

Univerzita Pardubice  
Fakulta restaurování

**Výtvarné dekorativní prvky období pozdní gotiky  
v českých zemích**

Pavla Perůtková

Bakalářská práce  
2009

## **Zadání bakalářské práce**

**Pavla Perůtková**

**Obor: Restaurování a konzervace kamene a souvisejících materiálů**

**Název práce: Výtvarné dekorativní prvky období pozdní gotiky v českých zemích**

**Zásady pro vypracování:** V teoretické bakalářské práci nejprve stručně nastíníte periodizaci a charakteristiku pozdně gotického umění v západní, jižní a střední Evropě, obecné znaky pozdní gotiky a specifické rysy pozdně gotického umění podle teritoriálního původu. Pokusíte se o obecnou typologii dekorativních výtvarných prvků pozdně gotického původu. Postupně se budete zabývat následujícími typy ornamentu a dekoru: Geometrický ornament, například aureoly, mandorly a podobně, dále geometrické prvky ve výtvarné výzdobě, včetně architektonických článků, klenebních obrazců, sklípkových kleneb, a v té souvislosti zohledníte i iluzivní klenby v nástěnné malbě. Vegetabilní ornament, se zvláštním zřetelem k motivům osekaneho větvoví, rozvilin se seschlým listovím, či větvím použitým jako výplň či rámování, které jsou pro dekor pozdní gotiky zvláště charakteristické, a jejich ikonografickým souvislostem. Dále zpodobení reálných rostlin, květů a plodů, studii přírody podle skutečnosti. Zoomorfní ornament, počínaje reálnými zvířaty, zvířecími chrlíči a konzolami, až po fantaskní tvory, démony a ďábly. Zohledníte heraldické figury a případně i zoomorfní ozdoby brnění. Antropomorfní ornament, včetně „žánrových“ dekorativních postav, například vyrůstajících z rostlinných úponků, dále postavami andělů, kostlivci, zobrazení různého věku a stádií rozkladu člověka, v souvislosti s tématy „marnosti“ a tance smrti, a dále fantaskními, stylizovanými a heraldickými postavami.

Vybrané nejzávažnější dekorativní motivy budete charakterizovat z hlediska původu, formálního vývoje, ikonografického, případně i ikonologického významu. Pokusíte se dohledat srovnávací materiál (starší příklady motivu a příklady z jiných zemí či regionů). V mezích technických a organizačních možností práci doprovodíte obrazovou přílohou, dokumentující pojednávané téma. Po formální stránce dodržíte pravidla psaní bakalářských prací, stanovená na FR UPce.

### **Doporučená základní literatura:**

Baltrušaitis, Jurgis: *Fantastický středověk: antické a exotické prvky v gotickém umění*. Praha 2008.

Eco, Umberto (ed.): *Dějiny ošklivosti*. Praha 2007.

Homolka, Jaromír: *Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526*. Praha 1985.

Huizinga, Johan: *Podzim středověku*. Jinočany 1999.

Dohledáte a použijete i další literaturu potřebnou ke zdárnému dokončení práce.

**Vedoucí práce: Mgr. Jiří Kaše**

**Datum zadání práce: 15. 10. 2008**



Za konzultace a odbornou pomoc při přípravě bakalářské práce děkuji  
jejímu vedoucímu PhDr. Jiřímu Kašemu.

Prohlašuji, že jsem tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární  
prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu  
použité literatury. Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují  
práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb. (Autorský zákon),  
zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření  
licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60, odst. 1  
Autorského zákona, s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude  
poskytnuta licence k užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna  
ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na  
vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.  
Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Litomyšli dne 28. května 2009

Pavla Perůtková

*Pavla Perůtková*

*Výtvarné dekorativní prvky období pozdní gotiky v českých zemích*

*Bakalářská práce*

**ANOTACE:**

Bakalářská práce je věnována dekorativním prvkům, které se vyskytují v období pozdní gotiky. Zahrnuje území Evropy se zaměřením na české země. Zabývá se vlivy okolních zemí, předchozích slohů, tehdejší soudobé literatury a dalších možností inspirace v tvaru, námětu a ornamentu.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

pozdně gotické umění – dekorativní prvky – ornament – Evropa – české země – 15. století a počátek 16. století

**TITLE:**

Decorative art components of the late Gothic art in the Bohemian countries

**ANNOTATION:**

The bachelor thesis is dealing with decorative art components (elements) present in the late Gothic period. The thesis is focused on the European territory, in particular, Bohemian countries. There are characterized influences from neighbourhood countries, former styles, literature sources of that time and further impacts resulting from inspiring shapes, forms and decorative motifs.

**KEYWORDS:**

late Gothic art – decorative art components – ornament – Europe – Bohemian countries – the 15<sup>th</sup> and the beginning of the 16<sup>th</sup> century

## Obsah

Úvodem	6
1. Obecné rysy a základní znaky pozdně gotického umění	7
2. Specifická podoba národních forem pozdně gotického umění	12
3. Tradice a inspirace – pozdně gotický dekor a ornament ve vztahu k předchozímu vývoji a k dobovým společenským tématům	16
4. Typologie pozdně gotických dekorativních výtvarných prvků	33
A. Geometrický dekor	33
B. Vegetabilní dekor	44
C. Zoomorfní dekor	55
D. Antropomorfní dekor	63
Závěr	74
Poznámky	75
Seznam literatury	80
Seznam vyobrazení	82
Obrazová příloha	87

## Úvodem

Bakalářská práce vychází ze snahy vytvořit systematický přehled prvků domácího pozdně gotického výzdobného aparátu, tak jak se nachází v památkách výtvarné kultury českých zemí. Předpokládaným výstupem je přehledný soupis motivů, objevujících se ve výzdobě architektury, sochařství, malířství a uměleckého řemesla na přelomu gotiky a renesance bez jakýchkoli omezení daných materiálem či uměleckým odvětvím. Potřeba zjistit původ a význam dekorativních prvků by měla být ve většině příkladů provázena základní ikonografickou analýzou. V této souvislosti je zároveň třeba určit původ motivů, ať už z hlediska jejich formálního vývoje a návaznosti na starší tradici, nebo z hlediska jejich významové interpretace. Z tohoto důvodu je zaměření práce výběrově rozšířeno o srovnávací materiál západoevropského původu, především z oblasti Francie a německy mluvících zemí. S ohledem na složité „putování“ výtvarných motivů (zvláště antických) bylo v odůvodněných případech nutno uvést srovnávací příklady časově i místně odlehlejší (řecké, římské, ale i orientální a asijské).

Práce se naopak nezaměřuje na porovnávání rozdílného vývoje v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, přestože právě v daném období (zejména ve druhé polovině 15. století) procházely odlišným politickým a společenským vývojem. U všech uvedených příkladů je ale přinejmenším zmíněna (původní) lokace uměleckého díla, jeho datování a autorské nebo provenienční určení. Tyto údaje by měly napomoci k lepší orientaci v posloupnosti chronologického vývoje i při určování směru šíření motivu.

Po všeobecné charakteristice období pozdní gotiky na základě teritoriálních a periodizačních zvláštností jednotlivých západoevropských zemí následuje text popisující možné inspirační zdroje ornamentální tvorby. Hlavní část práce potom přináší typologický přehled pozdně gotických dekorativních výtvarných prvků podle obvyklého rozlišení na základě typu motivu (geometrický / vegetabilní / zoomorfní / antropomorfní).

## 1. Obecné rysy a základní znaky pozdně gotického umění

### ***Realismus***

Jeho vliv přicházel z Nizozemí a zastupovali ho zejména záalpští protorenesanční a raně renesanční umělci z okruhu dvora burgundských vévodů – sochaři Claus Sluter (1340/1350–1405/1406) a Mikuláš Gerhaert z Leydenu (1420–1473) a malíři Jan van Eyck (kolem 1390–1441), Mistr z Flémalle (před 1380–1444) a Rogier van der Weyden (1399/1400–1464).

Realismus se projevoval sklonem vidět každý detail samostatně, každou vlastnost vnímat jako podstatnou a naprostou koncentrací na rozmanitost a barvitost nazíraného objektu. Později v renesanci byla kritizována na pozdně gotickém umění právě nadměrná propracovanost detailu, která byla tak vlastní flámskému umění a zejména Italové ji považovali za fundamentální chybu. Mezi její kritiky patřil například i Michelangelo Buonarroti (1475–1564).<sup>1</sup> Zatímco v Záalpi se inspirace viděnou skutečností soustředila především na ztvárňování přírody nebo běžných předmětů, které člověka obklopují v jeho domácím prostředí, v italském prostředí se realistické tendence orientovaly na anatomii lidského těla (aktu) – současně se zájmem o perspektivní zkratku. Oběma vedoucím západoevropským oblastem byl naopak společný zájem o realistický portrét, v případě Nizozemí i portrét skupinový. V českých zemích se vliv nizozemského realismu projevuje velmi brzy, už od třicátých let 15. století (například sousoší *Olivetské hory* z olomouckého kostela sv. Mořice, kolem 1430), a jeho druhá a silnější vlna přichází potom v poslední čtvrtině století a zasahuje nejen sochařství, ale i monumentální, deskovou a knižní malbu.

### ***Objemovost, trojrozměrnost a zájem o prostor***

V architektuře se tyto znaky projevovaly složitými klenebními obrazci a prostorovými útvary, v sochařství se prosazovala plná plastičnost, v malířství byl zájem o prostor, perspektivu a modelování objemů pomocí světla a stínu.



Iluzivní malířství založené na perspektivním vidění prostoru mělo silnou tradici a dosáhlo prvních vrcholů především v italském prostředí. V návaznosti na odkaz Giotto di Bondone (asi 1267 – 1337) je rozvinul Masaccio (1402–1428), poučený výzkumy Filippa Brunelleschiho (1377–1446), a jejich florentští následovníci – Paolo Ucello (1397–1475), Domenico Ghirlandaio (1449–1494) a další. Tyto italské vlivy postupně zasáhly celou západní Evropu a od doby kolem roku 1500 poznamenaly i charakter pozdně gotického malířství v českých zemích.

### ***Naturalismus a expresivita***

Inspirace nizozemským realismem ze začátku 15. století přinesla zvláště do německých zemí zvláštní impuls, který se spojil s tradicí „drastických“ způsobů zpodobňování stinných stránek lidské existence. Později to bylo ještě posíleno společenskou zkušeností z morových epidemií, „selských válek“ a často krvavých náboženských sporů. Umění kladlo důraz na působivé vnější vyjádření emocí a dramatických životních pocitů v dynamickém pohybu a v expresivní plastické formě i v barevnosti. Hlavními představiteli byli například malíř Matthias Grünewald (kolem 1470/1475–1528) nebo sochař Tilmann Riemenschneider (1460–1531). V českých zemích našly podobné podněty úrodnou půdu zvláště po prožitku husitských bouří a ve spojení s válkami krále Jiřího Poděbradského. Naturalistický a expresivní charakter si umění u nás udrželo po celou druhou polovinu 15. století.

### ***Stylizace***

Už v období vrcholné gotiky – internacionálního nebo krásného slohu – přestává záležet na tvaru i látkové pravdivosti (například traktování draperií) a tato tendence podřizovat realitu konečnému výtvarnému výrazu pokračuje i v dalším období (stylizované lámané a zmačkané záhyby v záalpském umění). V případě architektury nastupuje na místo věcnosti i tektonické funkčnosti potřeba naplnit působivým výrazem i samotnou stavební kon-

strukci (například klenba s žebry jako přetínávacími pruty, která se opticky rozpadá na jednotlivé úseky, visuté svorníky jako osekávané pařízky rostoucí z klenby). Šlo o snahu poskytnout vizuální zážitek a ošálit oko pozorovatele, a k tomu právě vysoká míra tvarové stylizace nejlépe přispívala.

### **Zdobnost**

Jako snahu o překonání „strachu z prázdna“ (*horror vacui*) bychom také mohli interpretovat další typický rys pozdně gotické výtvarné kultury, kterým byla „nadměrná“ propracovanost, bohatství a přebujelost dekorativních detailů, ať už v architektuře, na obrazech či sochách. Typická je nesmírná rozrůzněnost ornamentiky a zároveň mnohdy nejasné hranice mezi „zobrazujícím“ motivem s autonomním významem a pouhou ornamentální výzdobou bez konkrétního obsahového poselství. Podle motivického původu je možno dekorativní prvky rozčlenit do čtyř kategorií (jak je to dále podrobněji specifikováno ve čtvrté kapitole s názvem „*Typologie pozdně gotických dekorativních výtvarných prvků*“):

- a) geometrické (mohou se sem zařadit také klenební obrazce, architektonické články, okenní kružby a rozety),
- b) vegetabilní (tvarová inspirace vychází z rostlinných tvarů),
- c) zoomorfní (zvířata a fantaskní bytosti),
- d) antropomorfní (lidská těla a jejich části).

### **Vkus a „nevkus“**

Posoudit, co se v pozdně gotické éře považovalo za krásné, by teoreticky bylo možné z předešlého výčtu typických (a zřejmě oblíbených, většinově přijímaných) rysů výtvarné kultury. Zajímavější by bylo porovnání vkusu zadavatelů zakázek (královský dvůr – šlechta – církve – měšťanstvo) s názory samotných umělců, kteří zákonitě byli v mnoha ohledech závislí na názoru svých mecenášů a objednavatelů. Je pravděpodobné, že především sochaři tvořili mimo své zakázky jen velmi málo a byli v pevnějším služebném po-

měru k panovníkovi než například malíři. Nebylo výjimkou, když umělec či dílna střídali několik výtvarných oborů podle charakteru poptávky (malba deskových obrazů, iluminování rukopisů, polychromování soch, erbovních štítů a korouhví, navrhování turnajových kostýmů a slavnostních rouch, příprava kulís pro svatby a pohřby panovníků a konstrukce a polychromování mechanických kratochvilných hříček, které například kropily hosty nebo je poprašovaly vodou). „*Také v dílně Jana van Eycka (kolem 1390–1441) se kolorovaly sochy a on sám vévodovi zhotovil jakousi mapu světa, na níž bylo vidět podivuhodně jemně a zřetelně namalovaná města a země.*“<sup>2</sup>

Při představeních a slavnostech, kde se umělci podíleli na výzdobě, se objevovaly postavy mytologické, alegorické i moralizující a vše působilo extravagantním dojmem. Tyto výstupy asi nemůžeme nijak významně spojovat s uměním, ale stojí za zmínku, pro vytvoření celistvějšího obrazu, čím vším se člověk z vyšší vrstvy (u dvora) na přelomu 15. a 16. století obklopoval. Například La Marche (1425–1502) se zmiňuje o velrybě, která se objevila na svatební hostině v roce 1468: „*A byl to opravdu nádherný zábavný chod, naplněný více než 40 lidmi.*“ Takto se projevuje spíše záliba v extravaganci a chuť se bavit než estetické cítění doby. Výjimkou nebyly ani různé mechanické vymoženosti. O pokleslejším smyslu pro komično svědčí zase situace spojená s Karlem Smělým (1433–1477), který – ačkoli byl citlivým znalcem hudby – se stal svědkem toho, jak „*na gorkumské věži dují do trumpet divoká prasata, kozy předvádějí moteto, vlci hrají na flétny, čtyři velcí oslové vystupují jako zpěváci.*“<sup>3</sup>

Podobně „tolerantně“ se projevovala míra vkusu pravděpodobně téměř všude. Také si při interpretaci výtvarných děl musíme uvědomit, že dnes v žádném případě nevyhlížejí stejně jako kdysi, působí možná zcela jiným dojmem a zejména vinou minulých poškození a ztrát i restaurátorských zásahů je chápeme ve více či méně posunutém, „učesaném“ významu. Například *Mojžíšova kašna* Clause Slutera je dnes pouhým fragmentem. Víme sice, že kromě piedestalu se čtyřmi starozákonními proroky ji korunovala

Kalvárie s Ukřižovaným, P. Marií, sv. Janem Evangelistou a Magdalenou u paty kříže. U jednoho z proroků (Jeremiáše) však objevujeme i zmínku o tom, že původně měl pozlacené měděné brýle, vytvořené Hannequinem de Hacht.<sup>4</sup> Není přitom zřejmé, zda tento „atribut“ chtěl světcí upevnit sám Sluter.

Smysl pro umění a zároveň záliba v raritách jsou asi v tomto období ještě nejasně rozlišeny. Ve spontánní radosti z krásy je nápadné okouzlení leskem nebo živým pohybem, neobvyklostí a exotičností zážitku. Neméně důležité pro pochopení doby a jejího estetického smýšlení je i užité umění, které se příliš nedochovalo. Bohužel právě tyto formy, v nichž se nejlépe ukazovala souvislost umělecké tvorby se společenským životem, známe pouze nedostatečně, resp. jednostranně. Umělecké řemeslo a dekorativní umění zůstalo v několika odvětvích: církevní předměty, církevní roucha a trocha nábytku. V této době má však *„umění vystupňovat lesk života. Úkolem umění je souznít s vrcholnými životními pocity, ať už v nejvznešenějším vzmachu zbožnosti nebo v nejpšnějších užívání světa.“*<sup>5</sup>

## 2. Specifická podoba národních forem pozdně gotického umění

### ***Francie (1350–1520) – flamboyantní (plaménkový) styl***

Stoletá válka s Anglií (1337–1459) zbrzdila rozvoj hospodářství a umění. Novinky se objevují hlavně ve výzdobě architektury (velmi živá sochařská výzdoba portálů, vimperků, konzol a vnitřních stěn). Typickým prvkem, podle kterého získala francouzská pozdně gotická epocha svůj název, je „plaménkový“ prvek v dekoraci okenních kružeb a rozet, často uspořádaný do dynamicky „rotujících“ útvarů.

### ***Anglie (1350–1550) – perpendikulární a tudorská gotika***

Po skončení Stoleté války začala poslední fáze gotiky v Anglii, která zůstala specificky omezena jen na „ostrovní zemi“. Perpendikulární styl je po pompézním „dekorativním stylu“, do kterého spadá i flamboyantní gotika, návratem k racionálním tvarům založeným na tektonické konstrukci. Originální dekor vytváří na klenbách vějířovitá plástvovitá pole, uvolňuje konstrukční prvky v dekoru a toto fantastické bohatství nejjemnějších a nejdrobnějších tvarů se v pozdější době vyskytuje především v menších stavbách, chórech a kaplích.

Název tudorské gotiky je odvozen od královského rodu Tudorovců, rozvíjí se zhruba od poloviny osmdesátých let 15. století. V době kolem roku 1510 se začala mísit s prvky italské renesance a francouzského pozdního slohu. Vyvrcholila za Jindřicha VIII. Tudora (1491–1547) a ještě dlouho přežívala. Jejími znaky jsou tupý hrotitý oblouk, velká okna v průčelí a zůstávají vějířová pole klenby.

### ***Španělsko (1400–1550) – platereskí (stříbrnický / zlatnický) styl***

Ve 14. století v zemi trval „mudejárský styl“ (*Estilo Mudéjar*) jako vlastní umění španělské, který měl gotické a maurské prvky – podkovovitý oblouk, krápníková stalaktitová klenba, ornamentální dekor zhotovený ze štuky ne-

bo majoliky. Záhy se sem ale dostalo díky stykům s cizinou flámské, německé a později též italské umění. Všechny tyto vlivy se navzájem prostoupily v „květinovém stylu“ 15. století (*Estilo Flórido*) s nepravidelnou složitou dekorací a nádherným zdobným detailem. Na sklonku 15. století pronikaly gotickým tvaroslovím renesanční prvky a vytvářel se styl zvaný „stříbrnický“ nebo „zlatnický“ (*Estilo Plateresco*; od špan. „*platero*“ = *stříbrník*) s bohatou výzdobou inspirovanou antikizujícími prvky (medailony, pilastry, groteska). Závěr pozdní gotiky na přelomu 15. a 16. století přinesl „isabelský styl“ („styl katolických veličenstev“ – podle královny Isabely Kastilské, 1451–1504), který spojil maurské umění plošné dekorace s italským smyslem pro plastičnost. Světские stavby z období katolických králů velmi výrazně vycházely z arabských vzorů, zatímco církevní stavby se držely vzorů evropské gotiky. Nesmírně dekorativní je *Palacio de Infantado* v Guadalajaře s arkádovým nádvořím.

### ***Portugalsko – manuelský styl***

Ve stylu pojmenovaném podle krále Manuela I. (1469–1521) se na rozdíl od soudobého Španělska příliš neuplatňoval arabský vliv. Dekorace byly často plastičtější než u španělského platereskniho slohu. Portugalsko v té době bylo kosmopolitní námořní velmocí a odrazem toho je, že se zde spojovaly gotické a renesanční prvky, bujná ornamentální podoba s indickými a anglickými vlivy. Velmi oblíbené byly motivy z oblasti mořeplavectví a darů moře: korály, lastury, mořské řasy, lodní lano, lodní příď, řetězy, motivy lodních stožárů apod.

### ***Itálie (1400–1470)***

Kromě Benátska a Lombardie (Milán a Turín) se gotika příliš neuplatnila, od začátku 15. století se v Toskánsku rozvíjí renesance (Florence). I přes používání běžných prvků gotického tektonického a dekorativního aparátu se i v severní Itálii projevoval silný zájem o antiku a rozšiřující se vliv rané rene-

sance. Mimo jiné je specifické použití mramoru jako tradičního stavebního materiálu nebo k inkrustaci. Oblíbeným dekorativním prvkem, který má své kořeny již v románském období, je rovněž pravidelné střídání bílého a barevného (šedého, černého) mramoru v horizontálních pásech, event. kontrast mezi bílou stěnou a tmavšími architektonickými články.

### ***Německé země (1350–1530)***

Zde je podobný vývoj jako v českých zemích, ale pozdně gotický sloh má dřívější nástup už v polovině 14. století. Hlavními centry jsou Sasko (Drážďany, Míšeň), Porýní (Kolín nad Rýnem, Norimberk) a Podunají (Rakousko / Vídeň, Augšpurk). Architektura, její části i zdobné prvky jsou často z cihel (zvláště na severu v hanzovních městech), čímž získává specifický charakter. Z keramických tvarovek se zhotovují i architektonické články (kružby, rozetová okna, fiály, krabi, baldachýny, křížové kytky, hlavice, vimperky) a také se používají cihly glazované (v barvě zelené, tmavě červené a načernalé), často v kombinaci s kameny. Terakotové desky s ornamenty jsou řazeny do vlysů a stupňovitým poskládáním tvarovek bylo dosaženo hlubokých portálových a okenních profilů. K hlavním prvkům německé pozdní gotiky patří hvězdicová klenba. Cihlové ozdobné štíty na průčelích katedrál svou krásou a členitostí zdaleka nezaostávají za kamennými.

### ***České země (1400/1430–1526/1550) – jagellonská gotika***

Počátek pozdně gotické epochy se datuje buď už kolem roku 1400, kdy vznikají pozdní díla parléřovské huti (visuté svorníky, síťové klenby, krásný = mezinárodní sloh) nebo do třicátých let 15. století po skončení husitských válek. Závěr pozdní gotiky se datuje buď k roku 1526, kdy se s nástupem Habsburků na český trůn rozvíjí plné přijetí renesančního umění (letohrádek královny Anny na Pražském Hradě a další) nebo přesněji až kolem poloviny 16. století, kdy v českých zemích definitivně doznívá pozdně gotické tvarosloví.

V každém případě znamená vyvrcholení pozdně gotického slohu v českých zemích doba vlády jagellonské dynastie (1471–1526). Vedle politických a náboženských problémů představuje toto období i rozmach země po stránce hospodářské, společenské a kulturní – na jedné straně dožívalo husitství a na druhé straně se Jagellonci snažili obnovit katolické náboženství. V tom se angažovala i královská města jako Plzeň, Brno, Jihlava a Olomouc, která jsou vedle Prahy, Kutné Hory a Českých Budějovic hlavními centry uměleckého dění.

Z hlediska slohového vývoje je možno pozdně gotické období v českých zemích rozdělit na dvě etapy, přičemž za dělicí bod může být považován začátek devadesátých let 15. století, kdy se v Praze i na Moravě nezávisle na sobě objevují první pokusy o uplatnění renesančního tvarosloví v architektuře (jedná se o známá Riedova okna Vladislavského sálu na Pražském hradě a neprávem opomíjený portál tovačovského zámku, datovaný nápisem do roku 1492). Pro obě období je přitom charakteristický jev tzv. slohového pluralismu – souběžné existence dvou slohových proudů, jednoho staršího („překonaného“) a druhého nového („progresivního“).

Nejdříve je to společné uplatňování tradice krásného slohu, který přežívá (zvláště v oboru knižní malby) až hluboko do druhé poloviny 15. století, s nastupujícím proudem realistického umění nizozemského původu. Později, zhruba od doby kolem roku 1500, se vedle sebe rozvíjejí starší proud spíše expresivního pozdně gotického umění s nastupující humanistickou a renesanční kulturou. Tím se vytváří nesmírně pestrá a bohatá škála výtvarného projevu, která se projevila i v barvitosti dekorativní a ornamentální tvorby.



### **3. Tradice a inspirace – pozdně gotický dekor a ornament ve vztahu k předchozímu vývoji a k dobovým společenským tématům**

#### ***Antické Řecko a Řím***

Antické umělecky vyspělé civilizace nezpodobovaly pouze vznešenost a hrdinství nebo krásu a harmonii lidského těla pomocí kánonů. V pozdním hellénistickém období od poloviny 4. století př. n. l. se zájem umělců obracel spíše ke konkrétnímu zobrazování lidské individuality a k výrazu jejího vnitřního psychického světa. Zvláštní pozornost byla podobně věnována jedinečnému a dokonce abnormálnímu nebo kurióznímu tvaru lidského těla. Kromě toho tu vedle božského ideálu po celou dobu vývoje antického umění existoval i jiný svět, „*plný fantastických bytostí pocházejících často z dalekých končin a smíchaných z nesourodých těl*“,<sup>6</sup> odkud čerpal část své inspirace i křesťanský středověk.

#### ***Románský sloh***

Toto období je pozdní gotice důvěrně známé nejen díky snadné dostupnosti, ale také díky dostavbám chrámů a klášterů, při nichž architekti přicházeli do přímého kontaktu s tímto slohem a byli nuceni jej v těle staveb respektovat. Zde bychom tedy bez problémů našli řadu dekorativních motivů, jako jsou tordované sloupy a diamantování, oblíbené i na přelomu 15. a 16. století. Tordovaný sloup se vyvíjí dále hlavně v baroku, kde dostává naprosto novou, ještě dynamičtější podobu.

#### ***Raná a vrcholná gotika***

Pozdní gotika je pokračováním a částečným dozníváním slohu předešlého, z kterého si umělci berou nejen inspiraci a ponaučení, ale důležité je, že díky dokonalému zvládnutí řemesla a uměleckých technik mohou vznikat velkolepá a suverénnější mistrovská díla. Na pozdní období slohu nemůžeme nahlížet samostatně a bez kontextu, bez pochopení jeho základů v před-

chozím vývoji či bez souvislosti s rozdílně se vyvíjejícími zeměmi v téže době. Nalezneme díky tomu mnoho prvků stejného významu, jen jinak tvarově vyjádřených, čímž je naplňována snaha o hledání nových pohledů.

Vedle toho současně nastává situace, kdy se pro vyjádření nového (humanistického, „renesančního“) obsahu hledají výrazové prostředky, zakotvené formálně ještě v gotickém tvarosloví. Motivy, pevně spojené s minulým obdobím a po tvarové stránce tedy ještě pozdně gotické, ovšem již reagují na nové myšlenkové pozadí a nastiňují vývoj slohu budoucího – renesance. Tato „výpomoc“ v období, které ještě není dostatečně silně vyhraněno proti předešlému uměleckému směru a tudíž ho nezavrhuje, není neobvyklá. Vytratí se s plnějším rozvinutím nového tvarosloví, které si již vytvoří dostatek svých zdobných prvků a „výpůjček“ již nebude mít zapotřebí.

### ***Raná renesance***

Kromě Itálie, která si gotiku přetvořila k svému obrazu a vlastně takřka bezprostředně navázala na antickou minulost (pokud ji vůbec kdy opustila) a přešla do renesance, si obdobím pozdní gotiky prošla téměř celá Evropa. Ovšem neznamená to, že si země nevšímalý nebo snad přehlížely umělecké dění na Apeninském poloostrově. Dokazují nám to mnohé výzdobné detaily inspirované toskánským a lombardským prostředím, které mnohdy na první pohled ani nepostřehneme, protože jsou dokonale sžity s gotickými prvky. Vliv rané renesance italské provenience se objevuje například v pokusech o perspektivní (iluzivní) tvorbu ve spojení s monumentální malbou, architekturou i reliéfním sochařstvím. Itálie se v *quattrocentu* znovu stala kořenkou umění a také sem cestovalo mnoho záalpských mistrů pro inspiraci a ponaučení.

### ***Cestopisy***

Cestopisná literatura je sice také provázána s renesancí, ovšem mluvíme-li o renesanci v Itálii. U nás ve střední Evropě bychom ji totiž na přelomu 15.

a 16. století jen těžko hledali v „čistší“ formě. Zde stále ještě panoval pozdní středověk, který se ovšem ani trochu nevyhýbal informacím o zbytku světa. Cestopisy byly velmi oblíbené a svědčí o tom mnoho zachovaných rukopisů a později i starých tisků. Přes praktickou nemožnost ověřit si nezávisle pravdivost předkládaných informací o exotických končinách tak byl k dispozici významný zdroj informací o cizích a mnohdy dosud neznámých kulturách, vladařích, lidech, zvířatech, bozích a chrámech. Tento nový a vášnivě obje-  
vovaný svět plný fantazie a hravosti, který by možná neměl hranic, nebýt církve a jejího vlivu, obsahuje mnoho popisů a představ o světě a jeho podobě, které jsou často ovlivněny informacemi převzatými z bible.

Kromě dobrodruhů jako byl Marco Polo (1254–1324) existovali už v 13. století poslové, které posílal papež a francouzský král na diplomatické cesty k mongolskému velkému chánovi. Ve 14. století to byli misionáři posílaní přímo papežem do Číny. Jak poslové, tak i misionáři měli vždy jasné instrukce, kterými se řídili a jejich objevování „nového světa“ tak mělo vymezeno velmi přesné hranice.<sup>7</sup> Tak třeba Kryštof Kolumbus (1451–1506) se po přečtení *Obrazu světa* Pierra z Avilly (1410) utvrdil v myšlence, že lze západní cestou doplout do Indie. Ovšem jeho mapa „neznala“ Ameriku (samozřejmě), ale ani Asii, a Indický oceán byl podle ní obydlen bájnými bytostmi.<sup>8</sup> Lidé si opravdu vyfantazírovali Indický oceán jako oblast plnou ostrovů s bájnými zvířaty a nestvůrami, nejroztodivnějšími obyvateli, kteří neznají žádná tabu a jsou nudisté, kanibalové, polygamisté apod. V neposlední řadě byly ostrovy a zálivy v Indickém oceánu líčeny jako prostor s nekonečným množstvím pokladů. I Marco Polo popisoval, jak spatřil nahého krále pokrytého drahými kameny, lidi, jimž narostly psí ocasy, nebo jak potkal jednorozce (= nosorožce?), který ho ale zklamal: „*Na pohled je to tuze škaredé a odporné zvíře. Vůbec není takové, jak je tady u nás líčíme a popisujeme, když tvrdíme, že se nechá od každé panny chytit za předeek.*“<sup>9</sup>

Tehdy byla ovšem doba taková, že byl i Marco Polo považován za lháře a podvodníka a někteří asi po návratu z misíí a dalekých cest raději

potvrdili informace předešlých poutníků, než aby byli obviněni ze lži nebo z toho, že nedosáhli cíle své cesty. Také je dokonce teoreticky možné, že později mohli „dobrodruzi“ cestopisy psát, aniž by vytáhli paty z rodné země, podle zpráv z ostatních zdrojů. Ačkoli bychom nechtěli nikomu nic upírat, tak nevíme jistě například u Johna Mandevilla (1300–1372), jestli opravdu vycestoval mimo Evropu. Je totiž možné, že doma v Lutychu smísil hodnověrné cestopisné zprávy s nejpochybnějšími pověstmi a vytvořil tak cestopis fiktivní, který byl ve své době velmi populární. Touto ničím nepodloženou domněnkou bych ovšem chtěla jenom ukázat, jak byly cesty nesoustavné a nekladly si za úkol dávat dohromady ucelený obraz o zbytku světa vědeckým zeměpisným průzkumem.

Zajímavostí taky je, že ačkoli byli pro křesťanskou Evropu Tataři známí svými ničivými nájezdy a byli popisováni jako *„nelidské bytosti podobné zvířatům, které je třeba nazývat spíše netvory než lidmi, jež žízní po krvi a pijí ji, vyhledávají a hltají psí maso a dokonce i maso lidské,“*<sup>10</sup> tak vznikl ve 13. století jakýsi mýtus o knězi Janovi, záhadném asijském křesťanském panovníkovi (v 15. století byl situován do Etiopie). Vznikl díky mlhavým zprávám o skupinkách křesťanů, kteří zde údajně přežili a evropská představitost si propojením s asijskými kočovnými kmeny vytvořila zdání, že Mongolové *„jsou nejen ochotni přijmout křesťanství, ale že už je tajně přijali a čekají jen na příležitost jak to dát najevo.“*<sup>11</sup> Na konci století se Marco Polo snažil vysvětlit svůj nezdar v obracení chána na křesťanskou víru tím, že *„kdyby byl papež vyslal k velkému chánovi muže schopné zvěstovat mu naši víru, velký chán by se byl stal křesťanem, jelikož je s jistotou známo, že velice toužil se jím stát.“*<sup>12</sup>

### **Asijské vlivy**

*„Témata vycházející ze společných pramenů Středomoří a Asie, témata orientální, která ovlivnila helénismus, a témata helénistická, jež převzaly asijské civilizace, po staletí přežívala v dálnovýchodních kulturních centrech*

*stranou bouřlivých událostí západního středověku, aby byla následně opět vpuštěna do oběhu mezi oběma světy. Shodné a obdobné prvky v řecké a buddhistické tradici usnadnily novou vlnu migrace na Západ. Zvláštní hrou osudu došlo k exodu celé skupiny fantastických tvarů a k jejich návratu po dlouhém pobytu ve stabilnějších kulturách. Prošly Indií, severní Asíí a Čínou a opět se vrátily v rozvinutější podobě, obohacené o nové významy a legendy a připravené znovu se začlenit do západní epopoje.“<sup>13</sup>*

### ***Příslloví, rčení, pořekadla, exempla a bajky***

Ve středověku mají přísloví a jejich používání tak významnou roli, že se jejich vyobrazení (s doprovodnými texty i bez nich) objevují nejen v uměleckém řemesle, ale stávají se i oblíbeným tématem malířů. Na pozdně středověké kořeny ostatně přímo navazoval jeden z nejznámějších tvůrců žánru, nizozemský renesanční malíř Pieter Brueghel starší (1525–1569), autor deskového obrazu *Flámská přísloví* (1559). Nad používáním tradiční „lidové moudrosti“ neváhají ani četní básníci. Velkou oblibu měla například skladba, jejíž každá strofa končila příslovím, a sám Francois Villon (1431–1463) napsal baladu vybudovanou výlučně z přísloví. Příklad se používala se denně, byla velmi živá, jadrná, výstižná a často ironická. Objevuje se v nich potřeba rozvádět životní příběhy, situace a zkušenosti do morálního příkladu. *„Nálada je většinou dobromyslná a vždy rezignovaná. Příklad nikdy nekáže odpor, vždycky odevzdanost. S úsměvem nebo s povzdechem nechává triumfovat sobce, vyváznout bez trestu pokrytce.“<sup>14</sup>*

Z psaných literárních žánrů tradičně hrály velkou roli bajky a exempla. Nejznámějším autorem *bajek* se zvířecími postavami, které personifikují lidské vlastnosti, byl i ve středověku Ezop (6. stol. př. n. l.). Jeho krátké příběhy byly přepisovány a upravovány už ve starověku a v českých zemích se objevily ve 12. století, kdy k antickým příběhům přibývaly i opisy bajek staroindického původu (sbírka *Paňčatantra*). Tím také docházelo k dalšímu pronikání orientálních motivů. Vůbec poprvé u nás vyšly Ezopovy bajky tis-

kem příznačně okolo roku 1480. Příbuzným středověkým literárním útvarem bylo *exemplum* (lat. *příklad*), známé ovšem rovněž už od starověku (řec. *paradeigma*). Díky výuce latinské rétoriky na školách se *exempel* běžně užívalo v kazatelské praxi. Krátké, srozumitelné a zajímavé příběhy měly za cíl poučit laické posluchače o správném jednání. Byly založeny především na textech převzatých z bible, apokryfů, legend, spisů církevních Otců, ale i profánní literatury antické a středověké, z pohádek, pověstí a anekdotických vyprávění. Sepsáno bylo několik sbírek *exempel*, z nichž některé obsahovaly až na tři stovky příběhů (například *Gesta Romanorum*, *Olomoucké povídky*).<sup>15</sup> Husitské autority sice využívání *exempel* odmítaly, ale po odeznění husitských bouří příběhy znovu získaly původní oblibu, tentokrát dokonce v měšťanských kruzích.

### **Divadlo**

Ve středověku existovaly dvě hlavní odvětví divadelnictví, které byly tradičně předváděny na oslavách při masopustech a dalších příležitostech. Církevní divadlo se vyvinulo z církevních obřadů a lidové obyčeje používaly zvířecích masek, které ještě souvisely s domácími předkřesťanskými kultury. V Čechách se objevuje první zmínka o masopustu v druhé polovině 13. století v listě Henrica de Isernia, žáka capujské rétorické školy, působícího ve službách králů Přemysla Otakara II. (1233–1278) a Václava II. (1271–1305). Henricus v něm píše abatyši a řeholnicím neznámého kláštera, „*aby se v poslední dny masopustní oděly po světsku, dostatečně se nalíčily a ve dne v noci se po ulicích sháněly po rozkoších*“.<sup>16</sup>

Že převleky a postavy z antické mytologie měly své místo ve středověku, dokazuje například štýrský šlechtic Oldřich z Liechtensteinu (1200–1275), který vykonal roku 1227 dalekou pouť přestrojen za Venuši. Často se v divadelním prostředí objevuje i Bakchus se svou družinou: Silénem, satyry, fauny, nymfami a dryádami. I potulní žáci bývali nazýváni „*bakchanty*“.<sup>17</sup> Při příležitostech masopustních oslav si pravděpodobně i samotní bohatí

měšťané a šlechtici zdobili své domy výjevy s divadelními postavami herců, aby vytvářely vhodnou „kulisu“ pro samotná představení.

Jednou z nejhlavnějších a nejoblíbenějších postav je „Divý muž“ (nazýván také Silén či Bezd, lat. *homo silvestris*). Pravděpodobně vznikl ze Siléna, který býval již na antických kamejích (zpodobňován se lvem) a antického Satyra, který má v Čechách jako ženský protějšek „Poludnici“. Ta má další mužský protějšek „Poledníčka“, který pobíhá v poledne lesem a polem. Divý muž se objevuje také jako sedící na jelenu,<sup>18</sup> což jej opět spojuje se Satyrem, protože toto zvíře často provází Mainády (bakchantky – antické družky satyrů), které v českém folklóru později zdomácněly jako lesní panny. Zaměňování mužských a ženských démonů lze přičíst předvádění ženských postav muži při maškarních průvodech a „dnech bláznů“. Dalším možným vysvětlením postavy Divého muže je víra v nestvůry a v počátcích cestování také velmi chabá představa o opici, která se později stává oblíbeným motivem výzdoby (například jako chrlič – pro křesťany raného středověku symbolizovala ďábla, v gotice opice s jablkem značí prvotní hřích a v opici měl člověk poznat hanebnější obraz sebe samotného; tak začala být opice spojována i s neřestí a sloužila k personifikaci chtíče).<sup>19</sup> Samotný Divý muž symbolizoval také žádostivost a útočnost jako určitý druh duchovní lásky ztělesněné v rytířství. Objevuje se v divadelních scénách (které se na jevištích masopustních oslav objevovaly), jak unáší dámu (lazebnici) či bojuje s rytířem. V těchto zápasech je vždy poražen, ale také se objevuje, jak zápasí s jednorožcem. Vyskytuje se i v lese, s Divou ženou nebo při práci či tanci.<sup>20</sup> Divý muž bývá popisován jako lidská bytost, která je pokryta dlouhou huňatou srstí a často má v ruce zbraň – dřevěný kyj.

Divého muže můžeme poprvé najít v iluminovaných rukopisech ke konci 13. století v oblasti severnější Evropy. Ve Francii se objevuje na předmětech ze slonoviny ze 14. století a ještě častěji na goblénech ze 14. a 15. století. V Čechách je zobrazen ve středověkých rukopisech, například v *Bibli Václava IV.* (kolem 1390), jak sedí rozkročmo na akantové spirále s hla-

vou ovázanou šlojířem, nebo na titulním listu husitské *Boskovické bible* (Vědecká knihovna Olomouc, M III 3), kde klečí pod medailony s výjevem Stvoření světa. Dále se objevuje společně s lazebnicí, která je s ním spojována právě díky divadelním představením. Jednou drží Divý muž erb lazebnice a jindy je na čtyřech a dívka mu stojí na zádech. Lazebnice se zobrazuje s vědrem. V úplně jiném smyslu se objevuje skupina divých mužů a žen spolu s divokými zvířaty ve výjevu s Alexandrem Velikým, se kterým bojují (ilustrace z *Le livre et la vraye histoire du bon roy Alexandre*, 15. století) [OBR. 45]. V sochařské výzdobě chrámů a kostelů se Divý muž objevuje také a ze starších příkladů můžeme uvést výtvarná díla pocházející z huti Petra Parlěře (1332/1333–1399): zobrazení celé postavy pod bustou Václava IV. (1361–1419) v kostele P. Marie před Týnem v Praze v severním sedile (před 1384), konzola s postavou Divého muže v Týnském chrámu z osmdesátých let 14. století.

Jsou známé i masky použité ve výzdobě, které znázorňují lesní demony, Bakcha a zvířecí masky. Ty se ke konci 14. století objevují na Staroměstské mostecké věži, arkýři Karolina a Týnském chrámu v Praze. Do pozdějšího období patří spíše výzdoba pozdně gotického triforiového ochozu v kutnohorském kostele sv. Barbory, který v našich zemích nachází srovnání pouze v katedrále sv. Víta v Praze. Nachází se zde mužská maska v rozvilinách, která je již v torzálním stavu a byla identifikována<sup>21</sup> jako maska Divého muže [OBR. 43]. Dále se zde objevují mužská a dvě ženské hlavy v rozvilinách a antropomorfní maskaron s dlouhými ušima a knírem (Faun?).

Středověcí profesionální herci používali řemeslně zhotovených masek, které navazovaly na antickou divadelní tradici a stejně jako ve starém Řecku a Římě tak i ve středověku se staly tyto masky oblíbeným námětem výtvarného umění. Další důvod pro propojení divadla s výzdobou architektury je skutečnost, že členové Parlěřovy hute byli současně řezbáři i malíři a tudíž můžeme předpokládat, že vytvářeli masky i návrhy na kostýmy pro



šlechtice a vyšší společenskou vrstvu (na karnevaly a oslavy masopustu) nebo pro samotné herce. Může o tom svědčit i umístění masky Siléna pod sochu Václava IV. (1361–1419) na Mostecké věži. Motiv věčně opilého Siléna je zde propojen s postavou krále, který trpěl „neuhasitelnou žízňí“.<sup>22</sup>

Je jisté, že i sami panovníci se účastnili oslav masopustu a karnevalů v maskách. Tak je zaznamenán případ z roku 1392, kdy málem uhořel v maškarě divého muže francouzský král Karel VI. (1368–1422) při známém *le Bal des Ardents*. Masky byly z plátna, na kterém byla pryskyřicí přilepena koudel připomínající huňatou srst. Král se zachránil, ovšem čtyři tanečníci z řad šlechty se nedokázali včas vymanit z převleku ani jej uhasit a zaplatili životem.<sup>23</sup> Výjevy a herci z divadelních her byli zobrazováni „*také na goblénech, freskách (které se zčásti dochovaly a zčásti jsou doloženy písemnými prameny), na kachlích, mincích, na reliéfech vídeňského sedla Václava IV., na vazbách knih, především však na početných miniaturách třinácti svazků králových drahocenných rukopisů.*“<sup>24</sup>

Vývoj divadla změnilo husitství, které zpočátku odvedlo produkce jiným směrem, například maškarádou proti papežské bule v roce 1412, až se proti divadlu obrátilo téměř úplně. Ale ještě k maškarádě, kterou uspořádal Voksa z Valdštejna († kolem 1429) spolu s Mistrem Jeronýmem Pražským (1378/1380–1416) v ulicích Prahy. Maškaráda spočívala v tom, že student převlečený za nevěstku seděl na voze, který znázorňoval papežskou kancelář a projížděl ulicemi. Kolemjdoucím nabízel „*se svůdnými úsměvy a lichotivými řečmi odpustky, obsažené v bule, již měl provokativně zavěšenu na rozhalené hrudi. Něco tak neslýchaného neměl by Václav nechat bez trestu! Nicméně když za ním přijede M. Jeroným na hrad Žebrák na oslu, neoholen, ustrojen jako žebrák a vydává se pokorně za učedníka Kristova, rozveselí se král tak, že viníkům odpustí.*“<sup>25</sup>

Na závěr bych chtěla připomenout ještě jednu skutečnost, která souvisí s divadlem. Při představeních konaných u příležitosti masopustů apod. se lid i panovníkův dvůr chtěl dozajista hlavně bavit a k tomu byla nejspíš

předurčena komická postava, které nesměla chybět zadnice k nakopnutí a výprasku. Ve středověku mají i ďáblové a démoni zadky, na kterých se občas objevuje další tvář, a často také něco ze své zadnice vypouští [OBR. 39]. Tak je možné, že žánrové postavičky, které se objevují například na chrámových lavicích, zobrazují i světské a dokonce z dnešního hlediska vulgární výjevy, jako je herec s holým zadkem (pravděpodobné ovšem je, že to má něco společného s dodnes známým rčením o holé zadnici – přísloví se zde totiž v cyklech často objevují a mají nepochybně moralizující význam). Podobně je možné vysvětlit reliéf „*mužů kadících do košíku*“ na chórové lavici z kostela Santa Materna ve Walcourtu (1531) [OBR. 55].

### ***Hry a slavnosti***

Oslavy jakéhokoli rázu měly vždycky blízko k divadlu a také předvádění alegorických vozů bylo doprovázeno symbolickými výjevy a scénkami například z antické mytologie či personifikacemi půvabu a krásy. Tak například Moli-net (před 1450 – 1507) vypráví, s jakým zalíbením přihlíželi měšťané roku 1494 scéně Paridova soudu při vjezdu Filipa Sličného (1478–1506) do Antverp „*a s ještě větším zaujetím sledovali na pódiu příběh o třech bohyních, které představovaly tři skutečné nahé ženy.*“<sup>26</sup> Často se výjevy z těchto světských zábav zobrazují v umění. Objevují se v kostelech na hlavicích, kostelních lavicích apod. a výsměch se neomezuje pouze na současnost, protože jsou známy „anekdoty“ s Aristotelem, který se jako směšný stařík dvoří mladé Indce Kampaspě, která na něm jezdí jako na koni anebo Vergilius zůstane viset v koši, v němž ho vystavuje posměchu římská paní, která si s ním jen naoko dala schůzku.<sup>27</sup>

Středověký člověk se mohl setkat s různými kuriozitami hlavně u příležitosti příjezdu významné osobnosti do města, při různých svátcích a ceremoniích, které byly provázeny oslavami. Například v Paříži v roce 1389 při příjezdu Isabely Bavorské (1370–1435) jakožto manželky Karla VI. vedle posvátných scén bylo vidět bílého jelena s pozlaceným parožím a věncem

kolem krku. Ležel na „lůžku spravedlnosti, pohyboval očima, parožím a nohama a nakonec vztyčil meč.“ Dozvídáme se taky, že „příležitostně musel navrhovat taková zařízení i Brunelleschi (1377–1446). V patnáctém století divadelní kůň, jímž pohyboval ukrytý člověk, nepřípadal zjevně nikomu vůbec směšný...“<sup>28</sup>

Velmi hravá byla i šlechta u dvora, kde už v této době vznikají různé letohrádky, plné „kratochvilných zařízení“. „V zámku v Hesdinu ... uviděl William Caxton (1415–1492) místnost vyzdobenou malbami, jež zobrazovaly příběh lásóna, hrdiny Zlatého rouna. Pro zvýšení iluze byly instalovány přístroje na blesk, hrom, sníh a déšť, které napodobovaly Médeino čarodějnické umění.“<sup>29</sup> Na nejokázalejších dvorech se objevovaly i obrovské paštiky s ukrytými hudebníky, velryby, opice i obři a trpaslíci. Trpaslice byly u panovnických dvorů žádanou atrakcí. Velmi známou se stala Madame d'Or, která patřila Filipovi Burgundskému (1342–1404) a utkávala se s akrobaty v zápasech. Také při oslavách svatby Karla Smělého a Markéty z Yorku v roce 1486 se objevila trpaslice princezny burgundské na zlatém lvu, který byl větší než kůň. Byla oblečena jako malá pastýřka, kterou přinesli jako svatební dar vévodkyni na stůl, zatímco lev otvíral tlamu a zpíval písničku.<sup>30</sup>

Překvapivější už ovšem je, že komický prvek nemizel například ani při válečném obléhání města. Jeho obyvatelé se velmi často vysmívali vojsku za hradbami, i když za to pak obvykle krvavě pykali. „Obyvatelé Meaux, aby zesměšnili anglického krále Jindřicha V. (1387–1422), dopraví na hradby osla. Obyvatelé Condé prohlásí, že se ještě nemohou vzdát, protože dosud mají práci s pečením velikonočních koblih. V Montereau si měšťané na hradbách po každém výstřelu z obléhatelova kanónu oklepávali prach z pokrývek hlavy.“<sup>31</sup> Tak se objevují i ve výzdobě městských bran hlavičky vysmívající se obléhatelům či pouhým pocestným. Mezi ně patří i fragmentárně dochovaná výzdoba městské brány v Brně od Antona Pilgrama (1460–1515) [OBR. 58].

Další téma, kterému se zesměšňování nevyhnulo, se týká d'áblů a čarodějnic. Tady se šprýmaři ocitali dalo by se říct na tenkém ledě, protože hony na čarodějnice nevzaly zaslé ani s koncem středověku. V 15. století se sice už ve větší míře objevují mírnější názory na čarodějnictví, ale ještě na konci 16. století by proti čarodějnicím tvrději zakročil gelderský lékař Johannes Wier (1515–1588). D'ábel se jako komická postava objevuje v literatuře, architektuře, sochařství i v malbě (třeba u Hieronyma Bosche, 1462–1516) a to díky představitivosti, která jej změnila někdy natolik, že své hrůzostrašné rysy ztrácí.

Nakonec příklad, že ne vždy byl způsob pozdně středověké jarmareční zábavy tak úplně nevinny. Obyvatelé Monsu prý svého času vykoupili za nepřiměřeně vysokou cenu z vězení velitele loupežníků jen pro zábavu při jeho čtvrcení, „z čehož měl lid větší povyražení, než kdyby vstal z mrtvých nějaký nový svatý“.<sup>32</sup>

### ***Herbáře, bestiáře a „encyklopedie“***

Důležitým zdrojem znalostí o světě zvířat byla bible a následně z ní vycházející díla církevních Otců (sama bible se zmiňuje více než o stovce ptáků).<sup>33</sup> Středověké prameny tedy preferují živočichy uvedené v bibli a také jejich druhy řadí podle první kapitoly knihy Genesis o stvoření světa. Z toho vyplývají čtyři skupiny: ptactvo a ryby (stvoření pátého dne) a čtyřnožci a plazi (stvoření v šestém dnu).

Dalším zdrojem informací, co se zvířat týká, jsou bestiáře. Měly sloužit jako pomůcka pro kazatele, která usnadňovala výklad bible. Jsou založeny na textu, který vznikl ve 2. století n. l. buď v Egyptě nebo v Sýrii. Spis s názvem „*Přírodovědec*“ („*Physiologus*“) popisoval zhruba čtyřicet druhů zvířat. Překlady do jiných jazyků se šířil po celé západní Evropě a postupem času v něm přibyl další výklad o hadech. Později ve středověku se dále rozšiřoval o poznatky z děl Plinia Staršího, Ambrosia, Solina a Isidora ze Sevilly (560–636) a vycházel v bohatě iluminovaných rukopisech. „*Charakteristic-*

*ké a podstatné pro tyto texty je, že po krátkém popisu každého živočicha, kdy jsou připomenuty některé jeho vlastnosti a projevy chování, následuje alegorický výklad křesťanských mravních zásad.*<sup>34</sup> Z toho tedy jasně vyplývá, že bestiáře měly vzdělávat kazatele, duchovní i umělce k šíření křesťanské nauky a prezentování moralit, které mohli vyvozovat z přirozeného chování zvířat. Zpravidla byly tedy dostupné v kláštorech i školách.

Encyklopedie se od bestiářů liší právě absencí snahy poučit člověka v mravním smyslu křesťanské víry a v upřednostňování koncentrace informací na úrovni tehdejší vědy (což naopak chybí v bestiářích). Popisují se zde proto například i léčivé účinky, magické působení nebo jiný užitek, kterým jsou zvířata či rostliny užiteční. Také u těchto kodexů musíme být opatrnější s názvem „encyklopedie“, protože tento termín je znám až od roku 1525 a vznikl v Anglii. *„Středověk spíše používal označení ‚zrcadlo‘ (speculum, tj. kniha, která – stejně jako zrcadlo – odráží přírodu, veškerý svět obklopující člověka), ‚příroda‘ (natura rerum) či ‚souhrn‘ (summa) apod. Středověké základy tohoto žánru spočívají na Etymologiích Isidora ze Sevilly.*<sup>35</sup>

Encyklopedie byly v pozdním středověku nepochybně velmi oblíbeným žánrem, podobně jako cestopisy. Existovaly také knihy věnované hlavně zvířatům využívaným při honitbách nebo těm, kterých se nějakým způsobem lov týkal. Tak například o sokolnictví, o koních a péči o ně, o rybolovu, různých psích plemenech (hlavně loveckých) a existuje i text výhradně o péči o psy.<sup>36</sup> Reaguje na to i Čech Pavel Žídek, který napsal na přelomu padesátých a šedesátých let 15. století v Plzni „Encyklopedii“, kam zařadil v přírodovědné části hesla jako „pes domácí“, „ohař“, „chrt“, „slídník“, „vyžle“, „věžník“ a „veveřičník“. Z domácích zvířat se větší pozornosti v literatuře dočkal jen vepř, který za to vděčí hlavně své podobnosti člověku. Už během 12. století se objevují v lékařských školách texty věnované anatomii prasete, známé díky prováděným pitvám.

Hesla v těchto knihách mají někdy hodně společného s pořekadly,

úslovími a příslovími, která se udržují dodnes – například „labutí píseň“ nebo „mravenčí práce“, „včelí píle“ apod. Pro jeden malý příklad citace ze Židkovy Encyklopedie („skupina“ červi, heslo 491 – mravenec): „*je malý, černý živočich, který kráčí na mnoha nohou. Je jich několik druhů: vždyť v Indii jsou mravenci velcí čtyři lokty, kteří mají nohy a nehty lidské. V našich krajích jsou velcí i malí mravenci. V létě připravuje, co během zimy spotřebuje.*“<sup>37</sup> „*Šestnácté století je svědkem nového rozkvětu Sum, které se znovu snaží resumovat středověké vědění, avšak přihlížejí jen k prvkům, které od 13. století nabyly větší důležitosti.*“<sup>38</sup>

### **Hrdinské téma, rytířství, turnaje, erby a brnění**

Epocha skutečného rozkvětu rytířství končí již ve 13. století. Poté roste spíše moc měšťanstva a šlechty. Pro nás je ovšem toto téma zajímavé kvůli dekorativní výzdobě tepaných brnění i zobrazování rytířských turnajů jako výtvarného (též symbolického) motivu. Ty totiž byly plné nadměrné výzdoby, která plnila funkci romantickou i dramatickou. Čin archanděla Michaela s mečem se stal prvním příkladem rytířské udatnosti, ale samotná podstata rytířství byla chápána jako původu římského.<sup>39</sup>

Pořádaly se turnaje na nichž se mísily rytířský „sport“ s dvorskou módou, touha po úřadech a poctách, pýcha a láska. Existuje také skupina „devíti statečných“ složená ze tří pohanů, tří židů a tří křesťanů, která se poprvé objevuje v *Slibech práva* (asi 1312) od Jacquese de Longuyon. Eustach Deschamps (1345–1405) přebírá motiv od Guillaumea de Machaut (asi 1300–1377) a píše o devíti statečných mužích ve svých básních a pravděpodobně je to i on, kdo přidal „*devět statečných žen*“. Později na toto téma vznikaly parodie, mezi jejichž autory patřil i Molinet díky svým devíti „*statečným jedlíkům*“. Ještě František I. (1494–1547) se příležitostně převlékal „*po anticém stylu*“, aby představoval jednoho z „*preux*“ (statečných mužů).<sup>40</sup>

V tehdejší době mělo i nošení různých pokrývek hlavy či barev svůj specifický význam, který vyjadřoval společenský stav, hodnosti, radost, bo-

lest i vztahy mezi milenci nebo přáteli. Pokud si to člověk vzhledem ke svému postavení mohl dovolit, tak byly oblíbené výrazné barvy. Jediné, které byly kromě jednoho případu jinak nepoužitelné, byly barvy lásky: zelená, která značila zamilovanost a modrá věrnost. Nápaditost a snaha se zvýraznit jinak než barvami, se projevila třeba při vjezdu Ludvíka XI. (1423–1483) do Paříže roku 1461. Koně hrabat měly zvonce na čabrakách. Tuto módu uvedl u burgundského dvora vévoda z Cléve, který podle toho také získal přezdívku „*Jeníček se zvonečky*.“<sup>41</sup> Také erb a jeho podoba je pro středověkého člověka významná, protože vyjadřuje hrdost, oddanost a pocit souměřitelnosti.

Objevují se zmínky o rytířích, kteří před smrtí oblékají mnišský šat ve snaze přiblížit se ve víře a pokoře poustevníkům a mnichům, aby si tak zajistili spásu před tresty pekelnými. Odchod rytíře od světských radovánek, který se stane poustevníkem, je i tématem *chansons de geste*. Jednoduché gesto zajišťující klid umírajícímu před smrtí se rozšířilo natolik, že už na počátku 11. století píše sv. Anselm (1033/34–1109) hraběnce Matyldě Toskánské (1046–1115): „*Cítíte-li bezprostřední blízkost smrti, oddejte se zcela Bohu, dříve než opustíte tento svět, a mějte pro ten účel vždy tajně při ruce závoj*.“<sup>42</sup> Zbožnost se projevovala v druhé polovině 15. století i konáním poutí k svatým místům.

Ohledně rytířství je zajímavý jeden druh ozdoby brnění, se kterým se setkáváme v pozdní gotice i renesanci. Motiv vznikl sice daleko dříve v Asii, ale občas se objevuje i v Evropě. Jsou to zvířecí nebo lidské hlavy objevující se na brnění a štítech (například na *Ukřižování* Mistra Rajhradského oltáře, kolem 1450) [OBR. 44]. „*Ke konci patnáctého století přicházejí lancknechtí s velkým bubnováním, které bylo převzato z Orientu. Buben se silně hypnotizujícím, nemuzikálním účinkem výstižně označuje přechod od epochy rytířské k moderní vojenské; je součástí mechanizace války*.“<sup>43</sup>

## **Náboženská mystika**

Středověk je sám o sobě prochnut představami, počínaje světskými záležitostmi jako jsou například neexistující stvoření či krajiny, přes záležitosti týkající se lidské smrti, kterou se lidstvo zabývá už „odjakživa“, až po (z toho téměř vyplývající) víru a náboženství. Právě v otázkách víry existují mnohá záhadná a zázračná zjevení a sny, které jsou popsány v bibli, a časem k nim přibývají další texty s popisovanými vidinami z řad světců a mystiků. Pozdně středověký člověk se pravděpodobně rád nechal unášet pestrými představami, které ho ponoukaly vytvářet nové symboly a někdy je i nově chápat. Tak „*vše, co bylo svaté, bylo ztvárněno jako obraz až do nejmenších a nejjemnějších detailů.*“<sup>44</sup>

Například Alanus (1532–1594) popisuje své vize s hrozivými zvířaty, které představují hříchy. Mimochodem téma ctností a hříchů je v pozdním období gotiky velmi propracované. Dionýsius (1403–1471) popisuje dvanáct pošetilostí, které podvádí hříšníka: „*ten klame sám sebe, propadá ďáblu, vztahuje na sebe ruku, neváží si svého bohatství (ctnosti), zadarmo se prodává (zatímco on sám je vykupován Kristovou krví), odvrací se od svého nejbližšího milence, myslí si, že může vzdorovat Všemohoucímu, slouží ďáblu, vyslouží si nepokoj, otevírá si vstup do pekel, uzavírá si cestu do nebes a pouští se cestou do pekel.*“<sup>45</sup> Právě zde je každá pošetlost pečlivě doložena citáty z písma a zobrazena. Tuto řadu Dionýsius rozšiřuje ještě dále sedmi hledisky, z jakých je nutno posoudit váhu hříchu a u některých bodů pokračuje dalším větvením. Sedmička patří k číslům oblíbeným a váže se k němu třeba i sedm proseb Otčenáše, sedm darů Svatého Ducha, sedm blahoslavenství, sedm kajících žalmů, sedm utrpení Krista, sedm svátostí apod. I v buddhismu je morální systematickostí oporou pěstování ctností. Z východu právě pochází také mandaly, které v 15. století v západní Evropě zdomácněly a mimo jiné se v nich schematicky zobrazují právě ctnosti a neřesti (hříchy). Kromě sedmera hlavních hříchů, které mohou být zobrazeny jako sedm zvířat, po nich někdy následuje i sedm nemocí.

Postavám svatých také konkurovaly symbolické bytosti se jmény lid-



ských vlastností, jako je Přetvářka, Láska nebo Štěstěna. Objevovaly se hlavně v literatuře (*Román o růži*), ale v kostelech neměly své místo, jelikož neměly církevní potvrzení své „svatosti“ ani historického charakteru. Zato byly propojeny s osobními lidskými prožitky a s lidskou fantazií. Velkou výjimku v tomto členění, mezi postavami svatými a čistě symbolickými, představuje postava Smrti, kterou bychom v té době objevili ztvárněnou ve výtvarném umění nejen v knihách, ale i na hřbitovech a církevních stavbách.

V symbolice se také objevuje poněkud nezvyklý prvek, a to poukazování hierarchicky vyššího symbolu – náboženského (křesťanského) na nižší – světský. V politice jsou ve třech stavech zpodobeny Mariiny vlastnosti; pět měst, která zůstala roku 1477 věrná Burgundsku, je přirovnáváno k pěti moudrým pannám z novozákonního podobenství. Berme to jako důkaz myšlenky, že světské věci mají navrch a k jejich zkrášlení má sloužit nebeská výzdoba, kterou se zabývali Chastellain (1405/1415–1475) a Molinet (1435–1507).<sup>46</sup> Symbolismus se v těchto případech nakonec stal ješitnou hrou, kde se používala povrchní spojitost myšlenek bez hlubších úvah a spojitosti s pokorou a úctou k Bohu. Ve středověku existoval i velmi silný zvyk vše pojmenovávat, který se dodnes zachoval pouze v případě pojmenování lodí, domů nebo kostelních zvonů atd.<sup>47</sup>

## 4. Typologie pozdně gotických dekorativních výtvarných prvků

### A. Geometrický dekor

#### **Klenební obrazce**

##### **Síťové klenby**

Mají pravidelný rastr složený hlavně z kosodélných tvarů, vznikají vzájemným šikmým protínáním žebor. Později se do středů kleneb vkládala žebra tak, aby vytvářela tvar hvězdic – klenby hvězdicové (hvězdové), tzv. „podunajského typu“. Vznikaly v kraji na rozhraní Horních Rakous, Salcburska a Bavor. Architekti vkládali do kleneb čtyř, šesti i osmicípé hvězdice tak, aby se zrušil souvislý běh diagonálních žeborních pasů. Tuto klenbu použil k zaklenutí kaple sv. Kateřiny v dómu ve Štrasburku (po 1492) architekt Jakub z Landshutu († 1509). Ta má tenká žebra a tvary založené většinou na protínání kruhových útvarů. Staršími klenbami Landshutovými se inspiroval například olomoucký sochař a stavitel při stavbě kněžiště olomoucké radniční kaple sv. Jeronýma (dokončeno 1488). Jde o jeden z nejčasnějších příkladů podunajské klenby u nás. Od osmdesátých let 15. století v Podunají vznikala další typ – „klenba švábská“. Vracela se k síťovým vzorům a nově přidávala další žebra do klenebních polí. Klenby nemají centrum, ale jsou to monotónní husté sítě. Další variantou je „skáková klenba“, která nemá opěráky a pilíře v jedné rovině a tímto způsobem vzniká určitá nepravidelnost v klenebním obrazci.

##### **Kroužené klenby**

Žebra mají tvar křivek, které krouží na ploše klenby obrazce kruhových a elipsových tvarů. Kroužená klenba se již užívala v Sasku a Francích, oblasti rakouské a bavorské, ale ty zůstávaly v úrovni prostých kleneb síťových. V Českých zemích se objevují ve vší své dokonalosti za vlády krále

Vladislava Jagellonského, kdy se stal dvorním architektem Benedikt Ried (1454–1534/1536). Ten vytvořil krouženou klenbu ve Vladislavském sále na Pražském hradě (dokončeno 1500 – ale nejspíše spadly některé klenební konstrukce po dokončení, a tak byl sál znovu vyklenut a dokončen roku 1502) [OBR. 1]. Na této stavbě, kde se již pozdně gotický sloh mísí s ranou renesancí, vytváří i klenbu šnekového schodiště s půdorysným motivem „větrné růžice“. Tento motiv poprvé použil již Arnold von Westfalen († 1480) na svém šnekovém schodišti v Míšni v Albrechtsburgu v klenbě sklípkové o třicet let dříve.

Sklípkovou klenbu Ried nikdy nepostavil, ale v klenbě trojlodí kostela sv. Mikuláše v Lounech (1520–1538) se o něco podobného pokusil. Klenba se sice neprostila od žeber, ale klenební pole mezi nimi svým vzdušným připomíná hru světla a stínu kleneb sklípkových. Mezi těmito stavebními zakázkami pracoval Ried v dalším významném českém městě – Kutné Hoře. Zde dokončil po Matěji Rejskovi (síťová klenba v presbytáři, 80. léta 15. století) klenbu nad trojlodím chrámu sv. Barbory (po 1512). Klenba je opět kroužená a z vnějšího pohledu na chrám uvidíme další typické pozdně gotické řešení – „stanovou střechu“.

### **Vějířové klenby**

Vznikly v Anglii. Klenba je vytvářena nálevkovitými vějířovými kalichy, které vybíhají z protilehlých stěn a uprostřed se většinou spojí. V jednodušném prostoru tak střetnutím klenebních výběžků vznikají profily podobné tvaru „velkého okna“. Vše se zdokonaluje v tudorském stylu, kdy se do průčelí chrámů toto „velké okno“ vkládá. Kazetová pole dělí pruty, které pokrývají rastrovitě plochy stěn, pilíře a obložení portálu. Hlavice, jen zřídka vyzdobené sochařsky, jsou často osmiboké, profilované, někdy s geometrickými jednotlivými listy ve výžlabcích říms a archivolt.

Tudorský styl, který je v Anglii zastoupen například *Královskou kaplí* v Cambridgi (1466–1515) má vějířovou klenbu nejvyšší dokonalosti, objevují

se zde „krajkové“ visuté svorníky, ale také už skrovné renesanční vlivy.

### ***Klenby s přetínavými žebry***

Tyto klenby mají původ v Podunají (architekt Ulrich Pessnitzer z Burghausenu). U nás je prvním příkladem Riedova klenba jezdeckých schodů na Pražském hradě s motivem větrné růžice, ovšem je ještě spojená s klenbou krouženou (dokončeno 1500). Po roce 1505 ale tamtéž Ried vytváří klenbu Ludvíkova paláce, kde už se síť žeber „potrhaly“ a vznikla klenba přetínavá. V místech spojení se žebra rozštěpují na vidlice a vzájemně se do sebe zaklesávají [OBR. 3].

Žebra mohou také napodobovat seschlé větve, být vyžlabená (na koncích tordovaná), nevyklučují se ani visuté svorníky či jiné dekorativní řešení. Existují i žebra, která se sice nepřetínají, ale jsou „snýtovaná“ či propojená jakoby hřebíky apod. Architekti schválně stavěli už předem se rozpadající, roztřesené klenby, které působí dojmem, že byly dodatečně vyspravovány.

### ***Sklípkové klenby***

Byly poprvé použity v *zámku saských kurfiřtů v Albrechtsburgu* v Míšni (Sasku) a jejich autorem byl architekt Arnold von Westfalen [OBR. 2]. Mezitím, co ostatní architekti vymýšleli složitě kroužené klenby nebo co nejiracionálnější efekty, jako rozlámaně, snýtovaně či poslepovaně působící žebra, Arnold od žeber zcela upustil a vyměnil je za hru světla a stínu „sklípků“ v klenbě.

Ovšem jako každá novinka mají i tyto klenby své, od ostatních méně odlišné předchůdce. Například *klenba předsíně kostela P. Marie ve Stralsundu* – kostel se stavěl v letech 1384–1440 a pokud klenba není pozdější, tak zde žebra sice zůstávají, ale motiv vzdušných polí mezi nimi tu je velmi dobře znatelný. Někdy jsou na sklípkových klenbách ponechána úzká hřebíkovitá žebra (například v *kapitulní síni františkánského kláštera v Kadani*, kolem 1490) nebo byly v těchto místech natřeny barvou. Také se uplatňoval

například na sloupech dekor tzv. „sklípkování / diamantování“ což bylo podobné klenbám, pouze jemněji provedené a plošné.<sup>48</sup> Václav Mencl uvádí, že se sklípkové klenby rozšiřovaly ze Saska „do severních Čech a odtud do Čech jižních, na jižní Moravu a pernstějnské východní Čechy, kde všude dožívají do čtvrti 16. století, rustikalizují se na stavbách měšťanských domů v prosté klenby hřebínkové“.<sup>49</sup>

### **Iluzivní nástěnná malba**

Může se vyskytovat mezi žebry klenby a tím doplňovat jejich bohatost. „Grisaille“ je dekorativní malba bílou v černé a zejména šedou do šedé užívaná v pozdní gotice a renesanci. U nás najdeme pozdně gotický příklad grisaille v Jihlavě na klenbě kostela *P. Marie u kláštera minoritů* (1508) [OBR. 10]. Iluzivní malovanou architekturu najdeme například v závěru *hradní kaple na Křivoklátě* za oltářem (1522). Oltář dokresluje v pozadí malba zlaté architektury na modrém podkladu, která dotváří velkolepý koncept celé pozdně goticky upravené kaple [OBR. 9].

### **Architektonické články**

#### **Stáčené / tordované články**

Tento druh výzdoby není vynálezem pozdní gotiky. Původně se objevuje už ve stylu románském v podobě tordovaných sloupů, poté se poněkud vytrácí a ke konci 15. století prožívá svou „renesanci“. Přímo řadu pozdně gotických stáčených sloupů bychom našli v *pohřební kapli dómu Nanebevzetí P. Marie v Eichstättu* (1480–1510), kde dva z nich mají dokonce své jméno – „Točený sloup“ a „Krásný sloup“. Stáčený sloup, který nechal vytvořit kupec Jan Smíšek na *Hrádku v Kutné Hoře*, nese arkýř zdobený sešchlými větvemi, listy a zvířátky (po 1490) [OBR. 7]. I Arnold von Westfalen ozdobil rohy patek sloupů v *sálu kurfiřtského paláce v Míšni* tordovaným motivem.

Umělci se neomezují místem využití tohoto prvku, a tak ho nalezneme dokonce i v klenebních žebrech, svornících a výjimkou nejspíš není ani stáčené prostorové žebro ve tvaru osekane větve. Tyto prvky pohromadě použil Jiří z Maulbronnu na *klenby děkanského kostela Nanebevzetí P. Marie v Mostě* (1518–1549) [OBR. 4]. V Sasku v *kostele P. Marie v Pirně* se nachází zase stáčené prostorové žebro „Hoblina“. Možná se těmito články inspiroval i Anton Pilgram, když v Brně na *portál Staré radnice* vytvořil stáčenou (zvadlou) střední vrcholovou fiálu [OBR. 6]. V Brně měli od Antona Pilgrama ještě jednu památku inspirovanou tímto prvkem. Dvojité šnekové schodiště v kostele sv. Jakuba, které bylo bohužel v 19. století zbouráno a nahrazeno neogotickým. Dnes najdeme velmi podobné v Olomouci v *kostele sv. Mořice* od Mistra Mikuláše (1540) nebo v Rakousku na *hradě ve Štýrském Hradci* (kolem 1500) [OBR. 5].

### ***Oblouk ve tvaru oslího hřbetu (lodní kýl)***

Motiv lodního kýlu se objevuje ve Španělsku, které v té době bylo námořní velmocí a používali zde velmi často k výzdobě motivy týkající se moře a mořeplavby. Pěkný příklad je v *ambitu kostela ve Valladolidu*. Na zdejším ochozu spojují vždy dva sloupy v horní části čtyři půlkruhové oblouky, které vytvářejí ornament ve dvou směrech. Motiv oslího hřbetu se objevuje nejen v tvarosloví oken, portálů, ale i u baldachýnů jako například u Clause Slutera na *Pomníku burgundského vévody Filipa Smělého* na portálu kartouzy v Champmol u Dijonu (1389–1406) nebo u Matěje Rejska (před 1450–1506) z Prostějova na *Prašné bráně v Praze* (1478–1488). Ten použil motiv oslího hřbetu i u výzdoby pomocí tzv. „slepých kružeb“ na *kašně v Kutné Hoře* (1493–1495) [OBR. 11]. Také zde použil další pozdně gotický motiv – kolčí štítky.

Mikuláš Gerhaert z Leydeny na *Epitafu kanovníka v kapli sv. Jana ve štrasburském dómu* (1464) dokonce v horní části reliéfu pod obloukem ve tvaru oslího hřbetu znázornil krouženou žebrovou klenbu v perspektivním

zkreslení. Benedikt Ried použil oslí hřbet jak u *portálu lodžie Jezdeckých schodů na Pražském hradě* (před 1500), tak i později jeho huť na *portálu kostela sv. Mikuláše v Lounech* (1520–1538), kde se oblouk mírně vyklání svou špičkou ven a vytváří nad vchodem do kostela jakousi stříšku.

### **Záclonová okna / draperiový oblouk**

Tento typ zakončení oken použil Arnold Vestfálský († 1482) na *Albrechtově paláci v Míšni* u oken kruhového schodiště při dvorní stěně paláce (mezi lety 1470–1482). Tato okna jsou záclonovitě (střechovitě) ukončena a měla na vnějšku omítkové rámování s liliemi na hrotech (autor se zjevně inspiroval na starších středověkých formách).<sup>50</sup>

### **Kružby a rozety**

Kromě Německa, kde byla jako stavební materiál většinou používána cihla a také tvar kružeb byl jiný, se velmi často v pozdní gotice používal jako vzor flamboyantní styl. V Anglii byl už známý od konce 13. století, ale k prosazení mu pomohlo až anglické obsazení Francie v první třetině 15. století. Název je odvozen od vzájemně do sebe vplývajících, často kmitavě působících forem kružby. S tímto plaménkovým stylem se objevily i „srdčité motivy“ v kružbách oken (například *okno arkýře olomoucké kaple sv. Jeronýma v Olomouci*, dokončeno 1488).

### **Sedátkový portál**

Za raný příklad tzv. „sedátkového portálu“ se považuje *hlavní portál míšeňského probošství* (1497–1503, pravděpodobně je tvůrcem Mistr Kilián),<sup>51</sup> který se stal pro Míšeňsko a jeho okolí typem velmi frekventovaným, prodávajícím slohové změny od pozdní gotiky přes renesanci až k manýrismu 17. století.<sup>52</sup> U nás se nachází sedátkový portál například na *hradě v Miroslavi* (kolem 1531) [OBR. 12]. Ten je pravděpodobně inspirován monumentálním portálem od Hanse Wittena (1504–1505, dokončen Franzem Maid-

burgem 1525) [OBR. 13], který se nalézá v *klášterním kostele benediktinů v Saské Kamenici (Chemnitz)* nebo kresbou Albrechta Dürera (1471–1528) z let 1504–1505.<sup>53</sup>

I když portál Hanse Wittena (1470/1480–1522) a Franze Maidburga (1480/1485–1533) není sedátkový, i tak se velmi shoduje se zredukovaným miroslavským, a to hned v několika bodech. Půlkruhový portál Miroslavský má dvě postavičky putti v nadpraží, které jako andílky umístil Witten na podobné místo v nejvrchnějším patře. Ti v Saské Kamenici vyrůstají od pasu jako plody stromu z okvětních kalichů. Tyto kalichy mistr v Miroslavi tvarově zjednodušil a andílkům v nich zůstává pouze jedno chodidlo. Ve spodní části jsou v Sasku dva erby v půlkruhovém nadpraží, které má český portál umístěn ve cviklech. Hlavní kostru tvoří u obou polosloupky z osekáných větví a v neposlední řadě mají oba po stranách v patách dva lvy, kteří u menšího portálu nesou sedátka.

### ***Geometrické prvky v ornamentu***

#### ***Diamantování***

Ornamentální prvek, který je tvarově velmi podobný sklípkovým klenbám. Objevuje se jak v jemnějším síťovaném uspořádání, tak i ve větším měřítku s většími rozestupy negativně promítnutých hranolů ve tvaru diamantu. Ty působí hruběji a zpravidla jdou více do hloubky (mají hlubší „sklípky“) čímž logicky dochází k většímu kontrastu světla a stínu. Diamantování jako pozdně gotický ornament bylo používáno později než první sklípkové klenby (od osmdesátých let 15. století) a není zcela jasné, nakolik se tyto dva motivy navzájem ovlivňovaly. Diamantování se nachází například na arkýři biskupského paláce v Salcburku (1492) nebo u nás na západním portálu kostela sv. Jana Křtitele v Žumberku (kolem 1510) [OBR. 14].

#### ***Kuličky – růžencové korálky***



Ornament, který je dále používán i v renesanci. Je to hlavně díky obrazům a reliéfům *Růžencových Madon*. Uvedeme-li příklad, tak v Olomouci nalezneme malované korálky růžence na žebrech *klenby v kapli sv. Jana Křtitele*, která byla přistavěna k románskému paláci Jindřicha Zdíka v letech 1435–1441 (fresky z dvacátých až třicátých let 16. století znázorňují *Olomoucké nebe* s českými a olomouckými patrony). Malovaný ornament se také objevuje na nástěnné malbě *Růžencové Madony* v bernardinském kostele Neposkvrněného početí P. Marie v Olomouci (1500). Zde v několika plánech (dva pásy výjevů Radostného a Bolestného růžence, pod nimi P. Marie jako Assumpta a současně Ochránitelka, kterou adorují vlevo příslušníci církevního a vpravo světského stavu) mají všechny hlavní postavy růžence na krku či v ruce a jednotlivé části jsou vodorovně odděleny pásem plasticky (iluzivně) malovaných korálků [OBR. 15].

Skutečný korálkový růženec použil Veit Stoss (1448–1533) u dřevěného polychromovaného oltáře se *Zvěstováním P. Marii* z let 1517–1518 v kostele sv. Vavřince v Norimberku. Výjev je rámován girlandou v podobě zavěšeného růžence [OBR. 16].

### **Jeptiška**

Lomený střední díl okenního záklenku spolu s postranními segmenty vyvolávají dojem postavy s kapucí – jeptišky. V gotice se jedná o trojlisté kružbové zakončení okna nebo portálu a v pozdní etapě se tento motiv objevuje mnohdy spojen s plaménkovou gotikou například v kružbách oken a rozetách, nebo jako zdobný ornament v linii na schodištích. Takto tento motiv použili na dvojitém točitém schodišti na *hradě ve Štýrském Hradci* (Rakousko, kolem 1500) [OBR. 5]. Nebo jeptišky vytváří plaménkovitě stáčený dekor výplně zábradlí schodiště s volnými průhledy u *svatoštěpánské kazatelny ve Vídni* od Antona Pilgrama.

### **Kolčí štítek**

Štíty jako takové nesený v levé ruce chránily proti bodným ranám i šípům. Kolčí štít neboli terč, se svým specifickým tvarem, se vyskytuje pouze v pozdní gotice (v heraldice a v architektuře jako zdobný prvek). Svůj úkol plnil při rytířských turnajích a poznáme jej proto podle vybraného důlku na dřevci.

Jako ornamentální prvek v architektuře jej použil Matěj Rejsek na *kašně v Kutné Hoře* nad slepými kružbami ve tvaru oslího hřbetu [OBR. 11]. Na nároží *zámku v Chomutově* (1520) se objevuje jako znak Beneše z Veitmile držen tlapami dvou lvů.

### ***Růžice a mandaly***

Počátky v křesťanské ikonografii jsou z karolinské doby, kde nalézáme evangelijní a starozákonní výjevy, různé symboly a alegorie zasazené do směrových růžic, planet a zvěrokruhu. Vychází částečně z helénismu a v některých aspektech navazují na budhistická témata. „*Orientální formy jsou ostatně uplatněny také v nejstarších známých kompozicích s náboženskými postavami hierarchicky uspořádanými do řady medailonů. Ty pochází z oblasti, kde se střetával buddhismus s íránskou kulturou a kudy procházely cesty spojující Čínu a Indii s Blízkým východem, tj. z oblasti dnešního Afghánistánu.*“<sup>54</sup> Důkazem je kosmografická kompozice se stovkou Buddhů z Kakraku (první polovina 5. století), „*připomínající hodiny s bezpočtem ciferníků vepsaných jeden do druhého. Tyto ciferníky tvoří aureoly sta buddhů.*“<sup>55</sup> V Tibetu a Japonsku se tyto obrazce nazývají *mandaly*, japonsky *mandary*. Kolem středu, kde je hlavní božstvo, je rozmístěno na desítky nezníčitelných bohů a symbolů.<sup>56</sup>

Od 15. století se u nás na západě stávají z různých kruhových vyobrazení právě tyto mandaly. V nich se vyobrazují příběhy z evangelia, Ráj, Svatá trojice, P. Marie, sv. Anna, alegorie Radosti, Bolesti, Vítězství nebo Neřesti, Hříchy (smrtné i s pomocníky) a Ctnosti atd. Mandaly bývají rozděleny nejen na několik okruhů postupně se navršujících od středu do

stran, ale také paprskovitě dělí kolo přímkami vybíhajícími ze středu na několik dílů jako koláč. Toto zobrazení systematicky uspořádává například ony ctnosti a hříchy, které takto zobrazeny ukazují vztahy mezi sebou, se svými protějšky a další souvislosti. Zároveň působí jistým magickým dojmem třeba na mandale *Hříchy a ctnosti* z Norimberka (kolem 1490) s uprostřed zobrazenou Nejsvětější Trojicí, nahoře Stromem poznání s Adamem a Evou a ve čtyřech vnějších rozích je scéna Posledního soudu, Mojžíš s Desaterem, Zmrtvýchvstání Krista a Ježíšek v jeslích. Jedno z nejznámějších zobrazení sedmi hříchů je od Hieronyma Bosche, je pojato nověji zasazením výjevů přímo do reálných krajin a prostředí, které jsou však pořád zakomponovány do růžice s „okénky“. Z jiných témat známe vyobrazení *Radostí a vítězství P. Marie* v mandale od W. Trauta (kolem 1490) nebo Kolo života, které se objevuje na rytině *Zrcadlo moudrosti* z Norimberka (1448).

### ***Aureoly, mandorly, člověk v baňce a zemská sféra***

Motiv pocházející podle Baltrušaitise z dalekého východu (zmiňuje se o Tibetu a Číně) se v Evropě objevuje u Rogiera van der Weyden (1399/1400–1464) a od poloviny 15. století stále častěji. V počátcích jde o vystřídání zlatených, zářících a neprůhledných nimbů svatozářemi svatých, které mají pouze okrajové linky obkreslující kruhový tvar s vnitřním ničím nerušeným průhledem na pozadí obrazu. Zde je nutno dodat, že se tento zdobný prvek nachází asi jen v malířství. Matthias Grünewald (1470–1528) namaloval *Madonu ze Stuppachu* (1502–1508) s Ježíškem na klíně a „duhovou“ svatozář (obrys kulovité svatozáře vytváří na pozadí v krajině duhu na obloze). Dalším umělcem, který tento symbol často používal ve svých obrazech, je Hieronymus Bosch. Průzračná koule pokrývá celou zadní stranu křídel triptychu *Zahrady pozemských rozkoší* (kolem 1500) a objevuje se několikrát i uvnitř.

Joseph du Chesne (1544–1609) píše ve své alchymistické knize: „*Je to křišťál nebo kvintesence vody, či jim podobné průzračné těleso nevídané*

krásy“,<sup>57</sup> čímž částečně popisuje i ony křišťálové koule. Ty také někdy zobrazují celý svět, někteří lidé se jím snaží projít, aniž by se museli ohnout či se plazit po kolenou. Zobrazil to Pieter Brueghel starší na obraze *Flámských přísloví* (1559). Tady se motiv zase opakuje i několikrát a jsou zde nakupeny na jedné scéně desítky přísloví. Také na obraze *Misanthrop* uzavírá do koule zloděje, který krade váček s penězi [OBR. 17]. Ve flámském umění koule obsahují i postavy ďáblů (opět Brueghel na obraze *Bláznivá Markéta*). U Bosche a Brueghela bychom měli zmínit i skutečnost, že v jejich díle je shrnuta středověká mytologie a folklór.

### **Oživlé předměty (nádoby)**

Tento motiv se podle Baltrušaitise objevuje se západními vlivy v podobě například antické *kanily*, která se však ve flámských bestiářích šíří v demonizované podobě doplněné o celá těla zvířat nebo lidí [OBR. 18], jak je můžeme vidět na *Pokušeních z Dálného východu*.<sup>58</sup> Objevují se často na obrazech Hieronyma Bosche.

## **B. Vegetabilní dekor**

### **Seschlé listí (rozviliny)**

Rozviliny v pozdní gotice nejsou sice novinkou, ale mění se jejich podoba, která se snaží dosáhnout expresivního výrazu seschlého a pokrouceného listí. Jako zdobný prvek se rozšířily (včetně architektury, kde se používaly už v rané gotice) i na oltáře, konzoly, chórové lavice, monstrance, nábytek, iluminace nebo rámy obrazů.

Raný příklad spletence větví a listů je *Listová konzola* z Kolína nad Rýnem (Jindřich Parlér, kolem 1390), kde spletené větvičky vytvářejí na ženské hlavě čelenku, která se rozvíjí a rozvětňuje i s listy, takže vytváří nad hlavou vrchní plochu konzoly. Velký rozdíl ve vývoji je znatelný u mladších rozvilin, například na kamenném reliéfu umístěném nad vstupním *portálem hradu Křivoklát* (před 1516).<sup>59</sup> Na reliéfu stylizované listoví pokrývá jednoduše a hustě celou zadní plochu, obklopuje královský český znak a vynáší do horních rohů dvě iniciály královského „W“ na korunovaných erbech [OBR. 21]. Silně stylizovaný ornament, který se podobá listí, nalezneme dále přímo na podobných královských iniciálách „W“ a „L“ Jagellonců Vladislava (1456–1516) a Ludvíka (1506–1526) na *chórovém poprsníku v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře* (kolem 1516, huť Benedikta Rieda). Ornament, napodobující listy, se neproměňuje pouze v závislosti na čase, ale také velmi záleží na zemi, kde se vyskytuje [OBR. 20].

### **Krab, křížová kytka a vimperk**

Krab je plastický dekorativní prvek ve tvaru stylizovaného listu, klasicky umístovaný v pravidelných rozestupech na hrany štítů, fiál a helmic věží. Křížová kytka završuje věže, fiály a štíty – otvírá se ve tvaru kříže jako květ a je složena ze stylizovaných listů. Vimperk představuje štít nad oknem nebo dveřmi gotické stavby a bývá zdobený kraby a kružbou, zpravidla ukončený fiálami na vrcholu i po stranách. U všech uvedených dekorativních prv-

ků, které provázejí vývoj gotické architektury již od jejích raných počátků, se v pozdně gotickém období setkáváme právě s využitím expresivní formy podání v podobě seschlého listí, „zvadlých“ fiál a tordovaných nebo pokroucených a jinak deformovaných prvků.

### ***Postavičky vyrůstající z rostlinných úponků***

#### ***(pletence se zoomorfními nebo antropomorfními motivy)***

Hlavičky i téměř celá lidská těla, zvířecí a fantaskní tvorové velmi často vyrůstají z úponků jako plody rostlin. Tento motiv se někdy objevuje v husté spleti větví a rostlinných obrazců, takže oko diváka se musí soustředěně zahledět, aby mohlo najít všemožné motivy, které by v přírodě jen těžko hledal. Například na severním *portálu kostela P. Marie ve Cvikově* [OBR. 22] z let 1506–1513 se na konci větvičky objevuje hlavička s oslíma ušima (nejspíš blázen). Kromě dalších lidských hlaviček jsou ve větvích opice, hlodavec, ještěrka, ptáček a jedna fantaskní hlava zůstává napůl skryta ve struktuře kůry. Jsou tu i přeříznuté oprátky a lebka, které očními důlky prolézá had. Ne vždy tento druh výzdoby musí působit tajemně a chaoticky. Například na *portálu Hanse Wittena v Saské Kamenici* působí téměř přirozeně [OBR. 13]. Z okvětních kalichů zde vyrůstá pět polopostaviček andílků, kteří hrají na píšťaly (1504–1505, dokončeno 1525 Franzem Maidburgem).

### ***Osekané větve***

Nejobvykleji se větve používaly místo klenebních žeber či jako orámování malířského nebo sochařského díla (rámy, baldachýny a konzoly). Proměna žebrové klenby v naturalistické větvoví s řapíky a lupeny byla provedena již na počátku 15. století neznámým umělcem v *Burgundském paláci (Hôtel de Bourgogne)* v Paříži,<sup>60</sup> hojněji používaným a známým prvkem se ale stala až koncem 15. století. Oproti tomu si pozdně gotický mistr dokonalé, v kamenu tesané iluze větví, pařízků, sloupů ve tvaru kmene stromu (někde nalézáme i detaily jako zářezy pily, suky, seschlé praskliny nebo napadení hni-

lobou) bere do rukou, aby jimi nahradil v architektuře kamenné krajky, zdobená žebra, apod.

Vynikajícím příkladem je *Vladislavská oratoř* v chrámu sv. Víta na Pražském hradě (1490–1493) od Hanse Spiesse (kolem 1450 – 1511) s pruty žebor a ornamentální výplní ploch v podobě osekáných větví, mající na nároží poprsnice s motivem stáčených prutů a s výrazným motivem visutého svorníku [OBR. 8]. Na kroužené *klenbě v kostele P. Marie v Ingolstadt* (kolem 1500) jsou visuté svorníky jako osekané pařízky. Další možnost využití je zdobení vrchů reliéfů i deskových obrazů, jakési „zastřešení“ hlavní postavy větvovým baldachýnem. Na výzdobě portálů se větve splétají, nahrazují rovné pilastry a spojují v architektonickém a sochařském celku rostlinné, zoomorfní i antropomorfní motivy.

Později bychom podobná díla s osekánými větvemi v pokleslé podobě našli v jiném významu. Nejde už o iluze skutečných větví, například v kameni, jako tomu bylo u pozdního období gotiky, ale jsou použity skutečné větve (někdy bez kůry, samorosty). Například v *kapli sv. Huberta v Karlově Studánce* z let 1757–1758 jsou novodobé lavice, jež mají místo přední výplně spleť samorostů bez kůry. Na náhrobcích 19. století se objevují kamenné kříže napodobující dřevěné kříže z osekáných špalků, či dokonce osekáný kmen s kořeny na skále, jako je tomu například u neogotického *náhrobku rodiny Zychovy a Tumovy* z druhé poloviny 19. století na jičínském hřbitově). Někdy také osekané větvičky rámují nápisovou desku náhrobku.

## **Stromy**

### ***Okvětní kalichy u stromů, předchůdci pozdně gotického stromu Jišajova / Jesseho (Indie a Evropa)***

Okvětní kalichy v Indii, o kterých bude řeč, se týkají lotosových květů, na kterých většinou sedí bohové. Sem patří strom Buddhův a Višnuův. Jejich vliv na evropskou podobu stromu Jišajova odvozuje Baltrušaitis hned z ně-

kolika skutečností. Tomuto vyobrazení dal podnět k zobrazování biblický text z proroctví Izajášova (11, 1–3): „A vzejde proutek z pařezu Jišajova a výhonek z jeho kořenů vydá ovoce. Na něm spočine duch Hospodinův.“ Na základě této zmínky se ve starověkých zobrazeních představuje Jišaj jako stojící muž se stromem na dlani či hlavě anebo je zobrazen dokonce jen vedle něj. Tradiční kompozice ležícího Jišaje se stromem vyrůstajícím mu z boku vznikla ve 12. století a v menších obměnách se drží až do období pozdní gotiky.

Baltrušaitis se domnívá, že na tuto ikonografickou předlohu měl vliv právě Višňův lotosový květ, který ležícímu božstvu vyrůstá z břicha. Na lotosovém květu sedí buď samotný Bráhma, nebo se rostlina větví a plodí tři božstva. Téma se v Indii, Barmě a Kambodži objevuje už v 6. století. Jako další významný vliv se projevuje způsob zakončení. Králové již nerostou přímo z větví, ale z okvětních kalichů, které jsou nápadně podobné lotosům z Indie. Najdeme je na *portálu na katedrále v Rouenu* (1511–1532), ve Wormsu [OBR. 23–24], v Sensu i jinde a třeba i na *portále od Hanse Wittena a Franze Maidburga v Saské Kamenici* z počátku 16. století, kde vyrůstají postavičky andílků hrajících na hudební nástroje z velmi podobných květů [OBR. 13].

### ***Strom Jišajův / Jesseho***

Podle proroctví popsaného v bibli Jišaj (Jesse) zplodí judského krále, z něhož vzejde Marie, která porodí Krista. Jde tedy o Kristův rodokmen, který byl v takzvaném *Korunovačném evangeliáři* českého krále Vratislava (1085) vyobrazen s 54 postavami od Abrahama po Krista. Na rodopisném stromě, který má nejčastěji znázorňovat vinný keř, se objevují postavy Adama a Evy, proroků, patriarchů, Ecclesie (personifikace křesťanské církve nebo Nového zákona), Synagogy (personifikace židovské komunity či Starého zákona), Krista, P. Marie a případně výjevy Zvěstování, Narození či Ukřižování. P. Marie je Tertullianem nazývána „*proutkem z kořene*“ rodu Davidova



a její syn Ježíš je považován za „květ proutku“, což se nakonec projevilo v ikonografii tohoto námětu. Samotný „praotec“ Jišaj (Jesse) většinou leží a strom znázorňující Kristův rodokmen mu vyrůstá z boku.

Jedno z prvních vyobrazení se objevuje v raném středověku v *Code-xu aureu* (kolem 810, Alba Julia v Rumunsku), iluminovaném v klášteře v Lorschu a získává oblibu na počátku 12. století. Po *vitraji v Saint-Denis*, kterou nechal vyhotovit opat Suger (1081–1151), se ihned objevuje v Char-tres (kolem 1145) a šíří se dál. Například na miniatuře z druhé poloviny 12. století (rukopis *Chval svatého Kříže* Hrabana Maura) je Jesse zobrazen s Davidem, Marií a Kristem, kteří vychází přímo z něj a úplně nahoře je Duch svatý. Dále je také ale obklopen Ezechielem, Sibylou, Šalomounem, Abakukem, Danielem, Janem Křtitelem, Izajášem a Sofonjášem.<sup>61</sup> Velkou oblibu motiv získal právě v období pozdní gotiky.

Rodokmen můžeme objevit i v jiném provedení než ve skle nebo knižní iluminaci. Často se jedná o dřevořezbu, která je pro interiér kostela obvyklým materiálem, a to se týká hlavně oltářů. Ovšem Jesse nebývá hlavním výjevem, ale často je umístěn v predele. I u nás takový existuje v kostele *sv. Havla na Zbraslavi* (20. léta 16. století). Jišaj leží na boku v predele spolu s králem Davidem vyrůstajícím mu z boku a ve vedlejších částech oltáře pokračuje strom ve dvou sloupcích dále. Někdy úponky stromu Jišajova pouze obíhají část nebo celý rám oltáře a výjev tím získává poněkud dekorativní charakter. Nalezli bychom to v *dómu sv. Viktora v Xantenu*, kde Jišaj leží s podepřenou hlavou, spí se zavřenýma očima (uprostřed spodní části rámu oltáře) a úponky, které vyrůstají z jeho boku, vytvářejí rám ve tvaru čtverce. Postavy králů jsou různě zamotány do rozvilin a rovnoměrně rozmístěny dokola. V *Kleve na mariánském oltáři kostela Nanebevzetí P. Marie* je výjev umístěn do zasklené predely oltáře, kde je znázornění Jesseho posunuto již dál. Jišaj totiž sedí na trůnu, rukou si podpírá hlavu, klíží se mu oči a pomalu usíná (právě ve snu mu má vyrůst z boku strom). Ovšem kmen stromu vyrůstající z jeho boku nenalezneme. Prostor nad téměř spí-

cím mužem není ani vyplněn větvemi stromu, ale má nad sebou baldachýn. Dvě silné větve se totiž objevují pod trůnem, odkud vyrůstají každá jedním směrem. Na nich stojí po stranách asi dva proroci, pak sedí dva králové (jeden je David s harfou) a na koncích jsou dva muži odění v kněžských hábitech s knihami v rukou. Neobjevuje se zde více králů a ani sám Kristus. P. Marie je ale vyobrazena na samotném oltáři nad predelou a pravděpodobně se tam bude nacházet i sám Kristus. Na *oltáři ve špitálním kostele sv. Du-cha v Lübecku* sice Jesse taky spí na trůnu, ale strom mu vyrůstá směrem nahoru z hrudi.

Obvyklé u všech těchto stromů je, že se jako první v rodokmenu („na stromě“) téměř vždy objevuje snadno rozeznatelný král David hrající na harfu. Například v rukopisu *Holandské bible* (kolem 1425) se král David objevuje dokonce jako jediný z králů celý – ostatní mají jen hlavy, jakoby jim vyrostly na stonku vyrůstajícím z Jišaje. P. Marie má také celé tělo, ale je nepatrně zmenšena oproti spícímu Jišajovi. David vypadá, jako by hrál Jessemu na harfu ukolébavku přímo do ucha.

Spícího muže se stromem „v boku“ použil sochař i pro výzdobu *tympanonu portálu na katedrále v Rouenu* (1511–1532), kde se strom bohatě rozvětňuje a konce haluzí jsou zakončeny „okvětními kalichy“, na nichž stojí či klečí králové a na vrcholku strom zakončuje pravděpodobně P. Marie (většina hlav u soch již chybí). Podobný svou velikostí a řešením je i Jesseho strom v *katedrále ve Wormsu* (1483), který se liší pouze tím, že jediná P. Marie (kromě Jišaje) je celá a ostatní králové „vyrůstají“ z kalichů stromu pouze jako polopostavy [OBR. 23–24]. Většinou jim větvení vytváří kruhový rám, který zobrazuje vladaře jakoby v medailonech. Mezi nejexpresivnější vyobrazení patří *Strom Jesseho* Heinricha Douvermanna [OBR. 25] na oltáři Sedmibolestné P. Marie v *kostele sv. Mikuláše v Kalkaru* (1521), který působí dojmem, jako by Jesse spal již po léta a mezitím zarostl ve změti větví a listů. Výhonky, kořeny, větve a listy svým složitým prorůstáním vyvolávají dojem pralesa. Téměř miniaturní Strom Jišajův nalezneme v *jižní lodi kated-*

*rály v Lincolnu*, který je vměstnán do jednoho svorníku klenby, objevuje se zde ležící Jišaj a mezi větvičkami je král David hrající na harfu s dvěma muži po stranách, kteří drží nápisové pásky.

Jako zvláštní podání se také jeví dílo Geertgena tot Sint Jans (1455/1465–1485/1495), který namaloval obraz s touto tematikou. Za povšimnutí stojí fakt, že malíř byl natolik realistický, že králové působí jako nezbední kluci, co vylezli na strom a posedávají ve větvích, nemajíce zrovna nic lepšího na práci. Ani si nijak významněji nevšímají přítomnosti P. Marie, která trůní s anděly na vrcholku stromu. Obraz již částečně působí renesančním dojmem použitím architektury v pozadí a použitím perspektivních zkratk. Prvek hlav králů vyrůstajících z větví Jišajova stromu je na *retáblu sv. Michala* (Antverpy, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) posunutý již pravděpodobně do zcela jiného významu. Na malbě totiž hlavičky zakončují chapadla nestvůry vykukující pravděpodobně z pekel. Anděl jednou nohou stojí na obludě a míří na ni svým mečem, což působí dojmem, že ji zahání zpátky do podzemí.

### ***Stromy plodící zvířata a lidi (wakwak)***

Pověsti o výjimečných stromech, na kterých dozrávaly takto vzácné plody, vznikaly při cestách daleko na východ. Již v *Knize o zvířatech* z roku 859 od Al Džáhize je zmíněn strom *wakwak* plodící zvířata i ženy, které jsou barevné, zavěšené za vlasy a bez přestání volají „*wak-wak*“. Po oddělení od stromu umírají.<sup>62</sup>

Je mnoho podobných zmínek, například v jedné indické zahradě má růst granátovník plodící pestrobarevné ptáky. O stromech plodících zvířata se zmiňuje i Mandevill, který vypráví o zemi Cadilla, kde „*roste jedno ovoce na stromě, větší nežli tykev; a když je rozkrojí, tehda naleznú v něm zvířátko, jenž krev i maso má, jako malé jehňátko rumné; a z toho dělají velmi dobrou krmí.*“ Ač se cestovatel nad tím sám podivuje, dodává, že „*v Iberní jsou stromové, ješto nesú ovoce, kteréžto se v ptáky obracuje; a jest to ovoce ja-*

ko hrušky způsobené; a když uzrá, kteréžť padne na zemi, ty shnijí, a kteréž padne na vodu, to bude ptákem jako malé kačátko. A slovíť ti stromové husí stromové.“<sup>63</sup> Od jisté doby byly stromy plodící ptáky považovány za rostlinu rostoucí pouze v Anglii a ve Flandrech.<sup>64</sup> *Přebohaté hodinky vévody z Berry* z konce 14. století ukazují výjev tří mužů evropského vzhledu, kteří nesou větev s rostoucími ptáky a naproti nim jim dva muži z Východu přinášejí rozpůlený meloun, z něhož vykukuje hlava jehněte. Za nimi je namalován i samotný strom s melouny. Později v 15. století se objevují zmínky o beranech vyrůstajících přímo z květních kalichů na větvích [OBR. 28].

*Wakwaky*, na kterých rostou antropomorfní bytosti, jsou popisovány anonymním autorem 12. století z Almerie. Údajně měly růst na ostrově Wakwak v Čínském moři. „*Jejich listy se podobají listům fíkovníku. Plody se na nich začínají utvářet začátkem března, kdy lze na větvích vidět rašící dívčí chodidla. Těla vyráží v dubnu a hlavy v květnu. Dívky oplývají nadpřirozenou krásou. Začínají opadávat začátkem června a v půlce měsíce nezůstane na stromě ani jediná. Při pádu křičí wak-wak*“.<sup>65</sup> Tato pověst se objevuje i v eposeji o Alexandru Velikém, někdy se vypráví pouze o zrajících hlavách, které rostou na stromech. Po dozrání opět padají na zem s voláním „*wak-wak*“ a při dopadu se rozbijí. Jako zázračná rostlina s dozrávajícími človíčky je zobrazen i narcis v herbáři *Zahrada zdraví* z Lübecku (1492). Nepříliš jasný je strom objevující se v katedrále v Norfolku jako zakončení lavice, který je v půli kmene přeříznut tak, že se pomalu kácí k zemi a v koruně má několik vykukujících hlaviček.

Zajímavé je, že ačkoliv je mnoho pramenů, ze kterých se u nás Pavel Židek na konci 15. století mohl dozvědět i o těchto podivuhodných stromech, tak je do svého díla nezahrnul. Jeho sedmdesát pět hesel se pravděpodobně týká jen druhů stromů, které podle něj opravdu existují.

### ***Strom Slunce a Strom Měsíce***

Tyto zázračné rostliny podle *Kroniky Alexandra Velikého* potkal vojevůdce při cestě na východ a zjevily mu jeho vlastní smrt. Pavel Žídek je dále popisuje jako stromy, které při východu slunce odpovídají na otázky a jejichž plody přinášejí život dlouhý tři sta let a bez újmy na zdraví.<sup>66</sup> Mandevill ve svém cestopisu délku života prodlužuje na pět set let, a to díky balzámu z tohoto stromu.<sup>67</sup> Mladší redakce cestopisu, která se nachází v *Livre des Merveilles* vévody z Berry, obsahuje navíc tvrzení, že Slunce a Měsíc jsou ukryty v korunách těchto stromů a mají lidskou podobu.<sup>68</sup> Také že se nacházejí na ostrově obydleném všelijakými draky, divou zvěří a hady a vůbec je nemožné se tam dostat pro příliš dalekou cestu a všeliké nástrahy. Strom je znázorněn na ilustraci jeho cestopisu z roku 1499 (Štrasburk) velmi schematicky a „dvojitě“: na horních větvích se objevují dvě Slunce a dole dva Měsíce. Staročeská *Alexandreida* popisuje Sluneční strom s korunou ze zlatých listů a Měsíční strom má mít listí stříbrné.<sup>69</sup>

Ve středověku se významy těchto přejatých orientálních motivů obměňují. Například strom plodící živočichy se stává heraldickým Stromem zla (větve nebo kořeny znázorňují sedm hříchů) a strom s lidskými hlavami má význam jako symbol alchymistický či morální.<sup>70</sup> Tak se objevuje v *alchymistickém rukopise* (před 1420, Porýní) personifikace Stromu Měsíce jako magistra s bílým kamenem mudrců, který mění kovy na stříbro a personifikace Stromu Slunce má pravý rudý kámen mudrců a proměňuje ve zlato [OBR. 27]. Velmi podobný obrázek se objevuje v rukopise *Buch der Heiligen Dreifaltigkeit* (1488, Vad St. Gallen), kde je velmi podobně zobrazen *Lucifer – hermafrodit* [OBR. 26]. Oba výjevy mají společné spojení dvou osob v jednu vertikálním „řezem“, koruny na hlavách s dvěma tvářemi, natažené ruce s (jinými) předměty a v pozadí rukou se objevuje v případě Lucifera útvar připomínající velké listy stromu, u Stromu Slunce a Měsíce z alchymistického rukopisu naopak spíše blanitá křídla – ale v obou případech mají úplně stejné ostnaté okraje. Posledním společným faktorem je ve spodní části

umístěný drak.

*Reliéf z náhrobku kněžny z Joigny (13. století)* má s těmito stromy společné téma Dne a Noci, personifikované postavami dvou draků. Oba ohlodávají kmen stromu, kam vylezl (podle výrazu tváře) bezstarostný mladík, který si jich nevšímá. Pravděpodobně jde o morální ponaučení související s pomíjivostí mládí, které odnáší neúprosný čas.<sup>71</sup>

### ***Strom života – Strom života a smrti – Adamův strom***

Za *Strom života* se pokládal granátovník, protože jeho plody (granátová jablka) jsou pro nespočetné množství semen symbolem života. Podle mistra Pavla Žídka je umístěn uprostřed ráje. Zároveň tvrdí, že se tak nenazývá proto, že poskytne člověku nesmrtelnost (i když to umí), ale díky své schopnosti „*udržet tělo dlouho ve spojení s duší.*“<sup>72</sup> V 11. století je *Strom života* spolu se sférou Všehomíra vyobrazen v ruce Krista jako Spasitele situovaného do ráje na miniatuře z *Evangeliáře* klenotnice katedrály v Bamberku.<sup>73</sup> *Strom života a smrti* se objevuje ještě na náhrobku Heinricha von Festingen († 1286) v Trévy, kde má jedna půlka stromu mezi listím pupeny s okřídlenými hlavami andílků a druhá lebky. *Adamův strom* je podle Žídka *Strom smrti*, neboli podstaty dobra a zla, z něž Adam a Eva jako první přijali hřích. Ve východních končinách existuje mimo ráj strom vzdáleně mu podobný, je muž se říká *Adamův strom* proto, že má ovoce, na němž je patrné jakoby nakousnuté člověkem, které připomíná prvotní hřích.

Středověká společnost používala stromu jako pomocníka při rozčlenění například i věcí politických a nejen k rozepsání rodokmenu. Existují tedy stromy bitev, stromy původu práva a zákonů a třeba i stromy popisující lidské vlastnosti, které se rozrůstají jako kořeny a stejně se dělí jako větve stromů. Samozřejmě jsou v té době již dobře známy spousty druhů rostlin a dřevin, které jsou popisovány v herbářích a kodexech (předchůdcích encyklopedií), a ty méně uvěřitelné naopak v různých cestopisech.

### ***Panna Marie v (Růžovém) keři***

V pozdní gotice je obvyklé zobrazení P. Marie s Ježíškem v náručí v růžovém keři [OBR. 30]. Také se objevuje uprostřed holého stromu bez listí, který představuje hořící, ale nespálený keř Mojžíšův (symbolizuje Mariino panenství – ač porodila syna, přece zůstala pannou) [OBR. 29].

### ***Studie přírody podle skutečnosti***

Snahy o oklamání lidského zraku vedou ke studiu přírody, které nabízí přesné postižení skutečnosti. Mimo jiné se začíná používat perspektivní zkratky. Například Martin Schongauer (asi 1448–1491) namaloval oltářní obraz do kostela sv. Martina v Colmaru *Madona v růžovém keři* (1473) [OBR. 30], kterému předcházela *Studie pivoňek* podle skutečnosti (1472). Ve stejné době podobné studie prováděl například Leonardo da Vinci (1452–1519) a později i Albrecht Dürer (1471–1528), který chtěl k Schongauerovi vstoupit do učení, ale už ho nezastihl naživu. Další podobný příklad v trojrozměrném provedení představuje zlatnické dílo Hanse Kruga *Jablkový pohár* z let 1510–1515 (dnes Německé národní muzeum v Norimberku) [OBR. 19].

### C. Zoomorfní dekor

#### ***Ptáci a létající tvorové***

Ve středověku je již známo mnoho druhů ptáků, ovšem některým byli přisuzovány vedle jejich skutečných vlastností i jiné, díky kterým se začali používat v symbolice popisující lidské vlastnosti nebo připomínající události ze života Kristova. Dobrým příkladem je **pelikán**, jehož ikonografický význam je christologický. Rodič, kterého potomci klovají do tváře, zabije svá mláďata, ale po třech dnech truchlení je opět probudí k životu vlastní krví. Tento výjev připomíná zmrtvýchvstání Krista, který byl vzkříšen třetího dne Bohem Otcem. V nejranějším *Bestiáři* od anonymního Physiologa se píše, že samička zadusí svá mláďata přemírou lásky, ale oživí je sameček vlastní krví z proraženého boku. Příběh o nakrmení mláďat vlastní krví také evokuje téma sebeobětování. Tomáš Akvinský (1225–1274) píše:

*„Zbožný Pelikáne, Pane Ježíši,  
Očisti mě nečistého svou krví,  
Jejíž kapka může vyléčit  
Celý svět od každého hříchu.“<sup>74</sup>*

Tento motiv se nejčastěji objevuje v rukopisech a knižní iluminaci a jeho používání pokračuje i v renesanci. V kamenosochařském provedení bychom ho našli v období pozdní gotiky na *triforiovém ochozu v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře* z konce 15. století [OBR. 34].

Byly i druhy ptactva, které si lidé jen vymysleli, ale zobrazovali je, protože měli k dispozici poměrně přesné popisy jejich vzhledu anebo znali jejich symbolický význam. Bájný **pták Noh** je napůl řazen i mezi čtyřnožce, protože má přední část těla jako pták (orel) a zadní podobnou lvu. Mistr Pavel Žídek popisuje jeho sílu a zmiňuje se o tom, že bojuje i s ozbrojenými lidmi, kterým dokáže roztrhat brnění drápy. Objevuje se i v staročeské *Alexandreidě*, kde Alexandr nechává udělat srub, do kterého usedl a byli k němu připoutáni ptáci Nohové. Nakonec jimi byl unášen po obloze. Zobrazení



ptáka navazuje na antické vzory a dlouho přetrvává. V iluminacích se často objevuje téma boje ptáka Noha s ozbrojeným rytířem. Mandevill jej popisuje jako tvora s obrovskými drápy, ze kterých se vytváří někde v daleké zemi poháry na pití. Těmi drápy je prý také schopen unést vola a odletět s ním do „povětrí jako zde (unáší) kuře luňák.“<sup>75</sup> Jedno z raných zobrazení je na *hlavici sloupu v katedrále v Autun* (12. století) a opět se často objevuje v různých rukopisech.

Druhým podrobně popisovaným a často se vyskytujícím bájným ptákem je **Fénix**. Jeho historie sahá až do starověku, kde jej popisují autoři různě (Hérodotos, Ovidius, Plinius). Mandevill<sup>76</sup> a mistr Žídek se shodují ve zlaté (paví) korunce na hlavě, zlatavém pruhu na krku a ocase s červenými péry. Pro zobrazování důležitá informace není ani tak to, že měl být tento pták pouze jediný na celém světě, ale vždy po pěti stech (někdy čtyř stech třiceti) letech měl shořet na popel. Z popela se narodil červ, kterému časem narostla křídla, a z něj se opět zrodil mladý Fénix. Toto je nejčastěji zobrazované téma – Fénix stojící v plamenech (někdy ještě v hořícím hnízdě). Výjev je opět chápán jako christologický a souvisejí se vzkříšením Krista.

U dalšího bájného ptáka není popisována nějaká zvláštní moc ani symbolika. Jde o zobrazování ptáka jménem **berneška (tmavá)**, který se rodí na stromech. Ptáci se v rukopisech objevují na stromech jakoby zavěšení za zobáky, anebo jak se rodí z mořské pěny.<sup>77</sup> Spíše za bájného ptáka je považován **kulík**, o němž se zmiňuje již Aristotelés (384–322 př. n. l.). Domnívá se, že pokud se pták podívá do očí nemocnému, ten nezemře, protože pták převezme nemoc na sebe a často namísto nemocného umírá sám. Pták je velmi podoben labuti svou velikostí i barvou peří a zmiňuje se o něm též staročeská *Alexandreida*.<sup>78</sup> Kulík se objevuje na iluminacích u lůžka nemocného, buď jak na něj hledí nebo naopak odvrací zrak, někdy nesen člověkem (lékařem?). I když Mandevill podrobně popisoval i neexistující a bájně ptactvo, neznamená to, že vše muselo být stejně vyfantazírováno – například zmiňoval i indické „papúšky“, kteří „majít' řeč člověčí“.<sup>79</sup>

Za krále ptáků je považován **orel**, který jako jediný snese pohled přímo do slunce a všichni ostatní ptáci se jej bojí. Také se soudilo, že když orel zestárne, vyletí nad mraky a žár blízkého slunce mu stráví zákal v očích a on pak střemhlav klesne dolů a ponoří se do ledové vody. Vynoří se a zamíří ke svému hnízdu, kde mezi vzrostlými mláďaty shodí peří. Mláďata se pak o něj starají, dokud mu nenaroste peří nové.<sup>80</sup> Často se objevuje námět s letem orlů ke slunci nebo při lovu. Je možné, že je to právě orl, který zachvacuje pravděpodobně kůzle (?) na reliéfu v *triforiu chrámu sv. Barbory v Kutné hoře* (konec 15. století).<sup>81</sup>

**Sova (výr)**, která se často objevuje například na obrazech Hieronyma Bosche, je Žídkem popisována jako pták pokřivený a líný, který se vyhýbá světlu, svým křikem zvěstuje úmrtí či mor, srká v kostelech olej z lamp, a když ho vypije, tak celé okolí „znečistí trusem“.<sup>82</sup>

### **Čtyřnožci**

Ti jsou snad na všech portálech, římsách apod. někdy společně s rostlinnými pletenci a větvičkami. Často to jsou zvířata jako **koně, oslíci, psi a kočky**, které člověk vídal téměř denně. V menší míře najdeme ve výzdobě třeba **opice, slony** a další cizokrajná zvířata. **Krokodýlové, žirafy, hroši** a jim podobní se objevují spíše jen v ilustracích cestopisů, kde se o nich zmiňuje i Mandevill (že žijí v Indii). Sloni jsou známí svým využitím při bojích a mívají na vyobrazeních na zádech upevněny malé věže, které jsou naplněny ozbrojenými vojáky.<sup>83</sup>

Král zvířat – **lev** byl oblíbený jako symbol věčnosti. Použil jej například Benedikt Ried k završení středního pilířku na vrcholu schodiště v bývalém *královském letohrádku ve Stromovce* (začátek 16. století). Lev drží v předních tlapách erb s královským „W“ vyplněným větvičkami. Podobné erby najdeme i na pražském Hradě, v Kutné Hoře nebo třeba na Křivoklátu [OBR. 21], kde jejich využití (stejně jako v letohrádku Stromovka) samozřejmě souvisí s uplatněním heraldického symbolu českých králů. Další způsob

využití lvů můžeme vidět na *nároží zámku v Chomutově* (1520), kde dva lvi drží kolčí štítek se znakem Beneše z Veitmile a v paláci *Infantado v Guadalažare* (1480–1483) symbol lva a gryfa použil Juan Guas († 1496) k olemování celého nádvoří ve cviklech oblouků ambitu. **Lvici** (ovšem se lví hřívou), nalezneme na *triforiu chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře*, jak dýchá na svá mláďata [OBR. 33]. Dříve se věřilo, že jim tak vdechne po narození život, a vyobrazení tak symbolicky zobrazuje Vzkříšení.

Jako téměř všechna zvířata i lvi se objevují v kostelích na zakončených opěradel lavic nebo na jejich bočních deskách. Objevují se zde i v lidských šatech, někdy v rámci zobrazení přísloví. Pes jak čte knihu, opice něco roztlouká v hmoždíři, slon hrající na svůj chobot jako na klarinet, kočka chytající myš, psi přetahující se o kost nebo opice hrající na píšťalu. Občas najdeme i výjev, jak člověk nějaké zvíře zabíjí nebo krmí. Na jedné lavici v *Gloucestershiru v kostele P. Marie* (asi) kočka ujídá z kotle med tak, že v něm má strčenou téměř celou hlavu a vedle ní sedí žena, která ochutnává med vařečkou.

### **Plazi**

Podle Židkovy knihy sem patří různá stvoření podobná drakům s hlavami lidskými i zvířecími, ale jedním z nejčastěji zobrazovaných je samozřejmě **had** jako symbol ďábla. Tímto si jsou příbuzní s drakem. Had se může objevit jako pouhý atribut nebo symbol (ne vždy souvisí jen s Antikristem).<sup>84</sup> V pozdní gotice se objevuje na řezbách chrámových lavic například ve Walesu, kde jsou do sebe zapletení dva hadi s malými oušky. V katedrále ve Worchesteru zdobí lavice dva draci se dvěma lvy, z nichž spolu jedna smíšená dvojice bojuje a zbylý lev a drak jsou zobrazeni vedle. Další ušatí hadi se spojenými vyplazenými jazyky se splétají na opěradle chrámové lavice klášterního kostela v dolnosaském Bardowicku.

Ovšem o tom, že není had jako had, svědčí jejich výčet v Židkově knize. Například *Amfibena* je „had se dvěma hlavami“ a „má také dvě nohy

a jedno hrbaté a načervenalé tělo.“ Zařazuje sem i **baziliška**, který je sice had (má hadí ocásek), ale zároveň má podobu „*rozzuřeného bílého kohouta*.“<sup>85</sup> [OBR. 35] Patří sem tedy i drak a hadové mající různý počet končetin a hlavy podobné například ohaři, opici, „rozzuřené kočce“ nebo i člověku.

### **Mořští a vodní tvorové**

Podobně jako „hadi“ jsou na tom u Žídka i mořští živočichové. Byli to pro iluminátory do značné míry jen analogie suchozemských tvorů, opatřené jen výrazným znakem ryby, jako je ploutev nebo rybí ocas. Někdy chybí i to a tak třeba **mořský kůň**, (který je někde vymalován jako ryba, která má místo hlavy přední půlku koně i s kopyty,) je opravdu koník stojící ve vlnitém moři (podle některých odhadů a překladů mohlo jít o bájně zvíře, mrože ledního nebo hrocha obojživelného). Popisuje dále zvířata jako je **mořský jelen, mořský beran, tele, zajíc, pes nebo nilský kůň (hroch)**, která mají většinou se svým suchozemským jmenovatelem stejný tvar hlavy. „Existovala“ dokonce **ryba jménem mnich**, která měla hlavu „*připomínající čerstvě vyholeného mnicha s černým okružím kolem hlavy, jako je věneček vlasů mnichů svatého Benedikta. Rád ke svým hrám přilákává lidi, a když vidí, že se se zájmem dívají a nejsou opatrní, stáhne je do hlubin, kde je spolyká a sežere*.“<sup>86</sup> V literatuře není jednotný názor, o kterého živočicha se jedná. Může to být tuleň středomořský („*když uvidí člověka, kterého těší jeho hry, raduje se*“)<sup>87</sup> či někdo z rodu žraloků. Ryby mají kromě ploutví tedy i nohy, kopyta, lidské či zvířecí hlavy (rohy a uši) a křídla. Ryba s hlavou jiného zvířete se objevuje jako řezbářská práce i na výzdobě chrámové lavice městského kostela v porýnském Kleve.

V nejobecnější ikonografické rovině je **ryba** křesťanským symbolem Krista. Jako dekoru ji využil na Slovensku Mistr Pavol z Levoče (1465/1480–1537) na reliéfu *Poslední večeře* z hlavního oltáře kostela sv. Jiří ve Spišské Sobotě (1516). Horní část rámu zdobí ornament s námětem dvou ryb (delfínů?).

## ***Fantaskní tvorové***

### ***Dvounohý čtyřnožec a dvounozí gryllové***

Dvounohá jsou v pozdní gotice různá stvoření, mezi která samozřejmě patří i **drak** [OBR. 35], u kterého nám to přijde přirozené, ale je dosti možné, že i ten vznikl z „dvounohého čtyřnožce“ [OBR. 36]. Podivně znějící název nic neskrývá, naopak vyjadřuje přesně, o jaké stvoření jde. Vzniklo tak, že ze starých antických mincí, které byly v této době oblíbené, se některým bájným i obyčejným zvířatům díky opotřebením umazal jeden pár nohou. Tak vznikli první dvounozí čtyřnožci. To, jak moc se tímto úkazem dali umělci inspirovat, ukazují celé pásy (vlysy) těchto stvoření nasázených těsně vedle sebe na *dómu sv. Petra v Řezně*. Zastávají zde stejnou funkci vlysu jako nad nimi vystupující pás květů růží. U nás je takovýto tvoreček k dekoru použit na *severním portálu v kostele P. Marie před Týnem* (80. léta 14. století), kde je spolu s listovím. Očividně si jej oblíbil i řezbář, který vytvořil lavice pro městský kostel v Kleve a použil tento motiv několikrát. Dvounohý čtyřnožec opravdu působí dojmem, že mu přední pár nohou chybí, obzvláště u prací provedených až do anatomických detailů s vystouplými kostmi, svaly a šlachami. Podivně a zvráceně působící anatomii využil později i Raffael (1483–1520) pro draky na obraze *Archanděl Michael s drakem* (kolem 1505, Musée du Louvre, Paříž).

Další typ nestvůr se objevuje kolem roku 1220 v katedrále v Métách na stropě, kde je celé tělo nahrazeno hlavou a zůstávají pouze nohy. K největším proměnám tyto postavičky dovedl Hieronymus Bosch na svých obrazech (například *Pokušení sv. Antonína*)<sup>88</sup> a kresbách. Podobná monstra vytváří i později Arent van Bolten (1573–1624/1626) v první polovině 17. století, avšak jedná se již o jiné pojetí a chápání tohoto motivu.

### ***Leviatan***

Jedno z jeho prvních zobrazení ve středověku je na iluminaci *Sestup Krista do předpekli* v rukopise z Wolfenbüttelu a později se objevuje v Apokalypsách (například v anglonormanské z počátku 14. století, Toulouse) při rozlomení čtvrté pečeti, kdy hlava Leviatana následuje smrt jedoucích na koni. K tomuto výjevu přísluší text v bibli (Zj 6, 8): „*I pohleděl jsem, a aj, kůň plavý, a toho, kterýž seděl na něm, jméno bylo smrt a peklo šlo za ním.*“ Ruusbroek (1293–1381) popisuje svůj vlastní mystický prožitek takto: „*Svolává pak všechny s otevřenými srdci: O mohutný jícne! Pohl' nás, zaved' nás do své propasti a dej nám poznat svou lásku.*“<sup>89</sup>

Leviatanova otevřená tlama vedoucí hříšníky do pekel se často objevuje na portálech chrámů a kostelů v tympanonech s výjevem Posledního soudu ve spodní části. V Lübecku v Annenmuseum je výjev vyřezán v části dřevěného oltáře společně s postavou Krista, který se smiloval nad některými hříšníky a odvádí je ven pekelnou tlamou v plamenech [OBR. 37]. Opět tento motiv používá Hieronymus Bosch na svých obrazech.

### **Monstra**

I přes veškerou snahu rozdělit zoomorfní dekor do skupin co nejpřehledněji, zůstává stranou skupinka monstrózních tvorů – „obludek“ a „příšerek“, které se dají sice zařadit například mezi mořské živočichy, jenže jsou to již bájní tvorové nebo se prostě v různých obměnách objevují stále noví a noví tvorové ve výzdobě. Mezi bájnými živočichy se objevují pololidské obludy jako **siréna** (od pasu dolů má podobu buď rybí nebo ptačí), **harpyje** s ptačím tělem a lidskou hlavou, **pegas**, **jednorozec** nebo **gryf** se zadními končetinami a ocasem lva. Další obludy se objevují v *Podivuhodných příbězích* z 16. století: „*lesní netvor s lidskou tváří, který miloval ženy*“ [OBR. 32] a ve vratislavském rukopisu *Froissartovy kroniky* (1468) je lovec podobný **kentauru**. Výjimkou nejsou ani kombinace různých zvířat mezi sebou. Objevují se opět na chórových lavicích, portálech a římsách i jinde, někdy doplňované rostlinnými výhonky.

Mandevill přihodil svou trošku do mlýna popisy jako tento: „*zvířata podobná k medvědům, majíce hrdla sviňská, a jsou šestinohá, a na každé noze dva paznehty dobře ostrá, a mají ocasy jako lvové.*“<sup>90</sup> Rozhodně mu nechyběla fantazie a té měli dozajista v té době nadmíru i všichni umělci.

### **Zvířecí chrliče a konzoly**

Chrliče měly hlavně praktickou funkci, a to odvod vody při dešti ze střechy stavby, aniž by voda stékala ze střechy po zdi. Mají podobu zvířecí, lidskou či různých smyšlených nestvůr a vodu chrlí většinou z tlamy.

Na *náhrobku infanta Alfonsa* v kartuziánském klášteře Miraflores v Burgosu (1489–1493) chrliče ztrácí praktickou hodnotu a fungují zde pouze jako dekorativní prvek, který doplňuje spletitou architekturu hrobky uvnitř budovy kláštera. Později v renesanci a baroku vyměnili kamenný chrlič za plechový (například měď).

## D. Antropomorfní dekor

### „Žánrové“ dekorativní postavy

*Zamyšlený muž* od Mikuláše Gerhaerta z Leydenu (kolem 1467; dnes Štrasburk, Dómské muzeum) je na začátku tradice žánrových figur na sochařských dílech a také autoportrétů jejich tvůrců [OBR. 52]. Gerhaerta napodobovali i mnozí jiní středoevropští sochaři díky jeho realismu. On sám na konci století působil ve Vídni ve službách císaře. Dalším jeho příbuzným dílem jsou portréty dvou donátorů *Bärbele von Ottenheim* a *Jakoba von Lichtenberg* (kolem 1463; dnes Štrasburk, Dómské muzeum).

Podobně, jako muž rovněž vyhlížející z okna, se později znázornil i Anton Pilgram pod svou svatoštěpánskou kazatelnou ve Vídni (kolem roku 1510). Zábradlí je zdobeno kružbou v plaménkovém stylu, na balustrádě kazatelny jsou vyobrazeny polopostavy čtyř církevních Otců a dole pod schodištěm je zmíněný *autoportrét Antona Pilgrama* (na horním rámu okna je jako signatura vysekána jeho kamenická značka – merka) [OBR. 53].

Taktéž pod vlivem Mikuláše Gerhaerta z Leydenu vznikla antropomorfní *konzola pod arkýřem radniční kaple sv. Jeronýma v Olomouci* (1488) [OBR. 50]. Baldachýn nad mužskou polopostavou stavitele (?) vytvářejí přetínavé válcové pruty. Další dvě neidentifikované mužské polopostavy jsou zakomponovány jako konzoly síťové klenby v interiéru kaple. Také Adam Kraft (1455–1509) se zobrazil jako součást svého díla. Mezi lety 1493–1496 v norimberském kostele sv. Vavřince vytvořil *sanktuárium*, kde pod zábradlím jsou jako opory, na kterých spočívá tíha stavby, zobrazeny tři postavy. Autor se zde zobrazil jako sochař se svými pracovními nástroji (palicí a dlátem) a připojil k sobě dva donátory [OBR. 51].

Dalším významným autorem byl Hans Witten, který (mimo jiné) vytvořil „*Tulipánovou*“ *kazatelnu* v dómě ve Freibergu (1508–1510). Jsou zde zastoupeny téměř všechny druhy ornamentu. Kazatelna jakoby vyrůstala z podlahy kostela a rozvíjela se pravděpodobně v květ lilie (i když se jí říká



tulipánová). Ten zdobí rozviliny a polopostavy čtyř církevních Otců. Hlavní stonek ovíjejí slabší větvičky, v kterých šplhají čtyři andílci (putti). Nad košem kazatelny je baldachýn, který je zdoben P. Marií s Ježíškem a pod ní jsou symboly čtyř evangelistů. Schodiště, které na zádech podpírá mladík sedící na kmeni stromu, je hlídáno lvy a po obvodu schodů se vine další kmen, z kterého ke každému schodu vyrůstá oseknutá větev. Pod kazatelnou u schodů sedí starý vousatý muž a v ruce drží růženec. Jakoby u vytržení poslouchá kázání z kazatelny a modlí se. Schody jsou zajímavé také tím, že zřejmě vůbec poprvé jsou jejich stupně uspořádány jako jednotlivé kamenné desky bez výplní.

Dalším zajímavým uměleckým dílem jsou *chórové lavice dómu v Ulmu* od Jörga Styrлина staršího z let 1469–1474. Řezbářskou výzdobu tvoří polopostavy různých osobností včetně Krista, které jako by seděly společně s měšťany v lavicích (například Ptolemaios) [OBR. 54].

### **Ďáblové a démoni**

Jedna z možností vzniku ďáblů a démonů se dá odvodit z draka či šelmy, kteří vznikli v Apokalypse. Proto se příchodu Antikrista celý středověk obává, protože by byl provázen pohromami. V 11. století je zobrazen, jak ničí města a vraždí jejich obyvatele.<sup>91</sup> Samotný satan ale z pohledu druhého nemá v raném středověku nějak výjimečně významnou roli. Jedná se o zrádce, o vůdce padlých andělů (Lucifer), který dozajista není Bohu ničím roven, ale je to tvor, který také svým způsobem ovládá středověký křesťanský svět.

Ikonograficky se satan může znázornit v symbolické podobě hada na Stromě poznání a dalších zvířat, jimž jsou připisovány negativní vlastnosti (kozel, vlk, liška, opice, apod.), ve vrcholném středověku ďáblové přebírají zvířecí rysy (rohy a kopyta).<sup>92</sup> Kromě výjevů, kdy trápí pekelnými tresty hříšníky, se zobrazuje, jak vhání lidi do pekla (někdy za pomoci sítí) branou, která bývá často zobrazována jako tlama Leviatana (Jb 41, 6–13), a to celé bývá často součástí scény Posledního soudu. Peklo se také využívá jako

nástroj společenské kritiky, protože tu nalézáme římského papeže či jiné církevní hodnostáře, kteří se stali trnem v oku představitelům reformačních církví. Rytinu *Obraz papežství* z roku 1548 (Norimberk) popisuje Baltrušaitis takto: „... vidíme zvíře, které se uprostřed lidí tyčí na hlavici sloupu jako bronzový had. Tvář přirostlá k hrudi chrlí plameny a nad ní vybíhají tři hlavy na vzájemně propletených krcích, z nichž jednu zdobí trojitá koruna. Je to babylónská chiméra, Satan i reformací karikovaný papež.“<sup>93</sup> Zároveň dodává, že zobrazování příšer s dlouhým krkem se udrželo až do novověku a v lidové kultuře je najdeme ještě v 18. století. Antikrist má taky podobu papeže na miniaturách v *Jenském kodexu* (1480–1500, Praha, KNM), kde tvoří antitezi k pokornému Kristu, což později zopakoval na ilustraci Lucas Cranach st. (1472–1553) v pasionálu *Christi et Antichristi* (1512–1521).<sup>94</sup>

Ovšem středověcí lidé se nebojí jen setkání s ďáblem při vstupu do pekel, ale i toho, že se jim nečekaně zjeví buď ve snaze pokoušet a nabádat ke hříchu, nebo ve své strašné podobě a bude je pronásledovat. Mnich Raoul Glaber (začátek 11. století) popisuje: „jednou v noci před ranní bohoslužbou spatřil jsem, jak se mi v nohách postele vynořuje jakýsi mužiček hrozný na pohled. Byl, pokud jsem to mohl posoudit, prostředního vzrůstu, měl tenký krk, vyzáblý obličej, oči černé jak uhel, čelo vráscitě a zamračené, sevřené nozdry, vystouplá ústa, odulé rty, ustupující, velice úzkou bradu s kozí bradkou, chlupaté, protáhlé uši, zježené a rozčuchané vlasy, psí zuby, špičatou lebku, vydutá prsa, na zádech hrb, třesoucí se zadek a špinavé šaty.“<sup>95</sup> A jinde ho spatří zase jeptiška ve snu jako „zvíře s nestvůrnou hlavou, černé jako uhel, s planoucíma očima, s oslíma ušima, jehož velké rozervené čelisti byly ozdobeny železnými háky.“<sup>96</sup> Aby nezaostal ani Mandevill, zmiňuje ve svém cestopisu vidění, o kterém mu vyprávěli poustevníci z egyptské pouště. Před jednoho totiž prý přišla „divná potvora jako člověk s velikýma ostrýma rohama, kteréžto na své hlavě mějieše; a bieše podobna k člověku od vrchu až do pupka, a zdolu mějieše kozí způsobu.“ A dále: „A potom té potvory tělo bylo nalezeno, a ještě mají v Alexandřii tu hlavu

*i s rohy, a jáť sem ji viděl, a byla mi ukázána. A to rozprávěno od ctných kniežat, že se jest tak stalo.“<sup>97</sup> O ostrově Melchoante píše: „A protož mnozí mnie, že by to byl vchod pekelný, střed toho údolé. Nebo málo tam dále stojí pod jednu temnú skalú člověčie hlava po plci ... buble, hvíždě, pachtuje sebe a mění svůj zrak v rozličné obyčeje, že se dobře d'áblu přirovnává.“<sup>98</sup>*

*Kodex Altonensis* ze 14. století zobrazuje Lucifera jako bytost s křídly a třemi obličejí. Jedna ústa požírají hříšnice a další dvě je vyvrhují zpátky ven. Ve výjevu *Posledního soudu* z Florencie od Beata Angelica (1430–1435) stojí Lucifer pojídající třemi tlamami lidi ponořené po pás v kotli. S tímto vyobrazením možná souvisí postavy d'áblů, které mají místo zadnice další tvář, která se někdy objevuje i na břiše atd. (více o tom v podkapitole *Postavy s putujícími hlavami, dvěma či třemi tvářemi nebo s více hlavami*).

### **Tance mrtvých, kostlivci a citipatisové**

Motiv zobrazení různého věku a stádií rozkladu člověka se objevuje poprvé v podobenství o *Třech mrtvých a třech živých*, který se ve Francii objevuje již ve 13. století [OBR. 46]. V příběhu mladí šlechtici nečekaně potkají tři děsivé mrtvé, kteří poukazují na vlastní dřívější pozemskou velikost a na brzký konec. Příběh má samozřejmě i svá vyobrazení na freskách (Itálie, katedrál v Atri – 1260, Pisa, Cremona – 1419). Tanec mrtvých se také hrál jako divadelní představení. Víme o tom hlavně díky zmínce, že ho ve svém paláci roku 1449 dal uvést burgundský vévoda v Bruggách.

Tance mrtvých měly – mimo jiné – poučit člověka o tom, že smrt čeká na všechny bez rozdílu majetku či společenského postavení. Jedna z pozitivních myšlenek tak pro obyčejný lid byla myšlenka „rovnosti ve smrti“ – rovnosti všech stavů, která se stala útěchou nad nespravedlností světa a kterou pak tanec mrtvých vyobrazoval velmi přesvědčivě. Výjevy se zakládaly na scénách jak mrtvý, kostlivec či teprve se rozkládající mrtvola, vyzývá k tanci nějakého smrtelníka a vytváří s ním dvojčku (většinou samostatně zobrazenou v celé řadě po sobě jdoucích políček). Mrtvý je jakýmsi druhem,

zpočátku chápaným jako pouhý vyslanec smrti. To se změnilo až kolem roku 1500, o čemž vypovídá počáteční verš ze španělského *Tance mrtvých*: „*Já jsem smrt jistá pro všechna stvoření*“.<sup>99</sup> Postava kostlivce bývá doplněna hudebními nástroji: tamburínou, trumpetou, rohem, malou flétnou (pikolou) nebo píšťalkou a dokonce kastanětami. Počet dvojic se různě mění, někdy se jich objevuje dokonce až 37 (postupem času se tedy přidávají další a další; Guyot Marchand vytvořil i *Tanec mrtvých žen*).

Řada začíná nejvyššími hodnostáři ať už církevními či světskými. Tu to řadu doplňují po papeži, císaři, kardinálové, šlechta, měšťané, vesničané i děti. Postava smrti vytrhává lidi z jakéhokoli zaměstnání, odvolává je v kterémkoliv věku. *Tance mrtvých* byly zobrazovány na hřbitovech, jako fresky na zdi *kostnice Neviňátek v centru Paříže* nebo jako skulptury na portálu kostela tamtéž, kde nechal tuto scénu roku 1408 zobrazit vévoda z Berry († 1420). Dnes jsou již ztraceny, ale jsou známé právě díky rytinám Guyota Marchanda. Zrovna tento hřbitov je významný tím, co všechno se zde odehrávalo. Konaly se zde kázání, soudy, trhy i schůzky úplné spodiny a zároveň se i pohřbívalo, protože toto „*hřbitovní místo bylo tak žádané, že po uplynutí krátké doby se kosti zase vykopávaly a náhrobní kameny prodávaly*. Říkalo se, že se tam tělo za devět dní rozpadne až na kosti. Lebky a kosti se pak rovnaly na hromady do kostnic nad sloupovou chodbou, která hřbitov obklopovala ze tří stran. Později, v šestnáctém století, se na hřbitově ještě tyčila *Velká smrt, která je dnes vystavena v Louvru a představuje pouhý zbytek všeho, co tam kdysi bylo*“.<sup>100</sup> Smrt měla různé podoby: „*apokalyptický jezdec skákající přes hromadu lidí ležících na zemi, jako lítice snášející se s křídly netopýra (tak je tomu v Campo Santo v Pise), jako kostlivec s kosou nebo s lukem a šípem, někdy jedoucí na voze taženém voly, občas také sedící na volovi nebo na krávi*“.<sup>101</sup>

Básníci rozvíjejí téma smrti a pomíjivosti, pokud jde o bohatství a hlavně o lidskou krásu. Z výchovného napomínání se ale časem stal pouhý nářek člověka nad stářím a tím, jak jeho fyzická краса uvadla. K porov-

nání zde uvedeme dvě ukázky. První je z *nástěnné malby z kláštera v Avignonu*, představující mrtvolu ženy zahalenou do rubáše s ozdobenou hlavou. Je doprovázena textem:

*„Vždycky jsem byla nejkrásnější,  
A takovou mne udělala smrt.  
Měla jsem krásné, svěží a jemné tělo,  
Teď z toho zbyl už jen popel.  
Měla jsem krásné a mladé tělo,  
Byla jsem zvyklá často se oblékat do hedvábí,  
Teď mám být úplně nahá.  
Hřála jsem se v sobolím kožichu a popelici,  
Žila jsem si ve velkém paláci  
A teď ležím v této malé rakvi.  
Můj pokoj býval vyzdoben krásnými koberci,  
Nyní zdobí můj hrob pavouci.“<sup>102</sup>*

Poučný význam je zcela odsunut u Villonovy (1431–1463) básně o kdysi slavné pařížské kurtizáně:

*„Kde je to hladké čelo jasné,  
Hedvábné řasy, plavé vlasy,  
Kde oči jiskrné a krásné  
– Já na ně mužské získala si –  
Kde ouška růžovoučké krásy,  
Kde nosík vlasy zšedly,  
Oči jsou zhaslé oči báby ...“*

Z dalších básníků jmenujme aspoň jména jako Eustach Deschamps (1346–1406), Alain Chartier (1392–1430/1435) a Georges Chastellain (1405/1415–1457), kteří také s oblibou popisují rozklad mrtvého těla:

*„A až červy budou sežraná*

*vaše těla, hélas, hledte*

*Mrtvá, tlustá, smradlavá, odhalená*

*Jací jsme my, tací i vy budtež.*<sup>103</sup>

Asi díky tomu se v pozdní gotice považuje za jeden z nejcennějších půvabů P. Marie to, že svým nanebevzetím zůstala ušetřena tohoto rozkladu těla.

Náhrobky jsou touto tematikou ovlivněny a objevují se na nich právě hnijící mrtvá lidská těla. Tři těla v různých stádiích rozkladu jsou namalována na *fresce v Camposantu v Pise* (1350–1360) jak leží vedle sebe ve třech rakvích.<sup>104</sup> Mrtvola se objevuje na *náhrobku Guillaume de Harcigny* (1310–1393) v biskupské kapli v Laonu (1393), ruce nemá spjaté k modlitbě, jak bylo zvykem, ale snaží se jimi zakrýt „zpráchnivělý úd“. Asi nejslavnější sochou kostlivce je *kardinál Lagrange* († 1402, Avignon) [OBR. 47] s nápisovou páskou vedle mrtvého popsanou slovy: „*Nešťastníku, z jakého důvodu jsi pyšný? Nejsi než prach, a brzo budeš jako já páchnoucí mrtvolou, pastvou červů.*“<sup>105</sup> Až hluboko do 16. století ukazují náhrobky tlející mrtvoly. Něčím nové je v roce 1493 zobrazení tančících mrtvol a kostlivců v *Knize kronik* ilustrované Michaelem Wolgemutem (1434–1519) a jeho dílnou. Objevují se zde totiž samotní mrtví, tančící na hrobě, a velmi nápadně se podobají *citipatisům* z Tibetského vyobrazení.<sup>106</sup> Zajímavý na středověkých pohřbech je i fakt, že někdy byl součástí smutečního průvodu člověk živý, který představoval mrtvého. Víme o tom díky zmínce z roku 1375: „*šest soldů Blažejovi za to, že dělal při pohřbu zesnulého rytíře*“. Při pohřbech králů se zase používala kožená loutka.<sup>107</sup> Zobrazení samotné chvíle umírání zpravidla chybělo. Strach z této chvíle totiž nejlépe vyjadřovala připomínka na Lazarův osud, protože od svého vzkříšení neznal nic jiného než hrůzu ze smrti, kterou už jednou prodělal. Chastellain (1405–1475) shrnul všechny motivy ve skladbě *Zrcadlo smrti* (*Miroir de mort*).

### ***Postavy s putujícími hlavami, dvěma či třemi tvářemi nebo s více hlavami***

Jelikož se toto téma v náznaku objevilo už v podkapitole o d'áblech a démonech, začneme odsud. Zde pravděpodobně došlo k využití personifikace Nejsvětější Trojice jako bytosti se třemi tvářemi a jejího zrcadlového použití u Antikrista. U něj se časem hlavy jakoby množí a tváře se objevují místo zadnice, na bříše a na ramenou nebo kolenou. „Hlava navíc“ se nevyhnula ani papeži na jedné *protestantské karikatuře* ze 16. století, kde je zobrazen jako kníže démonů. Papež je od pasu nahoru pokryt srstí a na bříše a hrudi má stylizovaný obličej. Místo berly drží vidle, zpod tiáry mu vyrůstají zkroucené rohy a žehná levým pařátem. Dalšího d'ábla s obličejem na bříše namaloval Hans Memling (1433–1494) v roce 1469 (Gdaňsk) jak poskakuje po tělech hříšníků padajících do hořící tlamy Leviatana [OBR. 38]. Podobný d'ábel s beranými rohy je i na obraze Lucase Cranacha (1472–1553) *Starý zákon a Milost* (1529) [OBR. 31]. Zajímavá je kolorovaná grafika z 16. století, na které je satan se škodolibě se smějícím obličejem na bříše a hraje na vyholenou hlavu mnicha jako na dudy. Že prvek v antropomorfní výzdobě nezakrnl pouze u satanů, dokazuje anděl s kulovitou hlavou místo těla na *kropence z Vernonu* (15. století) [OBR. 42]. Netvora „zplozeného počestnými rodiči“ s několika hlavami na místech kloubů na ruce i nohou a na bříše nalezneme v *Podivuhodných příbězích* francouzského rukopisu z 16. století. Na grafice Valentina Schumanna z roku 1529 je postava se sedmi hlavami, znázorňující Luthera [OBR. 40], která zesměšňuje jeho náboženskou a veřejnou činnost (každá hlava karikuje jiný aspekt jeho osobnosti).

Jako dekorativní prvek slouží tři smějící se masky vedle sebe, vyřezané ze dřeva a propojené tvářemi na *chórové lavici Saint-Pol-de-Léon* (15. století) [OBR. 41]. Později využívá tohoto motivu i Tizian (1488/1490 – 1576) na obraze *Alegorie Prozíravosti*, kde jsou namalovány tři samostatné lidské tváře a pod nimi k nim náležející tři hlavy různých zvířat. Také *chrlíč z fasády Colegio San Gregorio ve Valladolidu* má kromě křídel a zoomorfní hlavy

na hrudi lidskou tvář s vousy a na výzdobě fasády se objevuje i motiv tří tváří propojených v jednu hlavu. Na konci středověku se objevuje jako personifikace Měsíce tvář na jeho srpku ve vyobrazeních P. Marie Assumpty na obrazech (*Assumpta z Deštné*, kolem 1450) i sochách (*Madona z Velhartické archy*, kolem 1500).

Může se objevit i obraz člověka s druhou hlavou, která mu vyrůstá na dlouhém krku z jeho vlastní. Pravděpodobně tento motiv podle Baltrušaitise má kořeny v rytířských helmách, kdy se často stávalo, že rytíř měl hlavu jakoby v břiše zvířete (v helmici). Objevuje se tedy nestvůrná postava s druhou hlavou na dlouhém esovitě zahnutém krku, symbolizující dokonalého člověka na německé kresbě z 15. století.<sup>108</sup>

Příběh o nikým nechtěné hlavě uvádí Mandevill ve svém cestopisu: *„Neb ten biesie velmi laskav na jednu pannu u městě dřéve řečeném (Satalle), a ta svatě jest umřela. Ale on pro přelišnú milost, jíž byl k ní za živa zapálen, hrob v noci otevřev i smilnil s mrtvým tělem. A potom po devieti měsiecích uslyšal ten mládenec hlas k němu řece: Běž k hrobu té panny a otevři jej, a opatřiž plod, jenž jest od tebe porozen; a nezmeškávaj toho nikoli, jinak tě veliké zlé potká. Tehda on šed i otevře ten hrob, a ihned vyskočí z něho veliká člověčie hlava a běže po všem dřéve psaném městě i po všem ostrově, a potom se ihned propadl ten ostrov.“*<sup>109</sup>

Také se objevuje samostatně na malbách hlava na rytířských štítech. Je zajímavé, že se objevuje u vojáka i při scéně ukřižování Krista i u vojáků bojujícího s Alexandrem Velikým proti divým mužům, ženám a zvířím [OBR. 45]. A málokdy se objevují lidské hlavy na kolenou rytířské zbroje. Častěji jsou zvířecí a měly za úkol odstrašovat soupeře. Je to tradice, která opět přišla z Asie.



### ***Postavy s jednou nohou (jednonožci)***

V cestopisech se objevuje mnoho lidských stvoření, která si cestovatelé pouze vybájili, ale uchytila se a jejich vyobrazení se objevují hlavně na stránkách těchto rukopisů. Mezi nejzajímavější patří lidé s jednou nohou, která je tak veliká, že „*zvednuta když jednonožec leží, dává dostatek stínu jemu celému*“. Na některých kresbách se zobrazuje muž s jednou nohou právě v takové poloze [OBR. 48] a někdy ji má podepřenou vidlicově zakončenou holí, se kterou bývá zobrazen i při chůzi, jak se o ni opírá.<sup>110</sup> V jiném kraji jsou zase lidé bezhlaví s očima na ramenou a ústy na hrudi, Mandevill onen lid nazývá *Blomanen*. Tvrdí, že jsou i tací, co mají tvář na zádech, nebo ani nos či uši nemají, „*ale mají desknatú tvář jako taléř, a miesto očí jsta dvě dieře malé, a mají usta jako rozsedlinu naprieč. Také v té zemi nalezneš lidi jiné ještě nesličnější, jichžto dolejší pysk tak dluhy jest, že všicku tvář jím přikrývají, když spie.*“<sup>111</sup>

Baltrušaitis píše, že: „*hrudohlavá božstva pocházející původně z tradice antického Řecka a Říma byla později převzata z asijských pekel spolu s motivem obličejů na kloubech.*“<sup>112</sup>

Existenci většiny těchto národů popisují mnozí, mezi nimi i Marco Polo. Také nalezneme zmínky o lidech s psími hlavami (John Mandevill je nazývá „*Cynocefali*“) o trpaslících (kteří „*miesto úst mají malú dierku okrúhlú*“)<sup>113</sup> a naopak o velkých obrech s jedním okem uprostřed čela. O lidech v Indii se soudilo, že ti, již žijí poblíž řeky Indus, jsou modří a velmi škaredí (zde došlo asi k záměně s indickými bohy), a jiní že mají psí hlavy, ale bez srsti. Již téměř pravdivě se mluví o lidech černých jako uhel, žijících v Egyptě. Co se týká mravů, tak existovala země, kde lidé chodili pouze nazí, prý ve snaze podobat se Adamovi a Evě v ráji.<sup>114</sup> Popsáni jsou ještě hermafrodité, „*kteřížto mužie i ženy spolkem jsú*“, „*lidé chlupatí jako morské kočky*“, „*lidi, ješto mají koňské nohy*“, „*lidé divoucí, majíce rohy na hlavách; a jsúť chlupatí mezi očima a kvície jako svině*“.<sup>115</sup>

### **Štítonoši, figurální konzoly a „posměšná vyobrazení“**

Štítonoše bychom v domácím prostředí našli například na *východním arkýři Hrádku v Kutné Hoře* (po 1490). Zde polopostavy havířů vyrůstají z venkovních pilířů a drží erby majitelů Hrádku, českého království a města Kutné Hory [OBR. 49].

Hlavy místo konzol použil Anton Pilgram v nadpraží *Židovské brány v Brně* (1508; dnes Muzeum města Brna). Pravděpodobně je mezi nimi i karikaturní autoportrét autora, hlava s oslíma ušima je buď kejklíř nebo blázen [OBR. 58]. Hlavičky se měly posmívat nepřítelům, kteří obléhali město, i příchozím cizincům. K brněnským žertovným vyobrazením můžeme připojit známého „*Neslušného mužíčka*“ z vrcholu záklenku jižního okna věže kostela sv. Jakuba (počátek 16. století). Jsou zde sice dvě postavy, ale žena je zakrytá mužíčkem, který vystrkuje zadek směrem na biskupský kostel na Petrově [OBR. 57]. Podobně vystrkuje nejen holý zadek tzv. „*Tříkulčák*“ na dřevěném domě z 15. století v Angers [OBR. 56]. Legračně působí i mužíček, který vypadá, že se snaží slézt po fasádě dolů, ale zůstal viset na vystupující římsě se zkoumavým pohledem dolů. Postavička se nachází na fasádě pozdně gotického kostela *P. Marie v Gloucestershiru*.

## Závěr

Zpracování přehledu pozdně gotického dekorativního umění ukázalo, že i jeho základní utřídění podle typu motivu (geometrický / vegetabilní / zoomorfí / antropomorfí) je nesmírně složitý problém, nemluvě o detailnějším členění v rámci jednotlivých kategorií. Důvodem je veliká pestrost výzdobných prvků, které mnohdy spojují nestejnorodé a dokonce protichůdné motivy. Je to dáno tím, že pozdně gotická epocha představuje celý souhrn několika set let vývoje středověké tradice s řadou nových, novověkých a vlastně už moderních postupů, které přicházely časem stále více a více ke slovu.

Důležitým poznatkem je zjištění, že prakticky všechny výzdobné motivy skrývají více či méně jasné obsahové poselství a konkrétní symbolické sdělení. Týká se to i takových prvků, jako jsou zdánlivě jen žertovné, „vulgární“ nebo kuriózní výjevy. Řada z nich při tom pravděpodobně původně měla ochrannou (apotropájní) funkci a plnila důležitou společenskou úlohu, která byla zřejmá současníkům, ale dnes je těžko pochopitelná.

Na závěr bych proto chtěla připomenout, jaké nebezpečí představují tyto prvky pro restaurátorskou praxi. V minulosti se běžně považovaly za pouhou dekoraci, která byla výsledkem tvořivosti a „hravosti“ nebo „rozpustilosti“ autorů. Podle toho se také přistupovalo k jejich restaurování, kdy byly podobné památky zcela volně dotvářeny a nahrazovány bez ohledu na jejich autentičnost. Dnes je naopak zřejmé, že podobné výtvořky jsou nedocenitelným historickým pramenem, který hodně vypovídá o všedním i svátečním životě člověka v 15. nebo 16. století. Originály by se proto měly přísně chránit, dokumentovat a konzervovat, aby se neztratilo jejich barvitě a výmluvné poselství, které bychom dnes mohli být schopni postupně rozluštit a správně obsahově vysvětlit.

## Poznámky

- 1 Více o tom Huizinga, J.: *Podzim středověku*. Přel. Š. Belisová  
– G. Veselá. Jinočany 1999, s. 455–456.
- 2 Tamtéž, s. 425–426.
- 3 Tamtéž, s. 435.
- 4 Tamtéž, s. 438, 442.
- 5 Tamtéž, s. 422.
- 6 Baltrušaitis, J.: *Fantastický středověk. Antické a exotické prvky v gotickém umění*. Přel. M. Turková-Sládková. Praha 2008, s. 9.
- 7 Více o tom Šimek, F. – Janáček, J. (ed.), *Cestopis tzv. Mandevilla*. Praha 1963, s. 12.
- 8 Více o tom Le Goff, J.: *Kultura středověké Evropy*. Přel. J. Čermák. Praha 2005, s. 480–481.
- 9 Tamtéž, s. 190.
- 10 Tamtéž, s. 222.
- 11 Tamtéž.
- 12 Tamtéž.
- 13 Baltrušaitis (pozn. 6), s. 239.
- 14 Huizinga (pozn. 1), s. 390.
- 15 Pavera, L. – Všeticka, F.: *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc 2002, s. 108–109.
- 16 Stejskal, K.: *Divadlo na dvoře Václava IV. K otázce antických tradic ve středověkém divadle*. In: Prolegomena scénografické encyklopedie V. Praha 1973, s. 58.
- 17 Nejedlý, Z.: *Dějiny husitského zpěvu I*. Praha 1954, s. 312.
- 18 *Právní kniha písaře Jana*. Brno, Městský archiv. Fol. 52.
- 19 Hall, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha – Litomyšl 2008, s. 315.
- 20 Tamtéž, s. 118.

- 21 Identifikovala Michaela Ottová v projektové dokumentaci firmy  
MURUS, *Kamenosochařská výzdoba triforia* (v tisku).
- 22 Stejskal (pozn. 15), s. 60.
- 23 Tamtéž.
- 24 Tamtéž.
- 25 Tamtéž.
- 26 Huizinga (pozn. 1), s. 530.
- 27 Le Goff (pozn. 8), s. 241.
- 28 Huizinga (pozn. 1), s. 442–443.
- 29 Tamtéž, s. 442–443.
- 30 Tamtéž, s. 37.
- 31 Tamtéž, s. 406–407.
- 32 Tamtéž, s. 34.
- 33 O tom více Hadravová, A.: *Kniha dvacatera umění mistra Pavla Žíd-  
ka. Část přírodovědná*. Praha 2008, s. 34.
- 34 Tamtéž, s. 41.
- 35 Tamtéž, s. 45.
- 36 *Practica canum* z 12. století.
- 37 Hadravová (pozn. 32), s. 342.
- 38 Le Goff (pozn. 8), s. 480.
- 39 Huizinga (pozn. 1), s. 109.
- 40 Tamtéž, s. 112.
- 41 Tamtéž, s. 462.
- 42 Tamtéž, s. 269.
- 43 Tamtéž, s. 168.
- 44 Tamtéž, s. 452–453.
- 45 Tamtéž, s. 360.
- 46 O tom více tamtéž, s. 347.
- 47 Rabelais (1490/1495–1553) se „vysmívá dvorským náfukům a žong-  
lérům se slovy“, kteří naznačovali ve svých heslech „víru“ pomocí „vý-

- ra“, „hoře“ pomocí „hory“ a „košili“ užívali pro „konšely“. – Tamtéž, s. 200.
- 48 Herout, J.: *Slabikář návštěvníků památek*. Praha 1978, s. 25.
- 49 Mencl, V.: *České středověké klenby*. Praha 1974, s. 12.
- 50 Rada, M. – Radová, L.: *Kniha o sklípkových klenbách*. Praha 1998, s. 250.
- 51 Vedoucí stavby probošství a činný jako parlér na stavbě nového paláce již za života vévodského stavitele Arnolda Vestfálského. Je také zmiňován už v roce 1489 ve službách míšeňského biskupa jako mistr při stavbě dómské kapituly.
- 52 Rada – Radová (pozn. 48), s. 252.
- 53 Tamtéž, s. 190, 229.
- 54 Baltrušaitis (pozn. 6), s. 239–240.
- 55 Baltrušaitis (pozn. 6), s. 240.
- 56 O tom více Baltrušaitis (pozn. 6), s. 240. – Podoba mandal je zde podrobně popsána.
- 57 Baltrušaitis (pozn. 6), s. 199.
- 58 O tom více Baltrušaitis (pozn. 6), s. 239.
- 59 V tomto roce král Vladislav Jagellonský umírá.
- 60 Matějček, A.: *Dějepis umění III*. Praha 1927, s. 153.
- 61 Douai, městská knihovna, rkp. 340, f. 11. – Le Goff (pozn. 8), s. 213.
- 62 Baltrušaitis (pozn. 6), s. 115.
- 63 Šimek – Janáček (pozn. 7), s. 143.
- 64 Baltrušaitis (pozn. 6), s. 121.
- 65 Tamtéž, s. 115.
- 66 O tom více Hadravová (pozn. 32), s. 346–477.
- 67 O tom více Šimek – Janáček (pozn. 7), s. 160.
- 68 Baltrušaitis (pozn. 6), s. 121.
- 69 Hadravová (pozn. 32), s. 346–477.
- 70 O tom více Baltrušaitis (pozn. 6), s. 123.

- 71 O tom více Le Goff (pozn. 8), s. 461.
- 72 Hadravová (pozn. 32), s. 346.
- 73 Více o tom Le Goff (pozn. 8), s. 262.
- 74 Huizinga (pozn. 1), s. 366.
- 75 Šimek – Janáček (pozn. 7), s. 146.
- 76 Tamtéž, s. 47–48.
- 77 Hadravová (pozn. 32), s. 386–387.
- 78 Tamtéž, s. 382–383.
- 79 Šimek – Janáček (pozn. 7), s. 148.
- 80 Hadravová (pozn. 32), s. 365.
- 81 Ottová (pozn. 20), s. 7–8.
- 82 Hadravová (pozn. 32), s. 206–207.
- 83 Šimek – Janáček (pozn. 7), s. 112.
- 84 Více o tom viz Hall (pozn. 17), s. 149–150.
- 85 Hadravová (pozn. 32), s. 322–323.
- 86 Tamtéž, s. 272.
- 87 Tamtéž, s. 415–416.
- 88 Více o tom Baltrušaitis (pozn. 6), s. 10, 46–53.
- 89 Huizinga (pozn. 1), s. 372.
- 90 Šimek – Janáček (pozn. 7), s. 158.
- 91 Více o tom Le Goff (pozn. 8), s. 266.
- 92 Více o tom Royt, J.: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006, s. 62–65.
- 93 Baltrušaitis (pozn. 6), s. 14–15.
- 94 Royt (pozn. 91), s. 65.
- 95 Le Goff (pozn. 8), s. 231.
- 96 Tamtéž.
- 97 Šimek – Janáček (pozn. 7), s. 47.
- 98 Tamtéž, s. 153.
- 99 Huizinga (pozn. 1), s. 241.

- 100 Tamtéž, s. 246.
- 101 Tamtéž, s. 237.
- 102 Tamtéž, s. 233.
- 103 Corvisier, A.: *Tance smrti*. Přel. L. Kolářová. Praha 2002, s. 29.
- 104 O tom více Baltrušaitis (pozn. 6), s. 225–239.
- 105 Le Goff (pozn. 8), s. 492.
- 106 O tom více Baltrušaitis (pozn. 6), s. 225–239.
- 107 Huizinga (pozn. 1), s. 425.
- 108 O tom více Baltrušaitis (pozn. 6), s. 45.
- 109 Šimek – Janáček (pozn. 7), s. 35.
- 110 Tamtéž, s. 101.
- 111 Tamtéž, s. 115.
- 112 O tom více Baltrušaitis (pozn. 6), s. 239.
- 113 Šimek – Janáček (pozn. 7), s. 116.
- 114 Tamtéž, s. 107.
- 115 Tamtéž, s. 116, 152.



## Seznam literatury

- Baltrušaitis, J.: *Fantastický středověk. Antické a exotické prvky v gotickém umění*. Přel. M. Turková-Sládková. Praha 2008.
- Blažiček, O. J. – Kropáček, J.: *Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Praha 1991.
- Corvisier, A.: *Tance smrti*. Přel. L. Kolářová. Praha 2002.
- Denkstein, V. – Drobná, Z. – Kybalová, J.: *Lapidarium Národního muzea*. Praha 1958.
- Eco, U. (ed.): *Dějiny ošklivosti*. Přel. I. Adámková – J. Vacek – J. Pelán a jiní. Praha 2007.
- Fajt, J. (ed.): *Dvorské kaple, vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba*. Praha 2003.
- Fajt, J. (ed.): *Gotika v západních Čechách (1230–1530) II–III*. Katalog výstavy. Praha 1995.
- Hall, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha – Litomyšl 2008.
- Herout, J.: *Slabikář návštěvníků památek*. Praha 1978.
- Hlobil, I. – Perůtka, M. (ed.): *Od gotiky k renesanci. I – Úvodní svazek. III – Olomoucko*. Katalog výstavy. Olomouc 1999–2001.
- Homolka, J. – Krása, J. – Mencl, V. – Pešina, J. – Petráň, J.: *Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526*. Praha 1978.
- Huizinga, J.: *Podzim středověku*. Přel. Š. Belisová – G. Veselá. Jinočany 1999.
- Chadraba, R. (red.): *Dějiny českého výtvarného umění I. Od počátku do konce středověku 2*. Praha 1984.
- Chamonikola, K. (ed.): *Od gotiky k renesanci II. Brněnsko*. Katalog výstavy. Brno 1999.
- Kaše, J. – Outrata, J. J. – Helfert, Z.: *Křivoklát*. Praha 1988.

- Kibic, K.: *Historické radnice*. Praha 1988.
- Koch, W.: *Evropská architektura, Encyklopedie evropské architektury od antiky po současnost*. Praha 1998.
- Le Goff, J.: *Kultura středověké Evropy*. Přel. J. Čermák. Praha 2005.
- Matějček, A.: *Dějepis umění III*. Praha 1927.
- Mencl, V.: *České středověké klenby*. Praha 1974.
- Möbius, F. – Möbius, H.: *Ecclesia ornata. Ornament am mittelalterlichen Kirchenbau*. Berlin 1974.
- Nejedlý, Z.: *Dějiny husitského zpěvu I*. Praha 1954.
- Pavera, L. – Všeticka, F.: *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc 2002.
- Rada, M. – Radová, L.: *Kniha o sklípkových klenbách*. Praha 1998.
- Royt, J.: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006.
- Speltz, A.: *The Styles of Ornament*. New York 1959.
- Stejskal, K.: *Divadlo na dvoře Václava IV. K otázce antických tradic ve středověkém divadle*. In: Prolegomena scénografické encyklopedie V. Praha 1973, s. 43–62.
- Šimek, F. – Janáček, J. (ed.): *Cestopis tzv. Mandevilla*. Praha 1963.
- Togner, M.: *Historický nábytek*. Praha 1993, s. 71, 84, 86, 89, 92.
- Ullman, E.: *Svět gotické katedrály*. Praha 1987.

## Seznam vyobrazení

1. Benedikt Ried, Klenby Vladislavského sálu. 1500–1502. Praha, Hrad.
2. Arnold von Westfalen, Sklípková klenba velké schodišťové věže. Po 1470. Míšeň, Albrechtsburg.
3. Benedikt Ried, Klenba s přetínavými žebry. Po 1505. Praha, Hrad – Ludvíkův palác.
4. Jakub Heilmann a Jiří z Maulbronu, Stáčené prostorové žebro. Pískovec, 1518–1549. Most, kostel Nanebevzetí P. Marie, jižní loď.
5. Neznámý autor, Dvojitě točité schodiště. Kolem 1500. Štýrský Hradec, hrad.
6. Anton Pilgram, „Zvadlá“ fiála, detail. Pískovec 1511. Brno, portál Staré radnice.
7. Neznámý autor, Stáčený sloup s hlavicí, detail hlavice. Pískovec, po 1490. Kutná Hora, Hrádek.
8. Hans Spiess, Portál s visutým svorníkem. 1490–1493. Praha, chrám sv. Víta, Vladislavská oratoř.
9. Neznámý autor, Detail oltáře s iluzivní malbou v pozadí. Nástěnná malba, 1522. Křivoklát, hrad, závěr hradní kaple.
10. Neznámý autor, Iluzivní malba. Nástěnná malba 1508. Jihlava, kostel Nanebevzetí P. Marie u kláštera minoritů.
11. Matěj Rejsek, Kašna. Pískovec, 1493–1495. Kutná Hora.
12. Neznámý autor, Sedátkový portál. Pískovec, kolem 1531. Miroslav, zámek.
13. Hans Witten a Franz Maidburg, Portál. Pískovec, 1504–1505 a 1525. Saská Kamenice (Chemnitz), klášterní kostel benediktinů.
14. Neznámý autor, Portál s diamantováním. Pískovec, kolem 1510. Žumberk, kostel sv. Jana Křtitele, západní strana.
15. Neznámý autor, Růžencová Madona. Nástěnná malba, 1500. Olomouc, kostel Neposkvrněného početí P. Marie.

16. Veit Stoss, Zvěstování. Polychromované dřevo a kov, kolem 1533. Norimberk, kostel sv. Vavřince.
17. Pieter Brueghel, Misanthrop – detail s postavou kapsáře v křišťálovém kosmu. Tempera na dřevě, 1568. Neapol.
18. Oživé předměty. Kresba perem, 16. století. Cambrai.
19. Hans Krug, Jablkový pohár. Kov, 1510–1515. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum.
20. Mistr Pavol z Levoče, Poslední večeře. Polychromované dřevo, 1508–1517. Levoča, kostel sv. Jakuba.
21. Neznámý autor, Reliéf s vegetabilním dekorem, s královským českým znakem a kolčími štítky se znaky krále Vladislava. Pískovec, před 1516. Křivoklát, nad vstupem do hradu.
22. Neznámý autor, Reliéf s osekáným větrovým a zoomorfními a antropomorfními motivy. Pískovec, 1506–1513. Cvikov, kostel P. Marie, severní portál.
23. Neznámý autor, Strom Jišajův. Pískovec, 1483. Worms, severní boční loď.
24. Neznámý autor, Strom Jišajův, detail Áron. Pískovec, 1483. Worms, severní boční loď.
25. Heinrich Douvermann, Strom Jišajův – detail se spícím Jišajem. Pískovec, 1521. Kalkar, kostel sv. Mikuláše, oltář P. Marie Sedmibolestné.
26. Neznámý autor, Lucifer – hermafrodit. Kolorovaná perokresba, 1488. Rukopis 428, Buch der Heiligen Dreifaltigkeit, Vad St. Gallen.
27. Neznámý autor, Strom Slunce a strom Měsíce. Kresba, před 1420. Porýní, Alchymistický rukopis.
28. Neznámý autor, Strom plodící jehňata. Rytina, 1481. Augšpurk.
29. Petrus Christus, Madona na uschlém stromě. Tempera na dřevě, 1450. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum.

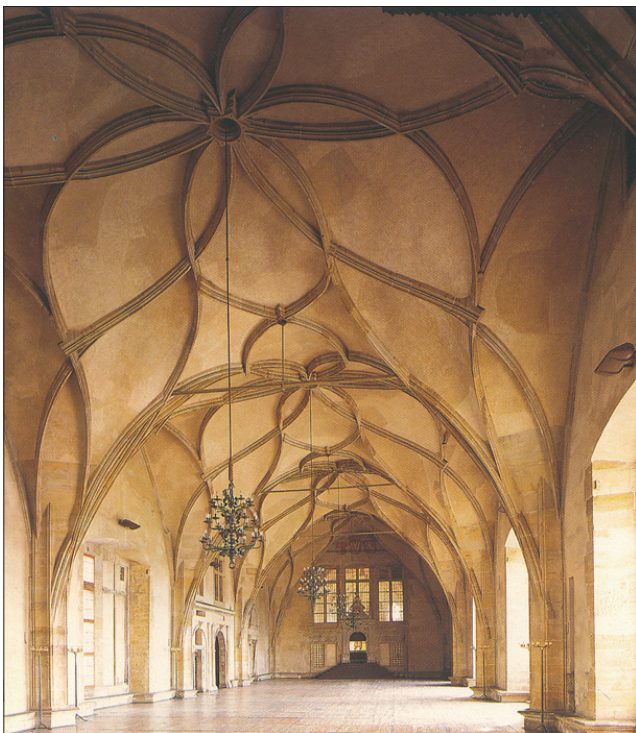
30. Martin Schongauer, Madona v růžovém keři. Malba a dřevěný polychromovaný rám, kolem 1473. Colmar, Saint Martin.
31. Lucas Cranach st., Zákon a Milost. Malba, 1529. Gotha, Schlossmuseum.
32. Pierre Boaistuau, Lesní netvor s lidskou tváří, který miloval ženy. Kolorovaná kresba, 16. stol. Londýn, Wellcome Library, Podivuhodné příběhy, rukopis 136, fol. 140r.
33. Neznámý autor, Lví se dvěma mláďaty. Pískovec, mezi 1483–1499. Kutná Hora, chrám sv. Barbory, triforiový ochoz nad presbytářem.
34. Neznámý autor, Pelikán krmící mláďata svou krví. Pískovec, mezi 1483–1499. Kutná Hora, chrám sv. Barbory, triforiový ochoz nad presbytářem.
35. Neznámý autor, Bezkrídlý drak s vyplazeným jazykem (bazilišek?). Pískovec, mezi 1483–1499. Kutná Hora, chrám sv. Barbory, triforiový ochoz nad presbytářem.
36. Neznámý autor, Kachel s dvounohým tvorem a erbem Čeňka z Vartemberka. Keramika, pol. 15. stol. Český Krumlov.
37. Neznámý autor, Spasení. Polychromované dřevo, kolem 1500. Lübeck, Annenmuseum.
38. Hans Memling, Peklo – detail s ďáblem a tlamou Leviatana. Malba, 1469. Gdaňsk, Muzeum Narodowe.
39. Jihočeský mistr, Výjev z legendy o sv. Jiljí. 1510. Hluboká, Alšova jihočeská galerie.
40. Valentin Schumann, „Sedmihlavý Luther“. Rytina, 1529.
41. Neznámý autor, Tříhlavá groteska. Dřevo, 15. století. Saint-Pol-de-Léon, chórové lavice.
42. Neznámý autor, Anděl (kropenka). Pískovec, 15. stol. Vernon.
43. Neznámý autor, Hlava divého muže (?). Pískovec, mezi 1483–1499. Kutná Hora, chrám sv. Barbory, triforiový ochoz nad presbytářem.

44. Mistr Rajhradského oltáře, Novosadské Ukřižování – detail. Tempera na dřevě, kolem 1450. Praha, Národní galerie.
45. Neznámý autor, Alexandr bojuje s divochy a zvířaty. Ilustrace, 15. stol. Londýn, British Library, Le livre et la vray histoire du bon roy Alexandre, Royal Ms. 20, B. XX, fol. 51.
46. Master of the Housebook, Tři žijící a tři mrtví králové. Kresba, 1470–1500. Německo.
47. Neznámý autor, Náhrobek kardinála Lagrangea. Kámen, 1402. Avignon, Muzeum Malého paláce.
48. Mistr Boucicautových hodin, Vyobrazení různých národů z asijských zemí. Ilustrace, 15. stol. Paříž, Bibliothèque Nationale de France.
49. Neznámý autor, Štítonoš východního arkýře. Pískovec, po 1490. Kutná Hora, Hrádek, zámecká kaple.
50. Olomoucký sochař, figurální konzola arkýře. Pískovec, 1488. Olomouc, radniční kaple sv. Jeronýma.
51. Adam Kraft, Detail sanktuária s vyobrazením autora. Polychromovaný pískovec, 1493–1496. Norimberk, kostel sv. Vavřince.
52. Mikuláš Gerhaert z Leydenu, Zamyšlený muž (Autoportrét). Pískovec, kolem 1467. Štrasburk, Musée de l'Oevre de Notre Dame.
53. Anton Pilgram, Autoportrét. Pískovec, 1510. Vídeň, dóm sv. Štěpána, kazatelna.
54. Jörg Styrilin starší, Ptolemaios. Dřevo, 1469–1474. Ulm, Münster, chórová lavice.
55. Neznámý autor, Muži kadící do košíku. Dřevo, 1531. Walcourt, kostel Santa Materna, chórové lavice.
56. Neznámý autor, „Tříkulčák“. Dřevo, 15. stol. Angers, fasáda dřevěného domu.

57. Neznámý autor, „Neslušný mužiček“. Pískovec, začátek 16. stol.  
Brno, kostel sv. Jakuba, záklenek jižního okna věže.
58. Anton Pilgram, Konzola z Židovské brány Brna s hlavou blázna či šaška. Pískovec, 1508. Brno, Muzeum města Brna.

## Obrazová příloha

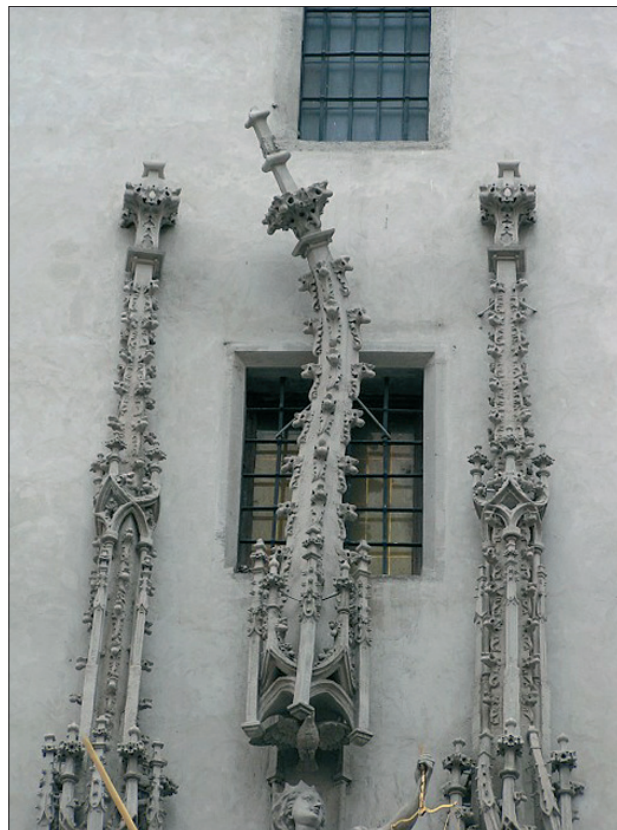




1. Benedikt Ried, Klenby Vladislavského sálu. 1500–1502. Praha, Hrad.
2. Arnold von Westfalen, Sklípková klenba velké schodišťové věže. Po 1470. Míšeň, Albrechtsburg.

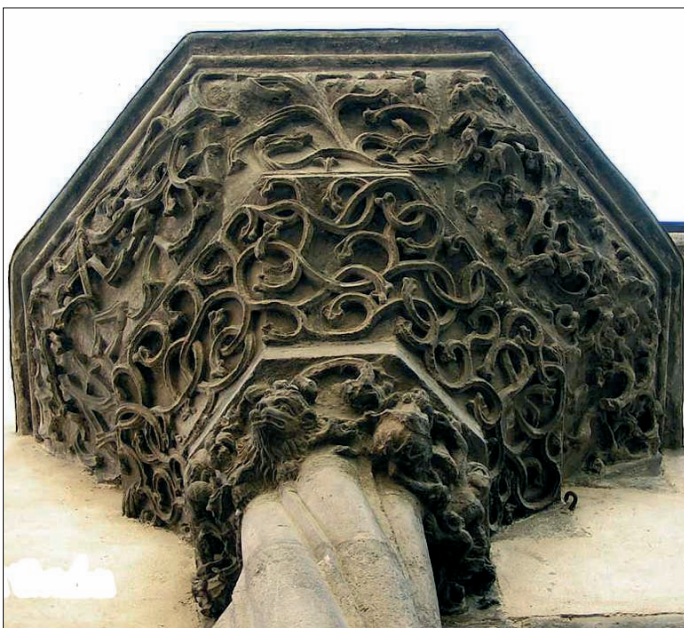


3. Benedikt Ried, Klenba s přetínavými žebry. Po 1505. Praha, Hrad – Ludvíkův palác.
4. Jakub Heilmann a Jiří z Maulbronu, Stáčené prostorové žebro. Pískovec, 1518–1549. Most, kostel Nanebevzetí P. Marie, jižní loď.



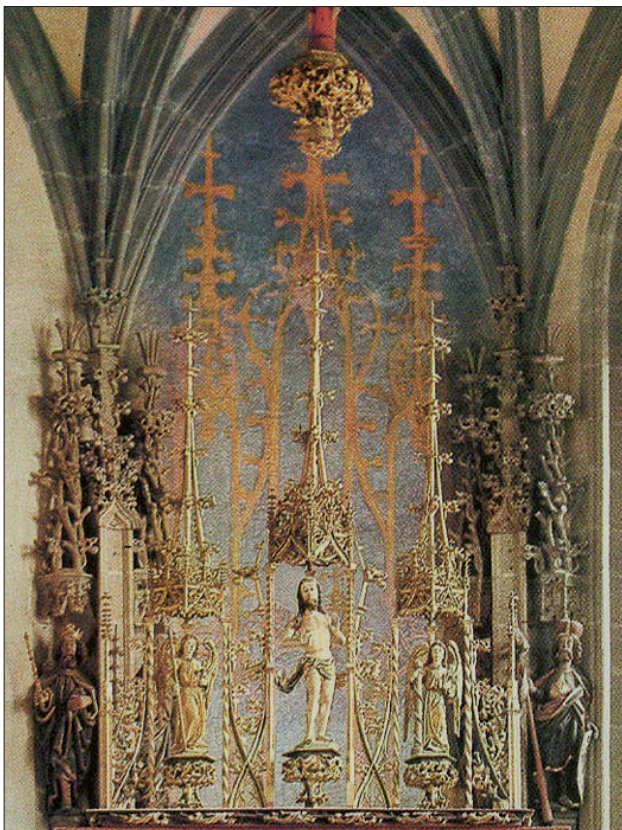
5. Neznámý autor, Dvojitě točité schodiště. Kolem 1500. Štýrský Hradec, hrad.

6. Anton Pilgram, „Zvadlá“ fiála, detail. Pískovec 1511. Brno, portál Staré radnice.



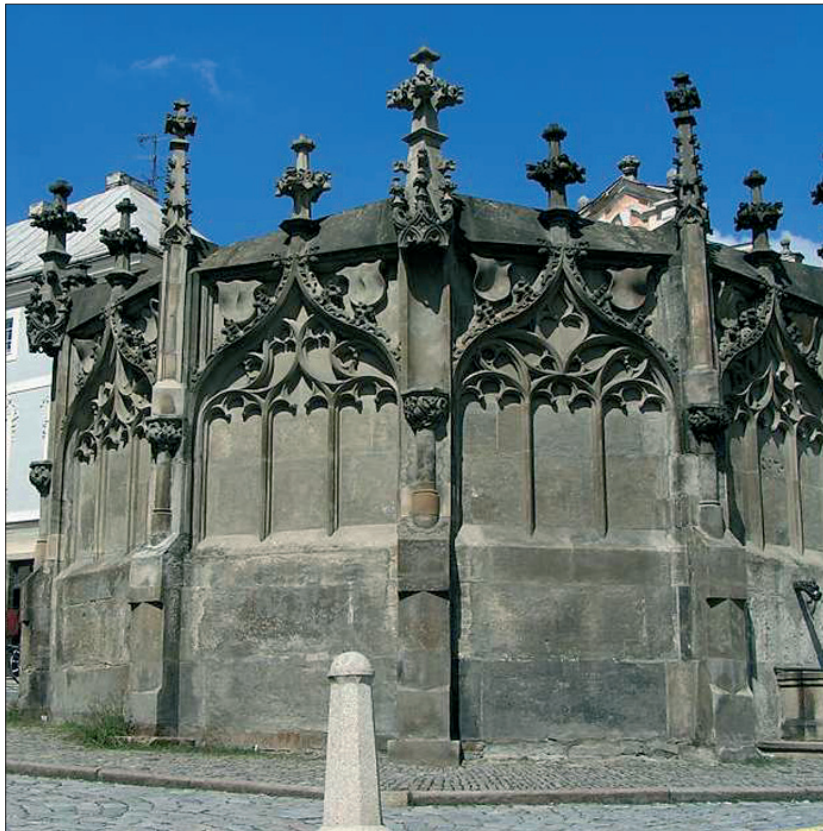
7. Neznámý autor, Stáčený sloup s hlavicí, detail hlavice. Pískovec, po 1490. Kutná Hora, Hrádek.

8. Hans Spiess, Portál s visutým svorníkem. 1490–1493. Praha, chrám sv. Víta, Vladislavská oratoř.



9. Neznámý autor, Detail oltáře s iluzivní malbou v pozadí. Nástěnná malba, 1522. Křivoklát, hrad, závěr hradní kaple.

10. Neznámý autor, Iluzivní malba. Nástěnná malba 1508. Jihlava, kostel Nanebevzetí P. Marie u kláštera minoritů.



11. Matěj Rejsek, Kašna. Písek, 1493–1495. Kutná Hora.



12. Neznámý autor, Sedátkový portál. Pískovec, kol. 1531. Miroslav, zámek.



14. Neznámý autor, Portál s diamantováním. Pískovec, kolem 1510. Žumberk, kostel sv. Jana Křtitele, západní strana.



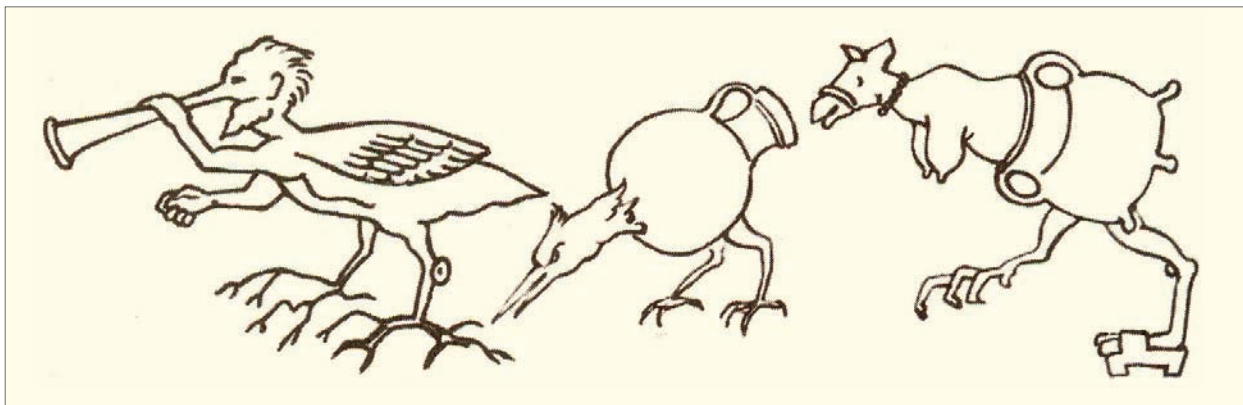
13. Hans Witten a Franz Maidburg, Portál. Pískovec, 1504–1505 a 1525. Saská Kamenice (Chemnitz), klášterní kostel benediktýnů.



15. Neznámý autor, Růžencová Madona. Nástěnná malba, 1500. Olomouc, kostel Neposkvrněného početí P. Marie.  
 16. Veit Stoss, Zvěstování. Polychromovaný kovový rám s korálky a polychromované dřevo, kolem 1533. Norimberk, kostel sv. Vavřince.



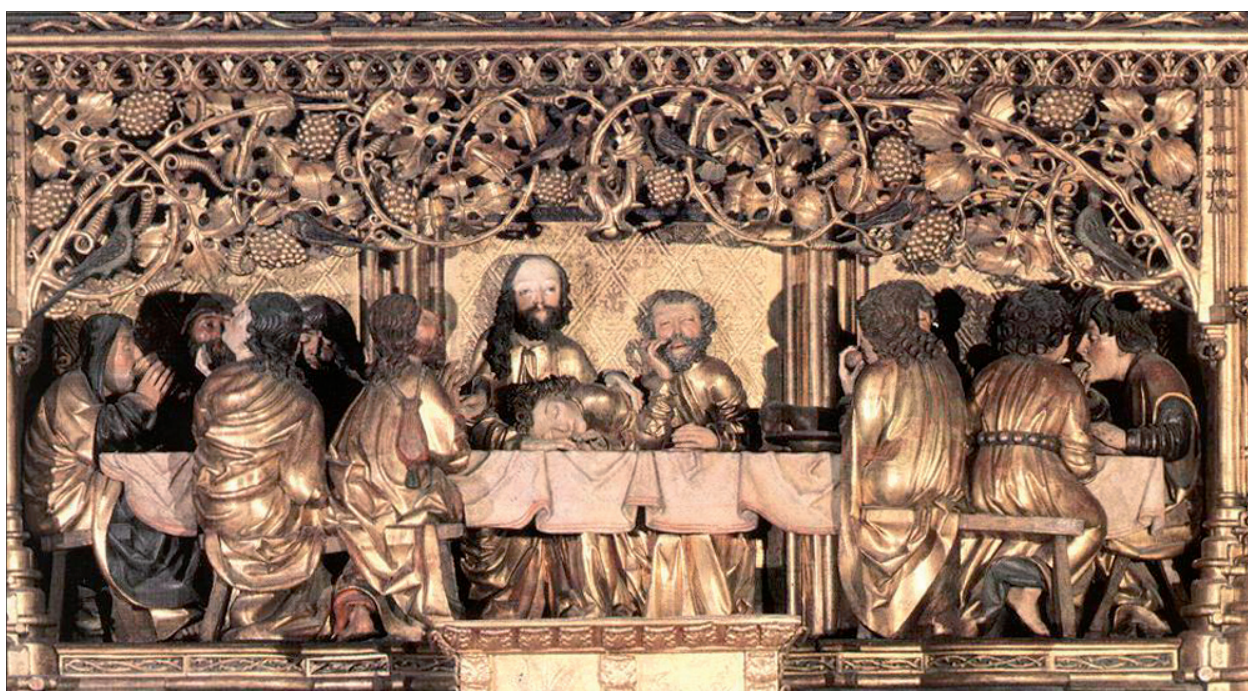
17. Pieter Brueghel, Misanthrop – detail s postavou kapsáře v křišťálovém kosmu. Tempera na dřevě, 1568. Neapol.



18. Oživlé předměty. Rukopis, 16. století. Cambrai.



19. Hans Krug, Jablkový pohár.  
Kov, 1510–1515. Norimberk,  
Germanisches Nationalmuseum.



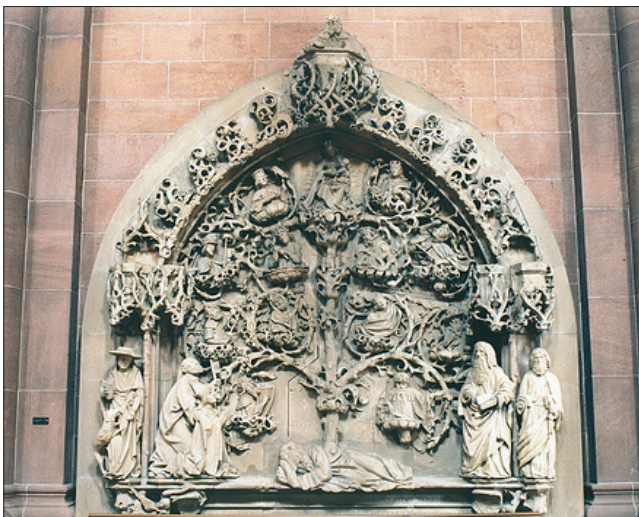
20. Mistr Pavol z Levoče, Poslední večeře. Polychromované dřevo, 1508–1517. Levoča, kostel sv. Jakuba.



21. Neznámý autor, Reliéf s vegetabilním dekorem, s královským českým znakem a kolčími štítky se znaky krále Vladislava. Pískovec, před 1516. Křivoklát, nad vstupem do hradu.



22. Neznámý autor, Reliéf s osekáným větrovím a zoomorfními a antropomorfními motivy. Pískovec, 1506–1513. Cvikov, kostel P. Marie, severní portál.



23. Neznámý autor, Strom Jišajův. Pískovec, 1483. Worms, severní boční loď.



24. Neznámý autor, Strom Jišajův, detail Áron. Pískovec, 1483. Worms, severní boční loď.



25. Heinrich Douvermann, Strom Jišajův – detail se spícím Jišajem. Pískovec, 1521. Kalkar, kostel sv. Mikuláše, oltář P. Marie Sedmibolestné.





26. Neznámý autor, Lucifer – hermafrodit.  
Kolorovaná perokresba, 1488. Rukopis 428,  
Buch der Heiligen Dreifaltigkeit, Vad St. Gallen.



27. Neznámý autor, Strom Slunce a strom Měsíce.  
Kresba, před 1420. Porýní, Alchymistický  
rukopis.



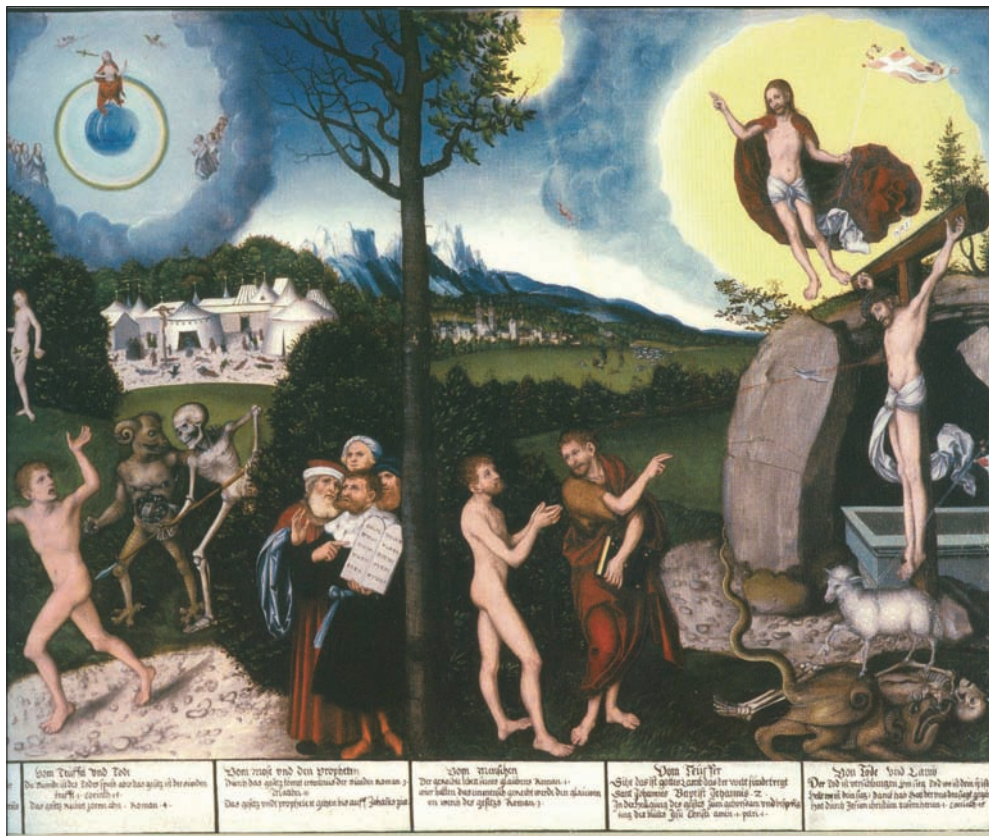
28. Neznámý autor, Strom plodící jehňata.  
Rytina, 1481. Augšpurk.



29. Petrus Christus, Madona na uschlém stromě. Tempera na dřevě, 1450. Norimberk, Germanisches  
Nationalmuseum.



30. Martin Schongauer, Madona v růžovém keři. Malba a dřevěný polychromovaný rám, kolem 1473. Colmar,  
Saint Martin.



31. Lucas Cranach st., Zákon a Milost. Malba, 1529. Gotha, Schlossmuseum.



32. Pierre Boaistuau, Lesní netvor s lidskou tváří, který miloval ženy. Kolorovaná kresba, 16. stol. Londýn, Wellcome Library, Podivuhodné příběhy, rukopis 136, fol. 140r.



33. Neznámý autor, Lvice se dvěma mláďaty. Pískovec, mezi 1483–1499. Kutná Hora, chrám sv. Barbory, triforiový ochoz nad presbytářem.



34. Neznámý autor, Pelikán krmící mláďata svou krví. Pískovec, mezi 1483–1499. Kutná Hora, chrám sv. Barbory, triforiový ochoz nad presbytářem.



35. Neznámý autor, Bezkrídlý drak s vyplazeným jazykem (bazilišek?). Pískovec, mezi 1483–1499. Kutná Hora, chrám sv. Barbory, triforiový ochoz nad presbytářem.



36. Neznámý autor, Kachel s dvounohým tvorem a erbem Čeňka z Vartemberka. Keramika, polovina 15. stol. Český Krumlov.



37. Neznámý autor, Spasení. Polychromované dřevo, kolem 1500. Lübeck, Annenmuseum.



38. Hans Memling, Peklo – detail s ďáblem a tlamou Leviatana. Malba, 1469. Gdaňsk, Muzeum Narodowe.



39. Jihočeský mistr, Výjev z legendy o sv. Jiljí. 1510. Hluboká, Alšova jihočeská galerie.



40. Valentin Schumann, „Sedmihlavý Luther“. Rytina, 1529.



41. Neznámý autor, Tříhlavá groteska. Dřevo, 15. století. Saint-Pol-de-Léon, chórové lavice.



42. Neznámý autor, Anděl (kropenka). Pískovec, 15. stol. Vernon.



43. Neznámý autor, Hlava divého muže (?). Pískovec, mezi 1483–1499. Kutná Hora, chrám sv. Barbory, triforiový ochoz nad presbytářem.



44. Mistr Rajhradského oltáře, Novosadské Ukřižování – detail. Tempera na dřevě, kolem 1450. Praha, Národní galerie.

45. Neznámý autor, Alexandr bojuje s divochy a zvířaty. Ilustrace, 15. stol. Londýn, British Library, Le livre et la vraye histoire du bon roy Alexandre, Royal Ms. 20, B. XX, fol. 51.

46. Master of the Housebook, Tři žijící a tři mrtví králové. Kresba, 1470–1500. Německo.





47. Neznámý autor, Náhrobek kardinála Lagrangea. Kámen, 1402. Avignon, Muzeum Malého paláce.



48. Mistr Boucicautových hodin, Vyobrazení různých národů z asijských zemí. Ilustrace, 15. stol. Paříž, Bibliothèque Nationale de France.



49. Neznámý autor, Štitonoš východního arkýře. Pískovec, po 1490. Kutná Hora, Hrádek, zámecká kaple.

50. Olomoucký sochař, figurální konzola arkýře. Pískovec, 1488. Olomouc, radniční kaple sv. Jeronýma.



51. Adam Kraft, Detail sanktuária s vyobrazením autora. Polychromovaný pískovec, 1493–1496. Norimberk, kostel sv. Vavřince.

52. Mikuláš Gerhaert z Leydenu, Zamyšlený muž (Autoportrét). Pískovec, kolem 1467. Štrasburk, Musée de l'Oeuvre de Notre Dame.



53. Anton Pilgram, Autoportrét. Pískovec, 1510. Vídeň, dóm sv. Štěpána, kazatelna.

54. Jörg Styrilin starší, Ptolemaios. Dřevo, 1469–1474. Ulm, Münster, chórová lavice.





55. Neznámý autor, Muži kadící do košíku. Dřevo, 1531. Walcourt, kostel Santa Materna, chórové lavice.

56. Neznámý autor, „Tříkulčák“. Dřevo, 15. stol. Angers, fasáda dřevěného domu.



57. Neznámý autor, „Neslušný mužiček“. Pískovec, začátek 16. stol. Brno, kostel sv. Jakuba, záklenek jižního okna věže.

58. Anton Pilgram, Konzola z Židovské brány Brna s hlavou blázna či šaška. Pískovec, 1508. Brno, Muzeum města Brna.