreiche Tätigkeit herrschte, trat in der Monumentalkunst eine Stagnation ein: Das plastische Porträt fehlt fast vollständig. Es fehlte deshalb, weil die Hauptforderung der neuen, gegen die Antike eingestellten christlichen Lehre die Abwendung von der anthropozentrischen Lebensanschauung und das Suchen nach dessen Sinn in der übernatürlichen Sphäre lag. Darum verschwindet auch seit Beginn des 5. Jahrhunderts allmählich das römische Porträt, bis es schliesslich gänzlich in Vergessenheit gerät. Dass es sich wirklich so verhielt, beweist der

expressive Charakter des Porträts aus der Zeit der letzten Kaiser. Die menschliche Persönlichkeit wurde in ihrer Einmaligkeit gegenstandslos.

Wesentlich anders verhielt es sich in der Malerei. Ihr inhaltliches Moment, soweit sie illustrierte, und ihr episches Moment, soweit sie erzählend und mitteilend war, dienten als Mittel zur Belehrung. Als Reaktion auf den byzantinischen Ikonoklasmus liess Karl der Grosse eigene Verordnungen kodifizieren (Libri Carolini), welche für das künstlerische Schaffen, insbesondere die Malerei richtunggebend waren. Die von der Staatsmacht unterstützte Kirche bestimmte den Inhalt der Malereien und als dessen Folge auch ihre Anwendung im Kirchenraum und in liturgischen Büchern. Angefangen von der Karolingischen Zeit schufen die Illuminatoren unter dem Eindruck althristlicher antikisierender Vorlagen Bilder mit illusivem Raum und perspektiv gesehener Landschaft. Es war das eine Rückkehr in die Welt der Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit war jedoch nur ihr Scheinbild.

Das markanteste Beispiel dieses Umschwunges bildet die Gruppe von Illuminationen der Malerschule in Reims neben solchen anderer Kunstsentren, insbesondere der sog. Palastschule. Das Hauptwerk der Reimser Schule ist der „Utrechtssalter“ und das Ebo-Evangelium (Epernay, Bibl. municipale). In ihrer Gesamtheit erscheinen die Illuminationen beider Werke — zu deren Gruppe noch eine Reihe weiterer gehört — als Erfüllung neuillusiver Tendenzen in der Malerei des frühen Mittelalters. Einige ihrer Komponenten entsprechen altertümlichen Anschauungen, was den Raum, Licht, Schatten und Farbe anbetrifft. Andere entspringen neuen, schon mittelalterlichen Anregungen. Beide sind jedoch Ergebnisse rein künstlerischer Anschauung. Dazu trugen die heute schon zweifellos festgestellten Einflüsse der byzantinischen Malerei bei. Die Illuminationen, die durch ihren künstlerischen Charakter den Rang von Monumentalbildern erreichen, bedeuten einerseits eine leblose Übernahme, andererseits streben sie zum Transzendentalen.

Die karolingische Malerei weist im Ganzen drei Entwicklungsstufen auf, die sich in einer zeitlichen Schicht parallel aufgliedern. Es ist dies ein unmittelbares Übernehmen, dann eine Angleichung und zuletzt eine Migration. Es ist nicht die von Karl dem Grossen erhoffte wahre Wirklichkeit. Es ist ihre künstlerische Umformung, die erst nach dem Erlöschen der antiken illusiven Form in einer neuen Synthese eine Wandlung des Ausdrucks herbeiführt, weil sie psychologisch schon aus der Welt des Transzendentalen entspringt.

* * *

Eine eigene romanische Malerei entwickelte sich in Italien unter besonderen Umständen, nach Überwindung der Versuche der Protorenaissance in der karolingischen Malerei. Die beste Belehrung hierfür ist der Zyklus der Wandmalereien in San Angelo in Formis bei Capua. An ihrer Entstehung hat die künstlerische Generation des Klosters Monte Cassino unter Abt Desiderius (1057—1087) unmittelbaren Anteil. Neben einheimischen Malern, Italienern, arbeitete hier auch Griechen, Angehörige jener Kolonie, die der kunstliebende Abt berufen hatte.

Als Ganzes erscheint der Zyklus als einheitliches Werk der lokalen mittelitalienischen Schule auf dem Monte Cassino. Dieser Stil wird durch vertikale Flächen gebildet, die in schmale Streifen nebeneinander bis in Höhe der Körper und Gliedmassen aufgetragen sind. Strenger Linearismus und Stilisierung sind noch nicht vorherrschend. Die Maler bedienten sich immer noch der traditionellen Überreste des ehemals illusiven Volumens als Ausdrucksmittel und des wechselnden Spieles von Licht und Schatten eines imaginären Reliefs. Es lässt sich auch das Bestreben nach gebrochener Linie und Fläche nachweisen, womit die durch ihre Entwicklungsstufen der romanischen Malerei so ähnliche mittelbyzantinische Aera in der Malerei ihren Höhepunkt erreicht.

Das überragende Merkmal der Malereien in S. Angelo in Formis ist der betonte Gesichts-

ausdruck. Die Maler bedienten sich des hieratischen byzantinischen Typs, der in einer strengen Stilisierung der frontal situierten Physiognomie besteht. Die Malereien ermangeln nicht der grünen Unterma- lung der Gesichtsteile. Das wirkungsvollste künstlerische Ausdrucksmittel waren grosse Augen. Die rote Gesichtsfarbe erstarrte zu grossen dunklen Flecken. Das Gesicht erreichte somit ein nie dagewesenes Pathos, in dem sich schon der ganze mittelalterliche Expressionismus geltend machte. Die menschliche Physiognomie wurde deformiert, die Abstraktion wirkt suggestiv, beinahe apotropäisch.

Die Ikonographie und Komposition der Bilder ist im Ganzen byzantinisch, mit Ausnahme der Grössten Darstellung, der des Jüngsten Gerichtes. Hier treten neue, bisher in der byzantinischen Ikonographie unbekannte Kompositionselemente auf. Diese sind schon westlichen Ursprungs und lassen sich in den Monumentalzyklen nördlich der Alpen nachweisen. Wichtig ist hier die Anordnung des Bildhintergrundes und sein Verhältnis zum Vordergrund. Einzelne Gestalten und ganze Geschehen wurden in Orthogonalprojektion auf den farbigen Hintergrund entworfen, welcher in Horizontalzonen und die Terrainbasis eingeteilt ist. Aus ihr sprossen Bäume und Pflanzenwuchs in formelhafter Andeutung hervor, auf ihr stehen und bewegen sich Menschen. Alles spielt sich in einer Blickebene ab.

Im Kolorit herrscht ein Doppelton von Braun und dunklem Blau vor. Diese zwiefache Farbgebung ist noch an die grüne Unterma- lung gebunden. Der fahle Grundton verleiht den Bildern eine hieratische Strenge. Es war das die byzantinische Maldoktrin.

Der Zyklus der Malereien von S. Angelo in Formis hat zweierlei künstlerische Eigenschaften. Die einen umfassen die byzantinische Ikonographie, das byzantinische Kolorit und seine formale Komposition; die andern bezeugen einen neuen, schon den romanischen Malern eigenen Ausdruck. Es ist dies der gesteigerte Gesichtsausdruck, die Aufteilung des Bildes in Flächen und die Umwandlung des Hintergrundes in dekorative horizontale Zonen. Diese Eigenschaften wurden zur Quelle der Belehrung während der ganzen Hochromanik für Maler und Illuminatoren der Malerschulen nördlich der Alpen in Süddeutschland, Salzburg und auch in den böhmischen Ländern.

* * *

Die romanische Malerei Mitteleuropas wird im 13. Jahrhundert durch eine plötzlich einsetzende byzantinisierende Orientierung der Malerschulen beeinflusst. Gegenüber dem Rhythmus und der zeichnerischen Stilisierung wird die Figur nunmehr zu einer Formfülle entwickelt. Die Formensprache wird zum Selbstzweck. Sie beherrscht völlig die Gewandung, die bewegt, brüchig und wehend ist, die kristallinisch reine Falten bildet, welche sich in Prismen, Pyramiden und Dreiecke gliedern. Senkrechte Falten überschneiden die waagrechten. Die Figur wird körperhaft, hebt sich und trennt sich von der Fläche.

Die Quellen der Inspiration dieses Kunstschaffens liegen in Italien und seinen nördlichen und südlichen byzantinischen Enklaven. Die Mosaiken des Domes in Monreale und der Kirche „della Martorana“ in Palermo sind die Urbilder dessen, was späterhin zum Gegenstand der malerischen Problematik Mitteleuropas wurde. Ebenso boten auch Venedig (S. Marco), Torcello (Dom) und Florenz (Baptisterium) viele Beispiele zur Lösung des byzantinischen Stilismus, der das Stadium der Abstraktion und Irrationalität erreicht hatte. Die byzantinische Malerei wandelte sich in ihrem Formausdruck in der Zeitspanne von der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts ab. Es bedeutet dies eine Loslösung von alten Bindungen, die durch neue künstlerische Mittel zum Ausdruck gelangt. Die Farbigekeit und Lichtkraft wurden durch die Ekstase der Zeichnung überbetonten Ausdrucks, durch den Kontrast dunkler und heller Flächen, durch die Spannung zwischen den Figuren abgelöst. Es bedeutet dies das Endstadium des byzantinisierenden Stiles in Italien vor dem Antritt der

Kunst des Ducento, die in den Werken Cavallinis und einiger toskanischer anonymer Meister im Gegensatz zum vorgiottesken Voluminismus steht.

Dynamik, Pathos und Ekstase der Form sind die Hauptmerkmale des Zyklus der Wandmalereien in Gurk (Kärnten) aus der Zeit um 1200. Die Umrisslinien der Gestalten und der Formen des Faltenwurfes sind aufgelockert. Ihre Fläche wurde in ein Konglomerat von scharfen kristallinisch begrenzten Körpern aufgebrochen. Aus diesen Prismen und aufgespaltenen Pyramiden entstand ein neues phantastisches und unwirkliches Volumen. In dem Überreichtum dieser Formen verbirgt sich die Gestalt, die ekstatischen Ausdruck, nicht unähnlich dem des Barocks, erhält.

In eben diesem Stil erscheinen die Wandmalereien in Pisek (Böhmen), in Třebíč (Trebtsch, Mähren) oder auch die Illuminationen liturgischer Bücher, die aus den österreichischen und böhmischen Ländern, wie auch aus Polen stammen. Von den böhmischen Illuminationen ist hier besonders das „Antiphonar aus Sedlec“ (Prag, Universitätsbibliothek) anzuführen, von den österreichischen verdient Erwähnung der „Codex Juttae Tursinae“ (Zwettl, Niederösterreich, Zisterzienserkloster), von den polnischen der „Psalter aus Trebnitz“ (Wrocław, Staatsbibliothek).

Die Ausbreitung des spätromanischen byzantinisierenden Stils reichte bis zum Rhein und nach Mitteleuropa (Frankenberg bei Goslar, Köln am Rhein, Soest). Aus dem Kunstschaffen der Illuminatoren dieses Kreises entstammen auch die Buchmalereien, die sich um den Psalter des Landgrafen Hermann (Landgrafenspalter) und des Evangeliers in Goslar (Rathaus) gruppieren.

Noch in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts kann ein Eindringen der byzantinisierenden Italismen nördlich der Alpen festgestellt werden. Ihren Stil entwickelte der Kaplan und Kanoniker Gaibana in Padua. In der Buchmalerei beeinflusste er den Illuminator des Admonter Missals (Admont, Klosterbibliothek), ebenso wie den Illuminator der Bibel des „Bruders Godefried“ (Prag, Bibliothek des Nationalmuseums) oder den des Lektionars des Arnold von Meissen, um welches sich künstlerisch noch mehrere, in diesem byzantinisierenden Stil geschmückte liturgische Bücher gruppieren, die vorläufig in Prag aufbewahrt werden. (Kapitelbibliothek, Hradschin).

Gegenüber der spontanen Übernahme byzantinisierender Formen vom Beginn des 13. Jahrhunderts, die den Charakter von italisierendem Traditionalismus und als solche für die mitteleuropäische Malerei grundsätzliche Bedeutung haben, ist die Italisierung einiger Illuminatorenwerkstätten vom Ausgang des 13. Jahrhunderts lediglich eine Gelegenheitserscheinung, der nur die Bedeutung einer Episode zukommt.

Übersetzt von M. A. Kotrbová

