

Povaha hagad jako uměleckého díla

V této části bude prezentován rozbor srovnání malovaných Hagad osmnáctého století provedený Havivou Peled – Carmeli a Yonou Fischer v knize *Illustrated Hagadot of the Eighteenth Century*, (Jerusalem 1983), která byla vydána u příležitosti výstavy těchto rukopisů v Jeruzalémě. Díky tomuto materiálu si je možné udělat bližší představu o rozdílech a povaze práce židovských písařů. Myslím, že na základě srovnání více rukopisů lépe vyvstanou i jednotlivé kvalitativní rozdíly mezi jednotlivými autory. Ukáže se tak také vysoká kvalita moravské písařské školy – především Árona z Třebíče, Moše Leiba z Třebíče, Natana ben Šimšona z Meziříčí, Zalmana Auerbacha a Árona Herlingena z Jevíčka. Tuto část vkládám za hlavní přehled rukopisů z výše naznačeného důvodu.

Autoři uvedení v katalogu nebyli bohužel blíže představeni a tak kromě známých písařů (Josef z Lipníka, Áron Herlingen, Šmuel ben Cvi Hirš ze Strašnic ad.) se tu lze setkat i s písaři (Jakob ben Juda Leib Šameš z Berlína, neznámý autor Ittingské Hagady ad.), jejichž Hagady jsou již však podle mého názoru poznamenány určitou rustikalizací.

Umělci hagad osmnáctého století se často odchylovali od ikonografických schémat tištěných hagad, které sloužily jako jejich vzory. Písaři si vybírali z různých hagad, přidávali detaily a dokonce i celé scény z jiných pramenů. Jindy tvořili zcela nové scény¹ jak již bylo patrné z výše napsaného. Podle mého názoru bude tedy vhodné na některé zvláštnosti a typické prvky ikonografie těchto rukopisů poukázat detailněji.

¹ Haviva Peled – Carmeli, Yona Fischer. *Illustrated Hagadot of the Eighteenth Century*, Jerusalem 1983, s. 21.

Ikonografická schémata pesachové Hagady ²

Shrňme tedy jednotlivé scény Pesachové Hagady: pražská Hagada byla první tištěná Hagada, která rozdělovala ilustrace na čtyři základní skupiny co se týče námětu:

- rituální a zvykové ilustrace, které popisují bezprostřední realitu;
- biblické a midrašické ilustrace popisující vzdálenou historii;
- textové ilustrace, které poskytují spojitost mezi vzdálenou minulostí a čtenářem této doby;
- eschatologické ilustrace pojednávají o konci času.

Tato témata se objevují již v iluminovaných Hagadách z třináctého až patnáctého století, ale kvalita a kvantita se mění od školy ke škole.

Rituální a zvykové ilustrace

Scény, které jsou v podstatě didaktické, popisují přípravu sederu a svátku všeobecně stejně jako různé úseky v sederové ceremonii. Děje se to způsobem úzce spjatým s realitou, čtenářem v čase a místě, a ty obsahují žánrové scény ukazující umělcovo bezprostřední prostředí.

Hagady z osmnáctého století obsahují mnoho takových ilustrací. Jejich původ byl vesměs v Benátské Hagadě, která inspirovala druhou Amsterdamskou hagadu.

V Benátské Hagadě byla věnována vždy jedna celá strana přípravě pesachu, čištění domu, přípravě nádobí a pečení *macot*. Tyto detaily nebyly kopírovány v druhé Amsterdamské Hagadě a obvykle chyběly v mnoha Hagadách osmnáctého století. Ilustrace popisující hledání *chamecu* minuly druhou Amsterdamskou hagadu, ale objevily se v několika málo Hagadách osmnáctého století. Na druhé straně, zobrazení sederu bylo znovu objeveno v Hagadách 18. stol. společně s detaily a částmi ceremonie, které byly roztroušeny izolovaně v celé Benátské Hagadě v iniciálách písmen.

² Haviva Peled – Carmeli, Yona Fischer, s. 20nn.

Biblické a midrašické ilustrace

Tyto ilustrace vypovídají o značně vzdálené minulosti, žánrové scény mezi nimi jsou v malém počtu. Pozadí scén malovali písaři z doby, v níž žili (Pitom a Rameses se přibližují evropským městům osmnáctého století). Sám text Hagady je sestaven ze svébytné kombinace citací z Mišny, Midraše, a z Bible. Ilustrace také popisovaly tyto prameny. Některé se vztahovaly přímo k textu z Bible, jako např. zobrazení verše „*Když jsme byli Faraonovými otroky*“ (Dt 6, 26), popis egyptských ran, překročení Rudého moře a exodus z Egypta. Jiné ilustrace čerpají z Midraše a komentářů, jako například výjevy s biblickými postavami. Takovým častým ikonografickým schématem je „*Na počátku naši otcové byli modloslužebníci*“, které se objevuje v Hagadě a také v Genesis Rabbah, 38.³

Textové ilustrace

Tyto ilustrace věrně popisují slova textu a tak jsou svou povahou didaktické. Více referují o specifických pasážích a slouží odkazu rituálních aktů sederu s příběhy z Exodu, spojují tedy bezprostřední současnost se vzdálenou minulostí. Obvykle se umělec, jak bylo patrné výše, pokusil vytvořit souvislost mezi třemi skupinami námětů (předmětů) a usiloval o konsistentní styl, někdy šel až k zachování jednoduchého stylu kostýmů všech jeho figur.

K této skupině náleží pět rabínů v BNEI BRAK diskutujících o exodu, kteří jsou popisováni jako reprezentanti všech generací, z doby Exodu po současnost, a ilustrace Čtyř synů, jež se táží otázkami a přijímajících vysvětlení vhodné k jejich charakteru, reprezentují rozdílné generace dětí, od minulosti po současnost.

Eschatologické ilustrace

Celá Hagada je kniha o vykoupení – vykoupení z Egypta a nadějí na universální vykoupení v budoucnosti. Text obsahuje velký počet znamení

³ Haviva Peled – Carmeli, Yona Fischer, s. 20nn.

této naděje. V pražské Hagadě je zobrazován mesiáš jedoucí na oslu (obr. 10), a v Benátské Hagadě (obr. 26) mesiáš a jeho posel Eliáš přijíždějí bránou do Jeruzaléma. Z nějakého důvodu tyto ilustrace nebyly používány v pozdějších Hagadách osmnáctého století. V první Amsterdamské Hagadě je zobrazen mesiáš a jeho posel, jenž fouká na šofar, na pozadí Davidovy modlitby. Chrám je zobrazen v duchu jeho přestavby Herodem, jak je popisován Josefem Flaviem, a doprovází jej verše: *„Ať je tvým přáním, ó Pane, náš Bože a Bože našich otců postavit tvůj chrám rychle v našich dnech, a dej nám podíl na svém učení.“* Tyto dvě ilustrace se nacházejí ve většině hagad osmnáctého století.

Změny a dodatky v osmnáctém století

Kostým

Ačkoli umělec zůstával věrný celkové kompozici svého vzoru, vybíral dekor, kostýmy, potřeby pro domácnost, a zobrazení pokoje, aby přiblížil čtenáři příběh. Takové změny jsou velmi patrné v scénách připojených k sederovému obřadu a zvykům s ním spojených, jako např. sederové symboly.

Například v Hagadě Josefa z Lipníku z roku 1712 ([obr. 104](#)) nebyly změněny mužské kostýmy, ale dámské šaty byly zkráceny a účesy žen se prodloužily.

Na ilustraci Cimela z Polné ([obr. 99](#)) jsou všechny figury kromě hlavy oděny do domácího oblečení v dobovém stylu. Muž má trojrohý klobouk, a ženina hlava je nekrytá. Její účes je velmi vysoký, šaty má střiženy krátce. Výzdobu pokoje umělec také změnil. Stěna, okna a svícen jsou odlišné v každé scéně, jako kdyby chtěl umělec zdůraznit rokokovou nádheru reprezentovanou jeho dobou, v protikladu k jednoduchosti stylu druhé Amsterdamské Hagady ([obr. 157](#)).⁴

Další scény, zobrazující rituální pokrm, jsou tak rozdílné od sederových symbolů, že nelze zjistit jejich odvozenost z tištěných hagad, a jsou prezentovány jako žánrové studie.

Například se jedná o *Příkaz milosti po jídle podle zvyku aškenázských židů* v Hagadě Natana ben Šimšona z Meziříče z roku 1732 ([obr. 82](#)) nebo obraz ilustrace požehnání, „*Přehnané umění tvé, náš Bože! Králi světa, jenž nás bereš do života a udržuješ nás a dáváš nám možnost dosáhnout této doby*“ v Hagadě Josefa z Lipníka z roku 1712⁵. Nicméně je pravděpodobné, že v obou případech se písáři sederovými symboly inspirovali.

Figury ve scéně hledání *chamecu* v Hagadě Natana ben Šimšona z Meziříče z roku 1730 (Jewish National and University Library Collection, Jerusalem, no. 8°2237) a 1732 ([obr. 80](#)) (Israel Museum Collection 181/23;

⁴ Porovnej s Benátskou Hagadou na obr. 17 a obr. 157.

⁵ Jewish National and University Library Collection, Jerusalem, no. 8°983.

140. 68, fig. 51), které jsou odvozeny od druhé Amsterdamské Hagady, jsou také oděny ve stylu z doby vzniku.⁶

Kostýmy byly občas adaptovány na dobu, dokonce ve scénách, jež nesouvisely s ceremonií nebo zvyky.⁷

⁶ Muž má plochý baret typický pro evropské Židy té doby (H. Peled: fig. 48; [Šabat](#), Německo kolem r. 1800, Jewish Museum Collection, London). Jeho dřívější oděv – kalhoty a krátký kabát – byl nahrazen dlouhým pláštěm přes krátkou blůzku, z níž vyčnívá rukáv a plisovaný bílý límec, běžná móda té doby.

⁷ Například v ilustraci pět rabínů v BNEI BRAK v Hagadě Hayyima ben Aschera Anschela [Chajima ben Ašera Anšela] (H. Peled: [fig. 49](#); Israel Museum Collection 181/53; L. 80.182) mají postavy také třírohý klobouk nebo baret a jejich límce jsou skládané.

Ikonografická témata

Pět rabínů v BNEI BRAK

Adaptace ilustrací k textu byla hlavní příčinou změn prováděných v osmnáctém století od původních předloh. V první Amsterdamské Hagadě ([obr. 32a](#)) byla scéna kopií hostiny pořádané Josefem pro jeho bratry v Merianových *Icones Biblicae* ([obr. 32b](#)). V Merianově verzi sedí kolem stolu dvanáct postav a čtyři je obsluhují; v Amsterdamské Hagadě, je pouze devět sedících postav. Umělec nekopíroval figury sedící ve stínech, ještě se však nepokusil snížit počet na pět, což odpovídá textu Hagady: Rabi Eliezer, Jošua, Elazar ben Azaria, Akiba a Tarfon. Nicméně Avram bar Ya'akov změnil počet detailů ve scéně tak, aby vycházely s textem: pes byl vynechán; okna byla uzavřena; za okny už nebyl vidět palác; a svíčky byly přidány k lampě a usazeny na podlahu místnosti, protože *byla noc, když pět rabínů sedělo v BNEI BRAK diskutující o exodu z Egypta*.

V druhé Amsterdamské Hagadě ([obr. 105b](#)) umělec přidal dvě postavy stojící u dveří. Možná se jedná o žáky, kteří říkají: „*Náš mistr, čas dospěl k recitování ranní modlitby*.“

V zobrazení Josefa z Lipníku ([obr. 105a](#)), které také čerpá z druhé Amsterdamské Hagady, zmizela lampa nad hlavami sedících postav a svíce, které byly rozmístěny po celé místnosti až na jednu, lehce zachycenou jemnou kresbou v popředí. A tak umělec změnil čas na dobu, kdy žáci přicházejí a oznamují, že již nastal vhodný okamžik pro ranní modlitbu; denní světlo se objevilo za okny a ke dvěma figurám stojícím ve dveřích přibyl ještě strom stojící v povzdálí.⁸

Áron Herrlingen šel dále, než všichni ostatní. V Hagadách z roku 1751 a 1752 ([obr. 94](#)) změnil počet lidí sedících u stolu na pět, jak je uvedeno v textu. Svíčky v lampě vypadají jako by právě zhasly, aby bylo na-

⁸ V Hagadě (H. Peled : [fig. 55](#); Israel Museum Collection 181/53/53; L. 80.182) umělec Jošua ben Mordechai z Wolletz využil druhou Amsterdamskou hagadu, ale přidal knihy v kabinetu nad hlavami rabínů za účelem zdůraznění jejich moudrosti.

značeno svítání. Rámy v oknech, židle a oblečení sedících postav (téměř všechny postavy mají hlavy bez pokrývek, kromě muže sedícího v čele stolu) ukazují, že umělec okopíroval Merianovy *Icones Biblicae* ([obr. 32b](#)) a ne Amsterdamskou hagadu.

Čtyři synové

Umělec první Amsterdamské Hagady, Avram bar Ya'akov ([obr. 33](#)) si vypůjčil každou ze čtyřech postav z různých scén obsažených v Merianových *Icones Biblicae*, a zařadil je do jednoho obrazu. Ty se staly prototypy pro ilustrátory hagad během osmnáctého stol. Ale toto schéma nemuselo platit vždy, příkladem je Natan ben Abraham Speyer z Breslau v jehož Hagadě z roku 1768 (Jewish National and University Library Collection, Jerusalem, no. 8°2340), se synové objevují zvlášť. Takové uspořádání zase vycházelo ze starších předloh. Každý ze čtyř synů je zobrazen samostatně také i v Hagadě Abrahama z Ihringen (Israel Museum Collection 181/48; 53.82). Umělec pracoval podle Benátské Hagady, ale tam moudrý syn drží knihu pod ramenem a hladí beránka, Abrahamův moudrý syn také drží knihu, ale místo beránka hladí klečícího chlapce u svých nohou.

V první Amsterdamské Hagadě nakreslil Avram bar Yakov moudrého syna jako učence nebo rabína s vousem, oblečeného do pláště, na hlavě s turbanem; zlý syn je zachycen jako běžící voják; prostáček jako pastýř opírající se o hůl; a konečně *syn, Jenž se neumí zeptat* jako dítě zvedající ruce. Přese všechnu snahu o ucelenou kompozici je při bližším pohledu patrné, že figury spolu nijak nesouvisejí (snad to mohlo být i záměrem – poukaz na povahovou vzdálenost synů?): moudrý syn se dívá na zlého syna; prostáček se dívá do země a syn Jenž se neumí zeptat se obrací směrem k Prostáčkovi.

Zdá se, že se mnoha umělcům kopírujících Amsterdamskou hagadu nelíbilo, že se čtyři synové objevují jako izolované postavy, náhodně po-

skládáné v prázdném prostoru. A tak se je pokoušeli různými způsoby sjednotit.⁹

Pozadí v kompozici čtyř synů bylo známo už v tištěných Hagadách. V Sulzbachově Hagadě z roku 1711 byla například přidána zem s trávou a zamračenou oblohou. Ale tyto dodatky se hlavně objevovaly v ručně malovaných Hagadách: například v Hagadě Natana ben Šimšona z Meziříče ([obr.](#) 81), je přidána země, obloha a budovy s věžemi. Áron Herlingen přidal k výjevu část architektury v Hagadě z roku 1752 ([obr.](#) 95), a umístění postav tak díky tomu dostává symbolický význam: moudrý syn stojí u dveří, zlý syn běží pryč, prostřáček a syn, jenž se neumí zeptat stojí mimo. V podstatě jsou tyto ilustrace věrné ilustracím z první Amsterdamské Hagady z nichž jsou odvozeny, ale umělecky zdokonalené.

Sjednocení scén, jejich redukce a dodatky dekorativních detailů

Svoboda, s níž nakládali umělci s vzory pro jejich práci byla také vyjádřena sjednocením dvou rozdílných scén, v opuštění jistých detailů originální ilustrace a přidáním dekorativních prvků.

Mnohé ze změn vyjadřovaly zaměření se na centrální námět a jeho hlavní protagonisty a dále na jejich umístění v jakémsi bukolickém nebo architektonickém uspořádání.

Ikonografické schéma přeměny Mojžíšovy hole na hada je v první Amsterdamské Hagadě ([obr.](#) 86a) zobrazeno ve dvou oddělených scénách. Ve scéně nalevo Mojžíš, jenž drží svoji hůl a Áron stojí před Faraem a pod nimi jsou verše: „*A oni řekli faraonovi, „tak řekl Pán.“*“ Ve scéně po pravé straně stojí Mojžíš s Áronem před Faraem a na zemi se plazí hadi. Pod tím je napsáno: „*A oni to hodili k zemi a to se stalo hadem*“ poměrně dost umělců v osmnáctém století tyto dvě scény různě kombinovalo. V Hagadě Árona Herlingena z roku 1751([obr.](#) 86b) Mojžíš a Áron stojí před Faraem zleva, Mojžíš drží svoji hůl, hadi jsou u jeho nohy a po pravé straně není

⁹ Haviva Peled – Carmeli, Yona Fischer, s. 20nn.

nic, pouze baldachýn bez figur. Možná umělec plánoval kopírovat celý obraz, ale redukoval ho.

V Hagadě Josefa z Lipníku ([obr.](#) 106) jsou scény kombinovány a pozadí bylo změněno. Nyní se akce koná na dvoře Faraonova paláce, který je vystavěn ze sloupů a oblouky lemují semytricky scénu.

Ilustrace nalezení Mojžíše je také rozdělená na dvě scény. V první Amsterdamské Hagadě ([obr.](#) 49a) ukazuje pravá strana scény ženu ukládající dítě do Nilu se zoufalým gestem a s popiskem. „*A Faraon nařídil, aby každý syn narozený byl uvržen do Nilu.*“ Na levé straně obrazu jsou v popředí Faraonova dcera a její služebnice, jedna z nich klečí a vytahuje Mojžíše z lodičky; ve spodním pravém okraji je napsáno: „*A Faraonova dcera šla prát prádlo k Nilu.*“ Mnoho Hagad osmnáctého století se snaží tuto scénu zmírnit zaměřením na dekorativní detail.

Josef z Lipníku ([obr.](#) 107) se omezil na objevení Mojžíše v lodičce. Celá scéna je typicky pastýřská krajina osmnáctého století: břeh, na němž stojí figury byl změněn, věže s členitým zastřešením objevující se na pozadí, hodiny na věži a otevřené brány.

V první Amsterdamské Hagadě jsou ilustrace z Abrahamova života vidět ve dvou scénách ([obr.](#) 49b). Na levé straně Abraham vítá tři anděly a Sára stojí za ním u otevřených dveří. V dolní části se objevuje nápis: „*A pozvedl oči a spatřil hle, tři muži stáli před ním.*“ Napravo, v centru ilustrace je veslice se dvěma postavami a pod nimi je napsáno: „*A Abram šel pryč ze země*“

Josef z Lipníku nakreslil namísto Abrahamovy loďky a pozadí ([obr.](#) 109) stůl s jídlem, obklopený plotem s květinami. Vyniklo zde na první pohled malířovo úsilí o dekorativní účinek, a navíc se podařilo zachovat spojení mezi obrazem a textem – přivítání andělů a nabídnutí jídla.

Je zajímavé, že umělci upravili pouze jednu stranu a to vždy pozadí, neboť popředí bylo důležitější a neměnnou částí.

Změny a dodatky v zobrazení chrámu a Jeruzaléma

Interpretace chrámu a Jeruzaléma byla také námětem pro změny a improvizace umělců osmnáctého století. V první Amsterdamské Hagadě ([obr. 34a](#)) byla ilustrace chrámu založena na jedné Merianově ilustraci z *Icones Biblicae* ([obr. 34b](#)). Abraham bar Ya'akov změnil předlohu a představil chrámové nádvoří a město Jeruzalém v pozadí bez figur a bez hráče na šofar, jenž se objevuje v Merianově rytině. Snad tak dostala ilustrace více symbolický charakter.

Mešulam Cimel z Polné v Hagadě ([obr. 100a](#);) následoval Merianovu ilustraci, ale více se snažil přidat posvátnost a slávu stavby chrámu způsobem typickým pro osmnácté stol. U. Schubert uvádí spíše Cimelův příklon k Amsterdamské Hagadě, jak bylo patrné výše v kapitole věnované Mešulamovi Cimelovi. Vezme-li se v úvahu bezprostřední návaznost Amsterdamské Hagady na Merianna, stane se toto odlišení nepodstatným.

V Hagadě Josefa z Lipníku ([obr. 110](#)) se objevují typy staveb ve spíše venkovském a poněkud exotickém stylu. Město Jeruzalém v pozadí bylo přeměněno na dobové evropské město.

Dekorativní dodatky

Mnoho umělců se odchýlilo od předlohy první Amsterdamské Hagady přidáním ornamentálního detailu nemajícího žádné spojení s ilustrací.

Například Josef z Lipníku ([obr. 108](#)) přidal do své ilustrace zobrazující Abrahama ničícího bůžky prapory na vrcholu věží z osmnáctého století, kříž na stavbě v centru na mostě a vázu nad vstupem na most.

Podle mého názoru souvisí větší množství dekoru s jistou rustikalizací, která se už velmi projevovala např. u Natana ben Abrahama Speyera¹⁰, na ilustraci znázorňující jedení pesachového beránka (jenž se neobjevuje na stejném místě jako v Amsterdamské Hagadě), umělec přidal barevnou stavbu na pravé straně a čtyři barevné ptáky vznášející se nad hlavami účastníků hostiny. Ačkoli nemají nic společného s tématem ilustrace, obsazují

¹⁰ H. Peled, [fig. 91](#); Jewish National and University Library Collection, Jerusalem, no. 8°2340.

skoro polovinu výjevu. Ve stejné Hagadě, na ilustraci zobrazující egyptskou ránu žab¹¹, jsou architektonické prvky i figury nahrazeny florálním motivem a celé pozadí se stalo pestrou směsicí barev. Dokonce vážný, důstojný motiv předání Tóry je orámován dekorací z praporů a jasných barev.¹²

O dalších umělcích spadajících do jiných okruhů, než je moravská písařská škola se zájemce může dočíst více v citovaném katalogu H. Peled. Pro potřeby diplomové práce jsem vybral, jak již bylo řečeno, jen autory zmíněné v jednotlivých kapitolách výše.

Originální ilustrace umělců osmnáctého století

Havival Peled ukazuje i umělecká ztvárnění některých písařů natolik odlišná od původních předloh, že vliv originálních ilustrací z jejich děl téměř zmizel. Jedná se však o autory mimo mnou sledovaný okruh, proto se jimi nebudu blíže zabývat: Natan ben Abraham Speyer, Hagada z Ittingu, Jošua ben Mordechaj z Wolletz, Abraham z Ihringen¹³

¹¹ H. Peled, [fig. 92](#).

¹² H. Peled, [fig. 90](#)

¹³ Ilustrace egyptských ran v Ittingské Hagadě z roku 1729 (H. Peled: [fig. 98](#)) jsou naprosto odlišné od stejných zobrazení v Benátské nebo druhé Amsterdamské Hagadě. Zatímco zobrazení „rány krve“ je založeno na ilustraci Faraona koupajícího se v krvi izraelských dětí v Benátské Hagadě ([obr. 19](#)), zbytek těchto scén je zcela originální.

Originální ilustrace se také nacházejí v díle Natana ben Abrahama Speyera, v jeho Hagadě z roku 1768 (Jewish National and University Library Collection, Jerusalem, no. 8°2340). Doprovází verš – „*Vzala jsi překrásné předměty z mého zlata a stříbra, které jsem ti dal, udělala sis obrazy mužského pohlaví a smilnila jsi s nimi.*“ (Ezech 16, 17). Umělec nakreslil nahé figury v pozadí a zvířata v popředí: koně, psa, pštrosa, kohouta a kozla (H. Peled: [fig. 99](#)). Možná toto byl jeho způsob interpretace verše obsaženého v midraši, který se týká toho, když Egyptané viděli, že se rodí nové děti a chtěli je zabít, stal se zázrak a Egyptané se propadli do země. Když Egyptané odešli, děti vyskočily ze země „*jako pupeny*“. Proto je umělec nakreslil zvedající se ze země. Nicméně ještě to nevysvětluje zvířata v popředí.

Scénu doprovázející verš „*A (já) postihnu vše prvorozené.*“ v níž jiní umělci zobrazují vraždění, tento umělec vylíčil pohřební průvod (H. Peled: [fig. 101](#)): postavy nesou černé rakve, dvě figury leží na zemi a jsou zahalené do černého roucha a jedna postava stojí v centru se sklopenou hlavou. Postavy v pozadí jsou oblečeny do židovských oděvů té doby.

Dobovou piyyut (píseň) „*A přihodilo se uprostřed noci*“, jež uvádí část s šířením zázraků, jež se staly Izraeli uprostřed noci, umělec znázornil tři oddělené scény v jednom rámu (H. Peled: [fig. 100](#)). Na levé straně je figura Daniele sedícího mezi lvy (v jámě lvové), doprovázející verše v piyyut: „*Zachránil ho z jámy lvové*“ (Dan 6, 2-29). Nahoře vede za vlasy anděl vousaté postavy k řece, popsané Danielovou vizí o řece Chidekel (Dan 10, 2-11) „*A hle, dotkla se mě ruka a zatřásla mnou, takže jsem se pozvedl na kolena a dlaně rukou*“. Tyto dvě scény byly ovlivněny obrazem od Hanse Holbeina *Daniel v jámě lvové*, ale umělec přidal třetí scénu: figura Bileáma napravo následující osla. Umělec možná nepochopil frázi YA'ATZ MEHEREV LENOFEF, jež popisuje pád Sanheribu.

Jiný tvůrce originálních scén byl Jošua ben Mordechaj z Wolletz, jež v Hagadě z roku 1769 (H. Peled: [fig. 102](#); Jewish National and University Library Collection, Jerusalem, no. 4°540), znázornil hořký život Izraelitů otročí-

Píseň ECHAD MI JODEA? patří k seznamu inovací představených Hagadami osmnáctého století, dohromady s písní CHAD GADJA.

Na počátku osmnáctého století byl ilustrován každý ze třinácti veršů písní. Umělci se nevraceli k prototypu prezentovaným různými scénami a pouze příležitostně použili existující motivy. Ilustrace jsou žánrové scény; figury jsou oblečeny ve stylu osmnáctého století, i předměty na pozadí jsou současné.

Typické motivy jsou zobrazeny v Hagadách Josefa z Lipníku (*Jewish National and University Library Collection*, Jerusalem, no. 8°983), Hayyima ben Mošeho¹⁴ (*Israel Museum Collection* 180/62; 141.68) a Árona Herrlingena (*Israel Museum Collection* 181/9; 1488-6-1945 a *Israel Museum Collection* 181/52; L. 80.181). Všechny tři scény jsou v malém rozměru.

V Hagadě od Josefa z Lipníku ([obr. 111](#)) je zobrazení Boha v podobě mraku rozkládajícího se kolem kruhu, v jehož centru se nachází oko. Tento křesťanský motiv byl znám, např. z Merianových *Icones Biblicae*. Áron Herrlingen ([obr. 88](#)) nakreslil oko do trojúhelníku.

Josef z Lipníku a Áron Herrlingen interpretoval Tóru jako svitky v arše ([obr. 112](#)), nebo jako otevřený svitek ([obr. 89](#)).

V Hagadě Josefa z Lipníku se počet sedm (dní v týdnu) objevuje jako žena žehnající nad šabatovou svící ([obr. 112](#)). Áron Herrlingen nakreslil rodinu sedící kolem stolu ([obr. 90](#)).

Desky zákona ukazující přikázání se objevují v manuskriptu Josefa z Lipníku ([obr. 113](#)), ale Áron Herrlingen zobrazuje horu Sinaj s Mojžíšem přijímajícím kamenné desky ([obr. 90](#)).

cích v Egyptě. Postavy jsou oděné do šatů osmnáctého století a v centru stojí figura se dvěma vědry vody na svých ramenou. Jiný jeho obraz se zdá být žánrovou studií scény ilustrující verš: „*Když Izrael odešel z Egypta pod znamením Beránka*“ (H. Peled: [fig. 103](#)) jenž ukazuje pastýře a jeho stádo a město v pozadí.

Hagada Abrahama z Ihringen z roku 1732 (*Israel Museum Collection* 181/48; 53.82) taky obsahuje množství originálních scén. Jedna taková zobrazuje jezdce na mostě opouštějící město bránou a figuru dalšího na hradbě s holí žerdí v ruce (H. Peled: [fig. 104](#)). Ilustruje žalm 114 „*Když odešel Izrael z Egypta*“ nebo text týkající se spasení (záchrany) objevující se na téže straně. Haviva, s. 27n.

¹⁴ Orámování kompozic Hayyima ben Mošeho není jednotné, křivky jsou typicky rokokové (H. Peled: [fig. 106](#)). Bůh je zobrazen v eliptickém medailonu vyzařující paprsky, v nichž je napsáno: „*Já jsem Pán, tvůj Bůh*.“ Haviva, s. 28.

Konečně, v ilustraci Árona Herrlingena ([obr. 90](#)) se jedenáct hvězd objevuje jednoduše jako jedenáct hvězd, zatímco Josef z Lipníku upravil předmět symbolicky. Ukazuje figuru vedle snopů poukazujících na Josefův sen ([obr. 113](#)).

V případě CHAD GADJA a stejně tak v případě ECHAD MI JODEA se ilustrace řídí podle obsahu textu, ale výraz je již velmi uvolněný. Objevují se tu také křesťanské motivy pro vysvětlení určitých scén.

Motiv anděla smrti, běžný v křesťanské oblasti, kostra nebo okřídlený ďábel s rohy držící meč se objevuje v několika variantách v ilustrovaných Hagadách. V Hagadě od Josefa z Lipníku z roku 1712 ([obr. 114](#)) drží smrtka meč, v Hagadě Árona Herrlingena z roku 1752 ([obr. 91](#)) je právě výše jmenovaný ďábel.

Nathan ben Šimon z meziříčí v Hagadě z roku 1732 ([obr. 83](#)) jej interpretoval jako kostru držící kosu - křesťanský motiv symbolizující anděla smrti jako strašlivý nástroj žní.¹⁵

¹⁵ V Hagadě Hayyima ben Mošeho (H. Peled: [fig. 119](#); Israel Museum Collection 180/62; 141.68) je kostra držící meč v jedné ruce a přesýpací hodiny v druhé ruce - další křesťanský motiv. Haviva P., s. 29.

ZÁVĚR

Srovnání

Na začátku práce jsem se domníval, že je možné učinit smysluplný pokus o srovnání židovských knižních památek s památkami knižní malby na Moravě. Po shlédnutí všech dostupných materiálů musím konstatovat, že toto srovnání v podstatě není možné. Židovští písaři sice pocházeli z Moravských zemí, avšak jejich díla, i kdyby byla částečně vytvořena na Moravě putovala vždy mimo naše země. S nimi nakonec putovali i samotní písaři. A tak jejich výtvary u nás nemohly působit.¹⁶

Již na začátku jsem upozornil na rozdíl v požadavcích na ikonografická témata v typech nežidovské knižní malby. Byla dána jednoznačně jiným typem dokumentů, jež měly být zdobeny. Na Moravě, pokud bychom brali v úvahu jen ty kvalitnější práce, se ikonografie týkala většinou témat silně spjatých s myšlením barokním. Ať už to byla výzdoba kvaternů ([obr. 146](#), [obr. 148](#)), nebo tisky různých náboženských bratrstev ([obr. 147](#)),¹⁷ nebo honosná výzdoba kostelů. Jelikož se v Hagadách a modlitebních knihách často uplatňovala žánrová malba, jež v nežidovské výtvarné podobě měla již více rustikální charakter (modlitební knihy – [obr. 155](#)), spolu s například biblickou tematikou, stávalo se často, že se sloh z žánrových obrázků prolamoval i do obrazů stylově konzervativních.

Rokoko se na Moravě ujalo spíše ve „vysokém umění“ výzdoby kostelů (F. X. Palko, J. L. Kracker, V. I. Raab, ad.). Naproti tomu se často setkáváme v židovských knihách i se scénami (viz. [obr. 61](#), Mošeho Hagada, nebo výzdoba Omerové tabule, [obr. 102](#)), které sice mohou být chápány jen jako dekor, avšak také, pokud bychom je vyjmuli, mohly by tvořit samostatné květinové zátiší. Zde by se mohl jmenovat v čecháčch působící K. J. Hirschely. Jeho malby se blížily miniaturám, což zase odpovídalo velikosti knižních ilustrací, jak je známe z Hagad.

¹⁶ To otevírá zajímavou otázku, zda například Áron Herlingen, jenž pracoval a tvořil ve Vídni, nemohl svými ilustracemi ovlivnit místní nežidovskou klientelu a tím i vkus a požadavky dvora.

¹⁷ *Obráz šťastné smrti*, 1715, což je sice obraz pocházející z Čech, ale dokresluje výstižně dobovou atmosféru.

Na Moravě se v knižní malbě naplno projevuje barokní symbolismus¹⁸ především v díle Martina Ant. Lublinského (1636-1690) – umělce, jež prošel školením u Karla Škréty.¹⁹ Jeho typický výtvarný projev nacházíme ve výzdobě zemských desk ([obr.](#) 149) nebo členských matrik ([obr.](#) 150). Úroveň těchto ilustrací je vysoká²⁰ (jedná se také, jako v případě ilustrací Hagad, o techniku akvarelu na pergameni, zde 415x285mm)²¹, i když například v kompozici jednotlivých figur lze spatřit určité nedostatky. Hlava je občas v nepoměru k ostatním částem figury, svalstvo na ruce je kolikrát zvláště tvarováno (tyto nedostatky nenacházíme u Mošeho Leiba nebo Árona Herlingena).

Jiným příkladem může být výzdoba Členské matriky uctívání let Kristových od D. B. Strausse ([obr.](#) 152-4), kde se také objevuje občas určité zkreslení figur. Zajímavá je potom otázka po původu ikonografických témat, jelikož je známo, že Lublinský i Strauss vytvářeli tato témata sami. S takovou svobodou se u židovských liturgických knih nesetkáváme. Vyplyvá přirozeně z rozdílné povahy těchto knih.

Z doby vzniku Moravské písařské školy pochází Členská matrika mariánské družiny Královny andělů.²² Vyzdobil ji olomoucký malíř miniatur Maxmilián Norbert Schlemmer (asi 1677-1721). Podle M. Kostelníčkové tento malíř nedokázal zcela zvládnout proporci figur, celkově kvalitativně *jeho výzdoba nijak zvlášť nevyniká*.²³ Tento autor se mohl podle M. Kostelníčkové učit u M. Lublinského. Soudí tak podle jeho častého používání puttů a flankujících postav.

¹⁸ I když se jednotlivá témata mohla měnit, sám Lublinský nebo D.B. Strauss vytvářeli témata nová. Viz M. Kostelníčková, FFUP Olomouc, 2003.

¹⁹ U K. Škréty měl údajně studovat někdy po roce 1650. Škrétův vliv je spatřován ve figurální složce. Lublinský vytvářel nástěnné malby, oltářní a závěsné obrazy, navrhoval univerzitní teze, ilustrace knih. Jelikož studoval také filosofii a teologii na pražské univerzitě, stal se také autorem ikonografických programů a návrhů, byl uměleckým poradcem biskupa Liechtensteina. M. Togner, Lublinský, Martin Antonín, in: Anděla Horová (ed.), *Nová Encyklopedie českého výtvarného umění I, II*, Praha 1995, s. 460; Jaromír Olšovský, Univerzitní teze Martina Antonína Lublinského (diplomní práce), Katedra dějin umění FF MU, Brno 1997.

²⁰ *Jeho ilustrace, nacházející se v této matrice a také v Knize stavu rytířského (viz obr. 149), představují to nejlepší, co vzniklo v oblasti barokního knižního malířství na Moravě*. M. Kostelníčková, 2003, s. 39.

²¹ M. Kostelníčková, 2003, s. 37.

²² Olomouc, 1713, papír a pergamen, 390x268mm, Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc, fond Univerzita Olomouc, inv. č. 7. M. Kostelníčková, FFUP Olomouc, 2003, s. 62.

²³ Tamt.

Jako ukázkou uvádím ilustraci Chrámu (obr. 151). Význam tohoto zobrazení, jež přirozeně spadá pod ikonografii Mariánskou vysvětluje M. Kostelníčková takto: Chrám se podobá vatikánské bazilice sv. Petra. Výrok „*Templum vere Deo dignum quod magnus inhabitavit*“ z díla *Oratio de Annuntione* od Basila Velikého upozorňuje na to, že Šalamoun nechal postavit v Jeruzalémě chrám a poskytl tak příbytek Hospodinu (1 Kr 8,10-13). Vnější část Šalamounova chrámu byla nazvána „*Sancta*“ a vnitřní část „*Sancta Sanctorum*“. Obě části náležely Bohu (lemma²⁴ „*Totum Numini*“).

Toto téma tak názorně ukazuje velkou odlišnost ikonografického podání tématu, jež jinak, jak vyplývá z výše uvedeného, nemuselo být tak vzdálené například tématu nebeského Jeruzaléma. V Hagadách se zobrazení nebeského Jeruzaléma pravidelně opakovalo. Architektura chrámu v židovském pojetí navazovala přísně na zobrazení Merianovo (obr. 34).

Kompozičně by tato ukáзка mohla být srovnatelná s Jocerot od Arje Jehudy Leiba z Třebíče (obr. 35). I zde se objevují typické flankující motivy – Arje používá oblaka a anděly – s ústředním motivem v centru výjevu. Z těchto povšechných kompozičních podobností nelze však vyvodit hlubší soudy. Bylo by vhodné věnovat se díle Arje Leiba podrobněji v samostatné studii.

V Nové encyklopedii českého výtvarného umění je uvedeno, že rokoko u nás zdomácnělo kolem roku 1740.²⁵ I z tohoto pohledu nám mohou židovské památky knižní malby napomoci více přiblížit dobovou situaci. Moše Jehuda Leib, či Natan ben Šimšon z Meziříčí začali tvořit kolem roku 1712, přičemž některé žánrové výjevy spadají již do rokokového slohu.²⁶

Doba, v níž vznikají první díla židovské knižní malby, odpovídá tedy spíše období působení malířů řadících se k baroknímu slohu než k období rokoka: M. A. Lublinský, D. Strauss, J. J. Etgens, M. J. Fissé, K. F. J. Ha-

²⁴ lemma znamená heslo; zde tedy heslo v emblému (pozn. P. Tureký). Stejná lemma se nachází v Picinellově příručce: Philippo Picinello, *Mundus Symbolicus* (ed. August Erath), Cologne 1694, reprint New York – London 1976.

²⁵ E. Poche, L. Hlaváček, Rokoko, in: Anděla Horová (ed.), *Nová Encyklopedie českého výtvarného umění I, II*, Praha 1995, s. 687n.

²⁶ Sederová hostina, hledání chamecu apod.

ringer... U nich se také různě objevují již rokokové prvky, např. ve čtyřicátých letech u J. K. Handkeho (Zámecká kaple ve Velkých Losínách, 1742).²⁷ Nicméně všichni tito malíři se řadili k okruhu vídeňské akademie, která zase přináležela severoitalskému malířství. Příkladem může být F. J. Wickart, jenž byl ovlivněn J. M. Rottmayerem a P. Strudelem. Wickart působil od roku 1716 na Moravě.²⁸ Proto studium Hagad otevírá nový pohled na působení ranných rokokových prvků v moravském umění již od pol. dvacátých let 18. stol.

Jak již bylo řečeno výše, všichni tito zmiňovaní malíři malovali především velké oltářní obrazy z církevní tematikou. Tomuto ucelenému slohovému a ikonografickému pojetí odpovídala i knižní malba na našem území. Ať už to byla výzdoba knih náboženských bratrstev, nebo výzdoba kvaternů, přináleželi k tomuto celkovému duchovnímu okruhu.

Právě židovské liturgické a modlitební knihy přinášejí do našeho prostoru nejen rané rokokové prvky, ale i západní (Holandsko) styl kresby a malby. Jedná se o návaznost na tradici tištěných Hagad, jak bylo výše ukázáno, zejm. na tzv. První Amsterdamskou Hagadu; Druhou Amsterdamskou Hagadu a tím na starší Benátskou Hagadu; dále pak také na výše zmíněného M. Merianna.²⁹

V malbě krajin můžeme tušit kořeny v Poussinovské krajinomalbě ([obr. 156](#)), která bezpochyby ovlivnila mnohé malíře a rytce, jak je to vidět i v případě M. Merianna st., i ml., o nichž je známo, že znali výborně špičkové evropské malířství.³⁰

Podíváme-li se detailně na obrazy krajin Mošeho Leiba, či Natana ben Šimšona – zejména na výjevy nalezení Mojžíše ([obr. 48](#)), shledáme takovou typickou klasicistně podanou krajinu. Typické prvky se objevují jak

²⁷ M. Togner, Handke, in: Anděla Horová (ed.), *Nová Encyklopedie českého výtvarného umění I, II*, Praha 1995, s. 242.

²⁸ M. Togner, Wickart, in: Anděla Horová (ed.), *Nová Encyklopedie českého výtvarného umění I, II*, Praha 1995, s. 934.

²⁹ Výjimkou se zdá být Arje Juda Leib, [obr. 35](#). Jeho pojetí figur a drapérií a nakonec i vizáží andělů bych zařadil do barokního chápání hmoty a kompozice.

³⁰ Peter Englund, *Nepokojná léta. Historie třicetileté války*. Praha 2000, s. 526. Matthäus Meriann ml. studoval malířství na různých místech Evropy, mj. byl v učení u Sacchiho v Itálii, Voueta ve Francii, van Dycka v Anglii a Rubense ve Flandrech.

v kompozici, tak v barvě. Krajina je pojata jako výrazný celek ohraničený z jedné strany (v případě Hagad z pravé strany) mohutným stromem, za nímž se rýsuje pohoří. Větve stromu se naklánějí až k centru horní poloviny výjevu, pod nímž se nachází architektura. Od prostřední části směrem dolů se vine řeka, na jejímž okraji se nachází figurální stafáž. Krajina celkově v obou případech výjevu dominuje. Malíř i barevně nachází příležitost pro vyjádření krajinného výjevu výstižným použitím bohaté škály modří a šedí jak v oblacích, tak v pohoří a nakonec v řece. Země je tu zdůrazněna bohatostí zelení v olistěných pasážích stromů. I technika výstavby jednotlivých částí stromů se Poussinovské malbě podobá. Jednotlivé listy jsou naznačeny jen částečně, přesto se malíř neodvažuje větší abstrakci, či zjednodušení, jak by si dovolil v expresivněji pojeté rokokové kompozici.

Barevnost zůstává klasicistně umírněná, nikde nenacházíme hravé jemné odlesky, rychlé tahy štětce apod., jak je známe např. z italského rokoka (Jacopo Amigoni, Francesco Zuccarelli). Přesto výjev s řekou by takovému pojetí mohl nahrávat.

Totéž by se dalo říci o tématu tonutí Egypťanů v Rudém moři (obr. 51), nebo o pravděpodobně nejvíce statickém výjevu z tohoto okruhu – o Mojžíši zabíjejícím Egypťana (obr. 68). Svěbytným tématem je zobrazení chrámu v nebeském Jeruzalémě. Kompozičně se jedná o téměř doslovný přepis Mattäuse Meriana (viz. obr. 34).

Žánrové výjevy ovšem vytvářeli malíři Hagad zcela jinými způsobem. Jak již bylo řečeno, nejvýraznějším motivem Mošeho Leiba z Třebíče se stalo zobrazení samotné sederové hostiny, jako např. na obr. 37 (Hagada zv. Druhá Cincinnati, Moše Leib z Třebíče, 1716/17); (obr. 40 - Hagada van Geldern, Moše Leib z Třebíče, 1723). Téma samotné je jakousi centrální výpovědní částí spisu a tak zcela přirozeně se malíř snažil o co nejprestižnější vyjádření výjevu. Neopírá se již tolik o starší vzory, ale dokládá situaci zcela dobovou.

V žánrových výjevech lze také dobře sledovat kreslířské umění těchto písařů-malířů.

Jako vynikající miniaturista se ukázal Moše Leib z Třebíče (například velice kvalitně zvládnutá kresba kůzlete na (obr. 58) nebo Áron Herlingen (obr. 78). Vždy se jedná o obrázky několik centimetrů velké. Je na nich vidět, že tito malíři museli mít kvalitní kreslířské a malířské vzdělání. Navíc je třeba ještě přihlédnout k vyvážené barevnosti mnoha výjevů, v nichž dominují, již zmíněné Mošeho scény s nalezením Mojžíše (obr. 48), či tonoucími Egypťany (obr. 51), bude nám jasné, že tito malíři museli být schopni namalovat i velké plátno.

Naopak, domnívám se, že miniatury mohli zvládnout až poté, co se naučili malovat větší skici, či celé obrazy. Žel, na tyto skutečnosti může poukazovat jen jejich zručná ruka, jakýkoliv přímý důkaz neexistuje. Přesto, přihlédneme-li k tomu, co víme například o studiích M. Merianna ml. nebo o Švédském pevnostním staviteli a grafikovi Eriku Jönssonu Dahlberghovi (jenž vlastnil úctyhodnou sbírku grafických listů evropského umění)³¹, nezdá se být tak pošetilé domnívat se, že tito umělci nemohli dosáhnout kvalitního školení, zvláště, víme-li, že mnoho cestovali a víme-li, pro jak bohaté zadavatele pracovali. Mohli také sami vlastnit mnoho grafických předloh a jistě mohli vidět mnoho originálních děl, jež například vlastnili jejich mecenášové a tak se z nich učit. O přímém učiteli ovšem doklady chybí.

Pesachové Hagady probrané v této práci ukazují na velmi bohatou škálu ikonografických témat převzatých z různých předloh a různých tematických situací, a nakonec i ukazují na velikou tvořivost autorů těchto knih.

³¹ Erik Jönsson Dahlbergh, pevnostní stavitel si jako nezámožná osoba pořídil poměrně velkou sbírku grafických listů. Ve Frankfurtu dal do roku 1653 dohromady kolekci o 288 listech a ve Stralsundu k tomu ještě téhož roku přidal dalších 88 kusů. Mezi těmito listy se nacházela díla nadaných současníků i největších umělců z doby starší. Rembrandt tu byl mimo jiné zastoupen dvacítkou náboženských motivů, devatenácti menšími krajinkami, sedmnácti portréty a pod číslem 66 měl i Nahou ženu v lázni; od Merianova učitele Rubense měl ve sbírce padesát listů, (...). V kolekci se dále nacházelo dvacet pět Tizianových portrétů a Dürerův známý soubor dřevorytů ze života Panny Marie; dále byla ve sbírce taková jména jakko Holbein, van Dyck, Goltzius ad. Peter Englund, s. 527.

Hagady se tak staly dokladem a jakousi relikvií dlouhého vývoje nejen židovského³² knižního umění v Evropě.

Podstatné pro naši uměnovědu je zjištění, že tento velmi významný článek evropského umění byl úzce spojen s Moravou.

³² Viz např. Merian a tradice obsažená v jeho díle. Dále k tomu: Wischnitzer-Bernstein, Rachel. *Symbole und Gestalten der Jüdischen Kunst*. Berlin 1935.